

## Le kitsch dans le cinéma narco

**Auteur :** Dehaye, Maxime

**Promoteur(s) :** Melon, Marc-Emmanuel

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en études cinématographiques et audiovisuelles (master international)

**Année académique :** 2018-2019

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/6703>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

L e *k i t s c h* d a n s l e c i n é m a n a r c o

Mémoire présenté par Dehaye Maxime  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en arts du spectacle, à finalité (Master  
international)  
Promoteur : Marc-Emmanuel Mélon

## **Remerciements**

Je tiens à remercier mon promoteur, Marc-Emmanuel Mélon, pour ses conseils et ses lectures au long de ces deux années.

Mes remerciements vont également à mes parents, mon frère, mes amis et à Coralie qui m'ont soutenu pendant mon parcours universitaire.

Enfin, j'ai une petite pensée pour mes amis mexicains qui m'ont beaucoup appris et sans qui cette étude n'aurait peut-être jamais vu le jour.

# Introduction

En 2015, la production de *Spectre* (Sam Mendes, 2015) choisit la ville de Mexico pour le cadre des nouvelles aventures de James Bond. La première scène du film se déroule le Jour des morts, *Día de muertos*. L'espion est sommé de s'infiltrer dans un impressionnant cortège pour surveiller un ennemi. S'ensuit une course-poursuite effrénée entre géants processionnels et masques à l'effigie de squelette.

Le film véhicule une fausse image de la fête dans le monde entier, jamais une parade n'avait été organisée pour *Día de muertos* auparavant. Pourtant, un an plus tard, une même procession de chars bariolés et figurants grimés prend possession de la capitale mexicaine. Cet événement est une pure invention en réponse à *Spectre* et s'accorde avec l'imaginaire du Mexique transmis à travers le monde. Il suffit de s'arrêter devant la vitrine d'un tatoueur pour constater la profusion de dessins issus de l'imagerie de *Día de muertos* et se rendre compte de la portée de la fête au niveau international. Ainsi, les touristes qui visitent le Mexique un 2 novembre, s'attendent à découvrir une parade colorée, musicale et spectaculaire, loin de la réalité de *Día de muertos* qui est un moment d'intimité et de recueil, tronqué au nom de la mexicanité – au sens de Barthes, soit «l'essence condensée» de tout ce qui peut être mexicain<sup>1</sup>. Cet anecdote montre que «le Mexique excelle dans l'art de ne valoriser de lui-même que ce qui a été valorisé par d'autres, quitte à se laisser inspirer ses propres traditions par une fiction hollywoodienne»<sup>2</sup>.

*Spectre* atteste également de la puissance du cinéma à féconder des images et façonner la société, sa capacité, en pareilles circonstances, à tronquer la culture et générer ce que Richard Dorson appelle le *fakelore*, c'est-à-dire la falsification d'un élément folklorique dans un intérêt commercial<sup>3</sup>.

L'attitude des organisateurs de la parade de *Día de Muertos* est cependant curieuse. Les Mexicains se sont en effet toujours moqués des fausses apparences, des personnes qui se font passer pour ce qu'elles ne sont pas. Une célèbre gravure du caricaturiste José Guadalupe Posada, *La Catrina*<sup>4</sup>, ancrée dans l'imagerie de *Día de Muertos*, critique l'attitude de la bourgeoisie pendant la dictature de Porfirio Díaz. *La Catrina* tire son nom du mot *catrín* qui signifie vantard ou prétentieux. À travers cette image, Posada critique la vanité de l'aristocratie qui cherche à se distinguer des autres classes mexicaines en adoptant des manières et un style vestimentaire européens<sup>4</sup>.

1 BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n°4, 1964, p.49

2 STEELS, Emmanuelle, *Mexique : la révolution sans fin*, Bruxelles, Nevicata, coll. «L'Âme des Peuples», 2018, p.32

3 DORSON, Richard, *American Folklore*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, p.4

4 GIASSEN, Patrice, «Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús»,

Au Mexique, et plus généralement en Amérique latine, on appelle *cursí*, une personne qui renie son appartenance sociale et copie les comportements et goûts d'autres classes. Lidia Santos nous apprend que l'équivalent allemand de ce mot est *kitsch*<sup>1</sup>. L'art *kitsch* serait une vulgarisation pour les classes populaires d'œuvres uniquement accessibles aux élites. Bien que *kitsch* et *cursí* traduisent un même phénomène, les deux notions ont des particularités sur lesquelles nous reviendrons.

Posada se moque d'une attitude *cursí* ou *kitsch*. L'art du graveur se situe par ailleurs entre tradition et modernité selon Peter Wollen :

It gave credibility to claims to be part of an authentically Mexican artistic tradition, crossing both the class gap and the historic divide of the Revolution itself and, at the same time, guaranteed the modernity of the tradition by aligning it with the revival of popular imagery among the European avant-garde. It was a way of solving the classic dilemma of evolutionary nationalism – how to be popular, authentic, traditional and modernizing, all at the same time.<sup>2</sup>

Nous pouvons rattacher cette perspective au concept d'hybridation culturelle de Néstor García Canclini qui décrit la rencontre entre traditions et modernité dans la culture<sup>3</sup>. Bien que Canclini les années 1990 – la période qui suit les Accords de Libre Echange Nord-Américains (ALENA) – et que l'activité de José Posada s'étend essentiellement sur la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Wollen et Canclini soulignent un même phénomène. L'art en Amérique latine lutte souvent pour la sauvegarde de ses traditions, un combat dont l'écho se fait aussi ressentir dans le cinéma populaire mexicain.

L'anecdote de *Spectre* nous amène à croire que la modernisation dont parle Canclini peut adopter la forme de la culture américaine. Véhiculée notamment par Hollywood, cette dernière a envahi le Mexique dans les années 1970<sup>4</sup>. L'industrie cinématographique mexicaine s'est inspirée des codes hollywoodiens, spécialement les productions populaires, portées entre autres par des films que nous regrouperons sous l'appellation de «cinéma narco». Ces films émergent dans les années 1970 et sont aujourd'hui principalement diffusés directement en vidéo, en DVD ou sur Internet. Les intrigues sont le plus souvent des adaptations de *narcocorridos*, des ballades populaires dans le nord du Mexique et dans de nombreux États des USA. Au triomphe des chansons de part et d'autre de la frontière répond le succès international du cinéma narco. Ce dernier a conquis un public sur

dans *Images Re-vues*, n°5, septembre 2008, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/337>

1 SANTOS, Lidia, *Kitsch tropical : los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p.97

2 WOLLEN, Peter, *Posada, Messenger of mortality*, Londres, Restone Press, 1989, p.61

3 CANCLINI, Néstor, «Cultures Hybrides et Stratégies de Communication», dans OLLIVIER, Bruno (dir.), *Les Identités Collectives à l'Heure de la Mondialisation*, Paris, CNRS Editions, coll. «Les Essentiels d'Hermès», 2009, p.79

4 STEELS, *op.cit.*, p.60

l'ensemble du continent américain, en Colombie comme aux États-Unis. Pour Emmanuel Vincenot, cette réception massive nécessite d'être étudiée alors que la littérature scientifique sur le cinéma narco est presque inexistante<sup>1</sup>.

Aussi, le suivant examen s'efforcera-t-il de répondre à l'appel lancé par Vincenot, de contribuer à une ébauche d'étude sur le cinéma narco, en se concentrant sur l'esthétique de ces productions. Les films sont élaborés à l'aune de genres hollywoodiens (westerns et films de gangsters) tout en intégrant des éléments issus des traditions mexicaines (chansons, spectacles équestres, combats de coqs, chanteurs célèbres). L'enchevêtrement de ces composants hétérogènes féconde des films peu harmonieux. Or, nous gageons que ce mélange est la signature d'une esthétique *kitsch*. Telle sera notre hypothèse principale. L'esthétique *kitsch* dans le cinéma narco constitue la problématique de cette étude.

Notre analyse se fonde sur divers films réalisés depuis les années 1970, jusqu'à aujourd'hui. *La Banda del Carro Rojo* (Rubén Galindo, 1978) fait l'objet d'une analyse approfondie, au même titre qu'*Operación Mariguana* (José Luis Urquieta, 1985), *El Hijo de Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1990) et *El Cartel de Los Zetas* (Manuel Ramirez, 2011). Les quatre films sont chacun issus d'une décennie différente et nous permettent de parcourir, de façon très elliptique, l'Histoire du cinéma narco. Notre étude ne se veut pas cependant pas historique, nous n'envisagerons pas une évolution à travers les films. Ces derniers sont examinés car ils sont porteurs de caractéristiques diverses et pertinentes pour étayer l'hypothèse d'une esthétique *kitsch*. Nous ne ferons pas de distinction entre les films en pellicule, sortis au cinéma – que Norma Iglesias appelle *fronterizos*<sup>2</sup> – et les productions réalisées avec de petites caméras, diffusées directement en DVD – qu'Emmanuel Vincenot appelle *videohome*<sup>3</sup>. Depuis le premier film narco, *Contrabando y Traición* (Arturo Martínez, 1977)<sup>4</sup>, la majorité des films narcos ressassent les mêmes thèmes, surtout la migration, copient les mêmes genres, le western et le film de gangsters et portent l'empreinte du *kitsch*. Des exemples tirés d'autres films soutiendront cette idée : *Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1987), *La Camioneta Gris*, (José Luis Urquieta, 1990), *El Chingón de los Galleros* (Jorge Aldama, 2004), *El Chrysler 300 : Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008)<sup>5</sup>. Il convient d'exprimer à ce titre la difficulté de trouver certains longs-métrages mentionnés dans notre bibliographie. L'ensemble de la filmographie de cette étude a été visionnée sur Internet. Le cinéma narco, vendu essentiellement sur

1 VINCENOT, Emmanuel, « Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain », *L'Ordinaire des Amériques*, n°313, 2010, [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/orda/2409#ftn67>

2 IGLESIAS, Norma, *Entre yerba polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Volumen I*, Tijuana, Ed. Colegio de la Frontera Norte, 1991

3 VINCENOT, *art.cit.*

4 *Ibidem*

5 Les liens menant aux films sont dans la filmographie, en fin de document.

le marché noir au Mexique, est une véritable jungle et renferme des secrets encore enfouis.

Le point de départ de notre étude est l'article d'Emmanuel Vincenot qui synthétise avec brio ce qu'est le cinéma narco et pose les questions élémentaires. C'est certainement, à l'exception peut-être d'un mémoire ou une thèse, un des seuls textes scientifiques en français sur le sujet. Pour Vincenot, le cinéma narco regroupe un ensemble de «longs-métrages de fiction qui mettent en scène des personnages ou des événements liés au trafic de drogue, et dont l'action se déroule généralement dans le nord du Mexique ou aux États-Unis»<sup>1</sup>. Directement distribués en DVD, les films narcos visent les classes ouvrières ou les habitants des campagnes. Ils touchent aujourd'hui des dizaines de millions de personnes autant au Mexique que chez son voisin du nord<sup>2</sup>. Vincenot nous apprend aussi que les films s'inspirent des *narcocorridos*, ballades faisant le récit des criminels descendant elles-mêmes des *corridos* espagnols<sup>3</sup> :

Le cinéma s'inspira très vite de ces chansons à succès pour en tourner des adaptations. Ce phénomène s'explique tout d'abord par le caractère narratif et anecdotique des *narcocorridos*, qui relatent des faits divers, réels ou fictifs, et créent des sagas mettant en scène des personnages mythifiés. La transposition filmique de ces récits fut d'autant plus aisée et naturelle que les auteurs des textes avaient eux-mêmes tendance à puiser leur inspiration dans l'univers cinématographique des films policiers hollywoodiens<sup>4</sup>.

Vincenot souligne par ailleurs l'inspiration des films hollywoodiens. La plupart des films narcos reposent effectivement sur une structure dérivant des westerns et films de gangsters.

Outre l'article de Vincenot, seuls trois ouvrages, *Drugs, Thugs, Divas* d'Oscar Benavides<sup>5</sup>, *Narco Cinema* de Ryan Rashotte<sup>6</sup> et *Entre yerba, polvo y plomo* de Norma Iglesias proposent une approche du cinéma narco.

Benavides et Iglesias s'intéressent à la question de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, fondamentale dans le cinéma narco. Benavides se demande comment un produit culturel, propre à une région a trouvé une résonance dans toute l'Amérique latine. Le statut de la frontière, qui est moins la limite entre le Mexique et les USA que la séparation entre l'Amérique latine et l'Amérique anglophone, est un élément de réponse. Les spectateurs latino-américains s'identifient aux personnages du narco cinéma, considérés comme porte-parole de l'Amérique latine<sup>7</sup>. Iglesias médite sur les problèmes liés à la frontière et leur représentation dans le cinéma narco. La

1 VINCENOT, *art.cit.*

2 *Ibidem*

3 GRILLO, Ioan, *El Narco : la montée sanglante des cartels mexicains*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, p.221

4 VINCENOT, *art.cit.*

5 BENAVIDES, Hugo, *Drugs, Thugs and Divas : telenovelas and narco-dramas in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2008

6 RASHOTTE, Ryan, *Narco Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2015

7 BENAVIDES, *op.cit.*, pp.110-113

migration, la question de l'identité mexicaine vis-à-vis des États-Unis et la violence des cartels, sont autant de sujets traités dont l'écho résonne dans tout le continent.

Précisons d'emblée que nous assimilerons le nord du Mexique et la région frontalière dans la suite de l'étude. Ces deux zones seront en effet pensées comme des synonymes et comme un même territoire touché par les problèmes sociaux mis en avant dans le cinéma narco. Nous sommes cependant conscients que le nord du Mexique et la région frontalière sont habitées par des réalités différentes. La migration rurale et la modernisation mentionnées dans le premier chapitre sont des phénomènes qui affectent des zones plus larges que la région frontalière. Ces événements concernent notamment des villages situés au sud de la ville de Mexico. Le cinéma narco, d'autre part, s'intéresse uniquement aux problèmes de la frontière (migration, drogue), tout en étant influencé par une culture qui outrepassa cette région (Hollywood, les agriculteurs du Sinaloa<sup>1</sup>, etc). Il convient par conséquent de distinguer trois régions : les territoires ruraux, le nord du Mexique et la frontière, que nous limitons aux villes frontalières (de San Diego et Tijuana à Brownsville et Matamoros)<sup>2</sup>.

Dans *Narco Cinema*, Ryan Rashotte passe en revue différents films narcos. L'auteur commente les productions en regard du contexte. Bien que l'ouvrage manque souvent de rigueur scientifique, il l'histoire des cartels mexicains à travers les films. Nous apprenons par exemple qu'*Operación Mariguana*, par exemple, fait allusion au cartel de Guadalajara. La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée aux productions qui renversent des stéréotypes : des films sur des trafiquants homosexuels ou des tueuses. Rashotte analyse entre autres un film de Christian González, *Narco Gays* auquel il attribue un aspect *kitsch*.

Les trois auteurs n'étudient cependant pas le rôle, le statut qu'occupe le cinéma narco dans la culture mexicaine. C'est pourquoi nous nous sommes tournés vers les textes sur le *narcocorrido*, plus nombreux. Au cours de cette recherche, deux ouvrages sont apparus comme essentiels et cités abondamment par les auteurs rencontrés : *Mitología del narcotraficante*, de Luis Astorga et *El Narcotraficante : Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the US-Mexico border* de Mark Cameron Edberg. Les deux études mettent en lumière l'importance de la région frontalière. Selon Astorga, le nord du Mexique entretient un rapport particulier avec la drogue et son trafic. Originaire de la ville de Culiacán (capitale de l'état de Sinaloa), l'auteur défend que le principe de légalité est une construction sociale instaurée par la culture dominante<sup>3</sup>. Astorga propose

1 Une carte du Mexique est disponible en fin de document?

2 Notons que les conditions sociales, économiques, politiques des villes dépendent du pays. El Paso a été longtemps la ville la plus sûre des États-Unis, en faisant face à la violente Ciudad Juárez (Voir HERZOG, Madelyn, «El Paso Named Safest U.S. City», dans *Texas Monthly*, 6 février 2013, [En ligne], URL : <https://www.texasmonthly.com/politics/el-paso-named-safest-u-s-city/>).

3 ASTORGA, Luis, *Mitología del « narcotraficante » en México*, México, Plaza y Valdés, 1995, p.135



d'envisager les *narcocorridos* comme des manifestations culturelles exprimant un schéma différent de la culture dominante<sup>1</sup> et comme objets d'étude représentatifs de certains groupes sociaux<sup>2</sup>.

Écrit presque 20 ans après *Mitología del narcotraficante*, l'ouvrage d'Edberg aborde la représentation du trafiquant dans les *narcocorridos* à travers le concept de *persona* : «a culturally constructed, flexible representation existing and disseminated over time, embodied as a person and iterations of that person»<sup>3</sup>. Le berceau de cette représentation se situe à la frontière entre les USA et le Mexique et porte les stigmates du conflit entre les deux nations<sup>4</sup>. *El Narcotraficante* aboutit à la conclusion que la *persona* est une construction culturelle variable à travers le temps<sup>5</sup>. L'étude d'Edberg permet de fouiller un territoire omis par Astorga. Selon l'auteur américain, la *persona* est en effet un produit hétérogène. Si son apparence est mexicaine, son essence est multiculturelle, «the result of the mass media's blending and appropriation of a mix of representations and the broad dissemination of personas or archetypes beyond their geospatial roots»<sup>6</sup>. Edberg souligne que le portrait des trafiquants esquissé par les *narcocorridos* ressemble à la représentation des cow-boys hollywoodiens<sup>7</sup>.

La mise en dialogue des deux études permet de cerner un enjeu capital autour des *narcocorridos*. Astorga nous apprend qu'ils sont devenus des symboles identitaires pour certains groupes sociaux. Edberg affirme d'autre part que la représentation des trafiquants dans les *narcocorridos* est tant influencée par la culture mexicaine qu'américaine, et variable selon les époques. Ces observations révèlent que tout un pan de la société s'identifie à une culture métissée. Concernant les *narcocorridos*, Astorga précise qu'ils incarnent une alternative à la culture dominante alors qu'Edberg souligne qu'ils sont influencés par un imaginaire multiculturel, intégrant donc la culture dominante et américaine.

Si Astorga et Edberg se bornent au *narcocorridos*, leurs réflexions pourraient s'appliquer au cinéma. Cette démarche consisterait à repérer certains traits revendiquant une culture mexicaine et d'autres tirés de l'imaginaire hollywoodien. Il s'agirait en d'autres termes de repérer la présence de *narcocorridos* dans le cinéma narco et l'inspiration des genres hollywoodiens, relevés par Vincenot. Hybride, le cinéma narco oscille entre des traditions mexicaines et une culture étrangère et moderne. Cette hybridité est le point de départ de notre analyse et mène à une notion citée par Rashotte, le *kitsch*.

1 *Idem*, p.139

2 *Idem*, p.133

3 CAMERON EDBERG, Mark, *El Narcotraficante : Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the US-Mexico border*, Austin, University of Texas Press, 2004, p.111

4 *Idem*, p.120

5 *Idem*, p.111

6 *Idem*, p.123

7 *Idem*, p.124

Après le visionnement de *Narco Gays*, Rashotte a constaté que le film était doté d'une esthétique qu'il associe au *kitsch*. L'auteur a rencontré le réalisateur du film, Christian González pour discuter de cette notion. Ce dernier a répondu sans véritablement définir le concept, mais lui confère une part d'ironie :

Quand quelqu'un fait le portrait de toutes les strates de la société mexicaine, le *kitsch* accompagne involontairement même les gens "éduqués". Je me rappelle un distributeur de videohome qui utilisait un Mont Blanc pour ouvrir un berlingot de jus de fruit. Ce qui est beau c'est l'ironie, le fait que le mauvais goût est cathartique et dans un sens fun. Surtout dans mes films comme *Narco Gays*, *Gordita la del barrio*, j'autorise la situation à être *kitsch* et lui donne un ton de farce, ce que je considère comme très semblable à la réalité du Mexique<sup>1</sup>

La notion de *kitsch* serait pour González inhérente au Mexique. L'auteur avait d'ailleurs souligné au préalable que le *kitsch* est une esthétique propagée dans le Sinaloa<sup>2</sup>.

Notre réflexion tisse des liens entre les idées de Rashotte, Vincenot, Astorga et Edberg. Le cinéma narco répond effectivement à un double héritage, hollywoodien et mexicain. Or, cette hybridation correspond à une esthétique *kitsch*. Aussi, la suivante étude s'efforcera-t-elle d'interroger le *kitsch*, présent au sein de l'image et dans leur confrontation. Pour mener à bien notre recherche, nous commencerons par détailler dans les deux premiers chapitres le contexte culturel d'apparition du cinéma narco. Le troisième chapitre portera sur la modernisation au Mexique et l'arrivée de la culture de masse. Dans le quatrième chapitre, nous examinerons les influences hollywoodiennes, à savoir le film de gangsters et surtout le western dans *Operación Mariguana*. Le cinquième chapitre concernera les *narcocorridos*, en regard du film *El Hijo de Lamberto Quintero*. Nous réaliserons que le cinéma narco répond à l'américanisation et à la sauvegarde de la culture mexicaine. Le sixième chapitre constituera la base théorique de notre problématique en exposant diverses définitions du *kitsch* à travers l'histoire et les continents. La plupart des articles rencontrés nt le *kitsch* dans le cinéma narco sans vraiment approfondir le sujet. C'est cette brèche que nous avons décidé d'explorer et qui nous semble importante car elle dévoile une vérité du Mexique, un pays partagé entre traditions et modernité. Enfin, notre dernier chapitre aura pour objet l'analyse de différents mode de représentation présents dans le cinéma narco, à travers des exemples issus d'*Operación Mariguana* et *El Cartel de los Zetas*.

1 RASHOTTE, *op.cit.*, pp. 151-152 (Traduction personnelle)

2 *Idem*, p.17

# 1. Contexte Culturel

## 1.1 Le Mexique, pays métissé

Quand Hernán Cortés pose le pied au Mexique au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, il ignore que la terre foulée est habitée par plusieurs cultures. Toltèques, Olmèques, Mayas, Aztèques élevaient leurs enfants sur les terres américaines bien avant l'arrivée des Européens, bien que tous n'aient pas vécu au même moment. Ces communautés n'étaient cependant pas isolées des autres puisque des échanges culturels existaient. Déjà, le Mexique était métissé. Les divinités voyageaient du nord au sud des frontières aujourd'hui établies. La pyramide de Chichen Itzá est gardée par un serpent à plumes qui apparaît également sur les murs de la pyramide de Teotihuacán, située à presque 1 500 kilomètres. Sans vouloir entrer dans le débat du qui était là le premier, nous sommes convaincus que la terre mexicaine est depuis toujours synonyme d'échange et partage.

Dans la deuxième de ses cinq lettres destinées à Charles Quint, Cortés décrit son expédition jusque Tenochtitlán. Il compare la cité aux villes espagnoles de Séville, Cordoue ou Salamanque<sup>2</sup>. Le *conquistador* assimile les lieux de culte, abritant de nombreuses idoles, aux mosquées<sup>3</sup>. La comparaison que dresse Cortés entre la cité aztèque et les villes européennes permet bien entendu à son lecteur de se repérer et mieux imaginer les édifices. Mais en retournant la perspective, Cortés pense le Mexique, dès 1520, avec un vocabulaire qui ne lui appartient pas.

L'arrivée des Espagnols et des Portugais marque les débuts de la *Conquista* et du métissage, incarné par Martín Cortés, fils du *conquistador* et de La Malinche. Génétique, ce métissage touche aussi à la religion puisque le continent entier a été placé sous le joug du christianisme. Certains vestiges, comme par exemple une croix en pierre datant du XVII<sup>e</sup> siècle, retrouvée dans l'église d'Atzacolco, témoignent d'une résistance culturelle. La sculpture arbore certes le INRI chrétien et un visage coiffé d'une couronne d'épines, mais la croix est décorée avec des motifs évoquant des symboles amérindiens<sup>4</sup>. L'hispanisation du Mexique rencontre déjà certains foyers rebelles, cherchant à sauvegarder la culture autochtone.

Tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le pays vit sous la domination espagnole : culturelle, religieuse, sociale. À la toute fin des années 1790, un sentiment de rébellion concret naît chez les créoles de la classe moyenne, suivis par les plus riches<sup>5</sup>. La guerre

1 HAMNETT, Brian R., *Histoire du Mexique*, Paris, Perrin, 2009, p.66

2 CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Madrid, Edición Ángel Delgado Gómez, 1993, p.234

3 *Idem*, p.237

4 VILLEGAS COSÍO, Daniel *et al.*, *Petite Histoire du Mexique*, Paris, Armand Colin, 1981, p.67

5 *Idem*, pp.94-96

d'Indépendance débute sous les cris de Miguel Hidalgo le dimanche 16 septembre 1810<sup>1</sup> et s'achève par la désignation du premier gouvernement indépendant mexicain le 28 septembre 1821<sup>2</sup>.

Il est coutume que les révolutions soient capricieuses et tardent à instaurer un gouvernement stable. Certaines régions du nord du Mexique sont annexées aux États-Unis au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> (cet épisode sera détaillé plus tard, pp.32-36). La situation politique fragile amène au pouvoir en 1864 l'archiduc d'Autriche Maximilien de Habsbourg, époux de la princesse Charlotte de Belgique<sup>4</sup>. Malgré l'appui de Napoléon III et de conservateurs mexicains, il est renversé et fusillé le 19 juin 1867<sup>5</sup>.

Des Mayas aux Français, en passant par les Espagnols et les Américains, le Mexique est une terre qui de tout temps a accueilli des groupes ethniques du monde entier. Dernier exemple, les importateurs de la drogue sur le sol mexicain étaient des Asiatiques<sup>6</sup>. La culture de stupéfiants dans les montagnes du Sinaloa a par ailleurs un impact considérable, sur le plan social, politique, économique et culturel puisqu'elle a donné naissance au narcotrafic.

L'écho du métissage persiste dans ce pays qui, comme l'indique l'anthropologue Paul Raoul Mvengou Cruz-Merino, est édifié sur les bases d'une mosaïque d'identités :

La société mexicaine actuelle est issue d'entrecroisements d'histoires et de migrations différenciées ayant contribué aux formes sociales de la "mexicanité". En effet, depuis l'époque coloniale, plusieurs groupes de populations de sensibilité culturelle différente ont cohabité, se sont rencontrés et ne cessent de se rencontrer au Mexique. Ainsi, qu'il s'agisse de groupes *indigenas*, des descendants d'Espagnols, de *mestizos*, des populations afro-mexicaines, des migrants européens, libanais, arabes, chinois, ces différentes sensibilités façonnent les modes de représentation et les pratiques sociales au Mexique. L'État mexicain a, d'ailleurs, reconnu officiellement son caractère pluriculturel par une modification constitutionnelle de la loi fédérale en 2001<sup>7</sup>.

Le Mexique a donc plusieurs visages, plusieurs corps culturels dont l'influence s'élargit jusque dans le cinéma narco.

## 1.2 Époque contemporaine : clivage entre tradition et modernité

Les années suivant la chute de Maximilien sont marquées par la figure du dictateur Porfirio

1 *Idem*, p.97

2 *Idem*, p.105

3 *Idem*, p.116

4 HAMNETT, *op.cit.*, p.170

5 *Idem*, p.173

6 GRILLO, *op.cit.*, p.41

7 MVENGOU CRUZ-MERINO, Paul Raoul, «Les dires de l'afro-mexicanité : récits et identités au sein de la Costa Chica» dans LAPLANTINE, François (dir.), *Mémoires et imaginaires dans les sociétés d'Amérique latine : Harmonie, contrepoints, dissonances*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Mondes hispanophones», 2012, p.41

Díaz, qui dirige le Mexique de 1876 à 1911, et la révolution, qui prend fin en 1920. Brian Hamnett résume la situation du pays à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Tandis que le progrès industriel avait été considérable de 1880 à 1910, le Mexique de 1940 restait surtout rural. Cependant, des bouleversements sociaux profonds eurent lieu, qui finirent par modifier la répartition de la population entre la ville et la campagne. Le prix à payer pour que certains secteurs de l'économie participent au monde capitaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fut, pourrait-on dire, un déclin du niveau de vie. Dans les contrées particulièrement touchées socialement, des rébellions rurales éclatèrent et le banditisme se développa<sup>1</sup>.

Ces rébellions sont réprimées par les autorités, animées par la volonté d'éliminer au nom de la modernité la paysannerie et le banditisme naissant<sup>2</sup>. Le XX<sup>e</sup> siècle est inauguré par une série de chocs entre modernité et traditions rurales. Les deux décennies suivant la révolution, de 1920 à 1940, voient le modèle de la ville s'imposer sur la vie de campagne<sup>3</sup>. Des millions de paysans s'installent en ville alors que d'autres émigrent vers le voisin du nord, et initient un phénomène dont l'écho se fait ressentir aujourd'hui encore<sup>4</sup>. Brièvement, la période de modernisation qui s'étend des années 1940 jusqu'aux années 1970 est plus ou moins stable politiquement<sup>5</sup>. Le Mexique n'est toutefois pas épargné par les revendications sociales qui mettent le monde en ébullition dans les années 1960. L'époque de progrès et de tranquillité expire le soir du 2 octobre 1968, où un nombre considérable, bien qu'encore indéterminé, d'étudiants est exécuté par les autorités à Tlatelolco<sup>6</sup>.

En résumé, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle amorce les efforts de modernisation. À la suite de la révolution, les gouvernements gagent sur l'urbanisation et l'industrialisation qui contribuent à hausser l'espérance de vie et le niveau d'alphabétisation, au détriment des régions rurales. Une déchirure se produit entre deux Mexique, l'un traditionnel, représenté par les petits villages, l'autre moderne, symbolisé par la métropole de Mexico.

La révolution mexicaine constitue un terreau fertile sur lequel émergent tous types de récits. Nombreux sont les artistes qui ont exploité la richesse des mythes de la révolution et ses héros, comme Emiliano Zapata ou Pancho Villa. Le *narcocorrido* se nourrit des histoires des bandits révolutionnaires, de même que les valeurs qu'ils véhiculent, notamment le machisme :

The popular character type of the macho male was, after Mexican independance, introduced into the political arena as the political strongman or caudillo. Porfirio Díaz ruled as an authoritarian, macho figure, and then the Revolution of 1910 unleashed an orgy of machismo, sexual rampages and

1 HAMNETT, *op.cit.*, p.177

2 *Idem*, p.189

3 *Idem*, p.179

4 FUENTES, Carlos, *Un temps nouveau pour le Mexique*, Paris, Gallimard, 1998, p.108

5 VILLEGAS COSÍO, *op.cit.*, p.175

6 HAMNETT, *op.cit.*, p.267

Au machisme, il convient d'ajouter la volonté d'ébranler l'autorité, le refus de se soumettre à la hiérarchie<sup>2</sup>. Selon Edberg, les bandits comme Pancho Villa sont considérés comme des protecteurs du peuple contre les États-Unis ou les élites mexicaines, détentrices de pouvoir<sup>3</sup>. Le symbole anti-américain que représentent les révolutionnaires a inspiré quantité de chansons et films. La mort d'Heraclio Bernal de Sinaloa par exemple lui a valu de nombreux hommages, tant dans la musique qu'au cinéma<sup>4</sup>. Le bandit a participé à partir de 1879 à divers soulèvements contre Porfirio Díaz et est exécuté en 1888, rappelant que les autorités ont le dernier mot<sup>5</sup>. D'après Hobsbawm les gouvernements post-révolutionnaires, en s'appuyant sur une politique de modernisation, c'est-à-dire «l'apparition conjointe d'un développement économique et d'un système de communication et d'administration efficaces» ont traqué et étouffé la croissance du banditisme<sup>6</sup>.

La progressive disparition des bandits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a laissé place aux criminels trafiquants de drogue. Si au départ, il s'agissait de petits producteurs de marijuana dans les montagnes du Sinaloa, ils sont aujourd'hui à la tête de véritables entreprises à brasser des millions. Des champs de cannabis s'étendent jusqu'au sud du pays, dans le Oaxaca et Guerrero<sup>7</sup>. L'expansion du marché de la drogue a pris une ampleur considérable dans les années 1960, au moment où la consommation aux États-Unis devenait de plus en plus importante. Pour répondre à la l'ombre grandissante des narcos, le gouvernement mexicain lança en 1975 l'*Operación Cóndor* qui consista à l'erradication des cultures incriminées par épandage aérien. Soutenu par la DEA (Drug Enforcement Administration), l'agence américaine de lutte contre le trafic de drogue, le Mexique envoya plus de 10 000 soldats dans le Sinaloa pour détruire les organisations criminelles. Les actions n'atteignirent pas les résultats espérés puisqu'aucun des principaux chefs ne fut capturé. À l'instar de Miguel Ángel Félix Gallardo, qui s'installa à Guadalajara, capitale de l'État de Jalisco et deuxième plus grande ville du pays, les cartels migrèrent vers les métropoles<sup>8</sup>. En envoyant des troupes armées dans le nord du pays, le président mexicain Luis Echeverría provoqua une nouvelle vague d'exode rural qui toucha 100 000 personnes<sup>9</sup>.

Privés de leurs champs de pavot, les paysans établis dans les villes ont emporté leurs valeurs sur lesquelles ils ont bâti une véritable culture. D'après Astorga, les idéaux des trafiquants

1 EDBERG, *op.cit.*, p.111

2 HOBSBAWM, Eric, *Les Bandits*, Paris, La Découverte, coll. «Zones», 2008, p.29

3 EDBERG, *op.cit.*, p.46

4 HOBSBAWM, *op.cit.*, p.169

5 RAMÍREZ-BARRADA, Herlinda, «Versiones del corrido d'Heraclio Bernal», dans *Bulletin of Hispanic Studies*, octobre 2001, n°4, pp.539-540

6 HOBSBAWM, *op.cit.*, p.15

7 GRILLO, *op.cit.*, p.58

8 ASTORGA, Luis, «Géopolitique des drogues au Mexique», dans *Hérodote*, n°112, 2004, p.56

9 VINCENOT, *art.cit.*

ont été relayées par le secteur culturel<sup>1</sup>. Il existe en effet toute une mythologie que le sociologue mexicain a pris pour objet d'étude, en se penchant plus spécifiquement sur les *narcocorridos*. Les manifestations musicales ne sont cependant pas les seuls étendards de la *narcocultura*, puisqu'elle garde en son sein un cinéma (le sujet de cette étude), un style vestimentaire, ou encore un certain type d'architecture ostentatoire, comme en attestent les monumentales sépultures où les grands chefs reposent. Les criminels mexicains ont enfin un parler qui leur est propre. Dans les *narcocorridos*, métaphores et euphémismes remplacent certains mots, dont «drogue» ou «narcotrafic». Le trafiquant devient alors un coq, un *gallo* alors que la crosse de la kalashnikov a inspiré son surnom, *cuerno de chivo* (corne de chevreau)<sup>2</sup>. L'argot contamine également le narco cinéma – *La banda del polvo maldito* (Gilberto Martínez Solares, 1979), *Entre hierba, polvo y plomo* (Fernando Durán, 1987), *AK-47 temible cuerno de chivo* (Fernando Durán, 1997).

Le mélange entre les normes rurales et urbaines a donné naissance à une culture narco caractérisée par une certaine hybridité. Or, l'hypothèse qui traverse notre étude fait écho à cette hybridité : le cinéma narco serait habité par un même mélange entre traditions et modernité, lui conférant une esthétique *kitsch*. Avant d'aborder le cinéma narco, il convient d'examiner ses origines musicales avec lesquelles il partage de multiples caractéristiques.

### 1.3 Le *narcocorrido*

Ioan Grillo situe la naissance du *corrido* à la conquête espagnole<sup>3</sup>. Ce type de ballade dérive des poèmes chantés par les troubadours à la gloire des *conquistadores*. Les Mexicains métis, de sang indien et espagnol, se sont ensuite emparés du genre. C'est dans la fameuse région frontalière que le *corrido* s'est taillé un franc succès, au moment où les États du sud des USA appartenaient encore au Mexique. À l'époque, les journaux ne parvenaient pas jusqu'aux petits villages. Les nouvelles du pays, des guerres et du monde diplomatique étaient livrées par des musiciens itinérants. Leur rôle acquit une importance éminente pendant la guerre d'Indépendance, en louant Miguel Hidalgo et véhiculant des idées rebelles et submersives. Le *corrido* parvint à son âge d'or pendant la révolution mexicaine. Les ballades décrièrent la croissance des villes et devinrent les porte-parole des revendications agricoles et libertaires des paysans. La révolution institua la forme moderne du *corrido*, dont un des principaux représentants est le *Corrido de la Revolución*<sup>ii</sup>.

L'anthropologue John Holmes McDowell remarque une structure itérative dans le *corrido* – une sorte de phrase introductive, la présentation (nom, date, lieu, personnage), le récit, ponctué par

1 ASTORGA (1995), *op.cit.*, p.40

2 *Idem*, p.100

3 GRILLO, *op.cit.*, p.221

des expressions verbales, et le salut d'au revoir<sup>1</sup> – et dégage une dimension narrative recyclée par le *narcocorrido*. Outre cette structure narrative, le *corrido* a instauré divers thèmes dont le *narcocorrido* héritera : l'affirmation, fière, d'une identité locale et rurale, la trahison, l'apologie du bandit, courageux, contrastant avec l'autorité injuste, et une saveur tragique<sup>2</sup>. En communiquant les actualités, les *corridos* assuraient une mission que le *narcocorrido* remplira plus tard. La différence majeure entre le *corrido* et son descendant réside dans le fait que ce dernier soit un produit qui, diffusé à grande échelle, atteint un public international, via les radios et Internet. Le statut du héros, passé de bandit à narcotraquant atteste également d'une transformation<sup>3</sup>. La ballade mexicaine a suivi la logique de l'évolution sociétale et industrielle. Ainsi, il faut attendre la fin des années 1960 pour véritablement parler de *narcocorrido*, dont le chef de file est le groupe Los Tigres del Norte<sup>4</sup>.

Les chansons sont par ailleurs consommées de part et d'autre du Río Bravo. Le phénomène migratoire qui continue de frapper le continent américain a donné naissance à un public de *narcocorridos* très important aux États-Unis. Mark Edberg estime que le fort succès des ballades mexicaines s'explique par le fait qu'elles ont la patrie laissée, ou une identité rurale<sup>5</sup>. L'allusion à un territoire, à un État comme Michoacan, Chihuahua, Sonora, Durango – ces États du nord d'où proviennent la majorité des migrants – sont autant de petites madeleines dans les oreilles des exilés.

Pour survivre aux États-Unis, les *narcocorridos* ont été contraints de séduire un nouveau public. Mark Edberg raconte comment les *bandas* qui voulaient s'imposer aux USA ont subi les moqueries et le dédain des distributeurs américains<sup>6</sup>. Les musiciens d'origine mexicaine ont alors décidé de s'inspirer des codes du rap et du hip-hop. Le *narcocorrido* est par conséquent pétri de deux influences majeures : d'une part le *corrido* et sa description du quotidien, sa fonction informative, d'autre part, le rap et son aspect «mauvais garçon», répandu par des figures comme Tupac Shakur.

Une partie des auditeurs reconnaît des éléments tirés de la réalité dans le *narcocorrido* alors que l'autre partie considère ces chansons comme des produits industriels éloignés du quotidien<sup>7</sup>. Le chanteur El Komander dit s'inspirer de la réalité qui l'entoure pour écrire ses chansons : «Je n'admire pas les narcos mais leurs histoires m'inspirent. Je suis comme un bulletin d'informations, mais en chansons»<sup>8</sup>. Le *narcocorrido* épluche les actualités et autres récits réels. L'exemple le plus

1 EDBERG, *op.cit.*, p.48

2 *Idem*, p.55

3 *Idem*, p.62

4 GRILLO, *op.cit.*, pp.222-223

5 EDBERG, *op.cit.*, p.67

6 *Idem*, p.94

7 *Idem*, p.75

8 STEELS, *op.cit.*, p.44



parlant concerne les nombreuses évasions de Joaquín Guzmán qui ont donné naissance à quantité de chansons : *La Fuga Del Chapo* d'Ariel Nuño, *La Segunda Fuga Del Chapo* des Rejegos, ou encore *Otra Fuga Más* de Lupillo Rivera. De surcroît, la chanson *Jefe de Jefes* des Tigres del Norte est introduite par un dialogue très clair :

J'aime les *corridos*, parce que sont les faits réels de notre peuple.

- Oui, je les aime aussi parce qu'ils disent la pure vérité<sup>1</sup>.

Ce désir de vérité est alimenté par la revendication d'une culture que les institutions dominantes tentent d'enfouir<sup>2</sup>. Edberg propose effectivement de lire les *narcocorridos* comme des revendications identitaires. Ce phénomène est à prendre en compte dans le cadre de la modernisation et l'arrivée de la culture de masse en Amérique latine qui étouffent les cultures traditionnelles. Chanter un *corrido*, c'est affirmer son identité.

Les *narcocorridos* transmettent une image idéale des chefs de cartels. Certaines paroles insistent sur le caractère sanguinaire ou sur la bonté des criminels et inspirent la crainte ou l'admiration<sup>3</sup>. En agissant de la sorte, les musiciens et paroliers créent ou développent des légendes. Le célèbre cas de Jesús «El Santo» Malverde, un bandit qui aurait vécu sous la dictature de Porfirio Díaz<sup>4</sup>, illustre la transformation d'un fait historique en légende. L'homme a réellement existé mais les *narcocorridos* ont contribué à la légende du personnage en inventant une série d'événements<sup>5</sup>. Ces ballades nourrissent une mythologie narco.

À l'opposé, le cinéma narco peut mettre en garde contre les dangers de la drogue, toujours en suivant le modèle des chansons. Selon Astorga, les *narcocorridos* ne font pas toujours l'éloge de la vie de criminel, au contraire, ils préviennent des risques de la vie de hors-la-loi : prison, mort ou menace pour les proches<sup>6</sup>.

1 A mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo.

- Si a mí también me gustan porque en ellos se canta la pura verdad. Traduction personnelle.

2 EDBERG, *op.cit.*, p.81

3 *Idem*, p.90

4 GRILLO, *op.cit.*, p.239

5 EDBERG, *op.cit.*, p.84

6 ASTORGA (1995), *op.cit.*, p.132

## 2. Du *narcocorrido* au cinéma narco

### 2.1 Des caractéristiques communes

Le *narcocorrido* a largement influencé son cousin cinématographique. Si tous deux sont des objets culturels propres à la région frontalière, il en va de même pour les conditions de production et de réception. Le cinéma narco s'étend au marché américain, aux supermarchés même, dans les rayons latinos des Walmart<sup>1</sup> alors que les grandes compagnies de production sont installées au Texas. Elles gardent toutefois un port d'attache au Mexique : JC Films par exemple possède une filiale en Californie et dans l'État de México<sup>2</sup>.

Toujours d'après son héritage musical, le cinéma narco s'inspire de l'actualité, emprunte des récits relatés par la presse, surtout du côté des faits divers. *Operación Mariguana* fait allusion à la découverte du ranch Bufalo, où le cartel de Guadalajara produisait la drogue. *El cartel de Los Zetas* fait lui référence à une tuerie, le massacre de San Fernando perpétré par le cartel des Zetas en 2001<sup>3</sup>. r un fait divers n'est en rien une particularité du cinéma narco, une kyrielle de films s'inspirent de ces récits. L'ancrage dans la réalité repose davantage sur la présence constante de réalités vécues dans le nord du Mexique : la migration, la violence des cartels, le conflit avec les États-Unis ou la contrebande. Il arrive enfin que certains titres de films ou paroles de chansons présentent d'emblée leur soif de vérité : le sous-titre de *El Cartel de los Zetas* est *la realidad de México*, la réalité du Mexique.

Certainement, une grande partie du public a conscience que ce qu'il regarde, ou écoute est une construction. Il est pourtant presque impossible de nier la volonté de raconter une vérité qui anime les réalisateurs ou musiciens. Le cinéaste Christian González expliquait en 2005 que les films narcos décrivent le «vrai» Mexique<sup>4</sup>. Montrer le quotidien des régions où le trafic s'est imposé dans la culture est le pari du cinéma narco, offrant une alternative aux productions élitistes qui nient la grande majorité des classes sociales mexicaines. Beaucoup de films nt ainsi des problèmes réels pour dénoncer une vérité, celle de la cruauté des trafiquants et l'hypocrisie des USA, mais aussi pour pérenniser un mode de vie que l'État tente d'effacer. Les chanteurs de *narcocorridos* et réalisateurs sont en conflit avec les autorités, à l'instar de leurs personnages, en proposant une image de la réalité contrastant avec les messages conventionnels donnés par l'État<sup>5</sup>. La tension entre réalité et cinéma narco se fait également sentir dans le casting. Ioan Grillo et Emmanuel Vincenot

1 VINCENOT, *art.cit.*

2 *Ibidem*

3 RASHOTTE, *op.cit.*, p.92

4 VINCENOT, *art.cit.*

5 *Ibidem*

s'accordent sur le fait que certaines productions convoquent des acteurs non-professionnels, des « modèles » dirait Robert Bresson<sup>1</sup>. Prostituées, policiers et trafiquants apparaissent au casting des productions narcos, attribuant un caractère réaliste aux films<sup>2</sup>. Selon Vincenot, ce désir de faire allusion à la réalité «cohabite avec une tendance, contradictoire, à l'*artificialité* [souligné par nous] la plus totale»<sup>3</sup>. Plutôt que de préciser et définir la facticité, Vincenot explique que les scènes de fusillades sont porteuses d'artificialité. Doit-on supposer le faux sang ? Les mauvaises cascades ? La pauvreté des effets spéciaux ? À travers cet exemple concret, Vincenot suggère un chemin que nous explorerons. En admettant que l'artificialité ait pour effet de dénoncer le dispositif cinématographique, nous tenterons de prouver que cette dénonciation dans le cas du cinéma narco est une pratique qui rapproche le spectateur du réel.

Enfin, comme le *narcocorrido*, le cinéma narco est un moyen de diffuser l'image des criminels, de magnifier les chefs de gang et perpétuer leur mémoire. L'ombre des cartels s'étend parfois au contexte de production. Mario Almada – qui ne semble pas éprouver de haine envers des truands comme Rafael Caro Quintero, mais plutôt une position de gratitude – laissait entendre en 2009 que certains titres pourraient être financés par les trafiquants<sup>4</sup>. Jorge Reynoso, autre acteur important du cinéma narco, confiait la même année avoir travaillé avec des chefs de cartel sur certains films<sup>5</sup>. L'implication économique des organisations criminelles dans le cinéma ou dans les *narcocorridos* n'est pourtant pas attachée à une vieille tradition. Le cinéma *fronterizo* prenait ses distances avec le monde du crime. Les premiers musiciens et réalisateurs n'ont jamais travaillé avec les chefs de cartel, se contentant plutôt des grandes vedettes pour vendre des tickets de cinéma ou des disques<sup>6</sup>. Rapidement, avec l'explosion du trafic de drogue, les puissants *capos* se sont rapprochés de l'industrie culturelle pour qu'elle vante leurs «exploits» ou blanchisse leur argent sale<sup>7</sup>. Rafael Caro Quintero a par exemple contacté les frères Almada pour fonder une compagnie de production, mais ces derniers refusèrent l'offre. S'approcher des cartels reste bien entendu un danger. Valentín Elizalde ou Chalino Sánchez en ont d'ailleurs payé les frais<sup>8</sup>. D'autres ont eu plus de chance, comme le producteur Reyes Montemayor qui termina en prison<sup>9</sup>.

1 BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p.16

2 GRILLO, *op.cit.*, p.219

3 VINCENOT, *art.cit.*

4 LOYOLA, Bernardo, « Films narcóticos para fans ilegales », dans *Vice*, décembre 2009, [En Ligne], URL : <https://www.vice.com/es/article/ex9w4m/narcotic-films-for-illegal-fans-132-v3n9>

5 *Ibidem*

6 VINCENOT, *art.cit.*

7 GRILLO, *op.cit.*, p.200

8 *Idem*, pp.224-225

9 VINCENOT, *art.cit.*

## 2.2 Naissance du cinéma narco

### 2.2.1 Crise du cinéma mexicain

Le succès du cinéma mexicain des années 1930 est redevable aux valeurs, croyances et mythes véhiculés notamment par les *comedias rancheras*. Ces films qui se déroulent dans une campagne préservée des changements sociaux et de l'exode rural montrent une société idéalisée, offrant au Mexique une identité façonnée par le cinéma. Dérivée du *sainete* et de la *zarzuela* espagnole – genre musical, en partie parlé apparu en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> –, la *comedia ranchera* traduit une réaction nostalgique par rapport aux politiques de modernisation. Elle met en valeur l'optimisme, les chansons populaires, et la vie rurale<sup>2</sup>. Les films de l'Âge d'Or du cinéma mexicain, dont fait partie la *comedia ranchera*, présentent des archétypes (Kerry Hegarty mentionne l'infâme *patrón*<sup>3</sup>, le noble *charro*<sup>4</sup>, la mère se sacrifiant et la pauvre danseuse de cabaret) créant un monde manichéen et simpliste afin d'accompagner et reconforter un public mexicain confronté à la modernisation et à l'urbanisation<sup>5</sup>.

Au milieu des années 1950, le public mexicain commence à bouder l'industrie qui se contente de répéter les schémas qui ont fait le succès des films de l'Âge d'Or. Ne voyant plus d'intérêt dans les productions nationales et grâce, ou à cause, du développement des sous-titres, une grande partie des spectateurs se tourne vers des films étrangers, en s'identifiant à une culture propagée par Hollywood<sup>6</sup>.

Les raisons du déclin du cinéma mexicain sont nombreuses, à commencer par les mutations sociales. Le public change. D'un côté, la classe moyenne urbaine s'affirme et de l'autre, les paysans et ouvriers doivent faire face à l'industrialisation<sup>7</sup>. La disparition progressive de la vie rurale entraîne celle de la *comedia ranchera*, considérée comme l'unique genre national. Le changement de décor vers la ville symbolise l'exode rural<sup>8</sup>. Carlos Monsiváis explique l'importance du cinéma pendant cette période. Au Mexique l'amour envers le cinéma est presque inconditionnel<sup>9</sup> à tel point

1 PERAL VEGA, Emilio (dir.), *Diccionario de teatro español : de la A a Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p.760

2 PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute, 1995, p.163

3 Surnom donné aux propriétaires d'*haciendas*, larges exploitations agricoles.

4 Le *charro* est une figure emblématique du Mexique. Le mot désigne à l'origine un cavalier habile qui s'occupe du bétail et des chevaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les *haciendas* (Voir NÁJERA-RAMÍREZ, Olga, « Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro » dans, *Anthropological Quarterly*, vol.67, n°1, janvier, 1994, p.2).

5 HEGARTY, Kerry, « From Superhero to National Hero: The Populist Myth of El Santo », dans *Studies in Latin America Popular Culture*, University of Texas Press, vol.31, 2013, p.6

6 PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.94

7 *Idibem*

8 *Idem*, p.99

9 En 2018, le Mexique était le quatrième pays à vendre le plus de billets de cinéma dans le monde selon l'Observatoire Mexicain de l'Industrie Cinématographique (CANACINE) (Voir le rapport,[En ligne], URL : <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2019/02/Resultados-definitivos%C2%B418-6.pdf>).

que le septième art a participé à la transformation de la mentalité conservatrice et traditionnelle<sup>1</sup>. Entre les années 1930 et 1950, la culture industrielle élimine une importante partie des valeurs de la vie rurale. Le grand écran permet alors de conserver ces valeurs, en mettant en garde contre la ville et ses vices. L'exaltation de la famille, le poids de l'honneur ou encore le châtimeur de l'adultère et de la prostitution sont autant de thèmes véhiculés par les films de l'Âge d'Or<sup>2</sup>. L'image cinématographique tend la main au spectateur rural.

Si les bouleversements sociaux sont profonds, le cinéma, lui, commence à stagner à partir du milieu des années 1950. L'industrie continue à copier Hollywood et ses stéréotypes, personnages et schémas narratifs<sup>3</sup>. Pour pallier cette crise naissante, différents moyens sont mis à l'œuvre. Malheureusement pour l'industrie, ils n'ont pas l'effet escompté. Le cinéma mexicain ne peut empêcher sa longue descente en enfer qui se poursuit encore à l'heure où ces pages sont écrites.

Dans la lignée de la Nouvelle Vague, un nouveau cinéma émerge lentement dans les années 1960, sous l'impulsion de critiques formant le groupe *Nuevo Cine*<sup>4</sup>. Des concours de films expérimentaux sont organisés et initient les débuts de cinéastes comme Arturo Ripstein ou Felipe Cazals. Malgré cette proposition artistique, la majorité des films produits sont toujours noués aux schémas traditionnels, répétant les mêmes codes et récits depuis l'Âge d'Or, comme si rien ne se passait autour.

Kerry Hegarty soulève d'autres critères qui ont plongé l'industrie cinématographique dans une crise profonde :

Combined with the withdrawal of US funding to the industry after the war, rising production costs, collapsing foreign markets, and newly emerging competition from both Hollywood and television, the Mexican industry entered a period of financial crisis in which technical and aesthetic value became subordinated to economy of production<sup>5</sup>.

Quand Luis Echeverría arrive au pouvoir en 1970, il veut réformer et guérir le pays, encore sous le choc du massacre de Tlatelolco. Le cinéma est affecté par l'arrivée du président qui décide d'intervenir dans la production<sup>6</sup>. Le frère d'Echeverría et ancien acteur, Rodolfo Echeverría est nommé président de la BNC (Banco Nacional Cinematográfico), une structure de financement étatique. L'État s'empare des studios Churubusco et crée par la suite des compagnies de production dont la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE). Les efforts d'Echeverría sont

1 MONSIVÁIS, Carlos, «All the People Came and Did Not Fit Onto the Screen : Notes on the Cinema Audience in Mexico», dans PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.148

2 *Idem*, p.150

3 PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.94

4 *Idem*, p.95

5 HEGARTY, *op.cit.*, p.8

6 *Idem*, p.100

cependant vains malgré quelques soubresauts. La crise a atteint le cinéma au plus profond de ses racines. Les classes moyennes qui ne voient plus d'intérêt pour les mélodrames et ses personnages issus de la bourgeoisie se sont tournées vers les films hollywoodiens tandis que les classes élitaires fatiguées de revoir les mêmes canevas scénaristiques et personnages de l'Âge d'Or, se sont orientées vers des productions étrangères, notamment européennes<sup>1</sup>.

C'est dire qu'une des causes de la crise du cinéma mexicain est son incapacité à proposer de la nouveauté. Le cinéma mexicain après l'Âge d'Or, tant du côté étatique que privé tente de réanimer son industrie en faisant appel à des valeurs sûres, dont certaines de ses anciennes gloires. *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972) par exemple, réunit Roberto Gavaldón à la réalisation et l'acteur Mario Moreno «Cantiflas»<sup>2</sup>. Toujours dans l'idée d'une résurrection, des westerns sont produits, dans la lignée de l'énorme succès des *comedias rancheras* et *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), considéré comme le premier blockbuster mexicain, même si le terme est anachronique. Ces nouvelles productions, baptisées *chile western*, combinent les conventions et personnages du western classique en s'inspirant également du western italien. Alors que le soleil se couche sur le genre à Hollywood, le *chile western* a une petite vie au Mexique et donne naissance à des titres comme *Los Marcados* (Alberto Mariscal, 1971) avec Antonio Aguilar ou *El Tunco Maclovio* (Alberto Mariscal, 1970)<sup>3</sup>.

S'il existe un héritage du western dans *Allá en el Rancho Grande*, le film est plutôt connu pour ses scènes comiques et musicales. Le succès des séquences chantées engendre des longs-métrages mettant en scène des grandes figures de la chanson. À l'instar de Cantiflas, les années 1970 sont marquées par le retour des acteurs connus pour leur rôle de *charros* chantant comme Antonio Aguilar ou la naissance de nouveaux tels que Vicente Fernández<sup>4</sup>. Le cinéma narco profite également de la notoriété d'anciennes stars, mais davantage de leur entourage familial. Beaucoup de «fils de» travaillent en effet sur des productions narcos. Acteurs, comme Pedro Infante Jr ou Pepe Aguilar (bien que ce dernier était déjà connu) ou réalisateurs, comme Ismael Rodríguez Jr, quantité de films mettent en avant la présence de grands noms de l'Âge d'Or du cinéma mexicain.

Si certaines stars effectuent leur retour, d'autres n'ont pas cette chance. Les morts de Pedro Infante en 1957 et Armendáriz en 1963 laissent des places vacantes que personne ne peut combler. Cette absence, selon Gustavo Garcia et José Felipe Coria, serait aussi un indice de la crise du cinéma<sup>5</sup>. L'industrie perd ses stars et ne parvient plus à créer de nouveaux espoirs, ce dont témoignent les retours de Cantiflas et Aguilar. Le cinéma populaire réussit toutefois à faire émerger

1 PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.100

2 GARCÍA, Gustavo, CORIA, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, México, Clío, 1997, pp.22-23

3 *Idem*, p.25

4 *Idem*, pp.52-53

5 *Idem*, pp.40-41

un nom aujourd'hui incontournable dans le cinéma narco : Mario Almada<sup>1</sup>. Incarnant un personnage-type entre Clint Eastwood et Charles Bronson, l'acteur est connu pour sa filmographie immense et l'une des plus prolifiques de l'Histoire du cinéma grâce à ses apparitions dans des westerns, films d'action et narcos.

Ces tentatives de résurrection de l'Âge d'Or dénoncent un cinéma dépourvu d'originalité, dont la force créative s'amenuise. On passe de 110 films réalisés en 1968 à 56 en 1976<sup>2</sup>. Cette même année marque l'arrivée au pouvoir de José López Portillo dont les conséquences sont désastreuses pour l'industrie cinématographique. CONACINE est démantelée et le BNC perd tous ses pouvoirs<sup>3</sup>. L'État doit limiter les financements alors que les producteurs privés n'accordent d'importance qu'au profit, et continuent à produire les mêmes films. L'incendie de la cinémathèque nationale le 24 mars 1982 symbolise tristement la crise<sup>4</sup>. Les réalisateurs qui ont encore des ambitions artistiques doivent soit les abandonner, soit faire des films en dehors de l'industrie, par exemple en 16mm<sup>5</sup>. Aux antipodes des films d'auteur, la plupart des films produits pendant cette période de crise reposent sur la structure de genres populaires, portés entre autres par la figure d'El Santo<sup>6</sup>, un catcheur masqué célèbre au Mexique qui a inspiré des récits dans la bande dessinée et au cinéma<sup>7</sup>. Raphaëlle Moine remarque d'ailleurs que les films de *lucha libre*, dont El Santo est la figure de proue, sont hybrides. La formule du film est mexicaine tout en s'inspirant du cinéma d'horreur hollywoodien<sup>8</sup>, témoignant d'une même hybridation que le cinéma narco.

### 2.2.2 Naissance du cinéma narco

Le cinéma narco voit le jour au moment où l'industrie mexicaine est en crise. Le genre populaire est alors ce qui marche le mieux. Westerns, films d'action, comédies sexys, naissent dans le courant des années 1970<sup>9</sup>. À partir de cette décennie, l'industrie répond à la crise en tentant de raconter le quotidien des classes populaires, et par conséquent les récits des trafiquants de drogue<sup>10</sup>. Les films mettant en scène des bandits étaient cependant déjà exploités avant la décennie d'Echeverría. En 1919, Enrique Rosas racontait l'histoire d'une bande criminelle dans le Mexique

1 *Ibidem*

2 PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.303

3 KING, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990, p.140

4 *Idem*, p.140

5 PARANAGUÁ, *op.cit.*; p.106

6 *Idem*, p.99

7 AVIÑA, Rafael, « Santo, el enmascarado de plata », dans *Cinémas d'Amérique latine*, n°19, 2011, pp.25-31

8 MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. «Cinéma», 2<sup>e</sup> édition, 2008, p.153

9 De nombreuses pages consacrées à ce cinéma populaire sont présentes dans GARCÍA, Gustavo, CORA, José Felipe, *op.cit.*

10 BENAVIDES, *op.cit.*, p.14

révolutionnaire avec *La Banda del Automóvil Gris*<sup>1</sup>. Les raisons pour lesquelles les auteurs, aussi peu nombreux soient-ils, proclament la naissance du cinéma narco dans les années 1970, sont assez obscures. Le genre n'a jamais été clairement identifié.

L'ouvrage de Norma Iglesias, *Entre Yerba, Polvo y Plomo*, représente une porte d'entrée vers le cinéma narco. L'auteure intègre ce cinéma au sein d'un genre plus large : le cinéma *fronterizo*, de la frontière. Cette désignation rassemble des films dont la trame est liée aux problèmes relatifs à la frontière entre le Mexique et les États-Unis<sup>2</sup>.

L'auteure distingue le cinéma *fronterizo* selon trois périodes, chacune marquée par l'une ou l'autre thématique : 1939-1969/1970-1978/1979-1989<sup>3</sup>. Malgré ce morcellement, un motif traverse ces trois moments, un même refrain qui constitue la caractéristique fondamentale du genre : la question de la frontière.

Les films de la première période se concentrent sur la migration et la vie de *chicanos*, Mexicains vivant aux USA, alors que peu de productions concernent le trafic de drogue (Iglesias n'en identifie que deux<sup>4</sup>). La deuxième période est marquée par l'entrée des films sur le sol américain, notamment à la faveur du distributeur Azteca Film implanté à Los Angeles<sup>5</sup>. Les bénéfices se transforment dès lors en dollars, attirant l'attention des nouveaux producteurs. La majorité de l'argent investi dans le cinéma *fronterizo* provient de compagnies de production qui se constituent autour de familles. Les plus connues sont les Agrasánchez et Galindo. À côté de ces familles, d'autres compagnies ont tiré parti du potentiel économique du cinéma populaire. La plus productive est Filmadora Chapultepec, qui entre 1956 et 1984 a produit 19 films<sup>6</sup>. Le cinéma *fronterizo* se démarque entre 1970 et 1978 du reste du cinéma national et devient un véritable genre, édifié sur deux paramètres importants : la thématique de la frontière, qui fait écho à la réalité vécue par les spectateurs – la migration, la question de l'identité et le problème des cartels – et des compagnies de production installées sur le territoire américain<sup>7</sup>. Le secteur cinématographique prend en effet ses distances avec le Mexique et se déplace aux USA pendant les années 1970. Le bastion du cinéma *fronterizo* s'établit à Brownsville, au Texas, où vivent les Galindo et Agrasánchez<sup>8</sup>. Selon Iglesias, les films *fronterizos* sont esthétiquement médiocres. L'auteure critique «la simplification du récit, l'éclectisme du genre et l'absence de thème»<sup>9</sup>. L'intérêt pour le trafic de

1 L'influence est notable puisque de nombreux films s'inspireront du thème de bande se déplaçant en voiture : *La Banda del Carro Rojo*, *La Camioneta Gris*, *El Chrysler 300 : Chuy y Mauricio*.

2 IGLESIAS, *op.cit.*, p.7

3 *Idem*, p.22

4 *Idem*, p.39

5 *Idem*, p.47

6 *Idem*, p.81

7 *Idem*, p.61

8 *Idem*, p.62

9 *Idem*, p.67



drogue apparaît finalement au cours de la troisième et dernière période du cinéma *fronterizo*. Au moment où ces productions vivent leurs plus belles années, entre 1979 et 1989, notamment grâce à l'exportation aux USA, 41 films traitant de la contrebande sont réalisés<sup>1</sup>. La violence des longs-métrages de cette décennie fait allusion à la sanglante actualité<sup>2</sup>. Outre l'attrance grandissante envers la violence et le trafic de drogue, un changement intéressant affecte les thèmes exploités, soit un déplacement vers des sujets d'actualité. La plupart des personnages traités jusque là sortaient de l'imaginaire des *narcocorridos* pour la plupart, comme Camelia la Tejana. Ces protagonistes sont abandonnés pour des récits plus proches du quotidien, de la violence et de la corruption<sup>3</sup>. Les grands personnages sont dès lors directement issus de la réalité. Ils s'inspirent entre autres de Rafael Caro Quintero, un des chefs du cartel de Guadalajara, ou d'Enrique «Kiki» Camarena, agent de la DEA exécuté par les hommes de Quintero. Nous avons par ailleurs déjà mentionné l'allusion à la découverte du ranch Bufalo dans *Operación Mariguana*. Le goût pour les récits tirés de la réalité est à vrai dire une constante dans le cinéma mexicain. Selon Antonio Bardem, réalisateur espagnol, il y a au Mexique un vrai désir de montrer la situation du pays et ses conflits<sup>4</sup>. En s'emparant des thèmes vécus par certaines classes mexicaines, le cinéma *fronterizo* abandonne le point de vue des classes élitaires, et offre une représentation du quotidien des masses :

Yet in many ways it was this lesser concern with upper – and middle class sensibilities that opened the door to the larger lower – and working-class population, which now began to see itself represented on the screen without the buffer or proper (elite) class behavior<sup>5</sup>.

Grâce au cinéma *fronterizo* entre autres, les spectateurs sont confrontés à l'image de la majeure partie de la population mexicaine, et plus à la représentation de la bourgeoisie de l'Âge d'Or.

Les productions *fronterizos* ne font cependant que réitérer les stratégies efficaces de l'Âge d'Or. La crise du cinéma mexicain est trop profonde pour espérer une quelconque rescousse. Outre la faillite du distributeur Films Nacionales en 1991, les salles de cinéma sont les principales victimes de ce marasme qui semble sans fin<sup>6</sup>. Les quelques salles qui survivent encore dans les années 1990 sont principalement gérées par la compagnie COTSA (Compañía Operadora de Teatros, S.A) et sont malheureusement de vieilles bâtisses en décrépidité. La mauvaise qualité des films et de leur copie projetée, l'arrivée de la VHS et des vidéoclubs nourrissent également cette crise qui s'étend à la distribution en salle<sup>7</sup>. La mauvaise expérience cinématographique des

1 *Idem*, p.48

2 GARCÍA, Gustavo, CORIA, José Felipe, *op.cit.*, p.66

3 *Idem*, p.63

4 PARANAGUÁ, *op.cit.*, p.94

5 BENAVIDES, *op.cit.*, p.115

6 IGLESIAS, *op.cit.*, p.63

7 *Idem*, p.94

projections publiques a conduit les spectateurs à se rediriger vers la cassette vidéo<sup>1</sup>, au moment où le cinéma mexicain est réduit à quelques productions circulant en dehors de la capitale<sup>2</sup>.

Depuis le début des années 2000, le cinéma mexicain semble avoir trouvé un second souffle qui lui a permis d'engranger des succès critiques et publics dans le courant des années 2010. Alejandro Iñárritu et Guillermo Del Toro ont remporté des Oscars et travaillent avec la crème d'Hollywood, *Roma* a impressionné et des acteurs comme Gael Garcia Bernal ont acquis une renommée internationale. Ces films (*Birdman*, *The Shape of Water*, *Gravity*, etc.) ne font cependant pas partie de l'histoire du cinéma mexicain. D'ailleurs, ces titres ne touchent pas la plus grande partie du public mexicain, c'est-à-dire les classes moyennes, ouvrières ou agricoles. *Birdman* et *Y tu Mama También* sont des œuvres qui ne reflètent en rien le quotidien du Mexique.

En signant l'Accord de Libre-Echange Nord-Américain en 1994, l'industrie cinématographique mexicaine est devenue entièrement privée. Contrairement au Canada, qui a gardé le contrôle sur la culture, la privatisation intégrale de ce secteur a perpétué la crise et rares sont les films produits au Mexique qui voient le jour<sup>3</sup>. En caricaturant, deux univers se confrontent dans ce pays où la classe moyenne est réduite : une classe plus aisée et occidentalisée contre une classe populaire, attachée à ses racines mexicaines. Cette opposition se manifeste aussi dans l'industrie cinématographique, déjà depuis l'émergence du *Nuevo Cine* contrastant par exemple avec le cinéma *fronterizo*. Interviewé en 2004, Mario Almada expliquait que le Mexique produit de très bons films, mais qui ne sont pas destinés à la majorité des Mexicains. Ces œuvres, réalisées par des artistes qui sortent d'écoles de cinéma, sont trop étanches au public populaire<sup>4</sup>. Les Mexicains habitant dans des zones rurales ou industrielles n'ont par ailleurs pas accès aux salles de cinéma. Non seulement, il n'y a aucune salle dans ces lieux, mais les citoyens ne peuvent même pas se payer un billet, ce qui explique également l'existence d'un marché consacré au DVD<sup>5</sup>.

En résumé, la privatisation de l'industrie et l'arrivée de la vidéo sonnèrent le glas de l'exploitation en salle. Privés de leur sortie dominicale au cinéma, les Mexicains consommèrent les films chez eux, ce qui creusa davantage le fossé entre les classes, comme l'explique Emmanuel Vincenot :

Le nombre de spectateurs en salle chuta très fortement, passant de 194,5 millions en 1990 à 70 millions en 1995, avant de remonter vers la fin de la décennie, lorsque les sociétés hollywoodiennes imposèrent le modèle des multiplexes. Cette refonte totale du paysage cinématographique déboucha sur une division

1 *Idem*, p.102

2 *Idem*, p.63

3 UGALDE, Victor, « A 10 años del TLC : la decada perdida del cine mexicano », *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, n°12, 2004, p.107

4 LOYOLA, *art.cit.*

5 *Ibidem*

binaire de la production mexicaine : d'un côté, quelques films de facture internationale, destinés à un public urbain aisé, capable de s'offrir une place de cinéma dans l'un des réseaux dominant le marché (Cinemark, Cinépolis, Cinemex) ; de l'autre, des films tournés par centaines chaque année, diffusés exclusivement en vidéo auprès des couches les plus populaires<sup>1</sup>.

À partir des années 1990, Vincenot remarque une évolution du cinéma narco. Né avec le cinéma *fronterizo*, en salle, il atteint sa maturité sur un format différent, la vidéo, qu'il s'agisse de DVD ou VHS. Ce nouveau cinéma narco, ou *videohome*, s'inscrit dans la lignée du *fronterizo*, lui empruntant différentes caractéristiques. La logique d'exploitation est identique, les films sont toujours produits par des compagnies établies la plupart du temps aux USA qui tentent de séduire un public composé d'exilés mexicains. Les thématiques présentes dans les années 1970 refont surface, surtout la question de la migration puisqu'elle est plus que jamais d'actualité. Les principaux acteurs, à commencer par Mario Almada ont également migré vers le *videohome*. Outre la distribution sous format vidéo, il convient d'ajouter que quantité de longs-métrages sont aussi consommés sur Internet, notamment YouTube. La disponibilité des films depuis les ordinateurs, smartphones ou tablettes favorise leur visibilité. Il n'est donc pas rare que sur Internet quelques 3 millions de personnes cliquent sur un titre<sup>2</sup>.

La question de la vidéo sera étudiée plus tard, tant du point de vue de la réception et de la consommation sur le web que de la production. La plupart des films sont en effet tournés en 16mm, HD ou DVCAM, procurant l'impression que les images sont enregistrées par des amateurs<sup>3</sup>.

## 2.3 De la chanson au cinéma

Le *narcocorrido* peut revendiquer sa parenté dans l'ADN du cinéma narco. Reconnaisants, les réalisateurs mexicains ont décidé de rendre hommages aux ballades les ayant inspirés en laissant une place à la chanson dans leurs longs-métrages.

L'origine musicale du cinéma narco ne se trouve toutefois pas uniquement dans le *narcocorrido*. Mario Županović repère l'existence de différentes chansons (*canción rural*, *canción de charro* et la *canción ranchera*) dans la *comedia ranchera* ou encore dans divers mélodrames<sup>4</sup>. Ainsi, de nombreux acteurs de la *Época de Oro* mexicaine comme Pedro Infante, Antonio Aguilar ou Jorge Negrete étaient aussi des chanteurs reconnus. Infante chantait déjà dans *Nosotros Los*

1 VINCENOT, *art.cit*

2 *La Mafia No Perdona* (<https://www.youtube.com/watch?v=SiOPg3kKEag>), *Les Cortaron La Cabeza Por Culeros* (<https://www.youtube.com/watch?v=rMMWelKlIY>), *El Bazukazo* (<https://www.youtube.com/watch?v=BmPYgvw4F3E>) et *Sanguinarios del MI* (<https://www.youtube.com/watch?v=BmPYgvw4F3E>) accumulent chacun au moins 3 millions de vue.

3 VINCENOT, *art.cit*.

4 ŽUPANOVIĆ, Mario, «Comedia ranchera: A Reactionary Genre of Mexican Cinema», dans *The Art of Words : Journal of Literary, Theatre and Film Studies*, Université de Zagreb, n°3-4, Juillet-Décembre 2001

*Pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), alors que Negrete affichait sa fierté avec *Yo Soy Mexicano*, vêtu en *charro* dans *El Peñón de las Ánimas* (Miguel Zacarías, 1953).

La présence de scènes musicales dans le cinéma mexicain remonterait d'autre part aux *revista de teatro*, un grand divertissement populaire au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, similaire à la revue, et dérivant de la *zarzuela* espagnole. Proposant des sketches comiques comme des numéros dansés et chantés, la *revista* a inspiré le septième art. La naissance du cinéma parlant a par ailleurs engendré la migration de comédiens, chanteurs et danseurs de la *revista* vers le grand écran. Ainsi les *comedias rancheras* par exemple, dépeignent souvent une scène chantée par le *charro*, un personnage déjà présent dans la revue<sup>1</sup>.

En se basant sur les *narcocorridos*, les films enrichissent les récits picaresques des ballades. Le cinéma narco éveille non seulement la mémoire de ses spectateurs, mais suscite aussi davantage d'empathie à l'égard des personnages. Il ne s'agit pas de faire une analyse des scènes chantées au sein des films, ce dont il sera question dans le chapitre consacré au spectaculaire (pp. 56-64), mais plutôt d'analyser la transposition des paroles vers le film et l'impact de cette adaptation.

Penchons-nous premièrement sur l'adaptation textuelle en prenant pour exemple *La Banda del Carro Rojo* des Tigres del Norte, sorti en 1975 :

On dit qu'ils venaient du sud,  
Dans une voiture colorée,  
Ils transportaient 100 kilos de cocaïne,  
Et se dirigeaient vers Chicago,  
C'est ce que dit l'indic,  
Qui les avait dénoncé,

Ils avaient déjà passé la douane,  
Celle qui est à El Paso, Texas,  
Mais au milieu de San Antonio,  
On les attendait,  
C'étaient les rangers du Texas,  
Qui commandaient le comté,

Une sirène retentissait,  
Un émigrant criait,  
Qu'ils arrêtent la voiture,  
Pour les identifier,  
Et s'ils résistaient,  
Ils allaient les tuer,

Un M-16 surgit,  
Alors que le vent rugissait,  
Le phare d'une patrouille  
A volé dans les airs,  
Ainsi a commencé ce combat

1 AVILA, Jacqueline, «Juxtaposing *teatro de revista* and cine : Music in the 1930s *comedia ranchera*», dans *Journal of Film Music*, Sheffield, Equinox Publishing, 2012, pp. 121-126

Où eut lieu ce massacre

Lino Quintana disait,  
Ceci devait arriver,  
Mes amis sont morts,  
Ils ne pourront rien déclarer,  
Et je suis désolé shériff,  
Parce que je ne sais pas chanter

Des sept qui moururent,  
Seules les croix sont restées,  
Quatre venaient de la voiture rouge,  
Les trois autres du gouvernement,  
Pour eux ne vous tracassez pas,  
Ils iront en enfer avec Lino

On dit qu'ils venaient du Cantil  
D'autres qu'ils étaient de l'Altar  
Beaucoup disent  
Qu'ils venaient de Parral  
La vérité n'a jamais été connue  
Personne n'est allé les réclamer<sup>iii</sup>

Le premier élément à signaler est la fidélité du film à la chanson. Lino Quintana, joué par Mario Almada se fait arrêter au Texas, au volant d'une voiture rouge, transportant 100 kilos de cocaïne. Une fois la douane passée, un indic téléphone aux rangers texans (ils parlent en anglais dans le film) pour les prévenir qu'une voiture rouge transporte de la drogue. Une course-poursuite commence aussitôt. À partir de ce moment, une différence notable entre le film et la chanson est à prendre en compte : qui tire en premier ? Ce détail, qui a valu un débat célèbre autour d'un autre contrebandier, Han Solo, est aussi important ici. Le film montre en effet les forces de l'ordre texanes ouvrir le feu avant même que Lino et ses amis aient constitué un véritable danger. Dans le *narcocorrido*, Los Tigres del Norte expliquent que les rangers ont ordonné au chauffeur de s'arrêter sous peine de tirer. Cet avertissement des forces de l'ordre légitime leur intervention armée. Dans le film, les rangers ne préviennent pas la bande de Lino et ouvrent le feu alors que la voiture change de direction. Le choix du réalisateur de montrer que les Texans ont tiré en premier confère plus d'empathie envers les passeurs de drogue. Sous la pluie de balle, ils n'avaient d'autre choix que de riposter. Les quatre criminels meurent, criblés de balle. Ils ne quittent pas ce monde de façon douce, au contraire, le réalisateur insiste sur la violence en faisant couler beaucoup de sang. À nouveau, cet écart avec la chanson incite le spectateur à considérer les contrebandiers sous un angle différent, plus compassionnel que celui proposé par Los Tigres del Norte. Cet élan d'empathie est la seule discordance avec la chanson à laquelle le film reste fidèle. Les derniers mots de Lino sont identiques à ceux chantés par Los Tigres : «*Yo no sé cantar*» alors que l'ultime plan du film cite les

croix dont il est question dans la chanson<sup>1</sup>.

Quel que soit le *narcocorrido* dont le film s'inspire, il paraît évident que l'adaptation cinématographique creuse le caractère et la situation des personnages pour faciliter l'identification et l'empathie. D'après Linda Hutcheon et Siobhan O'Flynn les adaptations favorisent l'immersion des spectateurs en offrant aux récits un cadre plus précis<sup>2</sup>. *La Banda del Carro Rojo* dresse un portrait détaillé des quatre personnages principaux, bien qu'ils restent très stéréotypés. Le récit chanté par Los Tigres del Norte n'occupe que les dix dernières minutes du film, le reste narre les événements qui précèdent la fin tragique des protagonistes. En d'autres termes, le film aide le spectateur à comprendre les agissements de la bande de Lino.

Le chef du groupe criminel est l'oncle d'une petite fille malade. L'enfant est clouée sur un lit d'hôpital alors que le médecin lui cache la nature de sa maladie. Dès le début du film, Lino tente de gagner de l'argent facile, d'abord en jouant au poker. Endetté par ses défaites, il décide de se rendre chez une amie qui lui présente un «homme d'affaire», qui engage Lino comme passeur. Le personnage doit au départ quelques milliers de dollars à son adversaire au poker. Ses activités dans le monde criminel devaient être éphémères. Pourtant, vers le milieu du film, il a une conversation avec son frère, Rodrigo, qui désespère vis-à-vis de l'état de sa fille. Seule une grosse somme d'argent peut sauver son enfant. C'est pourquoi Lino propose à son frère de l'aider à transporter la drogue. Rodrigo refuse dans un premier temps, avant de se laisser convaincre par le discours de son frère :

- Parce qu'il y a d'autres manières honnêtes de le faire.
- Ne me parle pas de ça mon frère, dans cette vie, tout est une question de business. Il n'y a plus d'honnête homme.
- Je ne veux pas me salir les mains. Je me suis battu pour être un honnête homme
- Et à quoi ça t'a servi ? Une entreprise qui va mal, une femme qui t'abandonne, une fille qui a besoin de soins médicaux. Tout dans cette vie est un jeu Rodrigo, tu as besoin d'argent, et tu me parles d'honnêteté, lorsque les guerres, les maladies, tout est devenu un business, même l'amour. Avec de l'argent, on peut emmener ta fille dans de bons hôpitaux, vous pouvez voir les meilleurs médecins, vous pouvez même faire l'impossible. Ça vaut la peine<sup>3</sup>.

Lino parvient à persuader son frère. Or, la décision de Rodrigo ne correspond pas du tout à sa personnalité. Lorsque le spectateur rencontre le personnage pour la première fois, Rodrigo est en

1 Étrangement, ces croix sont au nombre de six alors que seuls quatre personnages meurent.

2 HUTCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Abingdon, Routledge, 2013, p.119

3 Porque hay otras formas honradas de hacerlo.

- No me vengas con eso hermano, en esta vida, todo es negocio. Se acabaron los hombres honrados.

- Yo no me quiero ensuciar las manos. He luchado por ser un hombre honrado.

- Y qué es lo que ha logrado ? Un negocio que da lástima, una mujer que te abandona, una hija que necesita atención medica. Todo en esta vida es un juego Rodrigo, se necesita dinero, y me hablas de honradez, cuando las guerras, las enfermedades, todo es negocio, hasta el amor. Con dinero, podemos llevar tu hija a buenos hospitales, pueden ver a los mejors médicos, se puede hacer hasta el imposible. Vale la pena. Traduction personnelle

effet le seul pourvu de morale. Il tente de dissuader Pedro, un Mexicain immigré, de repartir sur sa terre natale parce que la vie de clandestin au Texas est pénible. Après cette scène, le choix de Rodrigo de se lancer dans la contrebande indique que même les plus honnêtes basculent dans le monde criminel.

L'argument de Lino selon qui le monde d'aujourd'hui est perverti par l'argent est récurrent dans le cinéma narco. La société mexicaine change et adopte le rythme de l'horloge du capitalisme. La modernisation bouscule toutes les valeurs auxquelles le Mexique rural est attaché. La fin des campagnes signe la fin d'une époque d'où les honnêtes hommes, d'après Lino, auraient disparus. Cette lecture de la scène en regard de la modernisation mexicaine semble pertinente et peut être rattachée à la volonté de développer de l'empathie envers les personnages. Les deux frères n'ont d'autre choix que d'agir illégalement, le monde moderne n'offre plus d'alternative honnête. *La Banda del Carro Rojo* soutient ce discours : Lino et Rodrigo agissent pour sauver l'enfant. Dans le même registre, Pedro emprunte le chemin du crime. Il apparaît par ailleurs dans une situation fatidique : la traversée de la frontière. Il est rejoint par un passeur, Boon qui l'héberge. Loin d'être un exilé politique, Pedro a en réalité risqué sa vie pour devenir acteur à Hollywood. Le personnage représente la masse d'immigrants venus chercher du travail aux États-Unis. Une romance naît ensuite entre lui et la sœur de Boon, conférant un nouvel aspect mélodramatique au film. Pedro est un personnage jeune, ayant l'avenir devant lui, rempli de rêves, mais qui aura pourtant un destin tragique. La vie criminelle est une voie unique – *La Banda del Carro Rojo* démontre au spectateur que Rodrigo, malgré sa bonté, n'a d'autre choix – qui mène directement au cimetière.

Cette critique envers la société n'est pas un cas isolé dans le narco cinéma. *Operación Mariguana* pointe du doigt la consommation de drogue aux États-Unis. Le film raconte l'histoire de Macario, parti à la recherche de son fils de treize ans qui a intégré un camp de culture de cannabis en partance pour les USA. Contrairement au film précédent, *Operación Mariguana* se déroule au Mexique mais répond à *La Banda del Carro Rojo*. Les personnages ont besoin d'argent et vivent dans des conditions de travail désastreuses. Lorsqu'un groupe d'ouvriers tente une révolte, le chef du camp leur répond que la vie de l'autre côté du Río Bravo n'est pas meilleure. Presque dix ans séparent les deux films, mais la situation et la critique sont similaires. Pour Ryan Rashotte : «the film [*Operación Mariguana*] [...] condemns Mexico's growing dependence on *el norte* and narcotics, equally alienating economies that destroy families and exploit laborers according to the logic of the free market »<sup>1</sup>. Les travailleurs du camp se disculpent de leur participation dans le trafic de drogue, puisqu'ils agissent «par nécessité » selon le fils de Macario, alors que les coupables sont les *gringos* et le système mexicain corrompu, d'après d'autres ouvriers. Au tout début du film, un

1 RASHOTTE, *op.cit.*, p.66

chauffeur de taxi décrit le contexte économique en déclarant que le peso ne vaut plus rien, raison pour laquelle les personnages s'engagent dans le trafic. Le film se présente donc d'emblée comme anti-américain et anti-drogue, en faisant la distinction entre la production et la consommation. Faire pousser du cannabis n'est pas réprimandé, mais fumer un joint est directement puni puisque Benito, le fils de Macario se fait gifler au moment d'inhaler l'herbe. Dans *La Camioneta Gris*, réalisé par le même José Luis Urquieta, un des personnages est amené à plonger dans le milieu de la drogue pour paradoxalement y échapper. Il est effectivement dépendant à l'héroïne et il conclut un marché avec des trafiquants pour s'en sortir. En échange de l'argent et des soins hospitaliers fournis par le cartel, le protagoniste devra transporter de la drogue. Le film est tiré du *narcocorrido* homonyme, chanté par los Tigres del Norte. Trois membres du groupe ont d'ailleurs un rôle important dans le film. Raúl Hernández joue Pedro Márquez, l'héroïnomane et les deux autres musiciens incarnent des policiers. Comme dans *La Banda del Carro Rojo*, la chanson originale n'apparaît que les ultimes minutes du film. Le spectateur est amené à comprendre comment le destin de Pedro l'a conduit aux événements racontés dans le *narcocorrido*. Son sort est d'ailleurs similaire à celui de la bande de Lino. Le dernier plan du film est accompagné d'un texte d'avertissement : « les drogues détruisent et tu mérites de vivre, dis non à la drogue »<sup>1</sup>.

Le cinéma narco est en fin de compte particulièrement critique : envers les USA, consommateurs de drogue, envers le Mexique et son système corrompu, envers la drogue enfin et ses vices. En contrepartie, les films prennent la défense des Mexicains qui n'ont pas le choix et deviennent dépendants du narcotrafic, ce que les *narcocorridos* évitent totalement. Le travail d'adaptation est donc assez intéressant puisqu'il adopte un point de vue politique sur la situation du narcotrafic. Il serait par conséquent pertinent d'étudier plus attentivement le phénomène d'adaptation. Une analyse telle n'entre cependant pas dans le champ de la problématique de ce mémoire, nous ne pouvons y consacrer plus d'espace.

Comme l'indique Norma Iglesias, la principale caractéristique du cinéma narco est son attachement à la frontière. Ce territoire de partage est habité par les conflits identitaires et culturels du Mexique. De la terre aride de la frontière est né un objet multiculturel, faisant la synthèse de traditions mexicaines et du cinéma hollywoodien. Le cinéma narco, comme le *narcocorrido* avant lui, a répondu à un phénomène d'hybridation culturelle qui sera abordé dans le prochain chapitre (pp.37-44). Étudier la *narcocultura* nécessite donc de toujours garder à l'esprit le contexte de la région frontalière, berceau de cette culture. L'histoire de ce territoire est à prendre en compte,

1 Las drogas destruyen y tu mereces vivir, di no a las drogas. Traduction personnelle



surtout les événements qui ont suivi l'annexion des États du nord aux USA. Le sud des États-Unis partage en effet des pages de son histoire avec le nord du Mexique. Un retour dans le temps s'avère donc nécessaire pour développer notre réflexion sur la culture narco.

## 2.4 La frontière

Lorsque Luis Astorga et Mark Cameron Edberg analysent le *narcocorrido* en le contextualisant dans sa région natale, le nord du pays, ils soulignent l'importance culturelle de la zone frontalière. Or, la majorité des auteurs rencontrés dans le cadre de notre étude partagent l'idée que cette région constitue l'élément clé, le motif fondamental de la culture narco, et par conséquent de son cinéma. Longue d'environ 3200 kilomètres, la frontière entre le Mexique et les États-Unis est un véritable terreau pour la *narcocultura*. C'est pourquoi se fait ressentir le besoin d'interroger la fertilité de cette terre reliant l'océan Atlantique au Pacifique.

Considérons d'emblée la difficulté de définir la frontière. Les observations d'Edberg et Iglesias permettent d'identifier les problématiques de la région, en restant cependant à l'écart de toute définition. L'étendue de la frontière n'est pas bornée en termes théoriques. Devons-nous inclure les territoires les plus au nord de la Californie et les villages du Sinaloa ou nous cantonner aux villes et États frontaliers ? Le point de vue des auteurs est évidemment primordial. Norma Iglesias, mexicaine, et Mark Edberg, américain, ont, peut-être, des opinions divergentes sur les limites géographiques de la zone frontalière.

Mexique et États-Unis ont pourtant trouvé un terrain d'entente, une délimitation officielle de la frontière qu'ils reconnaissent mutuellement. Cette définition résulte de l'Accord sur la protection et l'amélioration de l'environnement de la région frontalière, adoptée en 1983, plus connu sous le nom d'Accord de La Paz. Cette entente conçoit la frontière comme une zone s'étendant sur cent kilomètres de part et d'autre de la ligne de démarcation politique. Isabelle Vagnoux remarque cependant une faille dans cette définition. Si l'on considère une zone frontalière comme un espace d'échange entre deux nations, les limites instaurées à La Paz ne correspondent pas à la réalité<sup>1</sup>. Les partages s'étendent effectivement sur un territoire plus ample, comme l'atteste le succès des *narcocorridos* à Chicago. Cette remarque de Vagnoux montre la difficulté de délimiter la zone frontalière.

Notre étude n'a toutefois pas pour but de trancher et circonscrire exactement la frontière. Il convient cependant de rappeler que le nord du Mexique et la région frontalière sont pensés comme

1 VAGNOUX, Isabelle, *Les États-Unis et le Mexique. Histoire d'une relation tumultueuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp.180-181

des synonymes dans cette étude, bien que les deux appellations ne recouvrent pas les mêmes zones dans la réalité.

Selon Norma Iglesias, la région frontalière est une espèce de *no man's land* où le statut des habitants oscille entre une nationalité mexicaine et américaine. Le nord du Mexique est, du point de vue des États-Unis, le lieu de tous les clichés<sup>1</sup>. Le cinéma américain regroupe d'ailleurs un concentré de stéréotypes. La comédie *We're The Millers* (Rawson Marshall Thurber, 2013) narre les péripéties d'une famille chargée de transporter de la drogue depuis le Mexique. Grosses moustaches, sombreros (mis à l'envers), marijuana et musique folklorique ponctuent le récit. Si le film peut se défendre derrière l'argument de la comédie, l'excuse n'est plus valable lorsqu'il s'agit de films d'action. Dès qu'il est question de passer par la douane mexicaine, la criminalité est omniprésente. *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007), *Bordertown* (Gregory Nava, 2007), *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), *Extreme Prejudice* (Walter Hill, 1987) sont autant d'exemples, non exhaustifs, qui confirment l'idée d'Iglesias.

En observant la région frontalière de l'autre côté du fleuve, les Mexicains ont tendance à dénigrer les frontaliers, considérés comme des traîtres à la patrie qui ont assimilé l'*american way of life*<sup>2</sup>. Il y a évidemment du vrai et du faux dans un tel reproche. Certes, le Mexique a ingéré une partie de la culture américaine, mais ce phénomène ne s'est pas restreint à la zone frontalière. Pachuca, chef-lieu de l'État d'Hidalgo, situé au centre du pays, regorge de Starbucks, et de fast-foods servant des hamburgers et des ailes de poulet. Les complexes cinématographiques sont légion et assaillent les *Pachuqueños* de blockbusters hollywoodiens. S'ils ne sont pas convaincus par les sorties cinéma de la semaine, les habitants se réunissent le dimanche autour d'un match de NFL (*National Football League*, la ligue nationale de football américain). Certaines régions du sud du pays, surtout la Riviera Maya, font face à la même invasion nord-américaine. En dehors des petits villages qui heureusement ne sont pas impactés par le tourisme, les villes comme Cancún et Playa del Carmen sont submergées par la culture américaine : les enseignes des casinos Playboy et des restaurants Hard Rock Cafe font de l'ombre aux traditions mayas nées sur ces terres. Certaines boîtes de nuit sont mêmes anglophones. Une des raisons du développement de la culture nord-américaine est l'importance du tourisme. Depuis le début de 2019, les visiteurs américains et canadiens représentent 60% du taux d'affluence touristique au Mexique<sup>3</sup>. Il convient par conséquent de mesurer l'influence culturelle avec d'autres étalons que le cinéma.

Nous aurions ainsi tort de restreindre l'impact des États-Unis à la région frontalière puisque

1 IGLESIAS, *op.cit.*, p.18

2 *Ibidem*

3 Selon le rapport publié par le Secrétariat du Tourisme du gouvernement mexicain, [En ligne], URL : <http://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/Visitantes%20por%20Nacionalidad.aspx>

la culture américaine s'étend dans presque tous les recoins du pays. Interroger les confins du Mexique et des États-Unis n'est pourtant pas vide de sens. Iglesias explique que la frontière, du point de vue mexicain, est habitée par une crise d'identité, une recherche de la mexicanité. Les États frontaliers sont dénigrés par les Mexicains parce qu'ils sont devenus des attrape-touristes se transformant en parodies d'eux-mêmes : «souvenirs, artisanat, bars, restaurants, orchestres de mariachis, architecture "typique" ou du moins satisfaisant l'imaginaire des Américains»<sup>1</sup> pullulent dans les villes frontalières. La zone est un lieu de conflit où règne la crainte de perdre une identité mexicaine<sup>2</sup>. La richesse des partages culturels, propre au nord du pays, cache une inquiétante réalité. Selon cette perspective, les films américains ne sont pas pleinement blâmables : le nord du Mexique est effectivement un territoire dangereux. La survie de l'identité et de la culture mexicaine y est fortement menacée. Nous avons cependant insisté sur l'absence d'identité pure et essentielle au Mexique, qui est au contraire hétérogène. Les échanges perpétués à la frontière pourraient dès lors symboliser une culture en constante mouvance. Alors qu'Iglesias avance que l'identité mexicaine est menacée par la conversation culturelle avec les États-Unis, la mexicanité pourrait justement résider dans son caractère hybride.

L'intérêt pour la région frontalière se résume simplement à sa fonction d'échange culturel. Toutefois, l'endroit doit être également appréhendé comme le *no man's land* évoqué par Iglesias, un lieu détaché du centre du Mexique, un paysage lointain. Tant ouverte à l'échange que recluse, la région porte les stigmates des problèmes sociaux véhiculés par la culture narco. La migration et le trafic de drogue sont autant d'enjeux propres à la frontière, traités par quantité de films et chansons, bien que l'emprise des cartels s'étend sur certains États du sud, notamment le Guerrero. La culture narco et les problèmes liés au trafic ne sont pas confinés à la région du nord. Si cette dernière retient néanmoins notre attention, c'est parce qu'elle est le berceau de l'imaginaire narco.

Mark Edberg, à propos des *narcocorridos*, relève plusieurs caractéristiques faisant écho au contexte de la frontière :

the changing landscape of power between the United States and what had been Mexico, as they were also unextricably bound up with the historical oppositions between the fluidity and independence of the Mexican periphery vis-à-vis the center in Mexico City. They were, and are, also bound up with images of what it means to be from the sierra, or from the tough, dry border country – images of people who are survivors, who are wily and resourceful, who know the land, who can take punishment, and who are not deterred by the imposition of a border. [...] Furthermore, contemporary narcocorridos are bound up with the persistent fluidity of a reality (in the border region and elsewhere) in which border-obviating population and cultural flows exist in the face of institutionalized states boundaries and boundary policies regarding trade, drugs, immigration, labor, and so on, reinforcing and undercurrent of conflict. They are also bound up with the changing nature of organization global capital, particularly the transnational

1 VAGNOUX, Isabelle, *op.cit.*, p.199

2 IGLESIAS, *op.cit.*, p.18

La distance entre le nord du pays et le centre est d'ordre politique et culturel. Nous verrons plus bas comment la fracture s'est produite. La conception de la drogue dans le nord du Mexique soulignée par Astorga attestait déjà d'un discours discordant entre les États mexicains. Les *narcocorridos* dessinent par ailleurs le portrait de personnages rusés et habiles, capables de survivre dans un environnement hostile (dans le cinéma narco, la mort rôde au nord du Mexique, prenant la forme d'un soleil de plomb dans le désert, ou de balles, de plomb aussi, des narcotrafiquants), recyclés par le cinéma. Edberg cite enfin une organisation du travail transnationale et une volonté d'outrepasser les frontières. Ces caractéristiques coïncident autant avec l'aménagement de l'industrie cinématographique narco, installée au Mexique et aux États-Unis, qu'avec les scénarios des films, dans lesquels l'herbe, cultivée dans le Sinaloa et transportée dans les jantes de pick-up est revendue dans les métropoles américaines.

L'attention portée à la frontière doit en définitive suivre deux axes : interroger d'une part son statut de médiation entre les pays et d'autre part la façon dont le cinéma narco aborde les enjeux sociaux qui y sont liés.

Effleurons à présent l'histoire de la région frontalière en conviant Ramón Saldivar. L'auteur mexicano-américain s'est intéressé à la culture *chicano*, c'est-à-dire les restes des traditions mexicaines dans le sud des États-Unis. Dans un ouvrage dédié à Américo Paredes, spécialiste de la culture *chicano*, Saldivar propose un bref historique des relations entre les deux pays, unis par une région commune, la «*border region*». Une culture propre à cette zone s'est profilée au XVI<sup>e</sup> siècle au moment où les explorateurs espagnols remontaient vers le nord du Mexique, le Texas et d'autres États au sud des actuels USA. En emportant leurs traditions, religion, folklore, littérature et langage, les Espagnols ont façonné une culture nouvelle et hybride, un mélange composite d'Ancien et de Nouveau Monde, concrétisé par l'établissement de la province du Nuevo Santander de José de Escandón en 1749<sup>2</sup>. Petit à petit un fossé s'est creusé entre le centre du Mexique et le nord. Selon Carlos Fuentes, le divorce entre le Mexique central et sa périphérie remonte à l'époque coloniale :

La distance entre la métropole et la colonie, la légalité et la réalité concrète, l'autorité exercée légitimement et l'abus *de facto* créèrent un vide énorme, au sein des institutions coloniales du Mexique. Mais la politique, plus encore que la nature, a horreur du vide, et celui-ci fut rapidement comblé par des chefs politiques locaux et leurs clans – familles, associés, amis, garde du corps, tueurs à gages, amants –,

1 EDBERG, *op.cit.*, p.107

2 SALDIVAR, Ramón, *The Borderlands of Culture, Américo Paredes and the Transnational Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2006, pp.24-25

qui gouvernèrent réellement le pays, loin de la volonté du roi à Madrid et même de celle du vice-roi à Mexico, imposant leur caprice au mépris des lois et des institutions<sup>1</sup>.

L'entaille s'est approfondie lorsque le nord du pays a développé de nouvelles formes d'identité<sup>2</sup>. La région a réuni des communautés culturelles et «ethno-raciales» diverses et s'est écartée des stratégies de construction nationale du centre. Dans le nord, les habitants s'identifiaient d'abord à la religion dominante – le catholicisme – ou à un groupe social – la famille, les amis – avant de se considérer comme Mexicains<sup>3</sup>.

Un deuxième paramètre important de ce mélange culturel a émergé au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'époque, le gouvernement mexicain envoyait des colons anglo-américains peupler le nord du pays. Ces derniers, emmenant leur bagage culturel, ont rapidement dépassé les Mexicains en nombre, notamment au Texas. Lorsque ce dernier a déclaré son indépendance en 1835, un territoire soumis à une république protestante anglophone a supplanté une région appartenant à une nation catholique hispanophone métissée<sup>4</sup>. Alors que les croyances et traditions du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui constituaient le socle d'une vie modeste et pastorale, prévalaient toujours au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le Traité de Guadalupe-Hidalgo a bouleversé la structure sociétale<sup>5</sup>. L'annexion des États actuels du sud des USA a lancé un processus d'américanisation violent. Les conséquences furent désastreuses pour la langue espagnole et la culture mexicaine, bannies des écoles<sup>6</sup>.

Suivre les traces des auteurs *chicanos* mène cependant à un cul-de-sac. Saldívar et Paredes s'intéressent à la culture mexicaine aux États-Unis. Or, notre étude se concentre davantage sur l'influence des media américains, le cinéma hollywoodien en l'occurrence, au Mexique. Cette perspective est curieusement un thème peu étudié selon Américo Paredes : «Much has been written about the blending of cultures in the southwestern United States, though less has been said about the impact of United States culture on northern Mexico»<sup>7</sup>. Ce manque de littérature nous a poussé à sonder l'impact des genres hollywoodiens sur le cinéma narco.

1 FUENTES, *op.cit.*, p.96

2 SALDÍVAR, *op.cit.*, p.26

3 *Idem*, p.27

4 *Idem*, p.28

5 *Idem*, p.31

6 GUADALUPE, Miguel et VALENCIA, Richard, « From the treaty of Guadalupe Hidalgo to Hopwood: The educational plight and struggle of Mexican Americans in the Southwest », in *Harvard Educational Review*, Cambridge (MA), automne 1998, coll. « Arts Premium », pp.358-361

7 PAREDES, Américo, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican border*, Austin, CMAS Books, 1993, p.20

### 3. La modernisation mexicaine, «now, even Taco Bell is here !»<sup>1</sup>

#### 3.1 La culture de masse

##### 3.1.1 Une revendication par le goût

Dans le courant des années 1960 en Amérique latine, le marxisme – qui distingue les groupes sociaux selon des critères économiques et fait fi des singularités à l'intérieur des classes<sup>2</sup> – subit une perte de vitesse<sup>3</sup>. Certaines classes sociales, marginales ou « subalternes » pour reprendre les mots de Lidia Santos, reforment leur identité, non plus à travers des indices économiques, mais en affirmant leur goût, leur subjectivité. Une revendication identitaire se met dès lors en marche sur le continent, confronté à un recentrement sur l'individualité, la singularité<sup>4</sup>. Ce phénomène n'est pas étranger à la théorie d'Edmond Goblot qui interroge les moyens mis en œuvre par les classes défavorisées pour être reconnues. Parmi ces méthodes, l'auteur s'intéresse à la copie du goût des élites en se concentrant davantage sur ces dernières, créatrices de normes, que sur les petites gens<sup>5</sup>.

L'intérêt de Goblot pour l'imposition de règles conventionnelles a traversé l'océan et s'est propagé au Mexique. Le sociologue mexicain Luis Astorga identifie une culture narco reconnue aujourd'hui par un grand nombre d'auteurs<sup>6</sup>. Cette culture, enracinée dans les États du nord du Mexique, entretient un rapport particulier avec la drogue et son trafic. Les substances narcotiques ont un impact majeur sur les paysans et montagnards puisque la culture de marijuana faisait partie de l'économie dans les régions reculées et isolées<sup>7</sup>. À titre d'exemple, les habitants du nord du Mexique n'accusent pas les trafiquants quand il est question du problème de drogue, mais la police. Dans l'État du Sinaloa, la drogue est «une sorte de normalisation d'un phénomène marginal qui est entré dans la vie quotidienne, a investi la société et, d'une certaine façon, imposé ses règles du jeu»<sup>8</sup>. En s'intéressant à l'arrivée des trafiquants mexicains dans les grandes villes, Astorga souligne qu'ils ont emporté leurs valeurs éthiques et morales, promulguées dans les régions rurales. Deux options se sont présentées devant eux pour assurer leurs activités illégales : la persuasion, par l'usage ou non

1 THELEN, David, « Mexico's Cultural Landscapes: A Conversation with Carlos Monsiváis », dans *The Journal of American History*, Oxford, University of Oxford Press, vol.82, n°2, september 1999, p.615

2 SANTOS, *op.cit.*, p.103

3 *Idem*, p.19

4 *Idem*, p.15

5 Goblot sonde d'ailleurs l'éducation morale, intellectuelle et esthétique de la bourgeoisie. (Voir GOBLOT, Edmond, *La barrière et le niveau. Etude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2010)

6 ASTORGA (1995), *op.cit.* Voir aussi le chapitre «Culture» dans GRILLO, *op.cit.*, pp.216-234

7 VINCENOT, *art.cit.*

8 *Idem*, p.88 (Una especie de «normalización» de un fenómeno que de relativamente marginal paso a ser parte de la vida cotidiana, a permear la sociedad y a imponerle, hasta cierto punto, sus reglas del juego. Traduction personnelle.)

de la violence, ou la reconnaissance de leurs valeurs en les intégrant dans la culture, notamment par le biais du *narcocorrido*<sup>1</sup>. Le sociologue propose d'envisager ces chansons comme des manifestations culturelles exprimant un schéma différent de la culture dominante<sup>2</sup> et comme des objets d'étude représentatifs de certains groupes sociaux<sup>3</sup>. Les *narcocorridos* seraient une façon de revendiquer une identité et une culture minoritaires.

La transplantation de la culture narco et la trajectoire des trafiquants a déjà été traitée par la littérature (Astorga cite Élmér Mendoza et Victor Hugo Rascón Banda). Bien que l'auteur ne fasse référence à aucun réalisateur<sup>4</sup>, il y a une production cinématographique propre à la culture narco, s'opposant à la société dominante. Ce corpus anonyme se serait par ailleurs approprié divers codes cinématographiques issus des films de gangsters<sup>5</sup>.

### 3.1.2 La culture américaine au Mexique

Au-delà des revendications identitaires, les années 1960 sont marquées par l'avènement de la société de consommation et de la culture de masse. Le capitalisme s'étend dans le sud et détruit d'innombrables champs agricoles, symboles de la ruralité latino-américaine<sup>6</sup>. Le développement des technologies de l'information s'allie avec l'expansion capitaliste. Progressivement, la télévision et le cinéma s'installent dans le paysage latino et remplacent la radio, répandue dès les années 1930 dans les foyers<sup>7</sup>.

La culture de masse a été définie dans un premier temps par l'école de Francfort (il s'agit plutôt pour eux d'une « culture industrielle »), puis revalorisée par James Naremore et Patrick Brantlinger qui ont étudié l'évolution des cultures, segmentée en six périodes. Les auteurs définissent la culture de masse comme une culture partagée par la majorité, regroupant un ensemble de produits fabriqués en masse par des techniques industrielles<sup>8</sup>. Cette culture est intrinsèque à l'expansion du capitalisme et à la modernité. Les auteurs remarquent également un certain dédain des élites intellectuelles envers la culture de masse : «The culture of “the masses” – the most common, ordinary, everyday culture shared by most people of most of the time – has perhaps

1 ASTORGA (1995), *op.cit.*, p.40

2 *Idem*, p.139

3 *Idem*, p.133

4 *Idem*, p.68

5 *Ibidem*

6 SANTOS, *op.cit.*, p.15

7 *Ibidem*

8 BRANTLINGER, Patrick, NAREMORE, James (dir.), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p.2

always been viewed antagonistically by intellectuals»<sup>1</sup>. L'école de Francfort avait en effet adressé une critique envers « la culture industrielle », annonçant la mort de l'individualité, de la résistance et de la liberté<sup>2</sup>. L'objectif de notre étude n'est cependant pas de légitimer la culture de masse, mais plutôt de la définir.

Les premiers théoriciens de la culture de masse la regardent avec méfiance, partageant la conviction qu'elle est une vulgarisation de la culture élitaires<sup>3</sup>. Dwight MacDonald distingue la *Mass Culture* et le *Folk Art* (l'art populaire) selon la production des biens. La culture populaire est une émanation directe du peuple alors que la culture de masse dépend des élites<sup>4</sup>. La pensée de MacDonald se superpose à celle de Goblot : la culture de masse est une sorte de calque d'un art élitaires. Aussi mauvaise soit-elle, cette copie a pour avantage de détruire le mur entre classes populaires et élitaires, de suggérer une sorte de réservoir culturel disponible pour tous<sup>5</sup>. Robert Desnos, Louis Aragon, Guillaume Apollinaire et Max Jacob, par exemple, se sont pris d'engouement pour *Fantômas* au même titre que les classes populaires<sup>6</sup>. Ainsi, la *Mass Culture* serait un pont édifié entre deux cultures. Jésus Martín-Barbero considère la culture de masse en Amérique latine comme une médiation entre la culture traditionnelle et moderne<sup>7</sup>.

Les années 1960 prolongent la migration des populations rurales vers les métropoles latino-américaines. L'exode rural et le développement des villes inaugurent la naissance d'un nouveau rapport au monde, un mélange de valeurs, comportements et attitudes ruraux et urbains mêlés aux nouveaux produits de masse étrangers<sup>8</sup>. Dès lors, l'objet qui doit requérir notre attention est moins l'attrait pour la culture de masse que le partage qu'elle représente<sup>9</sup>.

Au Mexique, quelques grandes figures des genres hollywoodiens ont investi et modifié plusieurs aspects de la culture. Carlos Monsiváis, auteur de nombreux essais sur la culture mexicaine, décortique cette dernière en regard de l'américanisation, remarquant que presque tous les Mexicains sont connectés à la vie américaine, si bien que 82 % de l'économie du pays dépend de son voisin du nord<sup>10</sup>. La progression de la culture américaine reste cependant relative. Même si quantité de fast-foods se sont implantés dans les villes mexicaines, ce n'est qu'une partie de la

1 *Ibidem*

2 *Idem*, p.4

3 MACDONALD, Dwight, «A Theory of Mass Culture», dans MANNING WHITE, David and ROSENBERG, Bernard (dir.), *Mass Culture : The Popular Arts in America*, Glencoe, IL, Free Press, 1957, p.60

4 *Idem*, p.61

5 *Idem*, p.60

6 COHEN, Nadja, « Fantômas ou le mythe de l'homme moderne chez les poètes des années 1910 et 1920 », dans *Belphégor*, vol.11, n° 1, 2013, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org>

7 SANTOS, *op.cit.*, p.15

8 *Idem*, p.204

9 L'exemple de *King Kong* atteste que la culture de masse est bel et bien ce médiateur. Un grand nombre connaît le singe géant aujourd'hui, sans pour autant avoir vu le film de 1933.

10 THELEN, *art.cit.*, p.615



culture nord-américaine qui s'est immiscée. Les grands auteurs américains ne sont effectivement pas reconnus. La majorité des connaissances sur les États-Unis et son degré d'implantation reposent donc largement sur une culture qui n'est pas élitare, et plus spécifiquement sur le cinéma de genre<sup>1</sup>. Il faudrait alors davantage penser l'américanisation sous l'angle de la culture de masse. Seule cette dernière a pénétré dans la sphère culturelle. Ioan Grillo mentionne l'impact des films de gangsters sur les paysans des régions du nord. Des chefs de cartels somment leurs tueurs de regarder la trilogie du *Parrain* pour intégrer les « grandes valeurs » du banditisme. Al Pacino, grâce aux rôles de Michael Corleone et Tony Montana, est devenu l'idole cinématographique des gangsters latino-américains<sup>2</sup>.

L'impact d'Hollywood au Mexique est tel que son écho se fait ressentir dans le quotidien. Le style vestimentaire des personnages joués par Clint Eastwood et John Wayne influence la mode<sup>3</sup>. Les arguments de Monsiváis tendent à révéler l'existence d'une culture de masse globalisée et partagée au Mexique. L'auteur insiste sur un phénomène qui n'existait pas encore avant les années 1960 et souligne que le cinéma a eu un impact beaucoup plus important que la littérature. Monsiváis se dit par ailleurs inquiet du danger de l'implantation de cette culture de masse qui risque d'entraîner la perte progressive des traditions. Les nouvelles générations sont entrées dans le paradigme de la modernité, instaurant une cadence effrénée où tout est éphémère. Le rythme de la mode (Monsiváis emploie le terme *fashion*) déracine les traditions et gouverne une société basée sur le renouvellement constant<sup>4</sup>.

L'analyse des paramètres de production et de consommation du cinéma narco atteste de son importance dans l'industrie cinématographique mexicaine. Vendus au Mexique et aux États-Unis, les films sont aujourd'hui consommés par des millions de personnes<sup>5</sup>. L'immense taux de consommation répond à une production démesurée, dont le faible coût et la simplicité des scénarios permettent de réaliser des films dans de brefs délais. Ce rythme soutenu autorise l'industrie à multiplier de façon exponentielle la production de films<sup>6</sup>. Mario Almada se vante à ce titre d'avoir tourné dans plus de 1300 longs-métrages<sup>7</sup>. Cette adéquation entre la production et la consommation s'inscrit dans une culture qui lui est propre, une culture de masse. La production est abondante, sérielle<sup>8</sup> (plusieurs volets peuvent se suivre, à travers le cinéma ou la musique : *Lamberto Quintero*

1 *Idem*, p.616

2 GRILLO, *op.cit.*, p.219

3 THELEN, *art.cit.*, p.621

4 *Idem*, p.617

5 VINCENOT, *art.cit.*

6 *Ibidem*

7 LOYOLA, *art.cit.*

8 Suivant le modèle des *narcocorridos*, nombreux films ont adapté les aventures de Camelia la Tejana. Le premier est l'adaptation homonyme de *Contrabando Y Traición* (Arturo Martínez, 1977), suivi de *Mataron a Camelia la Tejana*, l'année suivante, par le même réalisateur. Une *novela*, *Camelia la Texana*, a repris les aventures de

et *El Hijo de Lamberto Quintero*, ou les suites d'*El Chrysler 300*), vendue à faible prix (entre cinq et quinze dollars aux USA<sup>1</sup> et on les retrouve gratuitement sur YouTube) et tendanciellement anonyme : le statut de l'auteur est effacé au profit du héros, ou du groupe musical mis en avant<sup>2</sup>.

### 3.2 L'hybridation culturelle de Néstor García Canclini

La survie des traditions est un enjeu capital pour les auteurs latinos exposés à la modernité. Pour contrer la menace, beaucoup ont développé une technique nouvelle qu'Ángel Rama appelle *transculturación*. Le concept est propre à la littérature hispano-américaine et résulte d'une lutte entre modernisation et traditions régionales. Selon Rama la *transculturación* est apparue à la fin des années 1920, après la crise économique de 1929, au moment où certaines régions d'Amérique latine affrontaient un mouvement de modernisation initié par les grandes capitales et les élites<sup>3</sup>. Les auteurs se sont appropriés les techniques modernes tout en gardant un contenu propre aux cultures régionales, donnant naissance à des textes hybrides. L'effort des écrivains a permis la sauvegarde de leurs valeurs et identités régionales face à l'ogre de la modernisation<sup>4</sup>. Les textes de Juan Rulfo s'appuient sur la *transculturación*. L'auteur mexicain a récupéré le parler populaire, se substituant à l'écriture bourgeoise, et a injecté des structures narratives issues de la culture populaire dans son œuvre<sup>5</sup>. La *transculturación* est donc un processus qui ne se contente pas de copier une culture, mais recrée. Elle s'empare d'une structure sur laquelle elle édifie un nouveau genre littéraire.

Le concept de Rama paraît cependant se limiter au champ artistique, spécifiquement à la littérature. Bien que certains se soient risqués à r une transculturation cinématographique<sup>6</sup>, la théorie de Rama est, semble-t-il, trop restreinte. La *transculturación* établit un pont entre l'écriture traditionnelle et la modernité littéraire, en faisant abstraction de la culture de masse. La démarche du cinéma narco ne coïncide donc pas exactement avec la *transculturación*.

l'héroïne, sous forme de série. Dernier point, et non le moindre, un opéra a été mis en scène par Gabriela Ortiz, sous le titre *Únicamente la Verdad*. «El Chapo» Gúzman est également devenu un personnage transmédiatique qui a investi le rap (*El Chapo Jr*, 2Chainz, 2015), la série TV (*El Chapo*, Netflix, 2017-2018), le *narcocorrido* (*El Chapo Gúzman*, Enigma Norteño, 2015), ou encore un projet de série B américain (*El Chapo and the Curse of the Pirate Zombies*, Eric Streit).

1 VINCENOT, *art.cit.*

2 Le cas de Superman illustre parfaitement l'ombre que le personnage a projeté sur ses créateurs. Bien ancré dans la culture de masse et archi populaire, peu sont ceux qui savent qu'il est né sous la plume de Jerry Siegel et Joe Shuster. (Voir LETOURNEUX, Mathieu, *Fictions à la Chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2017, p.390)

3 RAMA, Ángel, *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982, p.28

4 *Idem*, p.29

5 *Idem*, p.112

6 AMIOT, Julie, et LEÓN, Christian, « Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina » dans, *Cinémas d'Amérique Latine*, n°15, 2007, pp. 136-144

Un autre théoricien latino-américain, Néstor García Canclini, a développé une notion plus appropriée à cette étude, l'hybridation culturelle. Cette dernière fait état des « processus d'indépendance et de construction nationale où les projets de modernisation coexistent avec des traditions peu compatibles avec ce que les Européens considèrent comme la modernité »<sup>1</sup>. L'hybridation se distingue cependant de la *transculturación* car elle englobe l'ensemble de la culture.

Comme Rama, Canclini envisage la refonte de la culture en Amérique latine. L'anthropologue cubain mentionne entre autres le développement industriel et les expérimentations artistiques qui, plutôt qu'éliminer les traditions locales, leur répondent, en leur tendant la main ou en s'y opposant<sup>2</sup>. Le continent latino-américain est caractérisé par une palette de temporalités où l'écrit cohabite avec des formes anciennes d'oralité<sup>3</sup>, à l'image du Mexique, qui aspire à une politique d'hybridation culturelle selon Canclini :

Au Mexique du début du vingtième siècle, les programmes de modernisation post-révolutionnaires s'efforcent de revendiquer les cinquante-six cultures indigènes pour bâtir un projet de nation unifiée. Sans nier la portée limitée de leurs effets ni l'oppression de la société créole et métisse exercée sur les indigènes, je veux souligner ici que le développement national suit une conception multiculturelle, qui se fixe pour objectif l'intégration et non le séparatisme. Même aujourd'hui, on n'imagine pas vaincre les injustices, anciennes ou nouvelles, qui se font jour moyennant l'affirmation séparée de chacun des groupes mais grâce à des changements au niveau de la nation toute entière<sup>4</sup>.

La société mexicaine contemporaine a en effet subi les mélanges culturels dûs aux migrations et colonisations. La dimension métissée relevée par Canclini se rattache à la conception de la «mexicanité» de Paul Raoul Mvengou Cruz-Merino déjà citée, c'est-à-dire une pluralité d'identités, toutes reconnues par la constitution du pays<sup>5</sup>.

Canclini souligne une revendication identitaire, des cultures indigènes en l'occurrence, à l'ère de la modernisation. Un parallèle pourrait être établi entre l'hybridation et la situation de l'Amérique latine dans les années 1960, telle que décrite plus haut. Le continent a été submergé par l'américanisation et une culture hybride est née de l'union entre la culture américaine, moderne et les traditions mexicaines. Canclini remarque par ailleurs que la globalisation engendre « une culture-internationale populaire »<sup>6</sup>. L'arrivée de cette dernière offre au Mexique l'accès à un répertoire transculturel, et la possibilité de s'en inspirer, à l'instar des *narcocorridos*, héritiers des

1 CANCLINI *op.cit.*, p.79

2 *Idem*, p.80

3 *Ibidem*

4 *Idem*, p.87

5 MVENGOU CRUZ-MERINO, *op.cit.*, p.41

6 CANCLINI, *op.cit.*, p.92

*corridos* et du *gangsta rap*<sup>1</sup>. Les différentes classes sociales se regroupent dès lors autour de pratiques culturelles homogénéisées, en faisant abstraction de leur valeurs et idées politiques, religieuses ou nationales<sup>2</sup>. Loin d'être des cas uniques – des marques de vêtements, idoles sportives ou encore logos de fast-foods américains sont véhiculés par la culture de masse – les stars du cinéma hollywoodien, forment un répertoire constamment disponible pour l'ensemble des classes sociales<sup>3</sup>. Mathieu Letourneux définit ce phénomène comme un «bricolage culturel». L'auteur met en exergue la subjectivité dans le processus de reconnaissance d'une référence culturelle, puisque chaque consommateur identifie un objet en fonction de son expérience personnelle<sup>4</sup>.

Le concept de Canclini décrit un mélange culturel qui peut être conçu comme une base de données où différentes cultures, au départ étanches, empruntent les mêmes objets. Sans tomber dans le piège de l'amalgame, nous sommes tentés de croire que l'hybridation culturelle partage avec la culture de masse une même capacité à rassembler diverses classes sociales autour de la culture.

En considérant dans un premier temps le cinéma narco comme un indice de l'hybridation culturelle, le premier élément d'analyse de notre étude se focalisera sur les formes hollywoodiennes qui ont inspiré le septième art narco. Les partages entre western, films de gangsters et cinéma narco retiendront notre attention dans le prochain chapitre (pp.45-55) afin d'affirmer la pertinence du concept de Canclini à cette recherche.

L'hybridation insiste par ailleurs sur l'endiguement d'une culture au nom de la survie de certaines traditions<sup>5</sup>. Cette deuxième idée sera approfondie dans le cinquième chapitre (pp.56-64) en observant le statut des *narcocorridos* dans le cinéma narco.

Notre dernière remarque sur la notion de Canclini concerne moins l'intégration et le mélange que la division produite par l'hybridation culturelle. Les conflits entre les différentes classes sociales aboutissent à des inégalités :

L'inégalité entre nations du centre et de la périphérie, ainsi qu'entre les catégories socio-économiques et socio-culturelles, engendre de nouvelles injustices. Les grandes masses n'ont qu'un accès limité à la culture universelle parce qu'elles n'accèdent qu'au premier cercle des industries audiovisuelles : les divertissements et l'information que véhiculent la radio et la télévision gratuite<sup>6</sup>.

1 EDBERG, *op.cit.*, p.68

2 *Idem*, p.93

3 *Ibidem*

4 LETOURNEUX, *op.cit.*, p.210

5 Alors que Monsiváis s'inquiétait des risques de l'invasion culturelle au Mexique, le Brésil a adopté une politique culturelle plus protectrice en réalisant des émissions télévisées nationales pour freiner la culture étrangère (Voir LEGRAND, Eva, *Séductions du kitsch*, Montréal, XYZ, 1996, p.100).

6 CANCLINI, *op.cit.*, p.93

La situation actuelle de l'industrie cinématographique mexicaine illustre parfaitement la remarque de Canclini. Le Mexique est partagé entre un cinéma qui a gagné la reconnaissance critique et une production effrénée de films distribués en dehors des salles.

Des fragments de la culture américaine se sont progressivement implantés au Mexique, des montagnes du Sinaloa jusqu'aux plages du Yucatán. Hollywood, escorté par ses cow-boys et gangsters, a séduit tout un pan de la population mexicaine et l'accompagne depuis au quotidien. L'expansion de l'industrie américaine n'a pourtant pas encore étouffé les pratiques traditionnelles. Au contraire, celles-ci perdurent au sein du cinéma narco. Telle est l'hypothèse que nous allons tenter de prouver dans les deux prochains chapitres, consacrés aux analyses des circulations entre genres hollywoodiens et cinéma narco, et du rôle des *narcocorridos* dans les films.

## 4. L'influence du western et du film de gangsters dans le cinéma narco

À titre de rappel, notre étude s'appuie sur l'idée d'Edberg selon qui la représentation des trafiquants dans les *narcocorridos* est une construction multiculturelle, influencée par la culture américaine et mexicaine. Notre sujet étant le cinéma, il nous faudrait à présent pouvoir appliquer la thèse d'Edberg au septième art. Cette translation est envisageable grâce à Oscar Hugo Benavides et l'ouvrage *Drugs, Thugs, Divas* qui se focalise sur la veine mélodramatique du cinéma narco. Selon l'auteur :

To a degree, narco-dramas reflect a distinct regional, north Mexican culture, particularly of the border states, but including states as far away as Sinaloa, which further explains their dual border/hybrid appeal. It is this hybrid identification that largely explains their success among Latinos in the United States<sup>1</sup>.

Edberg et Benavides partagent la conviction que le cinéma narco est le produit d'une culture ancrée dans le nord du Mexique. Ces films peuvent toutefois atteindre un public beaucoup plus large et dispersé sur une grande partie du continent américain (le nord des États-Unis et le Canada font peut-être exception). En réinterprétant des genres privilégiés en Amérique latine – Benavides se soucie de l'influence de la *telenovela* et du mélodrame sud-américain – et des thèmes faisant écho à la situation du continent – la question de la migration – le narco cinéma jette un filet sur un public international. L'aspect multiculturel du cinéma narco est nourri, nous l'avons observé dans le deuxième chapitre, par la situation géographique du nord du Mexique et son éternel conflit avec les États-Unis.

Aussi, les pages suivantes s'efforceront-elles d'examiner la généalogie de la représentation du trafiquant de drogue, tant du côté mexicain, qu'américain. Cette représentation est marquée par une figure propre au western : le cow-boy. Né au Mexique, le garçon de prairie des films hollywoodiens a migré vers l'Ouest américain.

Inquiet des problèmes d'américanisation, Carlos Monsiváis affirme que les trafiquants de drogue ont adopté le look et la façon d'être des cow-boys et gangsters hollywoodiens :

They adopt the role of the Marlboro man and John Wayne. Certainly, narcos have americanized their style. A film like *Scarface*, the one with Al Pacino, influenced the narcos a lot. The culture industry has affected more than you can believe. The narcos tried to be *norteños* in a sense new in Mexico, one that didn't exist before the 1960s, *norteños* like John Wayne or the Marlboro man or Clint Eastwood. It may not be conscious, but the narcos' walk, their outfits, their idea of a he-man, the obsession with guns – all come from American western movies. John Wayne and his gun. And the narco is a he-man with a lot of guns<sup>2</sup>.

1 BENAVIDES, *op.cit.*, p.3

2 THELEN, *art.cit.*, p.621

Cette idée s'accommode à la thèse d'Edberg selon qui les *narcocorridos* proposent une représentation hybride des trafiquants. Les deux auteurs soulignent une même migration et appropriation, bien qu'Edberg interroge la représentation et Monsiváis la réalité.

Américo Paredes constate également l'influence du cow-boy au Mexique. Pour lui, le garçon de prairie est l'évolution d'une figure mexicaine<sup>1</sup>. À l'origine, le cow-boy est un paysan, un fermier mexicain. Philippe Jacquin et Daniel Royot confirment cette idée. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les agriculteurs hispano-américains étaient appelés *vaqueros* (littéralement vacher) et avaient pour tâche de rassembler le bétail. Ces derniers ont confectionné des vêtements spéciaux pour se protéger de l'environnement hostile du désert :

un large chapeau, le *sombrero*, un foulard épais pour ne pas respirer la poussière, le *bandana*, des jambières en gros cuir, les *chaparreras*, aux pieds de solides guêtres en cuir. Les éperons sont une simple roulette de fer à deux plaques accrochées à la botte [...] Enfin, un lasso sert à attraper les bêtes et une lance tranchante peut couper les tendons arrière de l'animal choisi pour être abattu. Tous ces équipements sont les ancêtres du cow-boy américain<sup>2</sup>.

Le terme «cow-boy» est lui apparu au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner les voleurs de bétail armés dans la région du Nueces-Río Grande<sup>3</sup>. S'ils ont été sublimés par la mythologie de l'Ouest, les héros des westerns étaient au départ des brutes sans foi ni loi, dont le caractère criminel s'illustre dans cette anecdote racontée par Jean-Louis Leutrat :

En 1881, dans son message au Congrès, le président Chester A. Arthur parlait du trouble apporté à la tranquillité publique, "par une bande de desperados armés connus sous le nom de cowboys, au nombre de cinquante à cent individus qui, pendant des mois, avaient commis des actes de brutalité, violant la loi en Arizona et au Mexique"<sup>4</sup>.

Aujourd'hui, le mot témoigne d'une confusion entre le fermier et le voleur de bétail, réunis sous la même appellation dans l'imaginaire culturel. Or, le cow-boy est initialement un vacher mexicain. Le Traité de Guadalupe a fait de lui un citoyen des États-Unis. Il a ensuite été accaparé et médiatisé par Hollywood. Des survivances du *vaquero* sont aujourd'hui visibles dans le cinéma narco et déteignent sur la réalité. Nous serions tentés d'admettre que le voyage du fermier mexicain prend la forme d'une boucle : type mexicain puis américain, il devient une figure cinématographique hollywoodienne avant de regagner le Mexique par la voie du cinéma et influencer le quotidien. Aussi, la suivante étude s'efforcera-t-elle de dévoiler la présence du cow-boy dans le cinéma narco.

1 PAREDES, *op.cit.*, p.22

2 JACQUIN, Philippe, ROYOT, Daniel, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 2002, p.149

3 PAREDES, *op.cit.*, p.23

4 LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western, archéologie d'un genre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp.114-115

## 4.1 Western et cinéma narco

La meilleure illustration des partages supposés entre le western et le cinéma narco est *Operación Mariguana*. Nous prêterons une attention particulière à la première scène. Des exemples tirés d'autres films – *El Cartel de Los Zetas*, *El Hijo de Lamberto Quintero* et *La Camioneta Gris* – enrichiront toutefois notre propos et attesteront que le film d'Urquieta n'est pas un cas isolé.

*Operación Mariguana* se présente avec un plan du désert accompagné d'une musique hostile. Le spectateur est confronté à un groupe de personnes traversant l'étendue désertique tout au long du générique. Le film adopte ensuite un nouveau point de vue en s'intéressant à une bande de trafiquants, coiffés de chapeaux texans, à la recherche du groupe en exil. Ils finissent par les rencontrer alors que les voyageurs se reposaient autour d'un feu. Le camp de fortune est pillé et la troupe est exécutée. La caméra quitte ensuite les lieux du drame et transporte le spectateur sur les quais d'une gare où un train fait son entrée. Ce dernier plan marque l'arrivée du personnage principal, Macario, et achève notre séquence illustrative. Ce bref résumé présente d'entrée de jeu différents thèmes qu'il convient de détailler.

### Le désert

Le premier plan du film est une image du désert<sup>iv</sup> et renvoie à l'imaginaire westernien, plus généralement à une région géographique. L'image garantit au spectateur qu'il est transporté dans un climat spécifique, le désert, plutôt que le froid sibérien ou la jungle. Le lieu n'est cependant pas clairement établi, il pourrait s'agir du côté américain de la frontière. Cette incertitude démontre que le désert est aussi le terrain qui unit le Mexique et les USA.

L'imaginaire cinématographique a souvent édifié le désert comme un endroit hostile. Dans *Operación Mariguana*, un journaliste évadé du camp de prisonniers progresse péniblement sous le soleil brûlant, trébuchant sur des cobras. Quantité de personnages de western ont aussi foulé le sable du désert, notamment dans *The Good, The Bad and The Ugly* (Sergio Leone, 1966) : Tuco est abandonné par le personnage de Clint Eastwood dans un paysage désertique, devant lutter contre la soif et la folie. Les exemples sont légion et tous insistent sur la dangerosité du désert, à l'instar de la première partie de *3 Godfathers* (John Ford, 1948) dans laquelle les trois personnages principaux sont piégés dans une tempête de sable.

### La migration

Lorsque le spectateur découvre le groupe traversant le désert<sup>v</sup>, rien ne lui permet d'affirmer qu'il s'agit de migrants. La troupe est cependant composée d'enfants. Or, avancer dans un



environnement dangereux avec des jeunes est le gage qu'ils n'ont pas d'autre choix. Supposer que le groupe est en exil ne semble pas incongru, la musique assez pesante défend d'ailleurs cette idée. Un dialogue confirme plus tard que la petite troupe est un groupe en exil.

La migration est un sujet que le narco cinéma a beaucoup interrogé. Le premier personnage présenté dans *La Banda del Carro Rojo* est un Mexicain traversant le Río Grande. Si *La Banda del Carro Rojo* et *Operación Mariguana* sont des films plus anciens, le thème persiste aujourd'hui. Dans *El Cartel de Los Zetas*, un groupe en exil traverse un fleuve au début du film avant de se faire exécuter par des trafiquants. Norma Iglesias souligne l'importance de la migration dans le cinéma mexicain. Dès la fin des années 1930, les films mettent en scène des personnages qui tentent de rejoindre les États-Unis – *La China Hilaria* (Roberto Curwood, 1938) ou *Adiós Mi Chaparrita* (René Cardona, 1939)<sup>1</sup>. Plus tard, les films *fronterizos* approfondissent une des problématiques de la frontière, la question de l'identité. Des longs-métrages au titre évocateur (*Soy mexicano de acá de este lado – Je suis Mexicain de ce côté –*, Miguel Contreras Torres, 1951 ou *Primero soy mexicano – Premièrement je suis Mexicain –*, Joaquín Pardavé, 1951) illustrent l'angoisse et la haine envers la culture américaine et les Mexicains exilés aux États-Unis.

La migration est également un sujet véhiculé par le western, comme le relève Jean-Louis Leutrat. Ce dernier a effectivement délimité le genre selon différentes figures et thématiques, dont la migration :

Le départ des émigrants. Les caravanes de chariot bâchés menant en de lentes et difficiles processions les futurs pionniers vers les terres promises. Les infortunes des convois attaqués ou dépouillés par les Indiens, avec batailles épiques entre les Blancs et les Apaches, Sioux ou Comanches<sup>2</sup>.

Les communautés en migration dans les films de l'Ouest ont souvent été transportées par ces célèbres chariots bâchés, notamment visibles dans *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) ou *Bend of the River* (Anthony Mann, 1952). La présence des émigrants se justifie par son caractère historique. Le western raconte la Conquête de l'Ouest, l'histoire des pionniers installés dans des zones encore méconnues du continent américain. La récupération du thème par le cinéma mexicain n'est pas vide de sens ou un fruit du hasard puisque le pays connaît aujourd'hui encore une crise migratoire. Le Mexique est la dernière étape pour beaucoup d'exilés sud-américains avant le rêve promis aux États-Unis. Le gouvernement s'expose d'une part à l'accueil de réfugiés du sud du continent et d'autre part au départ de ses ressortissants chez le voisin du nord. Le cinéma narco soutient que la traversée de la frontière est dangereuse. Un droit de passage est imposé par les trafiquants qui règnent sur la région. Le prix à payer est élevé : de quelques milliers de dollars à sa propre vie. Ce

1 IGLESIAS, *op.cit.*, p.23

2 LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973, p.71

qui vaut pour les exilés mexicains vaut également pour les chariots du western qui ont dû affronter la menace du «Peau- rouge». La migration est un thème que western et narco cinéma s'empruntent, et plus largement, une réalité que Mexique et USA partagent.

### Le train

Le cheval de fer est un élément majeur de la mythologie du western, et du cinéma en général. Leutrat souligne l'étroite relation entre le septième art et le chemin de fer depuis *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*<sup>1</sup>. Le train dans *Operación Mariguana* est d'ailleurs filmé avec exactement le même point de vue que l'opérateur Lumière presque cent ans auparavant. La machine à vapeur est cependant devenue incontournable grâce au film de l'Ouest qui l'a sublimée :

Le cheval de fer a joué un rôle de taille dans le genre : *The Great Train Robbery* posait d'emblée le thème de l'attaque du train. Ce moyen de locomotion se rattache non seulement au cycle de la deadline, mais aussi à ceux du bétail et de la guerre de Sécession : il servit en effet à transporter les bêtes à cornes, des soldats ou des chargements divers. Enfin, voyageant dans ou sur les wagons qui sillonnent le continent des personnages instables, poussés par un incoercible besoin de bouger, des vagabonds, des aventuriers changeant ainsi de décor<sup>2</sup>.

Dans *Operación Mariguana*, le train introduit Macario dans le récit. Le passé du personnage est flou, mais sa venue en train sous-entend une longue distance parcourue et confère à Macario le statut d'aventurier dont parle Leutrat.

### Le double

Le western, surtout à partir des années 1950, questionne les liens entre deux personnages presque identiques<sup>3</sup>. Cette problématique englobe la relation entre deux amis – *The Law and Jake Wade* (John Sturges, 1958), *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954), *The Left-Handed Gun* (Arthur Penn, 1958) –, l'homme de la loi et son prisonnier – *The Ride Back* (Allen H. Miner, 1957), *The Last Train from Gun Hill* (John Sturges, 1959) –, ou encore deux frères – *Duel in the Sun* (King Vidor, 1956), *Gunman's Walk* (Phil Karlson, 1958)<sup>4</sup>. La figure du double se manifeste de même de l'autre côté de la frontière, dans une multitude de films. *El Hijo de Lamberto Quintero* met en scène la relation entre un père et un fils qui partagent le même prénom. Ils sont par ailleurs interprétés par un père, Alejandro Aguilar, et son fils, Pepe. *La Camioneta Gris* exploite également les liens de parenté et la ressemblance physique entre les frères Mario et Fernando Almada. En assignant deux rôles à

1 LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Cinéma en Perspective : une histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, rééd. 2011, p.11

2 LEUTRAT (1973), *op.cit.*, p.101

3 *Idem*, p.173

4 *Ibidem*

un seul acteur, *El Cartel de los Zetas* pousse le thème du double à son paroxysme. *Operación Mariguana* fait figure d'exception dans la mesure où le film ne se concentre pas sur le miroir entre deux protagonistes. Leurat inclut la relation entre un père et son fils<sup>1</sup>, mais les personnages ne sont pas jumelés.

### Le cow-boy

La figure du cow-boy est certainement la première comparaison qui vient à l'esprit en visionnant un film narco. Comme la plupart des longs-métrages de notre filmographie, *Operación Mariguana* s'inspire du caractère et des situations narratives propres aux héros du western. Dans le film d'Urquieta, Macario vole au secours d'une femme en détresse et sauve son fils. En se faisant justice, le personnage casse une vision manichéenne du monde. Il fait converger deux éthiques contraires, celles du justicier et du criminel, et réitère une structure présente dans le western :

La confusion entre les pouvoirs est totale. Le héros est juge et bourreau à la fois, d'où l'importance de sa vertu et son adéquation avec la communauté, afin que ses actes, illégaux par définition, demeurent tout de même justes dans leur essence. Il massacre donc les Indiens et pend les voleurs de chevaux<sup>2</sup>.

Le héros du cinéma narco hérite du caractère ambigu du cow-boy, il affine la frontière entre la justice et le crime. Il est tantôt du côté de la justice, comme le shériff (dans *La Camioneta Gris*, le personnage principal est un commissaire), tantôt à l'extérieur des lois (le héros du film *El Ejecutor* est un tueur à gage à la solde d'un cartel). Il appartient parfois au camp des opprimés (*Operación Mariguana*, *El Cartel de los Zetas*). En d'autres termes, le cinéma narco ne prend pas vraiment parti, ne privilégie pas de perspective, de focalisation sur un même personnage-type, malgré une tendance à moraliser et mettre en garde contre les dangers de la drogue et son trafic.

Face au héros, le cinéma narco confronte toujours un antagoniste plus odieux. Les trafiquants kidnappent, exécutent des groupes en exil et traquent des demoiselles en détresse. Macario brave les dangers pour son fils dans *Operación Mariguana*. D'autres récits reposent sur une femme à secourir. *El Cartel de los Zetas* raconte l'enlèvement d'une femme par un cartel et son sauvetage. Le thème de la prisonnière, exploité par le western – *The Searchers* (John Ford, 1956) et *The Big Sky*, (Howard Hawks, 1952) – pourrait aussi être un héritage du genre.

La rencontre entre les ennemis dans le western s'achève souvent par une fusillade. Duel ou tuerie en groupe, la pluie de balle fait partie des canons attendus des films de l'ouest. Certains titres d'œuvres célèbres annoncent d'ailleurs l'inévitable bain de sang à la fin de l'histoire : *The Man who*

1 *Ibidem*

2 AZIZA, Jean-Claude, TIXIER, Jean-Marie, *Dictionnaire du Western*, Paris, Vendémiaire, 2017, p.222

*Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), *Duel in the Sun*, *Gun Fight at the O.K Corral* (John Sturges, 1957). Les balles sifflent de même dans le cinéma narco, entre gangs rivaux, ou police et cartel. Certains plans de fusillades – notamment l’image jointe, tirée d’*El Hijo de Lamberto Quintero*<sup>vi</sup> – illustrent parfaitement la réappropriation d’éléments propres au western : chapeaux, chemises à carreaux, désert et revolver en main. Parfois, l’héritage du film de l’ouest s’étend au-delà de la réutilisation d’accessoires et d’éléments de décor. La scène finale de *La Banda del Carro Rojo*, par exemple, recycle des codes cinématographiques emblématiques du western, italien en l’occurrence. Le montage d’une séquence et son jeu avec l’échelle des plans s’inspire effectivement du duel final de *The Good, The Bad and The Ugly*. À la fin du récit, Rodrigo découvre l’homme qui l’a dénoncé et l’abat. La séquence débute par un gros plan sur le visage du traître, suivi d’un plan de plein pied de Rodrigo. Des plans américains se succèdent, révélant les armes des personnages, fourrées dans leur jeans. L’opérateur zoome ensuite sur le visage des opposants. Les dernières images sont toutes des gros plans sur les yeux, visages ou mains qui s’approchent dangereusement de l’arme. Le réalisateur fractionne, mutile le corps du traître avant sa mise à mort. Ce découpage corporel et spatial inévitablement le western italien.

### Pauses musicales

Moins présents dans le western classique – certains, *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) par exemple, mettent toutefois en scène des séquences chantées –, les numéros musicaux ont été immortalisés dans le genre par Gene Autry<sup>1</sup>. Les chansons offrent une pause dans le récit selon Nicole Gotteri, transformant momentanément le registre du film :

Ces péripéties, dominées par la violence, créent les conditions d'un suspense qui les fait émerger d'un récit avec une force particulière. Mais il est d'autres épisodes qui, avec la même force, jouent sur des registres opposés, ceux de la détente, du bonheur, de la plénitude ou de la joie simple. Il s'agit de toutes les formes de fêtes propres au vieil Ouest que des réalisateurs [...] ont encastrées dans leurs récits avec un soin tout particulier<sup>2</sup>.

Parmi ces fêtes, l’auteure cite le mariage, les chansons et danses dans les saloons, bals, ou concours (dont la tauromachie), un ensemble de festivités « propres au vieil Ouest ». Le narco cinéma rend aussi hommage aux événements ancrés dans la tradition et le folklore mexicains. La *charrería*, un spectacle équestre composé de différentes épreuves, proche du rodéo, est célébrée dans plusieurs films. Le lieu privilégié des musiciens mexicains est cependant le bar, héritage potentiel du saloon américain.

1 L’acteur/chanteur apparaît d’ailleurs toujours en tant que lui-même dans sa filmographie, de la même manière que les chanteurs mexicains dans le cinéma narco.

2 GOTTERI, Nicole, *Le Western et ses Mythes*, Paris, Bernard Giovanageli Editeurs, 2005, p.200

Cette liste, non exhaustive, permet de mettre en lumière des figures communes entre le cinéma narco et le film de l'Ouest afin de renforcer notre hypothèse. Nous voulons prouver que ces productions mexicaines calquent les codes d'une culture hollywoodienne et les retranscrit avec des éléments typiquement mexicains. L'objectif n'est pas de comparer les différences entre cinéma narco et western et leurs significations, mais de mettre en lumière l'esthétique *kitsch* du cinéma narco, caractérisée par le mélange de deux matériaux hétérogènes.

## 4.2 Film de gangsters et cinéma narco

Il convient d'ajouter que le western n'est pas l'unique genre vampirisé par le cinéma narco. *Scarface* (Brian De Palma, 1983) et *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) sont considérés comme des manifestes de la vie criminelle pour les trafiquants<sup>1</sup>, à tel point qu'un nombre considérable de films rend hommage aux gangsters hollywoodiens. Le long-métrage de Coppola est sans doute le plus cité. La scène de fin d'*El Hijo de Lamberto* par exemple évoque la dernière séquence de *The Godfather* : un montage alterné suit la préparation de la vengeance et une cérémonie religieuse. Lamberto négocie d'ailleurs avec un certain Don Alfredo, mafieux italien. Dans *La Camioneta Gris*, les trafiquants de drogue font également affaire avec un membre de la mafia, Francesco Coppola, et passent un marché lors d'un mariage. Dans un autre registre, le complet noir des narcos rappelle le style vestimentaire des gangsters hollywoodiens, de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), aux plus récents films de Tarantino (*Reservoir Dogs*, 1992 et *Pulp Fiction*, 1994). Ces liens avec le genre ne se réduisent pas à de simples citations, ils s'étendent à un partage thématique du même ordre que la relation entre cinéma narco et western.

Nombreux films de gangsters, surtout à partir des années 1970, mettent à l'honneur la famille<sup>2</sup> : les Corleone dans *Le Parrain*, ou la famille irlandaise de *GoodFellas* (Martin Scorsese, 1990). Le cinéma narco exploite également les liens familiaux : la relation entre un père et son fils (*Operación Mariguana* et *El Hijo de Lamberto Quintero*), ou la fratrie (*El Cartel de los Zetas*, *La Banda del Carro Rojo*, *La Camioneta Gris*, *El Chrysler 300*).

Le film de gangsters et le cinéma narco réservent un destin tragique aux personnages<sup>3</sup>. Les *Scarface*, premier et deuxième du nom, s'achèvent tous deux sur la mort du gangster balaféré, présageant les scènes finales de *La Banda del Carro Rojo*, *La Camioneta Gris* ou *Lamberto*

1 GRILLO, *op.cit.*, p.219

2 DJIGO, Sophie, *L'Éthique du Gangster au Cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p.98

3 *Idem*, p.128

*Quintero*. Cette sombre destinée est généralement tangible dès le début du film. Quantité de récits dépeignent des personnages évoluant dans un cadre socio-économique éprouvant. Les malheurs des protagonistes de *On The Waterfront* (Elia Kazan, 1954), *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984), *The Godfather*, et *Scarface* de De Palma dérivent d'une enfance douloureuse ou d'une immigration forcée. Le thème de l'exil dans le cinéma narco fait d'ailleurs écho aux films hollywoodiens. Les gangsters sont souvent des exilés ou issus d'une famille d'immigrants (Tony Camonte est Italien, Tony Montana est Cubain, Vito Corleone est Sicilien et les criminels de *GoodFellas* sont Irlandais).

Le chemin de la criminalité peut être contourné, mais il se présente aux gangsters comme une voie unique. La piste de l'honnêteté est enfouie et peu de personnages l'empruntent, comme Rodrigo dans *La Banda del Carro Rojo*, amené à suivre son frère pour sauver sa fille. Le vice gangrène également les autorités, souvent corrompues<sup>1</sup>.

En dépit de ces similitudes, le cinéma narco n'est pas une pâle contrefaçon du film de gangsters. Les films mexicains ne se contentent pas de copier, mais produisent un discours qui leur est propre, notamment au sujet de la modernité et de la ville, qui y est liée.

Le gangster est une figure attachée à la ville et engage une réflexion liée à la vie urbaine. Le spectateur projette dans le film de gangsters la peur du changement suscitée par la ville, la crainte d'un monde nouveau et des dangers qu'il représente<sup>2</sup>. Bien que ces questions fassent écho au contexte du cinéma narco – l'exode rural et les débuts de la vie urbaine –, elles ne traduisent pas les mêmes préoccupations. Les films narcos ne sondent pas les angoisses distillées par la ville, puisqu'elle est absente. Les récits prennent toujours pour cadre des régions rurales et désertiques. En revanche, le film de gangsters énonce un discours sur la ville et se déroule à l'ombre des buildings. Il est lié à une urbanité qui ne concerne pas le cinéma narco.

Le discours sur le temps qui passe dans le film de gangsters est significatif du rapport à la modernité. Dans le second volet de *The Godfather*, des fondus de plans généraux de New York illustrent la course des saisons. La ville du jeune Vito Corleone se fond avec celle de Michael sans pour autant se confondre. Les flash-backs de *The Godfather* et *Once Upon a Time in America* distinguent un avant et un après, opposant deux époques et rendent plausible une lecture nostalgique. Dans le cinéma narco, les temporalités sont mélangées : ruralité et modernité sont mêlées. Les traditions mexicaines côtoient le cinéma hollywoodien. Les films de gangsters et narcos émettent un discours sur la modernité mais exploité de deux façons différentes.

1 *Idem*, p.52

2 *Idem*, p.69

Malgré cette divergence, le film de gangsters constitue sans aucun doute une source d'inspiration pour le cinéma narco. Le double héritage – tiré du gangster et du cow-boy – est d'autant plus pertinent dès lors que nous examinons l'origine de ces deux figures. Michel Ciment constate une superposition potentielle des genres :

Les deux genres offrent pourtant des parallèles frappants, au-delà de leur différence profonde. Le shérif annonce le policier, le hors-la-loi le gangster, le saloon le bar, l'entraîneuse la vamp, le cheval l'automobile. Ils traitent tous deux de la loi et de l'illégalité, et l'usage constant de l'arme à feu leur est commun<sup>1</sup>.

Ciment oppose le western, une approche du pays profond, plus traditionnel, au film de gangsters, lié au développement de la vie urbaine<sup>2</sup>. Le cinéma narco serait, sinon la synthèse des deux genres, le signe qu'un réseau d'échange existe entre ces trois types de production.

Nous restons néanmoins convaincus que le western est la principale influence du cinéma narco. La récupération du genre au Mexique est pleine de sens puisque le film de l'Ouest – dans sa forme la plus classique – transmet une idéologie américaine. Leutrat, et Bazin avant lui, considèrent en effet que le cinéma de Ford, Wayne et autres cow-boys cinématographiques est le genre américain par excellence :

Le western baigne dans l'idéologie. Produit d'un système capitaliste, destiné à être vendu, et aidant à faire vendre (des téléviseurs comme des cigarettes), diffusé à dans le monde entier, cinéma américain par excellence, c'est-à-dire expression de l'idéologie des États-Unis en même temps que phantasme issu de ce pays, autant de manières de l'envisager<sup>3</sup>.

S'approprier le western nécessite d'ingérer certaines valeurs américaines. Les films mexicains pourraient dès lors être considérés comme les médiateurs de l'idéologie des États-Unis et favoriser malgré eux l'intégration d'éléments de la culture américaine au Mexique.

Cette manie de calquer des structures hollywoodiennes s'inscrit dans une démarche propre au cinéma mexicain. Carlos Monsiváis estime que les films produits au Mexique ont toujours pris Hollywood pour modèle :

Everything was learned from Hollywood [...] The founding project of the Mexican cinema was the "nationalisation" of Hollywood. Although imitation was unavoidable, differences between the two industries abound. For example certain Hollywood genres were impossible to translate : the screwball comedy, the thriller and, in the last instance, the Western [...] The mexican film industry believed that mere imitation was suicidal. It was preferable to have intensely local faces, landscapes, and ways of

1 CIMENT, Michel, *Le Crime à L'Écran : une Histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», 1992, pp.14-15

2 *Ibidem*

3 LEUTRAT (1973), *op.cit.*, p.137

speaking and being within Hollywood-derived cinematic structures<sup>1</sup>.

Certes, le Mexique a absorbé la substance de genres hollywoodiens, mais les codes ont été digérés avec des éléments propres à la culture mexicaine. Comme la *narcocorrido*, le cinéma narco a une apparence mexicaine, mais son essence est multiculturelle.

Cette analyse nous a permis d'identifier l'héritage hollywoodien dans le cinéma narco. Pour observer les films narcos sous l'angle de l'hybridation culturelle, il s'agirait de relever les éléments issus de la tradition mexicaine qui contrebalancent le poids des cow-boys et gangsters. La présence du *narcocorrido* dans les longs-métrages endosse le rôle de tampon nécessaire au concept de Canclini. Questionner la place de ces chansons au sein du récit et leur confrontation avec l'ensemble filmique est l'enjeu du prochain chapitre.

1 MONSIVAÍS, Carlos, «Mythologies», dans PARANAGUÁ, *op.cit.*, p. 117



## 5. Le spectaculaire dans le cinéma narco : entre authenticité et performance

L'influence d'Hollywood sur le cinéma narco est à présent prouvée. Western et film de gangsters peuvent légitimement revendiquer leur héritage sur les films mexicains. Les productions narcos sont cependant dotées de codes spécifiques malgré leur proximité avec certains genres hollywoodiens. La présence de séquences chantées dans un film narco ne suffit pas à en faire une comédie musicale. Pourtant, cette dernière partage certains traits avec le cinéma narco. C'est pourquoi convoquer les théories de Jane Feuer et Rick Altman nous permet de mettre en lumière des enjeux qui concernent directement les films mexicains. Il convient cependant d'affirmer d'emblée qu'un film narco n'est pas une comédie musicale.

D'après Jane Feuer, la comédie musicale brouille la limite entre réalité – diégétique – et monde spectaculaire. La distance entre les deux univers serait anéantie : «stages appear and disappear, proving again and again that the stage is a world we needn't feel any distance from and that the world is full of the spirit of musical comedy. The performers are part of our world and we're right up there on the screen»<sup>1</sup>. La tendance du cinéma narco est cependant contraire : la séparation entre la scène et le public diégétique, interne au film, est marquée. Les moments spectaculaires ont lieu, la majorité du temps, dans des bars, fêtes ou concerts, dans des espaces délimités et séparés du public diégétique, celui qui est dans le film. Un des longs-métrages analysés dans ce chapitre, *El Hijo de Lamberto Quintero*, fait figure d'exception. Les personnages principaux sont les vedettes des numéros chantés et se produisent hors des espaces scéniques conventionnels. Les protagonistes sont, sous d'autres rapports, incarnés par deux stars mexicaines, Alejandro et Pepe Aguilar.

Rick Altman définit la comédie musicale selon dix paramètres, cinq sémantiques et cinq syntaxiques. Si certains paramètres nous autorisent à penser que le cinéma narco pourrait être une comédie musicale, d'autres, plus importants aux yeux de l'auteur infirment cette idée. Parmi ces critères, Altman cite le mélange de la musique diégétique et du dialogue :

[une comédie musicale qui] renferme chants et dialogues, scènes de danse et comportements réalistes mais avec une distribution des rôles trop étanche (par exemple, un personnage chantant et dansant sur scène tandis que l'autre n'est que spectateur) n'est pas une comédie musicale au sens plein du terme. Il faut que les acteurs principaux dansent et se comportent "normalement" ou qu'ils chantent et prononcent des textes dialogués pour que l'on sente qu'on est complètement dans cet autre univers<sup>2</sup>.

1 FEUER, Jane, *The Hollywood Musical*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p.26

2 ALTMAN, Rick, *La Comédie Musicale Hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992, p.122-123

Cette propriété n'est pas applicable au cinéma narco. Le héros n'ose jamais (sauf dans *El Hijo de Lamberto Quintero*) chanter ou danser devant son public, interne (dans le récit) ou externe (devant l'écran). Les spectateurs diégétiques ne participent jamais activement aux moments musicaux qui sont toujours encadrés par un dispositif scénique.

## 5.1 La dimension narrative

Les numéros musicaux dans le cinéma narco se fondent sur deux régimes qui parfois se croisent : le narratif et le spectaculaire. Observons dans un premier temps les séquences musicales sous l'angle de la narration.

La présence de ces scènes est justifiée car celles-ci concourent au déroulement du récit, en introduisant la plupart du temps un lieu : la fête ou le bar. Ces endroits où les artistes se produisent sont assez récurrents dans le cinéma narco depuis sa naissance. Pour Emmanuel Vincenot :

[*Contrabando y traición*, que Vincenot estime être le premier film narco] introduit un procédé qui fera école, à savoir la présence d'une séquence musicale tournée dans un bar, où le groupe à l'origine du *corrido* adapté, interprète la chanson-titre dans un phénomène de mise en abyme<sup>1</sup>.

La plupart des numéros musicaux se produisent effectivement dans un bar. Les cas sont légion : *El Hijo de Lamberto Quintero*, *El Ejecutor*, *La Banda Del Carro Rojo*, *La Camioneta Gris*, etc. Ces scènes introduisent toujours un nouveau lieu, un endroit où les trafiquants se réunissent pour gérer leur organisation ou négocier avec des cartels rivaux. Le *narcocorrido* fait souvent figure de pivot entre les séquences, c'est pourquoi il serait intéressant d'analyser comment s'effectue la transition entre le moment musical, spectaculaire et la narration. Les concepts de fondus sonore et visuel établis par Rick Altman permettent de sonder ce point de transition observable dans différentes scènes du film *El Hijo de Lamberto Quintero*. Un extrait s'appuie sur le fondu sonore, caractéristique de la comédie musicale :

Alors que quasiment tous les films assignent la musique à une bande musicale distincte, la comédie musicale l'intègre à la bande diégétique, c'est-à-dire que la musique est donnée comme jouée par les interprètes du film plutôt que par des instrumentistes visibles comme c'est le cas ailleurs. Dans les œuvres relevant d'autres genres, les pistes musicale et diégétique restent totalement séparées ; dans la comédie musicale, elles se livrent à un chassé-croisé permanent. La musique s'infiltré dans la bande diégétique, des bruits diégétiques se transforment en musique<sup>2</sup>.

La scène en question se passe dans un bar. Lamberto Quintero, personnage principal du film

1 VINCENOT, *art.cit.*

2 ALTMAN, *op.cit.*, p.77

est ivre et se remémore une chanson, *Esta Tristeza Mía*, qu'il a interprétée avec son défunt père. Le réalisateur a juxtaposé le numéro musical à la scène de bar. La transition entre les séquences procède par deux fondus musicaux de nature différente. D'une part, la fin de la chanson et le retour au bar sont ponctués par un fondu sonore, dénoté par un fredonnement, «l'activité qui relie le plus clairement la voix et le chant»<sup>1</sup>. À la fin de la chanson, le réalisateur insère un gros plan sur le visage de l'acteur dans le bistrot qui fredonne a cappella *Esta Tristeza Mía*. L'introduction de la séquence musicale repose d'autre part sur la voix du père qui résonne dans la tête de Lamberto : «Allez mon fils, chante-moi celle que j'aime tellement, *Esta Tristeza Mía*». Le plan suivant introduit alors la chanson. La voix paternelle constitue le pivot entre les deux séquences, et son absence de musicalité n'entrave pas son statut de fondu sonore pour Altman<sup>2</sup>.

Outre le fondu sonore, Rick Altman mentionne l'équivalent visuel de cette pratique récurrente dans la comédie musicale. Certes, le fondu visuel s'est généralisé dans tous types et genres de films. Nous l'envisageons cependant ici en tant que pivot entre la narration et la chanson. La définition d'Altman ne se restreint pas à la surimpression mais recouvre «tout procédé visuel reliant deux espaces, deux moments temporels ou deux niveaux de réalités»<sup>3</sup>. L'auteur suggère surtout un fondu qui fusionne deux temporalités : un présent morne et limité contrastant avec un passé ou un futur palpitants et propices au rêve<sup>4</sup>.

La scène précédant *Esta Tristeza Mía* met en image ce procédé lorsque le jeune Lamberto se remémore un nouveau souvenir de son père. Le réalisateur combine un gros plan sur le visage du personnage avec une image montrant des musiciens. Le numéro contribue par ailleurs au récit : la caméra se faufile entre hommes et femmes qui jouent à un jeu de séduction. La chanson met en relief la relation entre le père et le fils, atteste de leur complicité et participe ainsi au développement des personnages. Les souvenirs introduisant une chanson sont récurrents dans le film. À trois reprises, le réalisateur sollicite la mémoire de Lamberto pour justifier la présence du numéro chanté.

En règle générale, aucun fondu n'annonce les numéros musicaux. Ils surprennent le spectateur, surgissant dans le film comme des blocs autonomes placés entre deux séquences. Ces moments mettent souvent en scène un groupe musical, la *banda*. À titre d'exemple, *El Chingón de los Galleros*, recense trois scènes avec le groupe Los Implacables del Norte. Les trois chansons

1 *Idem*, p.82

2 CHION, Michel, *La Comédie Musicale*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, coll. «Les Petits Cahiers», 2002, p.6

3 ALTMAN, *op.cit.*, p.88

4 *Idem*, p.89

surviennent à des moments quelconques, mais précèdent toujours des scènes de bar. Outre leur place incongrue dans l'harmonie du montage, ces scènes se montrent aussi grossières par rapport au public qu'elles nient complètement. La caméra se focalise uniquement sur la *banda* et exhibe le dispositif scénique : des affiches du groupe, des câbles et l'espace scénique dans son ensemble, normalement cachés ou hors-champ, sont rendus visibles. Cette absence de pudeur, ce dévoilement du dispositif, une dimension caractéristique des moments spectaculaires dans le cinéma narco, à savoir la question de l'authenticité.

## 5.2 Le spectaculaire dans le narratif

Comprendre le rapport à l'authenticité requiert d'abord l'identification de l'aspect spectaculaire. Ce dernier se manifeste dans la première chanson d'*El Hijo de Lamberto Quintero*. Le réalisateur, Mario Hernández, a décidé de mettre Pepe Aguilar en scène au cœur d'une *charrería*, sorte de rodéo mexicain. La musique démarre et accompagne l'image d'un *charro* (un genre de cavalier), attrapant un taureau par la queue sous les yeux du public, dont fait partie le père de Lamberto. Le héros entre en scène et commence à chanter, en saluant les spectateurs et regardant la caméra. Le réalisateur insère des plans du public applaudissant et des images de *charros* qui poursuivent les taureaux, dessinent des formes avec leur lasso ou font danser leur monture. La musique s'arrête aussi brusquement que le chant et Pepe se dirige vers son père qui l'embrasse.

Bien que la dimension narrative soit encore quelque peu présente – il s'agit d'un souvenir de Lamberto, un moment de tendresse partagé avec son père – la scène relève avant tout de l'ordre du spectaculaire pour diverses raisons.

Premièrement, le réalisateur met en scène un spectacle de *charrería* et ses différentes épreuves. La scène *montre* différents *charros* attrapant un taureau par la queue, faisant danser lassos et chevaux. Le plaisir du spectateur se résume à la contemplation d'un spectacle, folklorique en pareille circonstance. Les traces de folklore sont par ailleurs nombreuses dans le cinéma narco. Dans *El Chingón de los Galleros*, un *narcocorrido* accompagne les images d'un combat de coq, un événement populaire au Mexique. L'identité est affirmée au travers des scènes musicales. Montrer la culture mexicaine plutôt que raconter une histoire, telle est la volonté des séquences spectaculaires.

Au milieu de la scène de *charrería*, un mouvement maladroit de la caméra trahit l'intention de montrer le cavalier sur son cheval dansant. L'opérateur zoome peu habilement, depuis un plan général sur Pepe et son cheval, vers les pattes de l'animal. La caméra tente de montrer la

chorégraphie et prouver que c'est bel et bien l'acteur qui dirige le cheval. Le zoom trahit une volonté de montrer et répond à un vieux désir du cinéma. Tom Gunning associe en effet le cinéma des premiers temps au régime de monstration :

Qu'est-ce qu'au juste le cinéma d'attraction ? Il s'agit en premier lieu d'un cinéma fondé sur la qualité célébrée par Léger, la capacité à montrer quelque chose. Par contraste avec la dimension voyeuriste du cinéma narratif analysée par Christian Metz, ce cinéma serait plutôt exhibitionniste. Un aspect du cinéma des premiers temps, auquel j'ai consacré d'autres articles, est emblématique de cette relation différente que le cinéma d'attractions entretient avec son spectateur : le regard récurrent des acteurs en direction de la caméra. Ce geste, qui sera ensuite considéré comme gâchant l'illusion réaliste produite par le cinéma, établit alors avec brio le contact avec le public. Du grimacement des comédiens vers la caméra aux révérences et aux gesticulations constantes des prestidigitateurs dans les films de magie, ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur<sup>1</sup>.

Deuxièmement, les images de la *charrería* sont montées avec celles du public applaudissant les *charros*. Selon Feuer, les comédies musicales hollywoodiennes insèrent des spectateurs dans les films afin de refléter la subjectivité du public, «the internal audience [...] are the celluloid embodiment of the film audience's subjectivity<sup>2</sup>». Le public externe, dans la salle de cinéma ou devant un écran de télévision, s'identifie au public interne. Or, les numéros dansés et chantés du cinéma narco érigent une barrière entre le public diégétique et les *bandas*. Ces dernières se produisent dans des bars, concerts, ou fêtes et jamais un spectateur ne participe aux festivités, il demeure passif. Le public externe s'identifie ainsi à une entité qui est elle-même déjà extérieure à la représentation, en décalage avec le spectaculaire.

Enfin, la citation de Gunning mentionne un dernier critère : l'adresse au spectateur. Lorsque Pepe Aguilar chante, il regarde son public, le salue. Cette interpellation directe ne doit pas être confondue avec la distanciation du cinéma moderne. Aguilar ne s'affirme pas en tant que personnage de film, mais en tant que *charro*, membre d'un spectacle dont l'immersion est renforcée par le regard vers l'objectif<sup>3</sup>. Cette scène rappelle les performances filmées du cinéma des premiers temps comme les danses serpentes ou les démonstrations du culturiste Sandow. Ainsi, le sentiment d'immersion confère l'illusion d'assister à un véritable spectacle.

Ces trois caractéristiques se croisent à l'intérieur du concept de performance. Tout au long du numéro de *charrería*, Antonio Aguilar devient un *performer*, au sens de Patrice Pavis puisqu'il «réalise ses actions en tant que lui-même et ne feint pas d'être un personnage. Le *performer* est d'abord celui qui est physiquement et psychiquement présent devant le spectateur»<sup>4</sup>. Le spectateur

1 GUNNING, Tom, «Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», dans 1985, n°50, décembre 2006, [En ligne], URL : <http://1895.revues.org/1242>

2 FEUER, *op.cit.*, p.27

3 GUIDO, Laurent, «Le film musical : une fantasmagorie aux accents folks», dans FEUER, Jane, *Mythologies du Film Musical*, Paris, Les Presses du Réel, 2016, p.21

4 PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, coll.« U », 2016,

est évidemment face à un écran, non une scène, il s'agit toujours de cinéma. Préférer la notion de dimension performative permettrait de relativiser le vocable de performance emprunté au spectacle vivant. Cette dimension performative est exacerbée par le statut de Pepe Aguilar au Mexique. L'acteur est aussi un chanteur célèbre dans son pays, bien qu'il soit surtout connu pour être le fils d'Antonio Aguilar. Surnommé le «*Charro de México*», Antonio a dédié sa vie aux spectacles équestres et marqué l'histoire de la *charrería*<sup>1</sup>. Les deux hommes sont ainsi reconnus comme des *charros* et les voir chanter à dos de cheval coïncide avec leur image publique. Il convient cependant de ne pas oublier que les Aguilar jouent des rôles. Le personnage persiste.

Depuis l'Âge d'Or, une partie du cinéma mexicain alimente la confusion entre acteurs et personnages. Carlos Monsiváis constate que le comédien Jorge Negrete apparaissait constamment en tant que lui-même à l'écran<sup>2</sup>. Les producteurs proposaient toujours les mêmes rôles à Negrete, à tel point que l'acteur s'est confondu avec ses personnages, devenant lui-même l'incarnation de valeurs véhiculées par ses rôles, notamment son amour pour la *charrería*<sup>3</sup>.

Tomber le masque face au spectateur est également un aspect de la comédie musicale. Lorsqu'un réalisateur valorise un domaine dans lequel un acteur excelle (la danse ou le chant), c'est toute l'aura du comédien qui crève l'écran. Altman cite entre autres Gene Kelly, Judy Garland et Fred Astaire<sup>4</sup> qui s'exhibent dans leurs différents numéros dansés ou chantés.

Liée au régime de monstration, la dimension performative était déjà présente à la naissance du septième art. Dana Polan insiste sur la relation entre moments spectaculaires et narratifs de ce cinéma dit primitif :

Au-delà des seuls regards furtifs vers la caméra que l'on peut trouver chez les gens filmés dans les films Lumière, le cinéma des premiers temps témoigne d'un chassé-croisé entre la *performance* qu'offrent les gens dans les films *et* les décisions esthétiques ou dramatiques que prennent les metteurs en scène pour mieux intensifier la force de ces "performances" [...] Avec le cinéma, avec le spectacle du monde qu'encourage le cinéma, il n'est plus pertinent de faire la distinction entre une vie supposée innocente et une représentation spectaculaire et "performative" de cette vie<sup>5</sup>.

La scène de la *charrería* n'est pas un heureux hasard. Le réalisateur est conscient de l'image véhiculée par Pepe Aguilar et du potentiel à le glisser au cœur d'un spectacle équestre. La présence d'Aguilar renforce la dimension performative et proportionnellement l'adhésion du public.

p.312

1 TORRES, José Anonio, «Antonio Aguilar, el charro de México», dans *elmundo.es*, juillet 2007, [En ligne], URL : <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/06/20/obituarios/1182349670.html>

2 Précisons que c'est l'image publique qui entre en harmonie avec le personnage et non le véritable caractère de Jorge Negrete.

3 MONSIVÁIS, Carlos, *Rostros del Cine Mexicano*, México, D.F., Americo Arte Editores, 1993, p.24

4 FEUER, *op.cit.*, p.117

5 POLAN, Dana, «How it feels to be run over et le regard au spectateur», dans, GAUDREAU, André (dir.), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1988, p.45-46

En se construisant sur la monstration et la présence, la performance suggère ce que Roland Barthes appelle la *théâtralité authentique*, «le sentiment, le tourment même, pourrait-on dire, de la corporéité troublante de l'acteur»<sup>1</sup>. La performance agit comme vecteur d'authenticité, trait emblématique du cinéma narco. Les films sont animés par la volonté de montrer une réalité, une vérité, un vécu. Certains titres, nous l'avons vu, sont d'ailleurs éloquents : *El Cartel de los Zetas : la realidad de México*. Montrer le quotidien des régions rongées par le trafic et offrir une alternative aux productions qui nient la grande majorité des classes sociales mexicaines sont deux paris du cinéma narco. La dimension spectaculaire dans ces films se rapprocherait d'une esthétique revendiquée par les réalisateurs mexicains : montrer un artiste, une tradition comme la *charrería*, ou plus généralement un aspect de la vie mexicaine.

### 5.3 La *banda*

La présence de célèbres *bandas* dans le cinéma narco a tendance à exacerber l'aspect performatif, rendant les séquences spectaculaires autonomes par rapport au contenu narratif. Les groupes sont par ailleurs mis en avant sur la jaquette, dans le but d'attirer davantage de spectateurs<sup>2</sup>. *El Hijo de Lamberto Quintero*, un cas décidément à part dans notre filmographie, n'invite aucune *banda* à la fête. D'autres films cependant, notamment, *La Banda del Carro Rojo*, proposent différentes chansons, qui dans ce film sont interprétées par Los Tigres del Norte.

Formé en 1968, le groupe, céléberrime au Mexique, a enregistré quarante disques pour autant d'années d'activité<sup>3</sup>. La raison de leur succès est double : la création d'un tout nouveau son déterminant pour le (*narco*)*corrido*, et des paroles inspirées par des faits divers. Le premier tube des Tigres est *Contrabando y Traición*, l'histoire d'Emilio et Camelia la Tejana, chargés de livrer des kilos de marijuana aux USA. La chanson devient un hymne et donne naissance au premier film narco en 1977, *Contrabando y Traición*. Le groupe apparaît pour la première fois au cinéma dans *La Banda del Carro Rojo* en 1978 et y interprète ses grands succès (*La Banda del Carro Rojo*, *Ya Encontraron a Camelia*, *Contrabando y Traición*).

Le rôle des Tigres dans le film ne se réduit cependant pas à l'interprétation des chansons. Les musiciens participent à la narration – le chanteur prête de l'argent à Lino – mais toujours en tant qu'eux-mêmes. Un de personnages joue au billard avec eux et les désigne par leur nom de scène : « Merci, mes Tigres ». Dans *La Camioneta Gris*, ils ont un rôle beaucoup plus importants puisqu'ils

1 BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.46

2 VINCENOT, *art.cit.*

3 EDBERG, *op.cit.*, p.223

incarnent les personnages principaux, bien que leur talent de musicien soit toujours exploité.

Les protagonistes joués par Los Tigres del Norte s'apparentent à ce que Philippe Hamon appelle des personnages-référentiels<sup>1</sup>. Référentiels, parce qu'ils font référence à une culture mexicaine. Or, leur identification dépend de la connaissance du spectateur. Ils doivent être (re)connus par le public. Les membres de la *banda* ne peuvent pas être appréhendés comme Los Tigres del Norte par un spectateur qui ignore leur identité. Ainsi, les personnages sont connotés. Hamon explique que ce processus fait écho à ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel ». Barthes fait allusion à une série de détails descriptifs – un baromètre dans *Un Cœur Simple* de Flaubert ou une poignée de porte dans *Histoire de France* de Michelet – qui intensifient l'immersion :

Ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet, ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué que forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité<sup>2</sup>.

Bien qu'Hamon cite Barthes, leurs idées ne sont pas du même ordre. Pour Hamon, les personnages renvoient à une culture, ils sont dès lors connotés. La pensée de Barthes est contraire, les détails dénotent directement le réel. Les concepts suivent en réalité des axes divers, les personnages-référents ne sont pas tout à fait des «effets du réel» puisqu'ils connotent inévitablement. Ils ne disent pas nous sommes le réel, mais nous sommes *ce* réel, celui de la culture narco. Les deux auteurs ne parlent pas de la même chose mais chacun révèle la faculté des personnages à montrer un aspect de la réalité. La présence musiciens connus, comme Los Tigres del Norte, El Komander ou les Aguilar, affecte le degré d'authenticité du film.

Après l'examen des différents films visionnés, il nous paraît difficile d'établir une tendance au sujet du *narcocorrido* dans le cinéma narco. Les chansons sont parfois interprétées par une *banda* (*El Chingón de los Galleros*), parfois par un personnage (*Lamberto Quintero*), parfois les deux (*La Banda del Carro Rojo*). Concernant le récit, les scènes de *banda* peuvent soit s'intégrer à la narration comme dans *La Banda del Carro Rojo* (des personnages écoutent, discutent, boivent ou jouent au poker), soit complètement la nier, comme dans *El Chingón de los Galleros*.

Inviter des personnalités du monde musical serait l'unique critère permanent dans le cinéma

1 HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n°6, 1972, p.95

2 BARTHES, Roland, « L'effet de réel » dans, *Communications*, n°11, 1968, p.88



narco. La tendance se poursuit en effet dans les productions les plus récentes. Le chanteur El Komander, par exemple, est le héros des films *El Ejecutor* et *El Pistolero* (Alonso O. Lara, 2012). Sa présence – qui traduit surtout une ambition commerciale – affecte doublement la réception. D’une part, le statut de l’artiste dans le film est comparable à celui d’Aguilar dans *El Hijo de Lamberto Quintero* : tous renforcent la dimension performative et insufflent un part d’authenticité au film, un souci du réel. D’autre part, Los Tigres del Norte, les Aguilar et El Komander sont, pour le spectateur mexicain, des icônes de leur culture. Le rôle qu’ils tiennent – un personnage distinct de leur image ou non –, et leur influence sur le récit importent peu. Leur seule présence suffit à doter le film d’une saveur mexicaine.

Notre problématique se dessine : le cinéma narco est teinté de couleurs américaines – issues du western et film de gangsters – et mexicaines – tirées du *narcocorrido* et ses chanteurs. Ce mélange dans les films est pourtant peu harmonieux, les séquences oscillent entre régime de monstration et de dissimulation, et s’inscrivent dans une esthétique qui commence à sourdre, une esthétique *kitsch*.

## 6. Le *kitsch*

En parcourant la bibliographie de cette étude, nous avons constaté qu'un concept à maintes fois émergé. Il a été cité, amené à la surface autant par les théoriciens de la culture de masse que par les réalisateurs de films narcos. Simple figure fantomatique à laquelle aucune attention n'a réellement été portée au départ, le concept est petit à petit devenu incontournable, situé au carrefour de toutes les théories rencontrées dans nos recherches. Ce chapitre tentera de définir la notion en question : le *kitsch*.

Le mot serait apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte du développement industriel, de l'émergence de la culture de masse et de la reproductibilité technique<sup>1</sup>. Le *kitsch* serait alors en lien direct avec la société moderne. Sa réputation a de tout temps été mauvaise. De façon simpliste, le *kitsch*, c'est l'art du mauvais goût. Le sociologue allemand Hermann Broch le rejette car il y voit une perte de valeur esthétique, faisant écho à l'étymologie du mot :

Le terme opère à ses débuts une récupération philologique de la forme verbale bavaroise dialectale *verkitschen*, que l'on peut traduire par brader, vendre à bas prix, refiler, renvoyant lui-même à *kitschen*, ramasser des déchets, puis par dérivation rénover, recycler, recouvrir et patiner un meuble afin de lui donner la valeur de l'ancien (le *kitsch* serait un bluff esthétique, celui de l'objet qui cherche à faire vrai et rejoint en ce sens la problématique spectaculaire de l'effet du réel)<sup>2</sup>.

D'après Isabelle Barberis, le *kitsch* est tant une esthétique des avant-gardes que des «mouvements sub-culturels qui utilisent ostensiblement les myèmes populaires pour servir leur stratégies communautaires, contestataires et/ou militantes»<sup>3</sup>. Parmi les manifestations culturelles qui se sont emparées du *kitsch*, Barberis cite les films de série B<sup>4</sup>, ce qui pourrait déjà établir un premier lien avec le cinéma narco.

### 6.1 MacDonald et Greenberg

S'il hérite du titre de détracteur du *kitsch*, Hermann Broch est loin d'en détenir l'exclusivité. Parmi les contempteurs du concept, Clément Greenberg et son texte «Avant-garde et kitsch» sont abondamment cités. Publié en 1939 dans *Partisan Review*, le texte ressasse les critiques de l'école de Francfort<sup>5</sup>. Greenberg associe le *kitsch* à ce qui s'apparente à la culture de masse :

- 1 BARBERIS, Isabelle, «Kitsch», dans MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011, p.796
- 2 *Ibidem*
- 3 *Idem*, p.795
- 4 *Ibidem*
- 5 LABARRE, Nicolas, *Du Kitsch au Camp: théories de la culture de masse aux Etats-Unis, 1944-1964*, Université Rennes 2, 2007

Il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc<sup>1</sup>.

Dwight MacDonald associe également *kitsch* et culture de masse. L'auteur américain, dans le texte «A Theory of Mass Culture» cite Greenberg et traduit le *kitsch* par culture de masse : «The precondition of *kitsch* (a German term for “Mass Culture”) is the availability close at hand of a fully matured cultural tradition»<sup>2</sup>. À en croire ces auteurs, la filiation entre *kitsch* et culture de masse est palpable.

Greenberg situe la naissance du *kitsch* dans le contexte de la Révolution Industrielle. L'alphabétisation et l'explosion démographique des villes ont conduit à un phénomène inattendu : l'ennui<sup>3</sup>. Les paysans fraîchement arrivés en ville ont appris à lire et écrire mais sans profiter du loisir et du confort de la culture urbaine. Délaissant petit à petit leur culture populaire traditionnelle, cette tranche de la population a hérité d'une forme culturelle adéquate à ses besoins et produite par les industries, le *kitsch*<sup>4</sup>. Les racines du *kitsch* et du cinéma narco auraient un tronc commun : la migration des populations rurales vers la ville. Astorga mentionnait en effet que la culture narco est née quand les trafiquants se sont installés dans les villes mexicaines<sup>5</sup>.

Sur le plan artistique, le *kitsch* selon Greenberg est une copie simplifiée, vulgarisée de l'art moderne. Face au *kitsch*, la démarche intellectuelle du spectateur est moins pointue, l'effort est minimalisé. L'effet que féconde une œuvre *kitsch* suscite chez le spectateur est intrinsèque à elle. Le spectateur ne doit pas sonder un tableau par exemple pour comprendre ou être ému. L'effet escompté par l'artiste émane directement de l'œuvre :

Là où Picasso peint la cause, Repine peint l'effet. L'art de Repine est prédigéré, il épargne tout effort au spectateur en lui proposant un raccourci qui lui fait éviter ce qui est nécessairement difficile dans l'art authentique. L'art de Repine, ou le kitsch, est un produit de synthèse<sup>6</sup>.

En prenant pour exemple la peinture de Repine, Greenberg n'associe plus le *kitsch* à un medium, comme il citait la bande dessinée ou le film hollywoodien, mais au contenu et nous autorise à penser le *kitsch* comme une esthétique de l'art en général.

Le *kitsch* anéantit non seulement un certain plaisir spectatorial – même si beaucoup aiment

1 GREENBERG, Clément, «Avant-garde et kitsch», dans *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. «Vues», 2014, pp. 15-16

2 MACDONALD, *op.cit.*, p.59

3 *Idem*, p.16

4 *Ibidem*

5 ASTORGA (1995), *op.cit.*, p.40

6 *Idem*, p.22

cette esthétique – mais il s'avère également être un pillier. Il vole des procédés, trucs, stratagèmes et thèmes à une culture longue et traditionnelle, culture sans laquelle il ne pourrait exister<sup>1</sup>. Le *kitsch* agit comme un ersatz, une imitation de la culture pillée<sup>2</sup>. Cette critique est partagée par Dwight MacDonald qui compare le *kitsch* à une chenille dévorant une feuille. Il s'éloigne de la culture élitiste – ou du *High Art* pour reprendre les catégories de Naremore et Brantlinger<sup>3</sup> – à tel point qu'il dissipe leur parenté commune<sup>4</sup>.

L'imitation et la vulgarisation inhérentes au *kitsch* pourraient suffire à défendre l'application de cette esthétique au cinéma narco. Monsiváis soulignait que le cinéma mexicain a toujours pris les genres hollywoodiens pour modèle. Or, Hollywood fait surtout partie de la culture de masse selon Greenberg et MacDonald. Les auteurs associent par ailleurs *kitsch* et culture de masse. Il serait dès lors incongru de déclarer que le cinéma narco est *kitsch* parce qu'il emprunte au *kitsch*. Le choix d'invoquer l'hybridation de Canclini paraît plus judicieux. Calquer des éléments de la *Mass Culture* n'est pas une démarche *kitsch* mais relève plutôt de l'hybridation.

La voie du *kitsch* ne doit cependant pas être perdue de vue, les points convergents avec le cinéma narco semblent concrets, une tension palpable se fait ressentir. Nous sommes guidés par une croyance, une intuition que le *kitsch* joue un rôle dans le cinéma narco. Nous partons donc de la présomption que l'erreur commise a été de suivre Greenberg et MacDonald en confondant la culture de masse et le *kitsch*. Le *kitsch* demeure notre destination, l'itinéraire doit en revanche être modifié.

## 6.2 Le *kitsch* vu par l'Amérique latine

Lidia Santos propose de nouveaux éléments pour sortir de cette impasse. L'auteure analyse la relation entre *kitsch* et Amérique du Sud à travers l'étude de différents courants artistiques latino-américains. Santos considère dans un premier temps que le *kitsch* est un produit de la culture de masse<sup>5</sup>. Les notions sont certes liées mais pas similaires puisque Santos les isole : «la culture de masse *et* [c'est nous qui soulignons] le *kitsch* ont servi comme instruments de réponse aux pratiques littéraires des auteurs analysés ici»<sup>6</sup>. En d'autres termes, le *kitsch* et la culture de masse ont permis de répondre à la littérature moderne. Les idées de Santos, Canclini et Rama sont convergentes

1 *Idem*, p.17

2 LABARRE, *op.cit.*, p.105

3 NAREMORE & BRANTLINGER, *op.cit.*, p.8

4 MACDONALD, *op.cit.*, p.60

5 SANTOS, *op.cit.*, p.11

6 *Idem*, p.14 (la cultura de masas y lo *kitsch* han servido como instrumentos de respuesta a las prácticas literarias que antecedieron a los autores aquí analizados. Traduction personnelle)

puisqu'il s'agit d'étudier un phénomène d'hybridation en regard de la modernisation. *Boquitas Pintadas*, publié en 1969 par Manuel Puig, s'inspire grandement de l'imaginaire hollywoodien. Le roman reprend la structure narrative du long-métrage *The Tango on Broadway* (Louis J. Gasnier, 1934)<sup>1</sup> en adaptant les caractéristiques et stéréotypes hollywoodiens à une perspective latino-américaine. Par exemple, les noms et nationalités des personnages sont argentins<sup>2</sup>. Santos révèle aussi comment Puig s'inspire des clichés du mélodrame hollywoodien. Pour décrire les scènes d'amour, l'auteur recycle des métaphores sexuelles forgées par les images hollywoodiennes<sup>3</sup>. Santos étaye la comparaison entre l'auteur et le cinéma en affirmant que l'écriture de Puig et la caméra font tous deux une description métonymique des personnages<sup>4</sup>.

L'analyse du travail de Puig fait valoir le recyclage par l'auteur des structures d'une culture étrangère (en l'occurrence, il s'agit même d'un autre medium, l'adaptation d'un film en roman) et leur translation dans la sphère latino-américaine. Comme Greenberg et MacDonald, Santos met en relief la migration d'éléments d'une culture à une autre.

L'ouvrage de Lidia Santos, *Kitsch Tropical*, examine l'étymologie du mot *kitsch*, et son cousin espagnol, *cursí*. Bien que les deux notions aient surgi en même temps, vers 1860<sup>5</sup>, elles ne sont pas assimilables. Selon Ludwig Geisz, «le *kitsch* est la représentation du *cursí*, son objectivisation dans la sphère esthétique»<sup>6</sup>. En d'autres termes, *cursí* renvoie à la copie des attitudes d'une classe tandis que *kitsch* définit la copie du goût. En Amérique latine, une nuance, une variante du *kitsch* existe. *Cursí* et ses nombreuses variantes à travers le continent connotent un sentiment de marginalité, de dévalorisation sociale par rapport à l'Occident<sup>7</sup> :

Carlos Monsiváis définit le *cursí* mexicain et latino-américain comme “l'élégance historiquement impossible dans un continent sous-développé”. Il suggère ainsi que le *cursí* (jumeau du kitsch) est lié à un complexe d'infériorité de la culture mexicaine par rapport aux pays dits “développés” et, spécialement, par rapport à son grand voisin nordique ; il trahirait un souhait d'imiter, d'affecter l'élégance nord-américaine<sup>8</sup>.

La parenté commune entre le mot espagnol et son cousin allemand réside dans l'acte de feindre. Un objet et une personne sont respectivement *kitsch* et *cursí* aussitôt qu'elles feignent d'être

1 *Idem*, p.36

2 *Idem*, p.37

3 *Idem*, p.39

4 *Idem*, p.40

5 *Idem*, p.97

6 GEISZ, Ludwig, *Fenomenología del kitsch*, Barcelone, Tusquets Editor, 1973, p.98, cité dans SANTOS, *op.cit.*, p.98 (lo kitsch es la representación de algo cursí, su objetivación en la esfera estética. Traduction personnelle)

7 *Idem*, p.99

8 DUFAYS, Sophie, « Kitsch et mélodrame dans le film mexicain *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez », *Amerika*, n°18, 2018, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org>

ce qu'elle ne sont pas<sup>1</sup>. Le *cursí* caractérise une personne socialement défavorisée qui copie attitudes et comportements d'autres classes, tandis que le *kitsch* calque le goût<sup>2</sup>.

Alors que l'œuvre de Puig offre une mise en pratique du *kitsch*, nous pouvons affilier le *cursí* aux exemples livrés par Edberg et Monsiváis. L'auteur mexicain expliquait comment les nouveaux *norteños* ont emprunté leurs manières au cinéma hollywoodien. Edberg, d'autre part remarquait l'influence du rap américain et des cow-boys sur le style vestimentaire de certains trafiquants<sup>3</sup>.

Ainsi, les exemples de Monsiváis et Edberg ne correspondent pas exactement au *kitsch* de Greenberg et MacDonald. Ces derniers assimilent en effet le concept à un calque de la bourgeoisie et rejettent par conséquent sa présence dans le cinéma narco. Le *kitsch* est une contrefaçon de l'art élitare, de la *high culture*. Or, le cinéma narco en s'inspirant notamment du western, puise dans la culture de masse, dans une culture américaine envahissante, dominante et partagée par le plus grand nombre. Monsiváis explique que les grands auteurs de la littérature américaine n'ont pas franchi la frontière mexicaine, contrairement aux vedettes de cinéma.

Envisager le *kitsch* dans le cinéma narco est toutefois possible grâce à Lidia Santos. Le *kitsch* selon l'auteure est moins lié à la définition de Greenberg – restreinte à l'art élitare – qu'à l'hybridation culturelle de Canclini puisque Santos inscrit dans le *kitsch* l'influence de la culture de masse (le cinéma pour Puig). La pensée de Greenberg est pertinente uniquement dans la mesure où elle définit un caractère d'assimilation.

L'auteure souligne également que de nombreux artistes tirent profit de la culture de masse et légitiment sa place dans le discours artistique :

En percevant que telle culture [culture de masse] se constitue comme une archive (au sens informatique) de modèles génériques toujours disponibles – mélodrame, far west, nouvelle historique, témoignage – la fiction latino ajoute à cette archive, à travers le *kitsch* et le *cursí*, un répertoire de goût qui permet d'inclure dans la littérature des thèmes rejetés pour le bon goût de la distinction bourgeoise<sup>4</sup>.

Nous nous accorderons avec Santos sur cette idée. Le *kitsch* serait une esthétique permettant à une classe sociale niée dans le débat artistique d'affirmer ses goûts et par extension une voix offerte à une classe marginalisée, animée par des revendications identitaires, un désir de

1 *Idem*, p.99

2 *Idem*, p.203

3 CAMERON EDBERG, *op.cit.*, p.98

4 SANTOS, *op.cit.*, p.125 (Percibiendo que tal cultura se constituye como un archivo (en el sentido informático del término) de modelos genéricos en permanente disponibilidad – melodrama, *far-west*, novela histórica, testimonio –, la ficción latinoamericana añade a este archivo, a través de lo *kitsch* y lo *cursi*, un repertorio de gusto que permite incluir en la literatura temas rechazados por el buen gusto de la distinción burguesa. Traduction personnelle)

reconnaissance. De façon assez paradoxale, le cinéma narco emprunte divers codes du western hollywoodien (Santos cite d'ailleurs le far-west) mais revendique une identité menacée par l'américanisation, et une vérité dissimulée par les institutions mexicaines dominantes.

### 6.3 Moles et le *kitsch*

Greenberg, MacDonald et Santos ne sont pas les uniques théoriciens du *kitsch*. Une autre figure importante, française, se distancie des considérations précédentes en apportant des éléments clés pour cette étude. Cet auteur qui nous permet d'épaissir la réflexion sur le *kitsch* est Abraham Moles. *Le Kitsch : l'art du bonheur*, paru en 1971, est moins une proposition de définition cadrée du *kitsch* qu'un inventaire de critères contribuant à modeler le concept. Le principal apport de Moles est sa vision qui n'est pas ontologique. Il sous-entend en effet que le *kitsch* existe toujours par rapport à un objet. Le *kitsch* est une confrontation entre deux idées, deux valeurs. En termes «greenbergiens», le *kitsch* est la rencontre entre un art élitare, bourgeois et la sphère domestique de masse. En associant le *kitsch* à la contrefaçon bourgeoise, le critique américain oublie une donnée essentielle fournie par Moles : le *kitsch* n'existe que dans un rapport de confrontation. Alors qu'une des propriétés du *kitsch* est son aspect ostentatoire, exagéré, explicite, Moles l'au contraire à travers le concept de révélation. Le *kitsch* est paradoxalement aveuglant et invisible. Pour le remarquer, il faut le rendre visible, «il s'agit de le révéler, comme l'image latente d'une pellicule photographique, dans le tissu ou l'écume des jours»<sup>1</sup>. Le *kitsch* existe dans une image et se manifeste lorsqu'il est contrarié par un élément étranger. C'est pourquoi l'esthétique *kitsch* dans le cinéma narco repose sur la confrontation entre deux matériaux hétérogènes : la rencontre, par exemple, entre les traditionnels *narcocorridos* et une structure cinématographique inspirée d'Hollywood. La bruyante collision entre ces deux univers réveille le somnolent *kitsch*.

Moles énumère quatre critères relatifs à l'assemblage d'objets, à savoir l'entassement, l'hétérogénéité, l'antifonctionnalité et l'authenticité<sup>2</sup>. Envisager cette typologie en regard du cinéma est pertinent puisque le septième art fonctionne par la combinaison, l'assemblage d'images.

Primo, l'entassement fait allusion à un ensemble d'objets singuliers amassés dans un espace restreint<sup>3</sup>. À titre d'exemple, Moles propose une pièce de maison où les meubles et bibelots, trop nombreux, s'accumulent. Dans cette configuration, «quand les objets se multiplient, arrive un moment nécessaire où leurs zones d'influence commencent à se toucher : c'est le style *kitsch* qui se

1 MOLES, Abraham, *Le kitsch : l'art du bonheur*, Mame, Paris, 1977, p.7

2 *Idem*, p.57

3 *Ibidem*

manifeste»<sup>1</sup>. La majorité des films narcos se livrent à une surenchère de clichés. Les personnages par exemple accumulent les stéréotypes, au point qu'ils deviennent *kitsch*. Macario, dans *Operación Mariguana*, Lamberto Quintero dans le film homonyme, ou le personnage principal d'*El Ejecutor* sont tous des séducteurs. Aucune femme ne peut leur résister et ils n'hésitent jamais à voler au secours d'une demoiselle en détresse. Toujours coiffés de leur chapeau texan, ils manient le revolver comme personne et sont capables de boire plusieurs verres de tequila en restant lucide l'instant d'après, quand leurs jours sont en danger.

Secundo, le critère d'hétérogénéité, lié à l'entassement se rattache à un ensemble d'objets n'ayant aucun rapport direct les uns avec les autres<sup>2</sup>. Pierre Beylot prend pour exemple la gare centrale de New York «où cohabitent de manière incongrue différents styles (colonnes ioniques, corinthiennes et doriques)»<sup>3</sup>. Baignant dans la culture américaine, le cinéma narco a rendu hommage aux films hollywoodiens, tout en gardant des aspects mélodramatiques et musicaux tirés du cinéma mexicain. Lamberto Quintero est un personnage issu d'une chanson mexicaine, incarné par le célèbre Pepe Aguilar, et chante sa tristesse vêtu d'un smoking noir, et d'un chapeau texan. L'apparition soudaine et presque déroutante des *narcocorridos* s'applique aussi à la règle. Les séquences musicales conservent une autonomie par rapport à la narration et peuvent être déplacées ou supprimées du montage sans affecter le récit. L'hétérogénéité peut également suggérer la présence d'un régime de monstration, dans un film qui, à l'exception des moments spectaculaires, dissimule le dispositif cinématographique. Nous verrons enfin que le cinéma narco est marqué par une série de défauts techniques (mouvements de caméras saccadés, zooms intempestifs, mauvaise résolution de l'image) dont la cohabitation avec le dispositif cinématographique crée un décalage.

Tertio, Moles nie l'existence de toute fonctionnalité dans le *kitsch* (l'auteur préférera le terme « utilité » car tout objet a une fonction). Plus timides que les commentaires du chœur grec, les *narcocorridos* se contentent simplement de divertir. En omettant de nouveau les quelques exceptions, la *banda* se borne à jouer et sa présence dans le film n'a aucune emprise sur le destin des personnages. La rectification de Moles sur le terme d'utilité est pertinente. Assurément, les *narcocorridos* remplissent une fonction : divertir, r une culture mexicaine, rendre hommage aux chansons d'origine, mais leur utilité au sein même du film est stérile.

Enfin, le dernier critère concerne l'authenticité, qui pourtant résonne comme l'antithèse du *kitsch*. Moles propose cependant de considérer le critère sous l'aspect de sédimentation :

1 *Ibidem*

2 *Ibidem*

3 BEYLOT, Pierre, « Une esthétique postmoderne : l'esprit kitsch dans *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) », dans *Revue LISA/LISA e-journal*, vol.15, n°1, 2017, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/lisa/9044>



Le kitsch est rarement le produit d'une intention délibérée comme ce pourrait être le cas du travail d'un décorateur. Il est, au contraire, un lent développement, une accumulation triomphante, trophées de voyages et témoignages d'exotisme, trophées d'ascension sociale, ou socio-économique, gages d'une séduction par le marché et d'une pensée artistique atomisée qui voit clairement l'objet mais mal l'ensemble, et ne connaît que la cohérence du sédiment ou du tas, de la séquence des tentations plutôt que du projet d'ensemble<sup>1</sup>.

Le commentaire de Carlos Monsiváis sur l'américanisation du Mexique s'accorde avec cette remarque. Inconsciemment, les Mexicains ont stocké au moins depuis les années 1960, des images de la culture américaine. Clint Eastwood, Al Pacino, Tupac ont progressivement franchi les portes de l'imaginaire mexicain. Ces icônes sont moins des trophées de voyage qu'une pression américaine et composent aujourd'hui un bagage culturel mexicain si criard et disparate qu'il devient *kitsch*.

En mentionnant l'authenticité, Moles pose une énigme qu'il ne résout pas. Comment le *kitsch* pourrait être authentique ? Si nous nous focalisons sur la définition du dernier critère, nous pourrions supposer que l'authenticité fasse écho à la multitude d'objets culturels entassés. Ces objets témoigneraient de l'expérience de vie du propriétaire : «trophées de voyages et d'exotisme, trophées d'ascension sociale, ou socio-économiques». Supposons que ces trophées soient authentiques en tant qu'ils attestent d'événements, de faits réellement vécus par leur propriétaire. Sans affirmer que le *kitsch* soit authentique, Moles laisserait sous-entendre que cette esthétique pourrait être dotée de propriétés relevant de l'authenticité.

Latent, le *kitsch* se manifeste, telle une réaction chimique, lorsque deux éléments entrent en contact. Dans le cinéma narco, la révélation provient de l'insertion du *narcocorrido*, mexicain, dans un corps étranger, américain. Le *kitsch* correspond à une volonté de greffer une culture mexicaine à un corps qui ne lui appartient pas. De même que l'alien de Ridley Scott, le *kitsch* vit caché dans un corps étranger et le mutile en jaillissant aux yeux du spectateur. Nous pourrions dès lors nous demander pourquoi continuer à nourrir le monstre, pourquoi éveiller le *kitsch*, alors que les critiques américains et allemands l'avaient déjà condamné. La mauvaise réputation du *kitsch* pourrait pourtant être reconsidérée. Les auteurs rencontrés ont réduit cette esthétique à un unique phénomène : la dénaturation d'une culture. Tronquée, cette dernière n'en est pas moins vivante. Fomentier la bête fait partie d'un pacte à signer pour sauvegarder la culture mexicaine contre un monstre encore plus redoutable, la culture de masse américaine.

Défendre le *kitsch*, envisager sa face bienfaisante est curieusement une proposition de Greenberg. Le critique lui a accordé sa clémence après l'avoir envoyé sur l'échafaud :

Tout n'est pas sans valeur dans le *kitsch*. De temps en temps, il produit quelque chose de valeur, quelque chose ayant une saveur populaire authentique ; et bien qu'il ne s'agisse que de cas fortuits et isolés, bon

1 MOLES, *op.cit.*, p.58

Une saveur populaire *authentique*. La notion d'authenticité refait surface chez Greenberg bien que la citation requière une rectification : à notre sens, le *kitsch* est le produit d'une saveur populaire authentique plutôt que sa source. C'est l'insertion de la culture massive américaine au sein de la culture populaire et traditionnelle du nord du Mexique qui façonne le *kitsch*. Conformément à l'idée de Lidia Santos, le *kitsch* est l'indice du vécu et du goût des classes ouvrières<sup>2</sup>. L'auteure rappelle de cette manière le critère d'authenticité de Moles : l'esthétique *kitsch* confère à une œuvre une dimension authentique en présentant des traces de l'expérience de vie de certaines strates sociales.

Quoique Greenberg ait défini le *kitsch* comme une appropriation du goût bourgeois par les classes populaires, cette copie est imprégnée d'une esthétique populaire. D'après le critique, le peintre Repine, pris comme représentant du *kitsch*, imite les innovations de l'avant-garde, les rend accessibles, en s'ajustant au goût des classes populaires et ouvrières. Un tableau de Repine ne nécessite pas de réflexion profonde, il est l'art de l'effet. L'exemple de Greenberg est peut-être dénigrant envers les classes populaires en leur attribuant un caractère feignant mais démontre la présence d'une esthétique propre à ces classes (en l'occurrence, une esthétique de synthèse où l'effet sur le spectateur est immédiat). Dans le cas du cinéma narco, l'esthétique *kitsch* correspondrait à la volonté de montrer une image mexicaine plus proche du quotidien, de la réalité, telle que nous l'avons abordée précédemment.

1 GREENBERG, *op.cit.*, p.18

2 SANTOS, *op.cit.*, p.203

## 7. Pauvreté et authenticité : analyse d'un mode de représentation rudimentaire

En résumé, le *kitsch* dans le cinéma narco résulte de la rencontre entre des éléments traditionnels mexicains et des structures, actions, mises en scène ou motifs hollywoodiens. Notre définition du *kitsch* est proche de l'hybridation culturelle de Canclini, mais faire l'amalgame entre les concepts serait une erreur. Abraham Moles a en effet avancé que le *kitsch* est une synthèse avortée où des parties hétérogènes s'entassent sans jamais se confondre. Ce critère refait surface chez Canclini qui discerne hybridation et *kitsch* en prenant pour exemple la politique d'intégration culturelle des USA :

Il y a un risque de tomber dans le *kitsch*. L'affirmation compartimentée et séparatiste de chaque minorité produit aux Etats-Unis une juxtaposition multiculturelle d'esthétiques qui ne visent qu'à se constituer en «représentations littérales» de chaque identité. Dans une société globalisée, l'enfermement dans l'auto-affirmation de ce qui appartient «en propre» finit par étouffer l'innovation formelle et l'échange transculturel, conditions de la créativité ainsi que la pensée critique<sup>1</sup>.

Le *kitsch* peut être considéré comme un dysfonctionnement dans le processus d'hybridation, un caillou dans l'engrenage qui empêche la fusion entre une culture de masse américaine et une autre, traditionnelle et autochtone. L'esthétique *kitsch* dans le cinéma narco ne se limite toutefois pas à la combinaison entre deux cultures, mais embrasse la rencontre entre différents modes de représentation.

Le choc de ces modes de représentation fait en réalité allusion à la notion de *remediation*, au sens anglais du terme. Ce concept, emprunté à Richard Bolter et David Grusin nous autorise à envisager la cohabitation entre différents dispositifs et son effet sur le spectateur. Brièvement, la *remediation* est l'intégration d'un medium par un autre et est caractéristique des media numériques<sup>2</sup>. En envisageant la présence de deux media au sein d'un seul, le concept de Bolter et Grusin fait songer au mélange fécondant le *kitsch*. *Remediation : Understanding New Media*, l'ouvrage de Bolter et Grusin, permet d'analyser la confrontation entre des modes de représentation et par conséquent repérer les aspects formels du *kitsch*, ses manifestations dans l'image.

### 7.1 Remediation dans le cinéma narco

Nous avons déjà abordé la question du *narcocorrido*. En adaptant ces chansons, le cinéma

1 CANCLINI, *op.cit.*, p.90

2 BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 45

s'empare d'un médium et absorbe son contenu<sup>1</sup>. Les transitions et vies plurielles offertes par les différents médias mettent en exergue la *remédiation*. Les scènes de *narcocorridos* analysées constituent de parfaits exemples puisqu'elles présentent des modes d'expression singuliers – elles sont dotées de codes spécifiques – à l'intérieur du médium cinématographique. Le film, qui reste narratif, n'absorbe cependant pas entièrement l'extrait musical puisque ce dernier apparaît comme un bloc hétérogène, avec un mode de représentation propre : le régime de monstration. Grusin et Bolter insistent sur ce point : «the very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced»<sup>2</sup>. Le cinéma narco n'est pas aussi sanguinaire que ses personnages, il garantit la survie des *narcocorridos*.

La *remédiation* dans le cinéma narco se propage au-delà des séquences musicales. Les films s'emparent en effet d'autres régimes de représentation. Ces différentes appropriations nous permettent d'affirmer que la *remédiation* s'applique au cinéma narco. Nous nous pencherons dans un premier temps sur *Operación Mariguana* qui emprunte des codes télévisuels. Bien que Bolter et Grusin considèrent leur notion comme spécifique au numérique, le long-métrage répond aux propriétés de la *remédiation*. Nous aborderons ensuite un autre concept développé par Bolter et Grusin, l'*hypermediacy*, qui tend à contrarier les conventions du cinéma hollywoodien.

### 7.1.1 La question de l'archive dans *Operación Mariguana*

Le film d'Urquieta suit un schéma tout à fait classique alors que la séquence finale s'autorise à briser le quatrième mur. Un des ouvriers s'échappe du camp de travail et avertit la police. À la suite de cette révélation, une horde de journalistes envahit le camp pour interroger les prisonniers et filmer la réalité de leur quotidien. Si le film d'Urquieta n'est pas l'adaptation d'un *narcocorrido*, il s'inspire de la découverte du ranch Bufalo. Les vidéos enregistrées par les journalistes ont été recyclées par le réalisateur et couplées aux plans qu'il a lui-même filmés. Or, la réutilisation d'images d'archive dans le film gravite autour du concept d'intermédialité. D'après Christa Blümlinger :

1 *El Chrysler 300* (Enrique Murillo, 2008) constitue un nouvel exemple d'adaptation. Le *narcocorrido* original, *El Corrido de Chuy y Mauricio* a été écrit par Los Canelos de Durango, popularisé par l'interprétation d'El Potro de Sinaloa, et enfin repris par le groupe Banda MS en 2015 (Voir TENORO, Yolanda, «La historia detras del corrido Chuy y Mauricio», dans Debate, 31 décembre 2018, [En ligne], URL : <https://www.debate.com.mx/sinaloa/sinaloa/La-historia-detras-del-corrido-Chuy-y-Mauricio-20181231-0019.html>). La circulation d'*El Corrido de Chuy y Mauricio* démontre que les récits des *narcocorridos* peuvent être transmédiatiques et s'étaler sur plusieurs années.

2 BOLTER & GRUSIN, *op.cit.*, p.47

L'art d'archive porteur d'une réflexion sur l'Histoire ne vise pas seulement la référentialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la mémoire (comme monument). La citation d'images filmées ne met pas seulement en jeu des transformations intertextuelles, mais souvent aussi des transformations intermédiaires, qui modifient décisivement l'apparence et la matérialité du matériau de départ<sup>1</sup>.

Le statut des images d'archive dans le film est transformé dès lors qu'elles sont mises à côté d'images fictionnelles. Bien que le spectateur soit capable de distinguer les séquences filmées par la presse des autres, les images d'archive deviennent fictionnelles.

D'autre part, les images fictionnelles sont également affectées par la *remediation*. Si le film se présente comme une fiction, la dernière séquence bouleverse son statut. Une potentielle et relative réalité se manifeste dans le récit. Le spectateur réalise soudain qu'il est confronté à une histoire qui aurait pu avoir lieu, sans oublier son caractère fictif. Les images d'archives interpellent le spectateur et l'invitent à interroger la part de vérité et de fiction du film. En découvrant les images prises par les journalistes, un spectateur qui ignore tout du camp Bufalo se rend compte de son existence.

### 7.1.2 Entre Hollywood et le JT

Fiction et document se côtoient et ce dernier contamine son voisin. Les personnages se confondent dans une nouvelle dimension, entre réalité et fiction. La confusion est telle qu'un protagoniste, un journaliste, brise le quatrième mur en s'adressant directement à la caméra. Urquieta s'empare des codes télévisuels, mis en exergue par Philippe Dubois : «le même positionnement frontal d'un énonciateur /annonciateur, le plus souvent cadré buste face caméra, s'adressant “directement” à nous, “doublant” par ses propos ce que l'image donne à voir»<sup>2</sup>. En réutilisant le langage du journal télévisé, Urquieta propose une séquence hétéroclite et détachée, en orbite autour du film. Le réalisateur transgresse les règles en convertissant l'image d'archive en contre-champ des plans qu'il a lui-même filmés. Tandis que le journaliste s'adresse à ses téléspectateurs, le bruit d'une locomotive l'interrompt. Il se retourne et le public voit à travers ses yeux un train en partance. Ce plan subjectif clôt *Operación Mariguana* avec une ultime hallucination, confusion entre réalité et fiction<sup>3</sup>.

En s'appropriant des archives et des codes télévisuels, l'ultime séquence du film fait acte de

1 BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p.34

2 DUBOIS, Philippe, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p.143

3 Il est intéressant de constater que le rapport entre archive et narcotrafiquant refait surface dans les séries *Narcos* et *El Chapo*, produites par Netflix. Bien que les séries ne fassent pas partie du corpus du cinéma narco, elles partagent avec lui cette caractéristique dont la naissance remonte au moins au film d'Urquieta.

*remediation*. Elle se voit dotée d'une dimension de reportage, et d'une relative authenticité.

Blümlinger explique que «quand un film de montage conventionnel “fait” de l'histoire avec des images c'est plutôt pour produire un effet d'authenticité que pour construire une démonstration»<sup>1</sup>. Ce phénomène qui tend à montrer une réalité serait un trait récurrent du cinéma narco. Alors que la plupart des films recyclent des codes du cinéma hollywoodien – un cinéma de l'illusion –, beaucoup de productions narcos penchent vers une dimension du réel en adoptant, malgré elles, un mode de représentation qui contrarie l'illusion revendiquée par le cinéma hollywoodien. Loin d'affirmer que les réalisateurs n'ont pas conscience que le cinéma soit une construction, une représentation du réel, force est de constater que ceux-ci prétendent se rapprocher de la réalité, de raconter une vérité.

## 7.2 Dénonciation et *hypermediacy*

Rappelons d'emblée que le cinéma narco est un pur produit commercial. Les producteurs sont animés par le désir de produire un maximum de films dans des délais très serrés afin de vendre le plus possible. Soumis à un rythme de production effréné, les réalisateurs ne prennent, dans la majorité des cas, pas le temps de soigner la photographie, la mise en scène ou le jeu d'acteur. Ce manque d'investissement confère aux images un état particulier et donne l'impression que les films narcos sont réalisés par des amateurs. Nous pouvons rattacher cette idée au fait que les films, à partir des années 1990, sont tournés en vidéo avec de petites caméras. Les productions se rapprochent davantage d'un mode de représentation rappelant les vidéos d'amateurs que du cinéma hollywoodien, dont le cinéma narco s'inspire pourtant. Emmanuel Vincenot résume les différentes caractéristiques qui témoignent du manque de qualité des films narcos :

Tournés en 16mm, HD ou DVCAM, les *narcopelículas* sont d'une très grande platitude visuelle, parfois proche de l'amateurisme, et la prise de son y est déficiente. Lors des inévitables scènes de fusillades, il n'est pas rare que, faute de budget suffisant pour acheter des cartouches à blanc, les acteurs fassent semblant de tirer avec leur arme, un effet lumineux et sonore étant ensuite incrusté au montage pour imiter les coups de feu. La pauvreté de la production se retrouve également dans le choix des décors, toujours réels, et mis gratuitement à disposition des équipes de tournages par des municipalités ou des particuliers ravis d'être associés à un *videohome*. La même logique d'économie s'impose dans le choix des costumes, des maquillages, ou des acteurs secondaires, généralement amateurs<sup>2</sup>.

Dans la plupart des films visionnés, l'attention portée au son est négligée. Le volume augmente et baisse sans cesse. Les acteurs parlent, dans une même réplique, tantôt à voix haute, tantôt en chuchotant. Dans un autre registre, les décors se réduisent souvent aux mêmes endroits.

1 BLÜMLINGER, *op.cit.*, p.34

2 VINCENOT, *art.cit.*

Les scènes se déroulant dans des bars sont extrêmement présentes dans le cinéma narco, nous l'avons déjà mentionné. Les plans d'ensemble ou généraux d'ailleurs sont très rares, délaissés au profit de plans moyen ou de gros plans sur le visage, ce qui permet d'éviter de se soucier des décors. La mise à disposition de ces derniers par les villes ou communes fait l'objet de remerciements dans le dernier plan du film la plupart du temps<sup>vii</sup>.

Attardons-nous à présent sur les scènes de fusillade citées par Vincenot. La première séquence d'*El Cartel de los Zetas* transporte le spectateur au cœur d'un règlement de compte entre deux gangs. L'extrait met en évidence plusieurs maladroitness, témoignant de la pauvreté technique et esthétique du cinéma narco.

Premièrement, la caméra portée à l'épaule est extrêmement mobile, à tel point que le mouvement devient grossier. L'hyperactivité de la caméra transmet la corporalité de l'opérateur. Les mouvements sont trop brusques, et renvoient indéniablement au corps du caméraman. Les spectateurs sont conscients qu'une personne manipule la caméra.

Deuxièmement, le corps des acteurs est lui-même révélateur. Lors de la fusillade, un des trafiquants fait une roulade. Ce geste pourtant reproduit maintes fois à Hollywood expose le dispositif du film. Le mouvement est anti-naturel, saccadé, l'acteur se tortille sans raison particulière. Avec un peu d'imagination, le spectateur pourrait entendre le réalisateur demander au comédien de faire sa cabriole. La mort des personnages dégage une odeur de factice. Le mouvement du trépas est, à l'image de la caméra, trépidant.

Enfin, les effets spéciaux explicitent le travail de postproduction. Des étincelles, ajoutées après le tournage, accompagnent les impacts de balle sur les voitures. Les traces matérielles sur les véhicules sont cependant inexistantes. Superficiels, ces effets numériques sont ainsi dénués de toute profondeur. Le profilmique n'accompagne pas le filmique.

Tous ces éléments entravent l'illusion cinématographique. Le cinéma narco s'inspire de modèles classiques hollywoodiens, des genres qui appartiennent au cinéma de l'illusion, mais les productions mexicaines, par souci financier, tendent à rompre l'illusion. Les mouvements saccadés des acteurs et de la caméra, comme la pauvreté des effets spéciaux dénoncent le dispositif des films, rappellent au spectateur qu'il est devant un long-métrage et contrarient par conséquent la conception classique et hollywoodienne du cinéma.

Ces différents exemples ne sont pas uniques et ne se cantonnent pas aux productions DTV, filmées avec une petite caméra. Déjà dans *La Banda del Carro Rojo*, ou dans la scène de *charrería* d'*El Hijo de Lamberto Quintero*, la caméra avait tendance à être trop mobile. Ces travellings, recadrages et zooms maladroits aboutissent à la même dénonciation.

Il va de soi que cette analyse est celle d'un étudiant européen en cinéma. Notre modeste

connaissance du septième art affecte la réception du film, certainement différente de celle du principal public concerné. Ne prenons cependant pas ces mêmes spectateurs pour des naïfs. Malgré plusieurs commentaires élogieux sur YouTube à propos des films<sup>1</sup>, la plupart des Mexicains sont conscient de leurs défauts.

### 7.2.1 Authenticité et hypermediacy

Les différents exemples tirés d'*El Cartel de los Zetas* font écho à un autre concept emprunté à Bolter et Grusin : l'*hypermediacy*. S'opposant à l'*immediacy* qui dissimule les media, l'*hypermediacy* définit un medium qui insiste sur sa matérialité<sup>2</sup>. Les auteurs donnent l'exemple des journaux télévisés qui combinent plusieurs images et textes. L'*hypermediacy* peut également se manifester au cinéma, notamment à travers l'effet vertigo selon Bolter et Grusin : «we suddenly become aware of the film as medium in precisely the way that Hollywood style tries to prevent»<sup>3</sup>. Notons que la notion n'est pas propre à l'ère numérique, puisqu'elle est déjà observable dès le XIX<sup>e</sup> siècle d'après les auteurs<sup>4</sup>. L'*hypermediacy* s'oppose donc au mode de représentation hollywoodien, basé sur l'illusion. Le cinéma narco, en concentrant les éléments que nous avons soulignés dans *El Cartel de los Zetas*, et présents dans quantité d'autres productions, témoigne de ce même décalage.

Bolter et Grusin soulignent que malgré leur antagonisme, *hypermediacy* et *immediacy* convergent vers un territoire commun, soit leur rapport au réel :

transparent digital application seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, wich can be taken as reality. Both of these are strategy of remediation<sup>5</sup>.

Ces deux types de médiation, dissimulée ou divulguée, sont animés par un même but, à savoir forger le sentiment d'une expérience se confondant avec la réalité.

La question de l'authenticité refait surface lorsque nous observons certaines vidéos de mauvaise qualité postées sur YouTube par des amateurs. Selon Antonio Dominguez Leiva :

YouTube juxtapose, en guise de miroir inversé, une myriade de clips qui "signifient", dans leur maladresse technique et leurs imperfections esthétiques, une authenticité qui est à la fois risible [...], parodique [...], et touchante, fournissant

1 Voir notamment les commentaires d'*El Ejecutor* (<https://www.youtube.com/watch?v=Dedqg9bahsk&t=1092s>), *El Chingón de los Galleros* (<https://www.youtube.com/watch?v=Hz8ohsX-NHo&t=2078s>) ou *El Hijo de Lamberto Quintero* (<https://www.youtube.com/watch?v=ngAlcB1O1wc&t=965s>)

2 BOLTER & GRUSIN, *op.cit.*, p.33

3 *Idem*, p.150

4 *Idem*, p.37

5 *Ibidem*



comme un “supplément d'âme” à cette iconosphère marchande<sup>6</sup>.

Ces «maladresses techniques» et «imperfections esthétiques» s'apparentent aux défauts des films narcos. Antonio Dominguez Leiva nous amène cependant à croire que ces malfaçons accordent aux productions une certaine authenticité.

John Fiske semble affirmer cette hypothèse. Il explique que les flous, mouvements brusques, et caméras qui se perdent, contribuent à la création d'une image plus authentique. Fiske s'intéresse aux images d'actualité diffusées par des amateurs. La mauvaise qualité et résolution des vidéos leur confère une authenticité manquante aux images journalistiques professionnelles en haute définition et techniquement supérieures<sup>2</sup>.

Le cinéma narco n'est pourtant pas le produit d'amateurs : des maisons de production deviennent de plus en plus importantes et des acteurs rôdés rejoignent les castings de ce cinéma qui vient de fêter ses quarante ans. L'impression d'amateurisme du cinéma narco émane plutôt de la qualité de l'image, surtout depuis l'ère du numérique. En d'autres termes, la relative authenticité dépend également de la technologie, de la performance de la caméra. Les pratiques se démocratisent à l'ère du numérique, les réalisateurs réduisent leur budget en filmant avec un matériel modeste, dont la qualité se fait ressentir dans l'image. Le cinéma narco contemporain serait par conséquent plus authentique par rapport aux films *fronterizos*.

Fiske sous-entend une dimension qui n'a pas encore été envisagée, c'est-à-dire la résolution de l'image sur laquelle il convient de s'arrêter.

### 7.2.2 La dimension vidéographique : basse définition et mise en ligne

Envisager la question de la définition rappelle implicitement la *remédiation*. Si le cinéma narco est distribué directement en DVD, il est également très présent sur YouTube ou d'autres plateformes en ligne. Le téléchargement du film sur Internet ampute le film de son support initial et confère aux images une dimension que nous appelons vidéographique et qui n'était pas présente au moment du tournage. Nous parlerons de dimension vidéographique pour distinguer cette même dimension, apparaissant lors de la mise en ligne des films, du format des films narcos puisque la majorité est tournée en vidéo. La dimension vidéographique ne doit par conséquent pas être réduite à la VHS, au DVD ou à tout autre support. D'autre part, nous choisissons le terme vidéo par

6 DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, *YouTube Théorie*, Québec, Les Editions de ta mère, coll. «Essais», 2014, p.45

2 FISKE, John, «Videotech», dans MIRZOEFF, Nicolas (dir.), *The Visual Culture Reader 1st Edition*, Londres et New York, Routledge, 1998, p.159

opposition au cinéma. Lorsqu'un film est consommé sur petit écran, le dispositif cinématographique est mis à mal. Obscurité, silence et immobilité sont autant d'états ébranlés par un visionnage sur une télévision, dans un salon.

Au moment de la production du film, la dimension vidéographique est inexistante. Ce trait se dessine dès qu'une œuvre est rendue accessible sur petit écran, surtout sur Internet, notamment en regard des téléchargements qui affaiblissent la qualité de l'image ou du son. La mauvaise qualité serait donc un indice de la présence de la dimension vidéographique.

La mise en ligne affecte le statut originel du film. S'intéressant au téléchargement de contenu non pornographique sur des sites pour adultes, Noah Tsika soutient que la mise en ligne de ces films révèle un caractère pornographique, pourtant inexistant. En ce sens, les *porn aggregators*, les utilisateurs qui téléchargent, créent de la pornographie : « [they] create pornography – and confer that label upon queer art films – precisely through their users' practices of piracy »<sup>1</sup>. Le texte de Tsika s'annonce pertinent dès lors que nous considérons que la mise en ligne des films narcos érige une dimension vidéographique absente au départ. Cette considération s'étend évidemment à toutes sortes de longs-métrages téléchargés sur des sites de streaming, où la mauvaise qualité du son et de l'image se font ressentir.

Prenant l'exemple de *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009), Caetlin Benson-Allott constate que la mauvaise résolution de la caméra dans le film intensifie son horreur<sup>2</sup>. Contrairement au film d'Oren Peli, le cinéma narco ne se fonde pas sur du *found-footage*. Pourtant, la plupart des défauts relevés dans le cinéma narco – notamment la caméra ultra mobile – s'apparentent à l'esthétique des films d'horreur popularisés par *Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999). En présentant une image en basse résolution, les films mis en ligne contrarient l'aspect poli de l'image cinématographique. *Paranormal Activity* repose sur des images filmées par une caméra de surveillance, le même type d'image que Fiske analyse dans son texte. S'intéressant toujours à la dimension sociale et politique de la vidéo, l'auteur souligne que la basse résolution accompagne un contre-discours<sup>3</sup>. Beaucoup d'agences de presse recherchent des vidéos de mauvaise qualité auprès d'amateurs pour saisir l'immédiat et l'authentique<sup>4</sup>. Dominguez Leiva signale par ailleurs que les vidéos de piètre qualité sont généralement considérées comme des produits des gens ordinaires<sup>5</sup>. L'amateurisme est devenu un gage d'authenticité.

1 TSIKA, Noah, «Blue transfusions: internet porn and the pirating of queer cinema's sex scenes», in *Porn Studies*, 2016, p.7

2 BENSON-ALLOTT, Caetlin, *Killer Tapes and Shattered Screens : Video spectatorship from VHS to File Sharing*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2013, p.188

3 FISKE, *art.cit.*, p.159

4 *Ibidem*

5 DOMINGUEZ LEIVA, *art.cit.*, p.87

Les nombreux défauts techniques et esthétiques du cinéma narco font écho à ces pratiques amateurs. Christian González explique que «la pauvreté même du *videohome* [le narco cinéma diffusé en format vidéo] est en effet le gage de son authenticité, et elle le rend plus apte à rendre compte de la réalité mexicaine que le cinéma traditionnel»<sup>1</sup>. Ces défauts, rappelons-le, insistent sur la matérialité du film, ce sont des manifestations de l'*hypermediacy* : «hypermediacy in turn comes through the use of stylistic techniques that violates the Hollywood conventions»<sup>2</sup>. Les imperfections observées dans le cinéma narco seraient en fin de compte une force selon Christian González. Les films montrent des réalités mexicaines : la misère et la situation de l'industrie cinématographique mexicaine<sup>3</sup>.

Toutes les particularités analysées renvoyant à l'*hypermediacy* et à une dimension vidéographique sont autant de caractéristiques qui mettent à mal le dispositif cinématographique. Nous regrouperons l'ensemble de ces particularités sous un mode de représentation que nous appellerons rudimentaire par opposition au régime de monstration, propre aux séquences chantées, et au régime institutionnel hollywoodien, dont s'inspire le cinéma narco.

### 7.3 Les modes de représentation et le *kitsch*

L'authenticité engendrée par la pauvreté du cinéma narco fait écho à la conception du *kitsch* abordée à la fin du sixième chapitre. Le *kitsch* est en effet synonyme, en partie, d'association hétéroclite. Notre exposé a tenté de démontrer que le cinéma narco confronte plusieurs régimes de représentation au sein d'un seul film. Cette cohabitation avait déjà été souligné par Vincenot :

Le résultat final est souvent des plus curieux : l'indigence matérielle de la production donne aux films un côté vériste [...], mais cette caractéristique cohabite avec une tendance, contradictoire, à l'artificialité la plus totale. Des dialogues aux fusillades, tout sonne faux. Les codes de représentation mis en place par ce cinéma désargenté sont cependant totalement acceptés par le public, qui continue de voir ces films dont les thèmes et l'esthétique n'ont pas changé depuis vingt ans<sup>4</sup>.

Les moments spectaculaires se fondent sur un régime de monstration contrariant les codes traditionnels du cinéma classique. À ces numéros chantés, il convient d'ajouter les éléments renvoyant au mode de représentation rudimentaire qui entravent également le dispositif cinématographique. Ces deux modes, spectaculaire et rudimentaire, se caractérisent par une certaine authenticité. De même que le régime de monstration, le mode rudimentaire vit en marge des

1 VINCENOT, *art.cit.*

2 BOLTER & GRUSIN, *op.cit.*, p.156

3 VINCENOT, *art.cit.*

4 *Ibidem*

représentations traditionnelles du cinéma. Les mouvements de caméra maladroits, les zooms intempestifs et la mauvaise résolution de l'image témoignent d'une – fausse – pratique amateur, renforçant la croyance que ces plans tremblants montrent le vrai Mexique.

Les séquences relevant du spectaculaire traduisent de la même manière une culture traditionnelle mexicaine authentique par rapport aux éléments tirés de structures hollywoodiennes. Les *narcocorridos*, les chanteurs célèbres, les costumes et les *charrerías* sont autant de traces de la culture mexicaine dans le cinéma narco.

Dans un autre registre, les œuvres *kitschs* renferment des indices du vécu et du goût des classes populaires. En d'autres termes, l'authenticité du *kitsch* fait écho à une expérience propre à une classe, une culture, en l'occurrence populaire, traditionnelle et mexicaine. Dans les films analysés ces traces de l'identité mexicaine sont visibles dans les scènes spectaculaires (la *charrería*, les combats de coq, les *narcocorridos*) et dans le mode de représentation rudimentaire<sup>1</sup>. Ces deux régimes laissent paraître un aspect authentique du Mexique et leur combinaison avec un dispositif cinématographique calqué sur Hollywood génère un produit hétéroclite renvoyant au *kitsch*.

1 Notons également les images d'archives dans *Operación Mariguana* qui montrent une réalité du Mexique.

Produit de la région frontalière, le cinéma narco apparaît au début des années 1970 dans un contexte d'américanisation. La culture américaine s'installe progressivement et affecte les pratiques des Mexicains. Pour la culture mexicaine, un danger se profile à l'horizon, il faut empêcher que le temps consume les traditions. Conformément à l'hybridation culturelle de Néstor Canclini, le cinéma narco s'est emparé des codes hollywoodiens tout en représentant des éléments traditionnels comme le *narcocorrido*. Le régime de monstration propre aux scènes spectaculaires contraste avec le mode de représentation cinématographique institutionnel. Cette disparité est exacerbée par un aspect rudimentaire – des mouvements de caméra saccadés ou une mauvaise qualité d'image – et entraîne une authenticité qui s'oppose au mode de représentation institutionnel. Le cinéma narco est un contre-discours à l'encontre d'une certaine conception du cinéma et d'une société mexicaine qui tente d'enfouir la culture du nord du pays. Ce cinéma, sans omettre son principal enjeu commercial, montre une certaine réalité du Mexique.

Contrairement à Greenberg, nous sommes convaincus que le *kitsch* n'est pas un mal. Le cinéma narco confronte plusieurs régimes cinématographiques, véhiculant chacun des traces de la culture mexicaine et américaine. Ce contraste, que nous appelons *kitsch*, démasque les différences entre les modes de représentation. Les manifestations de la culture mexicaine sont plus fermes au contact d'un cinéma hollywoodien. L'opposition révèle la culture mexicaine, l'identité s'affirme dans la différence.

Lorsque nous présentions le *kitsch* dans l'introduction de cette étude, nous avons cité le réalisateur Christian Gonzalez. Selon lui, le *kitsch* fait écho à la réalité du Mexique. Pourtant, les caractéristiques du cinéma narco ne s'appliquent peut-être pas à la nation mexicaine. Le Mexique est-il *kitsch* ou relève-t-il de l'hybridation culturelle comme le propose Canclini ? La réponse ne nous appartient pas, mais nous ne pouvons passer sous silence que la terre mexicaine, foulée par les Aztèques, Mayas, Espagnols, Américains, Chinois, soit un foyer extrêmement ouvert à l'Autre :

Pays de temps simultanés... où le passé est présent, où toute l'histoire se produit, ou peut se produire, à l'instant même. Les couleurs de l'âge de pierre s'inscrivent dans les roches les plus antiques; les Coras répètent des rites décrétés à l'origine du temps. Les lumières des néons se mêlent aux cierges à la Vierge, les gratte-ciels voisinent avec des taudis, les supermarchés côtoient des tas d'ordures. La Mercedes fait la course avec les ânes, l'antenne de télévision est la nouvelle croix de la paroisse, le Dieu du Feu est un petit garçon qui crache des flammes pour quelques centavos. Mais les couples s'aiment près des murailles des vieux couvents, les vétérans de la Révolution survivent, entourés de leurs souvenirs, tous les âges de l'homme s'amassent dans le regard d'un vieillard ou d'un très jeune enfant, tous les graffitis de l'Histoire se lisent dans les cicatrices d'un mur de province, la création du monde a lieu en ce moment dans les jungles, dans les pierres, dans les lumières du Mexique<sup>1</sup>.

1 FUENTES, *op.cit.*, p.303

Le partage, la présence d'une pluralité de cultures et de temporalités fait partie de l'ADN du Mexique, un pays où les fantômes d'Emiliano Zapata, de Cuauhtémoc et de Cantiflas côtoient les communautés indigènes et les badauds des métropoles. Construire un mur aux confins du territoire serait non seulement affligeant, mais surtout inutile face à la force des échanges qui persisteraient et feraient fondre chaque brique terne et morne sur le sol de ce pays ensoleillé.

Au terme de notre étude, plusieurs questions demeurent en suspens et méritent d'être explorées. Les films pourraient être en effet considérés selon les réalisateurs et producteurs afin de souligner des différences et des propositions originales entre les productions. Rashotte a déjà introduit le cinéma de Christian González, caractérisé par des personnages marginaux. Établir une histoire du cinéma narco pourrait de surcroît suggérer des nuances et des ressemblances entre les films. Le cinéma narco existe depuis quarante ans, quantité de titres ont été réalisés qui nécessitent d'être replacés dans leur contexte historique. Nous pourrions dès lors en apprendre davantage sur les conditions de réception.

De même qu'Astorga a étudié la mythologie narco à travers les *narcocorridos*, une étude semblable sur le plan cinématographique pourrait lever le voile sur l'imaginaire de la *narcocultura*. Il serait pertinent de se demander comment certains personnages – Edberg insiste sur l'héritage de Pancho Villa, son image de révolutionnaire courageux défiant l'autorité – circulent entre les films et s'installent progressivement dans la mythologie narco. Nous avons évoqué la boucle effectuée par le *vaquero*, sa transformation en type hollywoodien, le cow-boy, et son retour au Mexique dans le cinéma narco. Une analyse des réappropriations par le cinéma serait digne de considération. Telles sont les questions, non exhaustives, à se poser pour une exploration future et nécessaire du cinéma narco.

## Bibliographie sélective

### Sur le cinéma narco

BENAVIDES, Hugo, *Drugs, Thugs and Divas : telenovelas and narco-dramas in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2008

IGLESIAS, Norma, *Entre yerba polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Volumen I*, Tijuana, Ed. Colegio de la Frontera Norte, 1991

LOYOLA, Bernardo, « Films narcoticos para fans ilegales », dans *Vice*, décembre 2009, [En Ligne], URL : <https://www.vice.com/es/article/ex9w4m/narcotic-films-for-illegal-fans-132-v3n9>

RASHOTTE, Ryan, *Narco Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2015

VINCENOT, Emmanuel, « Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain », dans *L'Ordinaire des Amériques*, n°313, 2010, [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/orda/2409#ftn67>

### Sur les cartels et la culture narco

ASTORGA, Luis, *Mitología del « narcotraficante » en México*, México, Plaza y Valdés, 1995

GRILLO, Ioan, *El Narco : la montée sanglante des cartels mexicains*, Paris, Buchet-Chastel, 2011

### Sur le cinéma mexicain

GARCÍA, Gustavo, CORIA, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, México, Clío, 1997

MONSIVÁIS, Carlos, *Rostros del Cine Mexicano*, México, D.F., Americo Arte Editores, 1993

MONSIVÁIS, Carlos, «All the People Came and Did Not Fit Onto the Screen : Notes on the Cinema Audience in Mexico», dans PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute, 1995

MONSIVÁIS, Carlos, «Mythologies», dans PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute, 1995

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute, 1995

### Sur l'Histoire et la culture du Mexique et la relation avec les États-Unis

CAMERON EDBERG, Mark, *El Narcotraficante : Narcocorridos and the construction of a*

*cultural persona on the US-Mexico border*, Austin, University of Texas Press, 2004

HAMNETT, Brian R., *Histoire du Mexique*, Paris, Perrin, 2009

PAREDES, Américo, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican border*, Austin, CMAS Books, 1993

SALDÍVAR, Ramón, *The Borderlands of Culture, Américo Paredes and the Transnational Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2006

THELEN, David, « Mexico's Cultural Landscapes: A Conversation with Carlos Monsiváis », dans *The Journal of American History*, Oxford, University of Oxford Press, vol.82, n°2, september 1999

VILLEGAS COSÍO, Daniel *et al.*, *Petite Histoire du Mexique*, Paris, Armand Colin, 1981

### **Sur le *kitsch*, l'hybridation culturelle et la *transculturación***

BARBERIS, Isabelle, «Kitsch», dans MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, 2011

CANCLINI, Nestor, «Cultures Hybrides et Stratégies de Communication», dans OLLIVIER, Bruno (dir.), *Les Identités Collectives à l'Heure de la Mondialisation*, Paris, CNRS Editions, coll. «Les Essentiels d'Hermès», 2009

GREENBERG, Clément, «Avant-garde et kitsch», dans *Art et Culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. «Vues», 2014

MOLES, Abraham, *Le kitsch : l'art du bonheur*, Mame, Paris, 197

RAMA, Ángel, *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982

SANTOS, Lidia, *Kitsch tropical : los medios en la literature y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2001

### **Sur le western, le film de gangsters et la comédie musicale**

ALTMAN, Rick, *La Comédie Musicale Hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992

CIMENT, Michel, *Le Crime à L'Écran : une Histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, coll. «Découvertes Gallimard», 1992

DJIGO, Sophie, *L'Éthique du Gangster au Cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016

FEUER, Jane, *The Hollywood Musical*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1993

LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western, archéologie d'un genre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987



LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973  
2011

## Sur la culture de masse

BRANTLINGER, Patrick, NAREMORE, James (dir.), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991

MACDONALD, Dwight, «A Theory of Mass Culture», dans MANNING WHITE, David and ROSENBERG, Bernard (dir.), *Mass Culture : The Popular Arts in America*, Glencoe, IL, Free Press, 1957

## Filmographie sélective

*Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1977), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=45rhdLFMnyM>

*La Banda del Carro Rojo* (Rubén Galindo, 1978), le lien n'est malheureusement plus disponible.

*Operación Mariguana* (José Luis Urquieta, 1985), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=X0w3ykOJeVY&t=191s>

*Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1987), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fEB8WU3w0FY&t=14s>

*La Camioneta Gris*, (José Luis Urquieta, 1990), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=nBe-U43PPd8>

*El Hijo de Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1990), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ngAicB1O1wc&t=965s>

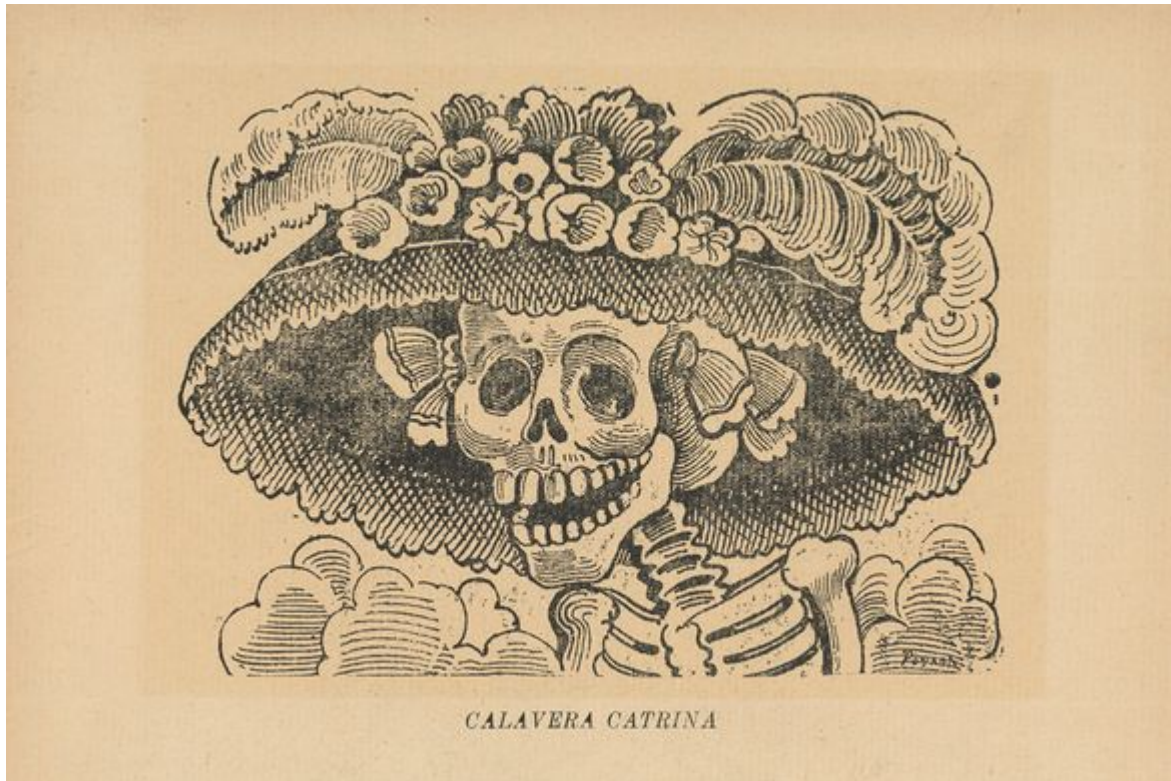
*El Chingón de los Galleros* (Jorge Aldama, 2004), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hz8ohsX-NHo&t=2100s>

*El Chrysler 300 : Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HdbRH-A4FSA>

*El Cartel de Los Zetas* (Manuel Ramirez, 2011), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dAneQtO7IZM&t=27s>

Annexes





*José Guadalupe Posada, La Catrina Garbancera, 1910*

ii *Corrido de la Revolución*

Debout Mexicains,  
 Ceux qui ont pu voir,  
 Qu'ils ont versé du sang,  
 Juste pour porter un autre tyran au pouvoir,  
 Regardez ma patrie bien-aimée,  
 Ce qu'elle est devenue,  
 Et ces hommes si braves,  
 On les a tous trahis.

iii *La Banda del Carro Rojo*

Dicen que venían del sur  
en un carro colorado  
traían cien kilos de coca  
iban con rumbo a Chicago  
así lo dijo el soplón  
que los había denunciado

Ya habían pasado la aduana  
la que está en El Paso, Texas  
pero en mero San Antonio  
lo estaban esperando  
eran los rinches de Texas  
que comandan el condado

Una sirena lloraba  
un emigrante gritaba  
que detuvieran el carro  
para que lo registraran  
y que no se resistieran  
porque si no los mataban

Surge un M-16  
cuando iba rugiendo el aire  
el faro de una patrulla  
se vió volar por el aire  
así empezó aquel combate  
donde fue aquella masacre

Decía Lino Quintana  
esto tenía que pasar  
mis compañeros han muerto  
ya no podrán declarar  
y yo lo siento sheriff  
porque yo no sé cantar

De los siete que murieron  
sólo las cruces quedaron  
cuatro eran del carro rojo  
los otros tres del gobierno  
por ellos no se preocupen  
iran con Lino al infierno

Dicen que eran del Cantil  
otros que eran del Altar  
hasta por ahí dicen muchos  
que procedían del Parral  
la verdad nunca se supó  
nadie los fue a reclamar

iv



*Le désert dans Operación Mariguana*

v



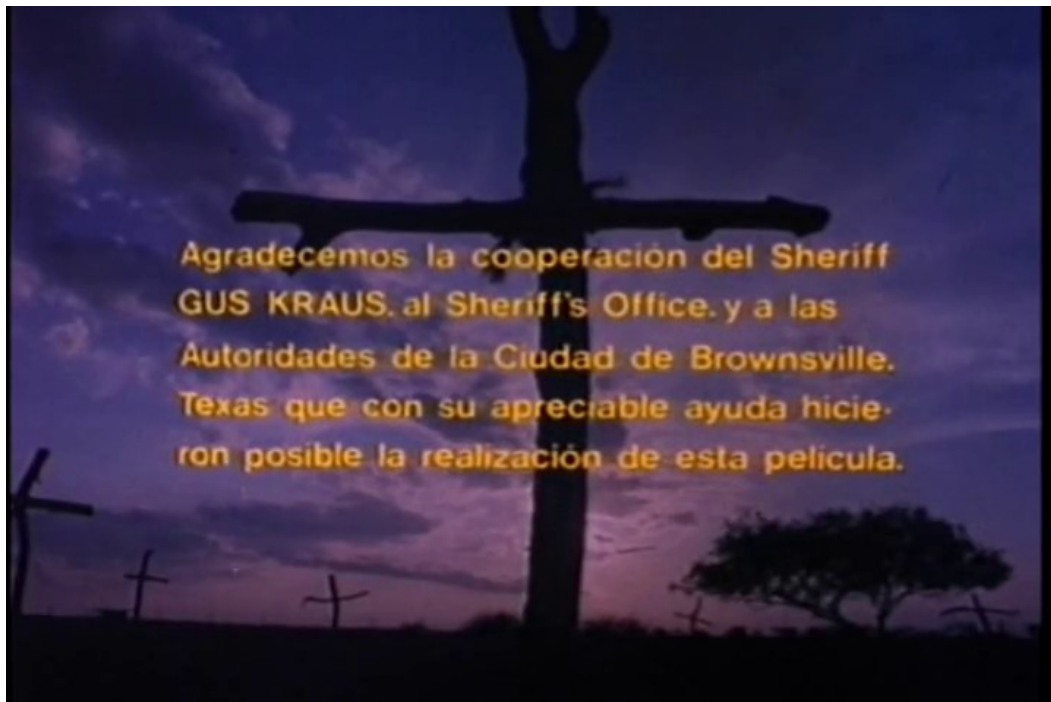
*Un groupe d'exilés dans Operación Mariguana*

vi



*Fusillade dans El Hijo de Lamberto Quintero rappelant le western*

vii



*Remerciements à la ville de Brownsville à la fin de La Banda del Carro Rojo*



# Table des matières

Introduction.....	3
1. Contexte Culturel.....	10
1.1 Le Mexique, pays métissé.....	10
1.2 Époque contemporaine : clivage entre tradition et modernité.....	11
1.3 Le <i>narcocorrido</i> .....	14
2. Du <i>narcocorrido</i> au cinéma narco.....	17
2.1 Des caractéristiques communes.....	17
2.2 Naissance du cinéma narco.....	19
2.2.1 Crise du cinéma mexicain.....	19
2.2.2 Naissance du cinéma narco.....	22
2.3 De la chanson au cinéma.....	26
2.4 La frontière.....	32
3. La modernisation mexicaine, «now, even Taco Bell is here !».....	37
3.1 La culture de masse.....	37
3.1.1 Une revendication par le goût.....	37
3.1.2 La culture américaine au Mexique.....	38
3.2 L'hybridation culturelle de Néstor García Canclini.....	41
4. L'influence du western et du film de gangsters dans le cinéma narco.....	45
4.1 Western et cinéma narco.....	47
4.2 Film de gangsters et cinéma narco.....	52
5. Le spectaculaire dans le cinéma narco : entre authenticité et performance.....	56
5.1 La dimension narrative.....	57
5.2 Le spectaculaire dans le narratif.....	59
5.3 La <i>banda</i> .....	62
6. Le <i>kitsch</i> .....	65
6.1 MacDonald et Greenberg.....	65
6.2 Le <i>kitsch</i> vu par l'Amérique latine.....	67
6.3 Moles et le <i>kitsch</i> .....	70
7. Pauvreté et authenticité : analyse d'un mode de représentation rudimentaire.....	74
7.1 <i>Remediation</i> dans le cinéma narco.....	74
7.1.1 La question de l'archive dans Operación Mariguana.....	75
7.1.2 Entre Hollywood et le JT.....	76
7.2 Dénonciation et <i>hypermediacy</i> .....	77
7.2.1 Authenticité et hypermediacy.....	79
7.2.2 La dimension vidéographique : basse définition et mise en ligne.....	80
7.3 Les modes de représentation et le <i>kitsch</i> .....	82