

Article

« La représentation des frontières dans le cinéma contemporain : l'imbrication des cultures dans *El Mariachi* »

Douglas M. Cameron

Études littéraires, vol. 29, n°3-4, 1997, p. 147-161.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501177ar>

DOI: 10.7202/501177ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LA REPRÉSENTATION DES FRONTIÈRES DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN

l'imbrication des cultures
dans *El Mariachi* *

Douglas M. Cameron

■ Ce que je propose en m'introduisant dans le débat sur le postmodernisme — tel qu'il s'est manifesté en Amérique latine (principalement parmi les Latino-Américains) — est d'examiner une suggestion prometteuse qui émerge de ce mouvement : les intérêts régionaux (dont le développement du sujet ou de l'agent) peuvent être stimulés par le projet du postmodernisme, de même que par les institu-

tions culturelles de masse comme la télévision, le cinéma et la vidéo¹. Dans les anciens modèles de pluralisme politique, l'écriture et la lecture avaient pour rôle de protéger la diversité et d'encourager le consensus² ; toutefois, pour ce qui est de la culture latino-américaine dans le contexte actuel, d'autres institutions doivent créer un terrain propice à la participation, en raison du nombre limité d'indi-

* Une première version de cet article a été publiée dans *MACLAS Latin American Essays*, n° IX (1996).

1 John Beverley et José Oviedo, dans *Boundary 2, The postmodern Debate in Latin America, Special Issue*, vol. 20, 3 (1993), affirment dans leur introduction que ce qui est en jeu dans leur « sélection [...] de positions pour et contre dans le débat » sur le postmodernisme (p. 10) est le conflit concernant l'« agent esthétique », où les postmodernistes en général « acceptent les défis de la culture de masse et des mass médias plutôt que de les écarter en prétendant qu'ils sont le lieu de la production d'une fausse conscience, comme cela tend à être le cas dans [...] la théorie de la dépendance et la critique de l'École de Francfort » (p. 12). Voir aussi, dans la même collection, Nestor García Canclini, *The Hybrid : A conversation*, pour une discussion des « mécanismes de simulation » et des « possibilités de participation » (p. 87).

2 Voir Silvano Santiago, « Reading and Discursive Intensities : On the Situation of Postmodern Reception in Brazil », dans Beverley et Oviedo, p. 198, pour une définition du « modèle de la citoyenneté culturelle de l'époque des Lumières ».

vidus qui savent lire. Je suggérerai, à l'aide d'une étude des techniques narratives du film *El Mariachi* (1992), de Robert Rodriguez, que le groupe d'institutions que constituent la vidéo, le cinéma et la télévision ont un rôle important à jouer dans le processus de la démocratie participative. Il est ironique que le film constitue, dans ce cas, un exemple de l'importance de l'écriture dans la culture — l'écriture, mais aussi la pratique de la lecture, dans laquelle l'idéologie, comme l'affirme Godzich, « est constamment fracturée par la textualité »³. En outre, *El Mariachi* est aussi un film d'action. Mais c'est un film où le héros, artiste traditionnel, est devenu écrivain — action et art étant maintenant partenaires dans les projets postmodernes de l'alphabétisation, de l'identité et de la résistance à la culture dominante⁴.

Aujourd'hui, pour le postmodernisme, la question la plus cruciale en ce qui concerne les groupes frontaliers des pays en voie de développement ne se résume pas à savoir comment ces groupes survivent ; elle consiste plutôt à découvrir comment ces cultures particulièrement rebelles à l'assimilation — qui, maintenant, occupent principalement des positions subalternes — peuvent s'engager sur la scène nationale sans perdre leur identité. Il ne s'agit plus seulement d'élaborer des stratégies

pour survivre en reconnaissant la présence des autres (par exemple, par le biais de chansons, d'histoires et de rites) ; il s'agit plutôt pour ces cultures d'inventer des façons de s'exprimer — dans les films, par exemple — en vue de survivre dans les cultures dominantes, où lire et écrire sont devenus des conditions de participation à la vie politique. En Occident, cependant, on semble avoir été très peu conscient de l'éventuel impact des cultures populaires sur la sphère politique en général, comme Jameson l'a déploré lorsqu'il a critiqué jusqu'aux thèses présentant des approches radicales de la culture populaire pour n'avoir offert « aucune méthode qui aurait permis de lire ces objets mêmes qu'elles valorisent » (Jameson, p. 9). Il ajoute :

Nous avons à peine commencé à évaluer les conséquences de [...] descriptions (fondées sur l'analyse de l'École de Francfort), sans parler de la nécessité d'établir un inventaire exhaustif des variantes de modèles et d'autres particularités, outre le phénomène de la réification des biens, grâce auxquels de tels artefacts pourraient être analysés (*Ibid.*, p. 13-14).

Toutefois, dans des domaines comme les études cinématographiques latino-américaines, la manière dont certains films se distinguent de la culture dominante s'est présentée depuis quelque temps, selon Zuzana Pick, comme un « modernisme parallèle », parce que certains films ont

3 Comme on pouvait s'y attendre, les littéraires postmodernes croient que la lecture possède des pouvoirs, dont celui de combattre l'idéologie. Par exemple, Wlad Godzich, *The culture of Literacy* (Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 143), commentant le défi à la modernité de Paul de Man, affirme : « L'idéologie est l'arrogance du sujet limité qui parle comme s'il était le législateur suprême, comme si on l'avait nommé juge suprême. La meilleure façon d'éviter l'aveuglement de l'idéologie est la pratique de la lecture, dans laquelle la structure prévisible de différentes logiques est constamment fracturée par une textualité envahissante ». Les films aussi fracturent l'idéologie avec leur « textualité », et rendent ce processus même accessible à un public qui ne lit pas (pas encore).

4 Une autre façon de voir les éléments postmodernes du film est de les considérer comme une partie intégrante de la stratégie d'une autobiographie fictionnelle, comme Julie Leblanc l'a fait avec certains romanciers contemporains du Québec : « Vers une rhétorique de la déconstruction : les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque », dans *Dalbousie French Studies*, n^o 23 (1992).

« sanctionné une esthétique capable de se réarticuler elle-même dans le collectif en brisant les modes hiérarchiques de communication » (Pick, p. 190). Le postmodernisme, tourné vers la possibilité de sociétés plurielles, se demande quelle serait la nature des produits culturels de l'avenir si l'expérience qu'avait la culture minoritaire de la culture dominante n'était pas seulement représentée dans la culture dominante, mais était assez articulée pour que les groupes individuels deviennent conscients qu'ils peuvent créer de nouveaux produits culturels par eux-mêmes, tels des films, des vidéos et des programmes télévisés destinés à être consommés hors de ces mêmes groupes minoritaires. Si tel était le cas, la production et la réception mêmes de la culture à l'échelle mondiale seraient-elles un défi à la façon dont le consensus est atteint et maintenu dans les pays en voie de développement ⁵ ?

Bien que ces questions n'aient pas été évidentes pour les critiques aux États-Unis, elles font partie des raisons pour lesquelles j'ai choisi d'examiner un film comme *El Mariachi*, que le jeune cinéaste mexico-

américain Rodriguez a produit au Mexique pour un public mexicain ⁶. Une autre question — que je n'explorerai pas ici — qui rend le film intéressant est l'exploration des motifs qui ont poussé la presse populaire américaine à encenser le film pour sa « manipulation imaginative des éléments relatifs au genre » (Rafferty, p. 169) ⁷. Ce que la plupart des critiques n'ont pas compris, c'est que le film transcende le genre du film d'action dont il émerge, car il en recontextualise les éléments pour un nouveau public situé au sud de la frontière américaine, créant ainsi des pressions inattendues sur sa composition, sa réception et son interprétation. Le film, vu dans un tel contexte, soulève d'importantes questions quant au rôle que la vidéo, les films et la télévision peuvent jouer dans l'alphabétisation et la mise en place d'une démocratie participative.

Lorsque le film est montré à l'extérieur des États-Unis, à un public mexicain, par exemple, il porte à notre attention trois questions qui font maintenant partie du débat sur le postmodernisme en Amérique latine. En premier lieu, en abordant les

5 Norbert Lechner, « A disenchantment called Postmodernism », dans Beverley et Oviedo, p. 129. L'auteur croit que ce qu'on a autrefois reconnu comme une « crise du consensus » est maintenant considéré par le postmodernisme comme « une crise de notre concept de consensus » parce que ce qu'il nous manque est « une théorie de la modernité qui reconnaisse l'existence de la diversité, sa valeur intrinsèque et la nécessité de lui donner une cohérence formelle sinon autonome ».

6 Le film était « passé à l'histoire » aux États-Unis pour être devenu « le film à plus petit budget à avoir été produit par un grand studio, selon le cinéaste Peter Travers, « On the Movie with Robert Rodriguez », dans *Rolling Stone*, vol. 18 (mars 1993), p. 47. Toutefois, c'est son petit budget étonnant qui a dominé la discussion du film, plutôt que les raisons pour lesquelles la Columbia, entre autres, a été attirée par le film en premier lieu.

7 D'autres critiques n'ont pas tenu compte de l'aspect mexicain du film, en dépit du fait que Rodriguez a affirmé avoir travaillé contre le stéréotype du bandit mexicain en créant un « Mexicain qui est un type bien, honnête » (Peter Travers, 47). Pour arriver à ses fins, Rodriguez travaille aussi avec et contre le stéréotype mexicain du mariachi. L'idée que Rodriguez a « créé un nouveau genre de film » est caractéristique des critiques ; voir Todd Mc Carthy, « *El Mariachi* », dans *Variety*, n° 14 (septembre 1992), p. 48. Mais on trouve également, dans la même revue : « Le film a l'air d'un exercice technique bien exécuté, mais qui est peu convaincant du point de vue des émotions ou du thème. Il en résulte une œuvre de faible retentissement. » Rafferty est à peine plus élogieux lorsqu'il affirme que Rodriguez sait comment répondre aux attentes les plus fondamentales du public tout en jouant avec ses attentes moins essentielles » (p. 169).

problèmes de l'identité et de la résistance à la nostalgie⁸ avec un personnage de *mariachi* traditionnel, le film crée un exemple de ce que Xavier Albo appelle une « image parallèle » à la société de consommation internationale, dans la veine des « centaines d'organisations qui consolident l'identité aymara dans la capitale de la Bolivie et ce, au sein de domaines aussi diversifiés que [...] la renaissance culturelle, la presse et la radio, les festivals religieux et populaires, la coopération avec le village natal et, bien sûr, la politique et la mobilisation populaire⁹. » En second lieu, en combinant les styles narratifs contemporains — dont les séquences de rêves, les narrateurs au statut ambigu, le thème de la violence — avec les aspects plus improvisés de la musique traditionnelle, le film s'insère dans une catégorie d'œuvres hybrides qui prépare le spectateur à quelque chose qui ressemble à ce que Anibal Quijano a appelé la « libération esthétique, [...] l'antichambre d'une éventuelle libération sociale¹⁰ », suivant en cela le cours d'une subversion narrative établie au Pérou par les romans de José María Arguedas, où les éléments quechuas menacent l'autorité du texte littéraire espagnol. Enfin, en

reconnaissant dès le début le problème de la forme et de l'interprétation, *El Mariachi* encourage ce que Santiago a identifié comme la possibilité de « l'interprétation à la fois des spectacles et des simulacres par les citoyens ordinaires » (Santiago, p. 200)¹¹, créant ainsi une nouvelle classe d'artistes / créateurs et de lecteurs. En dépit de l'objection de Herman Vidal voulant que le postmodernisme à court terme soit dangereux pour la politique participative parce qu'il contribue à la « pseudo-représentativité » ou à l'impression d'« une transcendance qui dépasse de beaucoup le petit nombre d'intellectuels qui y sont engagés » (Vidal, p. 222), le mouvement postmoderne en Amérique latine (comme le film qui est l'objet de cette analyse) encourage la participation à la culture, au niveau individuel, ce qui s'avère d'une importance particulière dans une culture frontalière comme celle établie le long de la ligne de partage des États-Unis et du Mexique, comme nous le verrons dans *El Mariachi*.

El Mariachi, en créant un héros contemporain à partir du *mariachi* traditionnel, constitue un nouveau produit au sein du créneau culturel que définissent le film, la vidéo et leur interprétation en Amérique

8 Jameson (p. 130), dans une discussion sur le réalisme magique et sur la nostalgie du postmodernisme, considère le « film-nostalgie » — ce que *El Mariachi* n'est pas — comme « un substitut de l'ancien système de représentation historique ; en fait, [il le considère] presque comme l'élaboration d'un symptôme, une compensation formelle de l'affaiblissement de l'historicité à notre époque, comme s'il était un fétiche de luxe au service de cet appétit insatisfait ».

9 Xavier Albo, dans « Our identity starting from pluralism in the base », dans Beverley et Oviedo (p. 21), affirme : « Il y a des développements indéniables dans la culture des intellectuels et des moins intellectuels (quoique, malheureusement, on ne puisse dire la même chose de la télévision), comme la Nouvelle chanson latino-américaine et le Nouveau cinéma latino-américain le prouvent ».

10 Anibal Quijano, « Modernity, Identity and Utopia in Latin America », dans Beverley et Oviedo (p. 153), discutant les subversions linguistiques, narratives et culturelles d'Arguedas, affirme que c'est dans le « domaine esthétique ou symbolico-expressif » que les « éventuelles transformations historiques sont préfigurées », ce qui est, bien sûr, un concept fondamental de l'École de Francfort.

11 Santiago, p. 200. En outre, le critique brésilien prévoit un avenir où « la production de la signification cessera d'être le monopole de minorités restreintes, lesquelles sont, en raison de leur inégalité numérique, mieux formées, et ainsi, plus sophistiquées » (p. 201).

latine, contribuant ainsi à faire grandir l'intérêt pour le chevauchement des cultures. Le film a été fait au Mexique pour le marché des vidéos-maison ; toutefois, la version que la Columbia avait doublée en anglais en vue d'une distribution générale fut un succès aux États-Unis, en raison de la part accordée à l'action dans le film. Cependant, très peu de commentateurs nord-américains ont fait ressortir la complexité des codes narratifs utilisés pour représenter un chanteur mexicain essayant de se situer dans une culture de plus en plus menacée par la perte de son affectivité, le motif du profit et la technologie (Jameson, p. 12)¹². Pour quelques cinéphiles, toutefois, apprendre à lire les codes narratifs est une façon d'affronter la nostalgie et de saisir des résonances inhabituelles dans ce qui ne serait autrement qu'un film à suspense plein de rebondissements. Ce genre de film d'action est consommé comme un polar : « ou l'on lit pour arriver à la fin, le nombre de pages se résumant alors à un moyen dévalué pour parvenir à une fin » ; c'est la façon dont Jameson a décrit un conte d'aventures qui est devenu réifié par ce qui a été appelé l'« instrumentalisation » de la culture — où « le processus de lecture est lui-même restructuré selon une différenciation moyen / fin¹³ ». Je concentrerai mon attention, toutefois, sur la résistance du film *El Mariachi*

au processus de réification. Bien que le personnage du *mariachi* survive aux aventures qui lui sont imposées grâce à une chance qui ne se dément pas, il est aussi l'occasion, en tant que représentant créateur d'une culture sous tension, d'un examen du phénomène de la culture, car ceux qui vivent dans le conflit veulent aussi réussir sans avoir à abandonner leur culture. Les découvertes du *mariachi* quant à sa situation découlent non seulement de son effort pour s'en sortir mais aussi de son désir de conserver sa fonction dans la société, qui est d'être chanteur et pourvoyeur de culture. Également significatif est le fait que le nouveau véhicule de son activité culturelle n'est plus seulement la musique ou un récit, mais un document culturel rendu possible par la musique, l'écriture *et* la technologie : le long métrage.

En même temps, parce que l'un des thèmes d'*El Mariachi* est le rôle de l'écriture dans la naissance de la conscience, chez un individu, de la culture et du chevauchement des cultures, j'avancerai que le film montre non seulement pourquoi et comment le héros apprend à devenir écrivain, mais aussi comment la compréhension de ce processus de transformation modifie l'observateur, en fait une sorte de lecteur, qui participe déjà à son propre développement culturel et politique¹⁴.

12 Dans la critique qu'a faite Terence Rafferty de *El Mariachi* (*New Yorker*, p. 170), le film représente vraiment une résistance, ne serait-ce qu'en tant qu'« histoire des origines », où la fin montre « la naissance d'un vengeur ». En même temps, cependant, il n'a pas compris certaines choses puisqu'il affirme que Rodriguez « n'est pas ambitieux » et que « la production de films de genre n'est pas de la physique quantique ».

13 Les fins sont aussi dévaluées parce que, comme Jameson l'affirme, « [...] la division moyens / fins est en effet annulée ou suspend les fins elles-mêmes ; d'où la valeur stratégique du terme proposé par l'École de Francfort : « instrumentalisation », qui met au premier plan l'organisation des moyens eux-mêmes, reléguant à l'arrière-plan toute fin particulière [...] » (Jameson, p. 10).

14 Pour certaines formes de critique contemporaine, les questions qui viennent à l'esprit lorsqu'on lit *El Mariachi* incluent celle de lire en ayant conscience d'une certaine « indécidabilité », fondée elle-même sur le « paradigme de l'aporie » (quelquefois nommé déconstruction) — dont l'histoire peut être retracée briève-

Ce que j'esquisserai dans cette analyse, alors, ce sont les traits inhabituels d'un film qui montre comment un *mariachi* choisit une nouvelle vie, qui n'est ni celle d'un artiste traditionnel ni celle d'un simple participant dans le monde international et commercial, mais celle d'un artiste qui serait à cheval entre les deux cultures. Un tel choix est possible pour celui qui est ouvert aux aspects de chacune des deux visions d'une culture, s'il démontre une certaine résistance, demeure sélectif et indépendant. Le *mariachi* adopte cette double perspective parce qu'il deviendra un écrivain au cours de l'histoire, comme je vais le montrer mais, alors même que le début du film le présente comme un *mariachi*, il est déjà la voix du narrateur de sa propre histoire. L'une des images récurrentes de la frontière est celle d'espaces superposés, où l'on apprend que l'écriture et la lecture sont nécessaires pour conceptualiser la frontière et pour survivre de façons personnelle, culturelle et politique.

Bien sûr, un autre trait particulier d'un film portant sur la frontière américano-mexicaine est la reconnaissance que la culture en évolution n'est pas entièrement lettrée. La plus grande partie de cette culture, principalement la traditionnelle, ne participe pas à la culture des livres. L'écriture n'est pas nécessairement la culture ; elle n'équivaut pas toujours à la narration.

Les narcotrafiquants écrivent et l'hôtelière lit le journal, mais rien dans leur culture écrite n'atteint le charme et l'intérêt de l'« écriture » orale d'une chanson, cadre dans lequel le sujet peut établir et maintenir une position d'observation, une vigilance et une disponibilité au changement lorsque viendra le temps de prendre une décision. Dans le film portant sur un *mariachi*, la chanson sera une forme importante d'écriture culturelle, particulièrement la chanson originale improvisée dans le cadre d'une situation précise, ou composée avec soin pour servir dans un contexte plus large. En outre, la chanson reflète la structure narrative du film avec sa résolution, l'écriture même de la chanson correspondant à la résolution du film, laquelle est dans la construction du film. C'est en ce sens que la chanson est dans la position privilégiée de l'abîme, selon le concept de mise en abîme découvert par Gide¹⁵.

Parallèlement à la chanson, qui reflète une situation et la commente, existe un autre registre de ce qui pourrait s'appeler écriture : le rêve. J'avancerai que les chansons et les rêves dans le film forment une progression qui amène le public à faire un lien avec l'écriture rétrospective du commentaire — représentée par la voix du narrateur — et conséquemment, avec la forme particulière d'« écriture » (à l'aide des images) qu'est le film. *El Mariachi* se présente ainsi comme une forme d'écriture

ment dans Godzich, *The Culture of Literacy*, p. 173-179. Appartiennent aussi à cette histoire (qui commence avec la *Poétique* d'Aristote et la distinction entre poésie, philosophie et histoire, et qui va jusqu'aux *Méditations* de Derrida, ouvrage « qui marque le vide entre l'absence totale et la plénitude absolue de la présence ») le « supplément » de Rousseau et la « mise en abîme » de Gide. Pour une discussion de la façon dont « le supplément tient ici le milieu entre l'absence et la présence totales », voir Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 226.

15 Pour de brèves considérations sur le terme, appelé « abismo, construcción en », voir Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Mexico, Porrúa, 1994, p. 15.

qui se rapproche de la chanson (poésie), des rêves et de la voix narrative rétrospective — dans le contexte de l'histoire contemporaine.

En dépit de la prolifération des perspectives dans le film — qui ne laissera pas de dérouter un certain public — on peut imaginer que le *mariachi* en tant que personnage n'aurait aucune difficulté à communiquer sa situation au public, fût-il très différent de lui. Toutefois, la « solution » à son problème serait-elle aussi facile à détecter et à accepter que son problème lui-même, même pour un cinéphile sympathique mais à peine lettré des frontières du Mexique ? J'imagine que certains auraient plus de difficultés que d'autres — de la même façon que certains auditeurs ne comprendraient pas certaines chansons, ignorant qu'essayer de comprendre leur signification s'inscrit dans la tradition de leur culture. D'autres croiraient difficilement que les rêves sont des commentaires de la vie personnelle. Le film, toutefois, encourage, par différentes voies, une distance critique par rapport à l'action, même chez un public ayant peu ou pas de contact avec la littérature ou d'autres formes de représentation et de réflexion basées sur l'écriture. En même temps, les différents registres du film convergent vers la possibilité d'un lien avec une grande diversité de publics, y compris — devrais-je ajouter — des groupes se situant au milieu de la pyramide de la société (des professionnels et des intellectuels, par exemple), lesquels sont plus immédiatement réceptifs aux subtilités de la pensée d'un auteur — comme les multiples registres de l'écriture et leur inter-

dépendance thématique — parce que de telles procédures se rapprochent des questions que l'on trouve dans les textes littéraires. Ces groupes comprennent aussi que les rêves servent à résoudre des problèmes parce qu'ils ont accepté la psychanalyse comme voie d'accès au moi (divisé).

Malgré le fait que le film s'adresse à un public diversifié, chaque cinéphile doit affronter des défis. Les premières complications apparaissent dans le monologue d'ouverture, où le *mariachi* affirme (hors champ) en tant que narrateur :

Ce matin-là était comme tous les autres : pas d'amour, pas de chance, pas d'auto pour m'emmener. *Mais* comme je marchais le long de l'autoroute, je suis tombé par hasard sur une tortue. Je me suis rendu compte que nous prenions tous les deux notre temps pour aller où nous allions. *Mais* ce que je ne savais pas, c'est que le temps allait me manquer¹⁶ (les italiques sont de moi).

Le personnage encadré dans les premières images, dont nous pouvons présumer, en raison de sa guitare, qu'il est le *mariachi* auquel le titre fait référence, est, au moment où commence l'histoire, un étranger dans sa propre culture, bien qu'il n'ait pas abandonné l'idée d'y appartenir. C'est ce qu'il démontre en affirmant que lui et la tortue prenaient leur temps pour aller où ils allaient. Toutefois, nous découvrons un second point de vue intégré dans ce moment de la narration de l'histoire, où le narrateur explique ce qu'il ne pouvait pas avoir su avant : que « le temps allait [lui] manquer ». Le changement, ici, ne se caractérise pas tant par un éloignement de la culture traditionnelle que par une modification de l'utilisation de la culture, qui est représentée par le *mariachi*-narrateur lorsqu'il décrit deux

16 Sauf indications contraires, le texte du film vient de sa version anglaise.

interprétations de son destin : dans l'une, il réalise (interprétation fondée sur l'expérience, limitée, qu'il a de sa région) qu'il était destiné à suivre sa tradition ; dans l'autre, qui lui est venue plus tard (ancrée dans une perspective mondiale), il réalise qu'il aura à changer. John King affirme qu'il existe une « relation difficile entre les cinéastes (principalement des intellectuels de la classe moyenne) et les « gens » qu'ils veulent représenter ¹⁷ ». Mais ce que je suggère, c'est que le postmodernisme en Amérique latine, en offrant une double interprétation du développement, peut, d'un côté, représenter les traditions, la communauté et l'histoire régionale ; de l'autre, favoriser une ouverture au monde extérieur, où s'exercent des influences, sur lesquelles la communauté peut exercer un contrôle. Pour cette raison, le *mariachi* — en dépit de sa peur de perdre sa culture et de la résistance qui s'ensuit — peut devenir le narrateur « extérieur » de l'expérience relatée dans le film, ayant survécu à la menace d'une transformation personnelle à l'intérieur de sa culture.

En même temps, le *mariachi*, comme narrateur, cherche à s'attacher un public (une communauté) qui puisse comprendre l'expérience du changement avec laquelle il a dû composer. Quelles stratégies utilise-t-il dans l'histoire pour briser la résistance du public au changement, que lui — comme nous le verrons — n'avait pas voulu ? La réponse est qu'il essaiera de convaincre les cinéphiles que son besoin de communiquer l'expérience de sa culture dans un monde changeant (en

devenant écrivain) est équivalent à *leur* besoin de survivre dans leur monde particulier (survie qui peut être assurée s'ils deviennent lecteurs). Le texte, ainsi, présente un double projet : celui (pour son narrateur) de devenir écrivain, et celui (pour le public) de devenir lecteur, les deux résultant de la sympathie éprouvée envers l'échec d'un *mariachi* exemplaire. Bien qu'un certain nombre d'interprétations soient possibles, je ne tiendrai pas compte de celles qui sont fondées sur une simple consommation de l'action, me concentrant plutôt sur les importants points de jonction de la solution postmoderne, didactique, que le film propose aux groupes qui ont choisi de résister à la culture dominante sans la rejeter entièrement.

Lorsque le *mariachi* arrive à *Ciudad Acuña*, au Mexique, Terre de l'Amitié (« *Tierra de Amistad* »), comme on peut le lire sur un panneau posé au-dessus de l'autoroute, il a dans la main une noix de coco qu'un vendeur lui a donnée, qui le convainc que les valeurs communautaires comme les liens d'amitié existent toujours et que la chance est avec lui. Toutefois, la statue de Francisco Madero qui apparaît derrière lui soulève un doute, car elle peut être interprétée, pour qui connaît l'histoire du Mexique, comme un signe de double malchance, considérant le destin de Madero — qui subit une trahison personnelle — ainsi que le destin des idéaux communautaires de la révolution mexicaine, dans laquelle Madero fut un personnage clé, quoique ambigu — toutes ces données étant particulièrement embarrassantes au

17 Voir, par exemple, John King, *Magical Reels : A History of Cinema in Latin America*, New York, Verso, 1990, p. 69, qui considère « divers problèmes importants » découlant d'un mouvement qui se veut « internationaliste aussi bien que nationaliste ».

moment présent de l'histoire du Mexique. Mais la chance n'est pas le moteur de tous les événements, comme le film le montrera.

Nous apprenons très tôt qu'un grand désir a modelé la vie du musicien : celui de devenir *mariachi*. Le narrateur affirme, hors champ, imitant l'homme qu'il était plus jeune : « J'ai toujours voulu être un *mariachi* comme mon père, mon grand-père et mon arrière-grand-père, suivre leurs traces et mourir avec ma guitare dans les mains ».

Mais pourquoi, se demande-t-on, serait-ce un problème de vouloir être un *mariachi* et de maîtriser les différents aspects d'une tradition ? Le narrateur lutte-t-il pour maîtriser l'art d'être *mariachi*, dont les exigences ont été établies par les générations précédentes, ou son problème peut-il se résumer à la malchance (son destin) ? Bien-tôt, toutefois, la réponse devient claire : il ne peut se trouver d'emploi en raison des nouvelles forces qui modèlent l'histoire du Mexique. Les temps ont changé et les propriétaires de *cantinas* n'engagent plus de *mariachis* traditionnels. Ce qu'ils veulent, c'est quelqu'un qui connaît bien le synthétiseur, un technicien qui peut simuler tout un orchestre. La démonstration musicale dont nous sommes témoins dans une *cantina*, suivant cette nouvelle forme de spectacle, est présentée comme un épisode comique, mais permet au *mariachi* de prendre conscience du fait que la ville, qui aurait pu lui avoir porté chance à une autre époque, subit maintenant elle aussi un processus de transformation qui nous avait (presque) échappé, à nous et au protagoniste — le public ayant noté les conséquences de la compétition entre narco-trafiquants pendant les scènes précédant

le générique. Le musicien partage désormais avec le public le moment précis de la reconnaissance du fait que lui et son pays sont affectés par les développements de l'histoire mondiale, suggérant que le Mexique n'a pas maintenu son emprise sur sa culture parce qu'il a été incapable de mettre un frein à la technologie (entre autres influences) qui a traversé la frontière. Ce qui est sous-entendu, c'est que le Mexique aurait mieux fait de suivre les valeurs de sa révolution. Sur quoi le *mariachi* conclut : « La technologie nous a écrasés ; elle nous a volé notre culture, nous transformant en machines. Où est-il, le temps où les guitaristes étaient des dieux, comme mes ancêtres ? »

Le destin semble avoir vaincu la volonté d'une nation. Très peu de cinéphiles, au moins du côté mexicain de la frontière, n'arriveraient pas à comprendre l'importance de ces paroles. Mais il est plus difficile à comprendre, sans l'aide d'une lecture attentive du film, si quelqu'un au Mexique peut faire quoi que ce soit pour remédier à cette situation. La question présentée devient alors : est-ce que quelqu'un au Mexique aura la volonté de protéger sa culture ?

Les éléments d'une réponse au dilemme du changement émergent d'une relation que le *mariachi* établit avec Dominó, une femme qui a dû faire des compromis pour pouvoir obtenir la gérance d'une *cantina*. Bien que le *mariachi*, au départ, soit distrait de ses problèmes par la beauté de cette femme (c'est une sorte de beauté qu'il associe à la persévérance de son aînée, la tortue), il ne peut maintenir son fantasme parce que, en tant que gérante d'une *cantina*, elle fait en même temps partie de son problème. Il ne

peut oublier que, pour attirante qu'elle soit, Dominó est gérante, et il reconnaît son importance lorsqu'il entend (comme le public) une voix incompréhensiblement distordue, bourrue, sortir de sa bouche, ce qui ne peut qu'être une manifestation de ce qu'il *imagine* être la gérante d'une *cantina*. La scène qui suit montre un *mariachi* consterné ; puis il se produit littéralement un retour sur la scène précédente, de telle façon que le public peut à nouveau entendre ce que la femme semble avoir dit, qui devient « Puis-je vous aider ? ». Cette étrange scène — intéressante parce qu'on tente d'y montrer non seulement les deux côtés de Dominó (pour le protagoniste), mais aussi ce qu'il entend précisément (lorsqu'il a peur) — nous prépare à une séquence onirique, qui révélera dans le détail ce qu'il craint et comment il arrivera à tolérer cette peur.

Ce qui surprend dans la séquence du rêve, alors qu'elle survient quelques minutes à peine après la scène avec Dominó, c'est le soin élaboré avec lequel elle est présentée. Tout se passe comme si l'énonciation était aussi importante que toute conclusion qui pourrait être tirée du rêve. Toujours est-il que deux idées ou personnages habitent le même espace, ce qui est démontré par environ trente courtes prises de vues recoupant l'action de deux personnages : l'un, un garçon faisant rebondir un ballon après avoir quitté un jardin enclos, l'autre, le *mariachi* promenant son regard sur une rue déserte, cherchant

quelque chose. Enfin, le garçon pénètre dans un espace triangulaire — créé par une ombre diagonale le long d'un mur — qui est précisément l'espace dans lequel pénètre le musicien. Cette construction astucieuse vise à souligner le fait que le rêve doit être lu comme la persistance d'un lien énigmatique entre le *mariachi* réfléchi et le garçon faisant rebondir un ballon. En outre, la caméra, continuant de tourner autour des personnages, incapable d'établir un point de référence fixe, s'arrête finalement lorsque les personnages se rejoignent dans le même espace, avec le mur et l'ombre diagonale comme arrière-plan¹⁸. Ce qui en résulte, c'est que non seulement le garçon reconnaît la présence du *mariachi*, abandonnant le ballon avec lequel il jouait — ballon qui était soudainement devenu la tête d'un mannequin — mais il reconnaît que le garçon représente sa propre répugnance à abandonner son rêve de devenir un chanteur traditionnel. Le *mariachi* a compris qu'il aura à changer, et pourtant, dans le rêve — qui fonctionne comme un récit indépendant enchâssé dans la trame narrative du film — il répugne toujours à accepter l'idée que l'ère technologique a transformé ce qu'il valorisait le plus depuis son enfance en quelque chose de grotesque et de défunt (ici la résolution du rêve ne va pas aussi loin que celle qui est présente dans la chanson).

En outre, le rêve est une vision de la peur que suscite le changement ; aussi le

18 Comme la plupart des critiques, Richard Corliss, dans le *Time*, vol. 8 (mars 1993), p. 66, ne discutera pas les raisons qui ont motivé les 2000 prises de vues dans le film, « quatre fois le nombre habituel », sauf pour mentionner qu'elles sont « de l'aérobic pour les yeux ». D'autres ont attribué les multiples plans au fait que Rodriguez n'avait qu'une caméra. Voir David Lida, « The Almighty Peso », dans *The Village Voice*, vol. 9 (mars 1993), p. 64, pour une description du style « incisif, à vous couper le souffle », résultat de « l'utilisation créative d'un objectif à focale variable (zoom).

public se demande-t-il ce qui résultera d'une telle crainte pour le protagoniste. Le rêve peut-il entraîner une action rectificative chez le *mariachi*¹⁹ ? En même temps, comment un *mariachi* peut-il changer sans trahir son identité ? Le changement et la culture (qui est résistance au changement) peuvent-ils se tolérer l'un l'autre ?

La réponse à la question du changement chez le *mariachi* viendra sous la forme d'une chanson, composée pour ses spectacles à la *cantina* de Dominó, sa seule chance de réaliser son rêve (presque) perdu de devenir un *mariachi*. La chanson, comme le rêve, est un commentaire sur sa vie toujours difficile, mais dont l'aspect positif perdure. Alors que dans le rêve — avec sa forme captivante — survit (en tant que problème) l'illusion du *mariachi* quant à son destin, la chanson — dont la forme est aussi captivante, bien qu'elle ait une base culturelle — affirme son désir de vivre avec la désillusion et de chanter en dépit des déceptions que les illusions peuvent amener.

Dans « *Ganas de vivir* » (le désir de vivre), le *mariachi* chante son désir de garder son rêve, bien qu'il ne corresponde qu'à une possibilité lointaine²⁰. Dans cette chanson, il admet que le monde l'a déjà rendu naïvement heureux (comme dans la première partie du rêve), mais il lui a aussi amené des changements, parce que le destin est cruel. Néanmoins, il y montre qu'il ne succombera pas au désespoir à cause des changements qui surviennent dans le

monde. Cette nouvelle résistance résulte (en partie) de la conception de la chanson elle-même, dont la nature foncière — elle sert à communiquer à un public — explique son attrait renouvelé pour le *mariachi*, bien qu'il sache qu'il ne pourra pas vivre de son art traditionnel. En outre, la chanson présente un troisième registre enchâssé qui poursuit la réflexion (les deux premiers étant le rêve et la voix du narrateur, ajoutés au film lui-même). La chanson dit :

Caminando por la vida voy,
Caminando por la vida voy,
Pensando en un amor,
En busca de ese amor,
Con la ilusion de ver mi vida florecer.

El sol brilla a mi alrededor
Ilumina en mi el corazón
Que va naciendo en mi
Con ansias de vivir,
Gritando « El mundo es tuyo, vívelo »

Sin embargo, en el corazón
Muchas veces guardamos rencor ;
La vida cambia una vez mas
Porque el destino es tan cruel
y siempre tenemos que aprender.
Triste es el llanto y la soledad
Porque así ; porque sufrir
Si solo quiero hoy triunfar ?

La question du changement, qui a fait surface dans le rêve et qui était présente à l'ouverture du film, apparaît dans le troisième couplet : « La vie a changé de nouveau / parce que le destin est cruel ». Toutefois, on remarque que, dans les deux premiers couplets, le jeune cœur plein

19 *Siesta* (1987), de Mary Lambert, avec son monde onirique, d'anticipation (où est confessée une décision dangereuse) semble être un antécédent à la question du rêve dans *El Mariachi* (qui imite aussi la scène de l'évasion dans ce film américain ayant pour décor l'Espagne, de même que le conflit entre l'ambition personnelle et les institutions culturelles). Mais dans *Siesta*, l'avertissement et le désir contre lequel on se prémunit deviennent inextricablement emmêlés, le film ne proposant aucune rectification de la situation.

20 Le poète, dont le nom apparaît dans le générique du film, est Juan Suarez.

d'espoir est à l'abri du hasard et est plutôt assimilé aux forces positives de la *vie* (la nature) : il se développe comme une graine, programmé pour réagir à deux stimuli : l'amour et le soleil, le soleil lui-même étant l'occasion de son épanouissement :

Le soleil brille autour de moi
Et illumine le cœur à l'intérieur
Qui prend forme en moi
Avec le désir de vivre,
Clamant : « Le monde est à toi, vis-le ²¹ »

La vision optimiste et enfantine du monde du soleil et du désir ne va pas se perpétuer sans défi, mais elle ne sera pas détruite non plus. Quoique le troisième couplet remette très fortement en question la vue optimiste du monde, le désir qu'a le poète de communiquer n'est pas remis en question. Le cœur y est marqué par la déception apportée par le changement mais, parce qu'il a grandi dans le jardin du soi, il possède la force de vivre dans le monde, s'adaptant à la destinée, même s'il éprouve du ressentiment. Dans le troisième couplet, le poète lutte avec son ressentiment :

Toutefois, dans son cœur,
Souvent on nourrit du ressentiment
La vie encore une fois a changé
Parce que le destin est cruel
Et qu'il faut toujours apprendre.

Apprendre, alors, et réapprendre constituent des processus qui sont au cœur de la lutte contre le ressentiment, mais ce sont des processus difficiles parce qu'ils demandent que soit abandonnée une illusion sim-

pliste. Toutefois, apprendre est possible si l'on maintient son désir foncier de vivre, de communiquer avec les autres et de mettre son expérience en perspective par le moyen de l'écriture. Le message du couplet final est qu'en dépit de la souffrance le désir de réussir habite toujours le poète, même si sa seule manifestation est qu'il écrit, pour les autres, sur sa solitude et sa désillusion.

Le cri de la solitude est triste
Pourquoi en est-il ainsi ? pourquoi souffrir
Si tout ce que je désire aujourd'hui est de réussir ?

Le passage affirmant que le *mariachi* apprendra à écrire sur le destin cruel sans renoncer à sa vie et à sa culture (de laquelle participe la musique traditionnelle de *mariachi*, en tant que moyen d'exprimer le besoin de changer) n'est pas entièrement reconfortant, mais il n'est pas rejeté par le public de la *cantina*. Au contraire, le public applaudit avec enthousiasme à la fin. Ce qui a été présenté comme accepté par le public est que la culture doit garder le passé vivant tout en affrontant de nouveaux défis afin de réussir. De la notion (d'essence passive) de vie destinée à se développer, dans son premier couplet, qui se termine par l'infinif *florece* (fleurer / s'épanouir), la chanson amène les auditeurs à la participation active du troisième couplet, qui se termine avec le présent *quiero triunfar* (réussir).

Toutefois, le succès du *mariachi* dans la *cantina* de Dominó ne signifie pas que tout est réglé pour lui. Bien que la tech-

21 La traduction de la chanson de l'espagnol à l'anglais est la mienne (l'auteur : D.C.) : The sun shines all around me / And illuminates the heart within / Which is taking shape in me / With the desire to live / Declaring « the world is yours, live it » // However, in our hearts / We often nourish resentments / Life has changed once again / Because destiny is cruel / And we always have to learn // The cry of solitude is sad / Why is it so ; why suffer / If all I desire today is to succeed.

nologie puisse ne pas avoir envahi la *cantina* de Dominó, elle est toujours sous le contrôle indirect de l'homme qui la lui a donné : Mauricio, le magnat de la drogue. Peut-être, toutefois, n'est-ce pas seulement la technologie qui menace une culture, mais son utilisation par les multinationales comme celles des drogues, une force parmi d'autres qui restructure la façon dont les individus établissent des rapports entre eux le long des frontières. Le film, en fait, est lui-même un exemple de la technologie qui pourrait renouveler la culture, créant un public dans un endroit où spectacles et éducation seraient liés, un endroit comme la traditionnelle *cantina*.

Même après avoir tué Mauricio parce qu'il avait assassiné Dominó dans une rage de jalousie, le *mariachi* se prépare à changer (à apprendre), quittant la ville par la route où nous l'avions rencontré au début du film, la différence étant maintenant qu'il possède la motocyclette de Dominó, un autre cadeau de Mauricio. Il a aussi avec lui l'étui à guitare d'un rival de Mauricio, étui rempli d'armes, ainsi que le *pit bull* passif de Dominó, lesquels font partie de sa collection, de l'équipement lui permettant d'affronter les expériences qui l'attendent. Sur le devant de la motocyclette version haute technologie, il place — non sans quelque humour — la fausse arme de Dominó, dont la forme rappelle celle d'un antique poignard. C'est le symbole de l'improvisateur qu'il est devenu, grâce à Dominó et à l'une de ses aventures avec elle. Pas plus que Dominó n'est devenue une gérante typique de *cantina* (en refusant de se donner à Mauricio), elle n'a choisi une véritable arme pour découvrir si le protagoniste était bien un *mariachi* comme il le prétendait. Ainsi le *mariachi*

n'aura pas (pas toujours) à utiliser de véritable arme pour exercer sa volonté, pour apprendre des autres ou pour survivre. L'« arme » de Dominó est maintenant le symbole de communication du *mariachi*, comme la plume, qui initie la différence dans le cercle de la communication, lequel permet plusieurs points de vue, entre la controverse et la tolérance. En même temps, il possède des armes conventionnelles. Lorsqu'il hésite avant de démarrer, on entend sa voix familière de narrateur, qui conclut :

Tout ce que je voulais, c'était être un *mariachi* comme mes ancêtres, mais la ville qui devait me porter chance me jeta un sort. J'ai perdu ma guitare, ma chère Dominó, ma main, et maintenant, avec cette blessure, peut-être que je ne pourrai plus jamais jouer de guitare. Sans Dominó, je n'ai pas d'amour. Mais avec le chien et les armes, je suis prêt à affronter l'avenir.

Nous sommes maintenant retournés au monde du narrateur (dont nous avons entendu le commentaire au début du film), qui correspond au premier des trois registres alternés de narration, lequel introduit en ce moment de l'humour. Comme le bouledogue, le *mariachi* a un potentiel de violence mais, comme lui aussi, il a le pouvoir de nous faire rire, parce qu'il peut être tranquille et plein de ressources même quand le destin lui prépare des changements. Il n'a pas à être en conflit violent avec lui-même, comme dans le rêve, ou à être triste, comme dans la chanson. Son humour peut sembler étrange par rapport à son histoire personnelle, mais nous sommes entrés dans le royaume de l'écrivain, qui a besoin de s'adapter en créant un nouveau public pour exprimer sa récente expérience, et un nouveau type de film, qui rend compte de cette

expérience²². En raison de son besoin de s'adapter à de nouvelles circonstances, l'écrivain se délimitera un grand espace dans lequel opérer — un espace entre le domaine traditionnel de l'artiste et celui de l'extrême moderniste, qui crée un consommateur pour son produit, de la façon qu'il peut, abandonnant sa culture.

À la fin de son histoire, le narrateur a évacué en grande partie le pathétique de sa situation et nous rapproche, dans la conclusion, de son expérience d'écrivain ayant trouvé une nouvelle indépendance. De cette façon, la scène finale du film nous prépare à accepter le fait que le *mariachi* est en voie de devenir non seulement un vengeur, mais aussi un écrivain, comme son rôle de narrateur le suggère depuis le début, l'écrivain lui-même étant en voie de devenir un nouveau type d'artiste, qui crée de nouveaux publics à partir des publics traditionnels en acceptant la technologie : c'est le cinéaste.

Ce qui est clair à la fin du film, c'est que le *mariachi* occupe un espace-frontière

créé à partir des éléments d'une tradition particulière, ainsi qu'à partir d'éléments de l'âge technologique. En outre, il est clair que son désir de vivre est aussi fort qu'avant — même sans amour — de même que son désir de réussir dans le présent. C'est à l'espace régional complexe de la frontière que le postmodernisme s'intéresse car, à l'instar du *mariachi*, il veut soutenir les forces vives qui s'opposent et modèlent un monde particulier. L'une des manières d'être témoin de ces forces reste celle qu'offre l'écriture, avec ses multiples registres ; l'autre manière se présentant maintenant est le film. Le défi qu'adresse le film au cinéphile est celui de devenir un lecteur empathique de films et de mondes complexes, comme les zones frontières entre les cultures, de façon à devenir lecteur d'autres textes — peut-être même écrivain — ou, à tout le moins, un citoyen possédant une voix parmi d'autres voix publiques.

Traduit de l'anglais par Nicole Côté

22 Pour lire des critiques qui ont senti quelque chose de nouveau dans *El Mariachi*, voir Caryn James, « Poverty becomes Oh So Chic », dans *New York Times*, vol. 28 (février 1993), p. 13, sec. 2, qui affirme d'abord que le *mariachi* devient un héros d'aventures lorsqu'il « saute d'un balcon pour atterrir sur un vieil autobus », mais remarque plus loin que « la ruse qui est présente dans le film lui donne un attrait en dépit de son genre peu estimé et laisse supposer les ambitions du directeur ». Voir aussi Janet Moslin, « Two Men Wear Black : Only One Plays the Guitar », dans *New York Times* (26 février 1993), C-6, qui est la seule à mentionner les séquences de rêve et la façon dont le *mariachi* devient une « création originale ». Elle attribue ce résultat en partie à sa transformation à la fin du film, en partie à « l'«agrandissement» de l'image du *mariachi*. «Où est-elle, l'époque où les guitaristes étaient des dieux ?», demande-t-il mélancoliquement, alors que le film est en voie de lui réinventer une image de déité ». Cependant, ce que personne n'a analysé, c'est que, dès le début, le *mariachi*, en tant que narrateur du film, a été transformé en conteur et qu'il est ainsi l'inventeur des personnages de l'intrigue, et pas seulement le protagoniste lui-même. En conséquence, un conteur moderne est né du traditionnel *mariachi* mexicain, et le public est invité à « lire » le film pour découvrir le processus qui lui a permis cette compétence dans ce nouveau moyen d'expression.

Références

- BEVERLEY, John et José OVIEDO, *Boundary 2. The postmodern Debate in Latine America (Special Issue)*, vol. 20, 3 (1993).
- GODZICH, Wlad, *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- JAMESON, Frederic, *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1992.
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1993.
- RAFFERTY, Terrence, *New Yorker*, vol. 22 (février 1993).
- SANTIAGO, Silviano, « Reading and Discursive Intensities : On the situation of Postmodern Reception in Brazil », dans *Boundary 2, The postmodern Debate in Latin America, Special Issue*, vol. 20, 3 (1993).
- VIDAL, Herman, « Postmodernism, Post-leftism, Neo-Avant-Guardism : The Case of Chile's *Revista de Critica Cultural* », dans *Boundary 2, The postmodern Debate in Latin America, Special Issue*, vol. 20, 3 (1993).