

## Article

---

« Des rumeurs d'une culture mondialisée. Réflexions sur le film *Historias Mínimas* »

Ludmila Brandão

*Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, 2008, p. 143-163.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/018556ar>

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 <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

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 : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

# Des rumeurs d'une culture mondialisée. Réflexions sur le film *Historias Mínimas*

Ludmila Brandão

## RÉSUMÉ

*Historias Mínimas*, du cinéaste Carlos Sorín, a pour cadre la Patagonie argentine, et narre trois histoires qui se croisent légèrement entre des habitants de la région se déplaçant du petit village de Fitz Roy vers la ville de San Julián. L'objet de cette étude a pour but d'analyser, d'un côté, le genre cinématographique connu comme road movie et de l'autre, le phénomène d'interculturalité que le genre semble favoriser. En dépit du fait qu'*Historias Mínimas* ne résiste pas aux deux analyses — du point de vue de l'échelle des déplacements, le film ne peut pas être considéré comme un road movie « classique » et du point de vue des situations de l'interculturalité, il ne peut pas non plus être entièrement classé comme road movie interculturel —, le film se révèle compatible avec le genre, dans la mesure où il présente la même matrice compositionnelle et permet de plus l'analyse du phénomène interculturel dans sa forme moderne provoquée par les processus « globalisateurs » et leurs flux mondiaux d'images, d'idées et de technologies, outre les flux classiques d'argent, de marchandises et de personnes.

*For English abstract, see end of article*

Un film, tout comme un livre ou n'importe quel objet d'étude (objet du monde), est, par principe et par définition, inépuisable, quels que soient les efforts fournis pour le déchiffrer. Notre capacité à le décrire, à l'expliquer ou à l'interpréter est, et sera toujours, insuffisante face à sa complexité. Devant cette impossibilité définitive du travail scientifique, il nous reste à donner des limites à notre réflexion ou, plus modestement, à savoir (et à expliciter) jusqu'où nous pouvons aller.

La présente étude prétend aborder, par le truchement d'un film — *Historias Mínimas* (Sorín, 2002) —, le phénomène

d'interculturalité que le genre du road movie paraît favoriser, et que nous voulons contribuer à démontrer. Le parcours road movie-interculturalité-étude de cas n'est pas linéaire, ni en aucun cas, simple. Nous avons choisi d'aborder le statut du road movie exclusivement au moyen de l'analyse de quelques affiches de films de ce genre, où nous pensons rencontrer une espèce de matrice compositionnelle. Bien qu'il ne soit pas un road movie typique, le film choisi peut être traité comme tel en raison de sa matrice compositionnelle.

Quant aux situations d'interculturalité qui, dans l'immédiat, peuvent être identifiées dans les road movies qui rendent performants les grands déplacements géographiques et culturels (comme le voyage vers l'Autre), ici aussi, le film *Historias Mínimas* ne peut pas être considéré comme « typique », puisque cette interculturalité, comme nous le verrons dans l'analyse du film, est tissée de façon cachée, presque de façon invisible, dans la narration du film que nous prenons comme une présentation, totalement plausible, de processus interculturels effectifs. Cette « atypie » du film tant du point de vue du genre que du point de vue du phénomène abordé, au-delà de la difficulté qu'elle pose, contribue à approfondir notre compréhension du monde contemporain.

### De l'affiche au genre

Les affiches de films ne sont pas les films, mais des textes destinés à inviter de possibles spectateurs à voir un film. On peut imaginer que le créateur d'une affiche, avant de la concevoir, a visionné le film ou, tout au moins, qu'il a lu l'histoire avant de sélectionner ce qu'il estime être décisif en ce qui concerne la fonction attractive que l'affiche doit exercer. *A priori*, il n'y a aucune proximité entre le cinéaste et le créateur de l'affiche pour que ce dernier puisse se dire le porte-parole (porte-image) sûr des promesses du film. Sans se substituer au film lui-même, l'affiche peut capter un trait singulier du film, un trait qui rend visible un détail peut-être secondaire. Cette potentialité de l'affiche peut être perçue comme une des caractéristiques des road movies — une matrice compositionnelle — mise en relief par les affiches elles-mêmes, mais presque toujours réaffirmée dans les films du

genre. Contrairement à l'idée de recette, de formule ou de modèle qui implique une simple reproduction, la signification originale du terme « matrice » (*matrice* en latin) adopté ici, renvoie à l'endroit où quelque chose se conçoit ou se crée, à quelque chose qui est la source ou l'origine. Bien que l'ensemble des éléments qui la composent soit limité, la matrice, comme source, permet des combinaisons diverses et multiples<sup>1</sup>.

Au cours du procédé créatif de la confection d'une affiche, deux choses doivent être identifiées : le genre et le film. On reconnaîtra l'efficacité de l'affiche dans sa capacité d'attirer l'attention des férus du genre mais aussi d'autres spectateurs. Certaines affiches dépassent l'utilisation des clichés visuels. Elles dépassent aussi la simple fonction communicative, superficielle et commerciale des promesses du film : amour, sexe, violence, peur, suspense, etc., en arrivant à produire ce qu'on peut considérer comme l'équivalent du film. Les affiches ne communiquent pas seulement : elles « transcréent », comme dirait le poète et traducteur/transcréateur Haroldo de Campos. À la différence de la traduction littérale — la transposition d'une langue à une autre, d'un code à un autre — qui mutile le texte original dans ce qui lui est impossible de traduire littéralement, spécialement dans la traduction poétique, la « transcréation » vise exactement à dépasser cette limitation ou cette impossibilité par la recréation du texte.

« Nous aurons, [...] dans une autre langue, une autre information esthétique, autonome, mais toutes deux seront liées entre elles par un rapport d'isomorphisme : elles seront différentes en tant que langage, mais, comme corps isomorphes, elles se cristalliseront à l'intérieur d'un même système. » (de Campos 2004, p. 34)

L'affiche d'un film noir, par exemple, est toujours marquée par le contraste entre la lumière et l'ombre. Elle privilégie les ambiances urbaines intérieures, nocturnes, obscures et les personnages mélancoliques. Dans le cas du road movie, à l'inverse, les affiches présentent d'amples paysages naturels, la plupart du temps très bien éclairés, avec une rare présence humaine qui ne constitue qu'un détail du paysage.

Ces affiches arrivent à traduire/transcrire une « atmosphère », une « ambiance » subjective que nous rencontrons dans le film même.

Certains genres cinématographiques, comme le road movie, sont définis de façon expressive par l'ambiance subjectivement créée — une atmosphère inhérente au genre, presque un *ethos*<sup>2</sup> — qui est celle traduite graphiquement par le moyen des affiches. La force du genre se reconnaît, donc, dans sa capacité d'être exprimée graphiquement sur une affiche avant même que le film ne sorte en salle. Une telle affiche incarne et anticipe l'atmosphère qu'on souhaite trouver quand on pénètre dans une salle de cinéma : la fumée d'une cigarette qui monte d'un comptoir (en noir et blanc) ou le paysage (en couleurs) divisé entre ciel et terre coupés par une route vide traversant une plaine infinie et silencieuse.

### L'« agencement » road movie

Qu'est-ce que le road movie ? La réponse la plus simple le présenterait comme le récit cinématographique d'un déplacement ; cependant, cette assertion est insuffisante. Pour mieux cerner notre objet, il serait peut-être nécessaire de reformuler la question : « Qu'est-ce qui fait d'un film un road movie ? » ou encore « Quel est l'« agencement » road movie ? » Pour répondre à ces questions, je partirai de trois affiches annonçant des films appartenant au road movie.

*Paris, Texas* (Wim Wenders). Une ligne horizontale — ligne d'horizon — coupe l'affiche à environ un huitième de sa hauteur. Le rectangle inférieur montre le désert. Le rectangle supérieur est occupé par des nuages épars dans un ciel bleu. Sur la ligne d'horizon, plus ou moins au milieu, un homme minuscule marche de gauche à droite.

*The Straight Story* (David Lynch). La ligne d'horizon coupe l'affiche presque au milieu, un peu en dessous. C'est le crépuscule. La lumière jaune du rectangle ciel est le fond sur lequel se détache un homme perché sur son tracteur se déplaçant sur la ligne de partage.

*Historias Mínimas* (Carlos Sorín). Le cadre est également divisé en deux parties (ciel et terre) par une ligne située un peu

au-dessus du milieu. Le rectangle terre représente une route en perspective frontale qui commence sur toute la largeur de l'affiche et se termine sur la ligne d'horizon par un petit segment qui se superpose au point de fuite du paysage. Sur le côté droit, un homme de dos marche vers le point de fuite.

À partir de ces trois affiches, on peut avancer qu'un film du genre road movie nous place presque toujours devant un écran divisé horizontalement en deux parties par une ligne sans interruption, un écran sur lequel le ciel et la terre règnent seuls, comme des absolus, jusqu'au moment où quelque chose ou quelqu'un apparaît en mouvement sur cette ligne, défiant les grandeurs suprêmes du ciel et de la terre, ou les ignorant. Les différences d'échelle entre l'humain et la nature qui sont à la base de la conception de l'affiche créent la tension permanente de ce genre. On peut parler, ici, aussi bien d'une échelle temporelle (le temps de la terre et du ciel contre le temps de l'individu) que d'une échelle au sens propre — les proportions spatiales qui s'établissent entre les premiers (éléments de la nature) et le dernier (l'homme).

Il en résulte un problème philosophique formulé à partir d'un problème visuel. Que peut l'individu face à cette grandeur, face à cet absolu ? Quand le road movie invente et maintient cette matrice compositionnelle qui rend visible le contraste d'échelle entre l'humain et le non-humain, il installe une atmosphère troublante issue de l'état de confrontation avec ce qui nous dépasse et échappe à notre contrôle.

Lorsque quelque chose émerge de manière imprévisible (l'atmosphère ou, en d'autres termes, une consistance expressive) d'une combinaison d'éléments matériels et immatériels, de consistance inédite (une forme qui se répète et se renouvelle avec chaque film du genre) malgré l'hétérogénéité des éléments (les histoires particulières, les langues, les paysages diversifiés, les saisons, l'âge des personnages, les manières de déplacement, etc.), nous avons affaire à un « agencement ».

Ce jaillissement de traits (de couleurs dans la peinture, de sons et de silences dans la musique, d'objets et d'habitudes dans la maison, etc.), ce plan collectif d'éléments différents qui fonctionne comme plan de création est un *agencement*.

Le road movie, à mon avis, est un agencement qui invente une atmosphère spécifique dont la base est une matrice compositionnelle qui déploie la tension issue de l'asymétrie entre les échelles de l'humain et du non-humain. Au-delà de la tension, l'agencement road movie est constitué aussi par la manière dont la tension est administrée, par les mouvements inhérents au film, en l'occurrence les mouvements de caméra :

- 1) quand la caméra cadre de façon serrée le visage du personnage, cela signifie qu'on abandonne les grands récits exigés par les absolus pour s'intéresser aux histoires intimes, personnelles, les plus petites ;
- 2) quand un mouvement débute par le déplacement d'un être humain (le personnage à pied, en voiture, à dos de chameau, à bicyclette ou à motocyclette, etc.) sans se soucier de l'endroit où il va (dans certains road movies les voyages sont sans destination).

Ces deux mouvements permettent de soutenir le contraste entre l'humain et le non-humain sans que la partie minuscule, transformée en vecteur de mouvement, soit avalée par les grandeurs. Cette tension et la manière dont elle est gérée par le film (les mouvements) produisent l'expérience esthétique singulière du road movie. Elles résument la poétique propre à ce type de film qui a su profiter de paysages comme le Sahara, le désert nord-américain, les Andes et, bien sûr, la Patagonie, où se déroule le film qui sera maintenant l'objet de mon propos.

### L'interculturalité d'*Historias Mínimas*

La façon la plus simple de définir l'interculturalité est probablement de la comparer avec la multiculturalité. Tandis que cette dernière se distingue par l'imperméabilité des systèmes socioculturels distincts mis en contact, l'interculturalité se caractérise par le mouvement vers l'Autre, créant l'occasion de mélanges culturels<sup>3</sup>. Les situations interculturelles, contrairement aux situations multiculturelles, où les cultures, ou simplement les « structures ou pratiques sociales discrètes » (Canclini 2001, p. 14) gardent leurs distances entre elles, sont utiles dans la production de mélanges interculturels avec une typologie variée : hybridité, métissage, créolisation, fusion,

mixage, etc. Pour Canclini, les modalités classiques de mélange interculturel dérivait des migrations, des échanges commerciaux et des politiques d'intégration dans les États nationaux. Les processus globalisateurs, à leur tour, « accentuent l'interculturalité moderne en créant des marchés mondiaux de biens matériels et d'argent, de messages et d'émigrés » (p. 23).

L'interculturalité manifeste dans *Historias Mínimas* n'est pas à comprendre comme une interaction entre deux systèmes culturels distincts au sens anthropologique traditionnel — qui pense la culture comme une totalité. L'interculturalité, dans *Historias Mínimas*, renvoie à une interaction entre ce qui pourrait être considéré comme un système culturel ouvert et fonctionnant en Patagonie (dont les pratiques et les conceptions sont singulières, sans jamais être « pures », sans frontières visibles et définitives) et un phénomène culturel issu de la mondialisation, comme Canclini le montre.

Pour que nous localisions, dans le film, ces situations d'interculturalité et leurs conséquences, nous devons y suivre les deux mouvements décrits ci-dessus, qui forment la tension caractéristique des road movies — le mouvement de la caméra en gros plan pour capter les histoires intimes et le mouvement du déplacement des humains. En rapprochant des personnages par l'entremise de la caméra, le réalisateur Carlos Sorín se penche sur les drames intimes qu'il retravaille à une échelle humaine, c'est-à-dire dans l'échelle temporelle et spatiale de l'individu ainsi que dans son insertion socioculturelle particulière. En les suivant à tour de rôle dans leurs déplacements singuliers, il convoque des éléments, tels que la culture, la région, l'Occident, qui font apparaître d'autres déplacements dépassant les histoires individuelles surgies du film.

Au premier plan, *Historias Mínimas* raconte explicitement et de manière entrecroisée trois histoires simples dans lesquelles les protagonistes doivent se déplacer le même jour, entre le petit village de Fitz Roy et la ville de San Julián. En toile de fond et implicitement, le film raconte une autre histoire actuelle d'envergure mondiale.

Don Justo, un vieux de quatre-vingts ans, presque aveugle, se rend à San Julián pour un règlement de compte. Il détient un

secret qu'il partage avec Malacara, son chien, et qui sera révélé à la fin. Il y a maintenant trois ans que Malacara a quitté la maison et, selon Don Justo, le chien ne s'est pas perdu, il a simplement décidé de partir — *él se fue* — pour montrer son désaccord avec Don Justo. Pour pouvoir mourir, et mourir en paix, Don Justo doit retrouver Malacara et s'expliquer avec lui, et peut-être même lui demander pardon.

Le deuxième personnage est Roberto. Son voyage a pour but une conquête. Ce commerçant de quarante ans veut retrouver une jeune veuve qu'il a connue lors de son dernier passage à San Julián et pour qui il a eu le coup de foudre. Roberto élabore un curieux plan de conquête amoureuse qui s'inspire des stratégies de séduction des clients du monde des affaires.

Maria Flores, quant à elle, fait un voyage de découverte. Elle a su par une amie que la lettre qu'elle a envoyée à une émission télévisée en vue de participer à un concours a été sélectionnée. Maria doit aller à San Julián pour la finale et concourir au tirage au sort d'un robot de cuisine de dernière génération. Elle aura, en plus, l'occasion de connaître de l'intérieur le surprenant monde de la télévision.

Chaque histoire se développe, indépendamment l'une de l'autre, avec certains points éphémères de contact quand un personnage en croise un autre, soit physiquement pendant le voyage, soit au moyen du média télévisuel. Aux points de rencontre des voyageurs, nous trouvons toujours un téléviseur allumé. Que ce soient les protagonistes ou les autres personnages du film, tous finissent par se retrouver dans l'espace virtuel télévisé (celui que constituent les innombrables communautés de téléspectateurs) grâce à la simultanéité des émissions vues dans des points différents de l'espace physico-géographique. Ce contact atteint son paroxysme quand les deux hommes (Don Justo et Roberto), chacun dans son petit coin du monde, assistent à l'émission *Casino Multicolor*, où l'on voit Maria Flores concourir avec les autres candidates pour remporter le premier prix.

Malgré leur fragmentation, les trois histoires sont reliées entre elles par la narration qui, elle, dépasse les personnages, le village et la ville en question, la Patagonie et même l'Argentine. Cette

ligne narrative se rapporte au monde où nous vivons et est « souterrainement » tissée. Comme l'aiguille noyée à un endroit spécifique du tissu, et qui réapparaît peu après, des traits/rumeurs/signes d'une autre manière de sentir/penser/agir, appelée ici « culture mondialisée », peuvent être vus, entendus, aperçus dans les interstices des trois petites histoires de ce film. Nous sommes donc face à la culture mondialisée qui irrigue le quotidien d'un endroit quelconque de l'Occident et s'infiltré dans les pratiques, les mœurs et les perceptions subjectives du monde.

Il s'agit encore une fois d'une différence d'échelle, d'une asymétrie de puissance qui situe l'individu dans le champ de tension entre deux autres grandeurs différentes, cette fois-ci dans l'ordre de la culture : le local et le « global ». Au fil des trois récits imbriqués, le spectateur repère en fait un flux de matériaux culturels (images, objets, subjectivités), discret, dispensé presque goutte à goutte, mais systématique, incessant, qui va s'infiltrer dans le local, modifiant et incorporant à une culture mondialisée la Patagonie qui paraissait être une île de culture authentique, comme le rêvaient les anthropologues classiques<sup>4</sup>.

Le terme « culture mondialisée » utilisé ici est proposé par Renato Ortiz (2003). Il distingue des flux économiques et technologiques qui caractérisent la mondialisation — qui ont tendance à supplanter les flux locaux — et des flux culturels « globaux » qui, contrairement aux flux économiques, n'entraîneraient pas nécessairement l'effacement des manifestations et des pratiques locales. Au contraire, la culture mondialisée « cohabite » avec la localité dont elle se nourrit par ailleurs. C'est le cas de la langue anglaise, nous dit Ortiz, qui s'est mondialisée et a pénétré presque toutes les autres langues de l'Occident, les transformant mais aussi s'en nourrissant, ce qui lui confère de ce fait une dynamique extraordinaire.

Mais cette possible cohabitation entre des éléments d'une culture mondialisée et les modes locaux d'existence culturelle ne peut pas ignorer la tension qui s'établit dans certaines circonstances chez l'individu soumis aux deux univers. Le film présente certaines de ces tensions. Les manières dont chaque individu, groupe ou communauté réagit et gère cette tension permanente

et fondamentale dans le monde contemporain, comme dans l'agencement road movie, suggèrent aussi une sorte de double dynamique, soit vers les processus de mondialisation, soit vers une défense de la « localité » selon les paramètres des identités qui font aussi partie du monde contemporain, revendiquées par plusieurs groupes antimondialisation. Entre les extrêmes — de la résistance à toute transformation jusqu'à la « conversion » totale —, toute une variété de combinaisons (hybridité, métissage, créolisation, mixage, etc.) pourra être observée.

Pour cela, les appropriations, les processus de traduction, les modes anthropophagiques de dévoration de l'autre<sup>5</sup>, et beaucoup d'autres modalités d'interaction, loin d'être de simples cohabitations, entraînent des transformations du local avec divers degrés d'acceptabilité ou de refus, dans la direction de ce qui s'impose, avec comme résultat la production de nouvelles réalités culturelles.

Cette tension parcourt tout le film *Historias Mínimas*. Ce que nous voyons (les programmes télévisés mondialisés<sup>6</sup>, quoique de facture et de qualité locales), ce que nous entendons (la chanson *Strangers in the Night*, par exemple) sont encore des rumeurs d'un autre mode de vie, d'une autre façon d'appréhender le monde. Les informations et les bruits de cet autre monde arrivent aux personnages principalement par la télévision, bien que cette dernière ne soit pas dans le film le seul moyen de transmission. Ce que l'on peut percevoir aussi, c'est la puissance de ce nouveau mode de sentir/penser/agir qui s'installe, quelquefois très discrètement, dans les interstices du quotidien.

*Historias Mínimas* nous permet de visualiser le phénomène de la mondialisation en trois étapes. Nous comprenons le film en suivant un processus dans lequel chaque histoire parle d'un moment particulier. Le plus intéressant, ici, c'est que ces trois étapes apparaissent dans une unité d'espace — la Patagonie — et de temps objectifs — les mêmes jours d'une année récente non spécifiée dans le film. Si à chaque personnage correspond un moment particulier de la mondialisation ou un mode différencié d'interaction avec la culture mondialisée, on peut affirmer, sans doute, que partager le temps et l'espace objectifs n'est pas suffisant pour garantir l'expérience d'un même monde.

Don Justo apparaît au moment zéro du processus de la mondialisation. Chez lui, on voit son fils installer une antenne parabolique, passeport fondamental, quand on n'habite pas en ville, pour participer à ce qu'Arjun Appadurai appelle le « médiascape » contemporain, terme qui, par moments, dialogue avec le concept de culture mondialisée d'Ortiz. Toutefois, tandis que le concept d'Ortiz (2003) englobe tout ce qui n'est pas exclusivement économique ou technologique<sup>7</sup>, le terme « médiascape » d'Appadurai (2001, p. 71) se restreint à désigner le grand paysage médiatique mondial, défini comme étant

à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévision et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias. [...] Le plus important à propos de ces médiascapes, c'est qu'ils fournissent — en particulier sous leurs formes télévisées, cinématographiques et vidéographiques — à des spectateurs disséminés sur toute la planète de larges et complexes répertoires d'images, de récits et d'ethnoscapes, où sont imbriqués le monde de la marchandise et celui de l'information et de la politique.

Mais Don Justo fait partie d'un autre monde. Il ignore le parabolique. Dans son monde, les relations importantes et prédominantes sont établies par le contact immédiat. Les personnages font partie de la famille, du voisinage, du quartier, de la ville et, au fur et à mesure que la distance physique devient importante entre eux, leur intérêt pour la vie quotidienne diminue. Dans un monde comme celui-là, même si les nouvelles, les images et les idées reçues de points éloignés par l'intermédiaire du parabolique nourrissent l'imagination, elles sont moins significatives au moment « zéro » et ont une répercussion limitée. Dans le monde de Don Justo, la vie s'organise selon la philosophie : « un pas après un autre ». C'est une vie linéaire, où l'on ne contracte une dette qu'après avoir payé la dette précédente. Le vieux et « juste » Don Justo, pour aller de l'avant et pouvoir mourir en paix, a besoin de retrouver son chien Malacara, d'être face à lui pour régler ses comptes avec lui.

Contrairement à Don Justo, Roberto est totalement installé dans la société mondialisée. Ici, les relations ne s'établissent pas de la même manière que dans le monde de Don Justo, marqué par la « présence ». On peut être intime sans être à côté et l'on peut aussi bien ignorer tout de celui qui, chaque jour, nous vend le journal. Les moyens par lesquels nous établissons des contacts — non seulement avec le voisinage mais avec le monde entier — sont devenus une possibilité de contact, et nous créons des liens sociaux qui se multiplient et transforment les possibilités du corps individuel, les limites spatiales et temporelles. Au linéaire se substitue le rhizome, comme Gilles Deleuze et Félix Guattari (1995, p. 15) le conçoivent, spécialement dans ce qu'ils définissent comme étant leurs principes de connexion et d'hétérogénéité : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté à n'importe quel autre et doit l'être ». Aux pas assurés l'un après l'autre succède la répétition de plusieurs pas faits en même temps. Cette substitution ouvre, en lieu et place des voies abandonnées, plusieurs chemins pour se construire pour soi-même et sans crainte une dette immense et impayable. Tel est l'espace modulaire où nous nous déplaçons d'une condition/situation/lieu à l'autre sans aucun rituel de passage (le paiement de la dette antérieure, par exemple). Ce que ce monde privilégie, c'est surtout la capacité d'être flexible, d'opérer en soi-même (dans les mœurs, la pensée, mais aussi dans le corps) les transformations exigées par les situations neuves. Ce que ce monde privilégie, c'est de fonctionner d'après la logique de la modulation, telle que définie par Gilles Deleuze (1990, p. 221) : un moulage auto-déformant qui change continuellement à chaque instant, un état de métastabilité perpétuelle. Comme exemple de cette logique qui marque le monde contemporain, Gilles Deleuze indique la substitution de l'usine (sa façon de fonctionner, de créer des liens, de rémunérer) par l'entreprise. Alors que dans l'usine les ouvriers formaient un seul corps, facilement représenté par le syndicat qui fonctionnait comme un corps compact de résistance, dans l'entreprise, le principe qui module le « salaire selon le mérite » introduit tout le temps et entre tous une rivalité sans précédent. Cela rend impossible le corps unique antérieur (et sa représentation).

*Historias Mínimas* regorge d'autres types de modulations :

- 1) Le cas du représentant de commerce. Le collègue de Roberto exprime sa difficulté à s'adapter aux transformations de l'entreprise où il travaille depuis que, à la suite de la mort de son ancien patron, la nouvelle direction a été confiée à son fils. Habitué à vendre des outils — qui lui fournissaient une identité liée à l'utilisation des marchandises —, il est obligé de vendre, maintenant, des objets de plastique fabriqués en Chine (petites étoiles, petits poissons, etc.). Pour lui, les outils qu'il vendait auparavant semblaient avoir plus de valeur. Quelle valeur peut avoir et transmettre une petite étoile de plastique ?
- 2) La veuve et la transformation de son petit établissement commercial d'une pharmacie à une boutique d'artisanat pour touristes. Le changement a été opéré pour une raison plus commerciale que professionnelle. On n'a pas l'impression que la veuve a un désir professionnel spécifique qui pourrait, d'après un régime « identitaire », indiquer qui elle est. Elle peut être ici ou ailleurs.
- 3) Le porte-bijoux transformé par l'usage en porte-monnaie. Il s'agit ici d'une espèce d'improvisation utilitaire (modulation de l'utilisation, malgré la forme), où le projet initial (être un porte-bijoux) est ignoré en fonction d'un changement défini extérieurement à l'objet (le besoin ou le désir d'un porte-monnaie). Cet exemple banal peut être employé pour penser des situations importantes dans les villes, en l'occurrence l'appropriation improvisée des espaces pour des usages répondant à des besoins exceptionnels. À titre d'illustration, on pourra évoquer le cas du Brésil, où plusieurs salles de cinéma ont été transformées en temples religieux pentecôtistes. Du point de vue de la modulation, il n'y a aucun problème ; les deux espaces sont des temples.
- 4) L'ambiguïté du sexe de l'enfant de la veuve dont Roberto est tombé amoureux. Le nom, qui en espagnol s'écrit et se prononce René(e), indépendamment du genre, n'est pas suffisant pour affirmer qu'il s'agit d'un garçon ou d'une fille. D'abord Roberto l'imagine garçon, ensuite, il considère la possibilité qu'il s'agisse plutôt d'une fille. Enfin, il

conclut qu'on ne peut pas le savoir. Ce doute l'oblige à revoir le choix du cadeau d'anniversaire (le gâteau, qui au début est un ballon de football/soccer) qu'il veut offrir à l'enfant avec l'intention de surprendre la mère. L'exemple ici sert de plate-forme pour penser les conditions de l'exercice et de la représentation de la sexualité dans le monde contemporain et met en échec toute la crédibilité de la classification des genres.

- 5) Les transformations successives du gâteau (cadeau de Roberto pour René/Renée) qui commence comme ballon de football et finit comme tortue. Exemple banal, mais qui peut représenter (peut-être plus comme une métaphore que comme un exemple proprement dit) la logique de la modulation : la forme est changée sans changer la nature. Le gâteau/cadeau est toujours gâteau/cadeau. C'est comme la pharmacie transformée en magasin d'artisanat (toujours un établissement commercial) et le cas du porte-bijoux transformé en porte-monnaie (toujours un porte quelque chose). Il faut noter ici encore les résistances des confiseurs aux transformations proposées par Roberto.

Le corollaire de cet impératif modulateur est le discours du représentant de commerce dans une société en proie à la mondialisation. Son discours et ses stratégies de marketing comprennent les traits de subjectivité exigés par le nouveau mode de vie. Il a des opinions bien arrêtées à propos de la créativité, de l'improvisation, de la flexibilité. Roberto est lui-même l'agent de transformation et il est le seul capable d'interagir avec toutes les nouveautés imposées par ce monde, sans crise de conscience, sans doute et sans s'être totalement abruti, comme dans le cas de la femme du confiseur devant la télévision. Roberto est un converti.

Maria Flores est à mi-chemin entre Don Justo et Roberto. Elle vit dans ce monde d'une manière marginale : elle habite dans une maison sans électricité, sans télévision, mais malgré cela, son monde fait déjà partie du mediascape contemporain. À sa manière, elle sait ce qui se passe à la télévision grâce à la télévision de la place, à celle du voisin, ce qui l'a amenée à envoyer des lettres à un concours télévisé. Étrange et ironique est le fait que Maria Flores concoure pour le prix d'un robot de

cuisine de dernière génération qu'elle ne pourra probablement pas utiliser là où elle habite — sans électricité — et dans les conditions précaires dans lesquelles elle vit. Mais cela ne préoccupe pas Maria (qui, par ailleurs, remporte le prix). Ceci n'est pas son objectif dans ce voyage à San Julián — contrairement à sa collègue de concours qui, gagnante d'un boîtier de maquillage, fait tout pour réussir à échanger son prix « moins important » contre le robot de cuisine. Il y a une espèce d'accord de mondes dans cet échange : la belle et jeune Maria — mais pauvre, pré-moderne et naïve — accepte d'échanger avec sa collègue de concours — pas aussi jeune ni belle, mais certainement plus riche — de la ville (et habile) le précieux robot de cuisine contre un boîtier de maquillage, visiblement de moindre valeur avec en plus une somme d'argent qui lui permettra de passer la nuit dans un hôtel et de payer son billet de retour. C'est précisément parce que Maria ne va pas à San Julián avec un objectif spécifique (malgré le concours), parce que son voyage est un voyage de découverte, parce qu'elle ne sait pas ce que l'avenir immédiat lui réserve, que tout devient possible.

Maria est donc le personnage dont l'avenir est le plus insondable. Nous ne pouvons pas dire ce qu'elle fera des nouveautés qui apparaîtront dans sa vie. La scène finale montre Maria dans l'autobus qui la ramène chez elle, ouvrant le boîtier de maquillage, se regardant dans le miroir.

Ce que nous voyons ne révèle rien d'autre qu'un regard interrogatif. On est placé là au point exact du présent où on ne peut pas imaginer l'avenir. Ce que Maria fera avec les images, les objets, les expériences qu'elle a vécues est indéterminé. On sait seulement que quelque chose se produira.

### **Road movie, interculturalité et transferts culturels**

Si, d'un côté, nous pouvons localiser dans le film *Historias Mínimas* différentes étapes d'interaction (qui signifient divers niveaux d'engagement) avec la culture mondialisée principalement grâce aux trois protagonistes, d'un autre côté, le film donne aussi de la visibilité aux formes de résolution de cette irrigation de la vie quotidienne et des subjectivités par le processus de mondialisation.

Cependant, il faudra d'abord justifier l'importance qu'a pour l'analyse du road movie l'exposé que je ferai maintenant des différents transferts culturels présents dans le film, conformément à ceux qu'a définis Walter Moser. Si le road movie qui fait l'objet de notre analyse était classique et non excentrique, l'interculturalité se manifesterait au fur et à mesure que le voyage du protagoniste pénétrerait dans de nouvelles situations culturelles. On a comme exemple *Un thé au Sahara* de Bernardo Bertolucci. À l'arrivée des voyageurs en territoire africain, ils se trouvent dans un hôtel. Là, tout est européen, sauf les employés identifiables à leurs vêtements exotiques. À chaque étape, l'hôtel se transforme, jusqu'à ce qu'à un moment donné du voyage, il n'y ait plus un seul vestige de ce type d'espace propice à l'accueil. Ce qui apparaît ici, c'est que l'interculturalité dans le road movie des grands voyages est liée au déplacement du personnage d'une position culturelle à une autre position culturelle. Elle est liée à des parcours, où des rencontres effectives, des confrontations, des juxtapositions, des mélanges culturels peuvent avoir lieu.

Contrairement à ce que l'on observe dans le road movie classique, dans *Historias Mínimas*, ce ne sont pas les personnages qui, pendant leurs voyages, font l'expérience d'autres univers culturels et provoquent des situations/des flux d'interculturalité. Ce sont des flux culturels mondialisés qui les traversent<sup>8</sup>, même lorsqu'ils sont arrêtés, entrant dans leurs vies, interférant avec leurs formes de sensibilité. Cela se produit au moyen d'innombrables types de transferts.

Une véritable sensibilité contemporaine mondialisée est forgée par divers cas de transferts culturels, comme l'a démontré Walter Moser dans plusieurs de ses écrits récents<sup>9</sup>. Quand il conçoit « le transfert » de nature culturelle comme une unité dynamique minimale, Moser rend possible le découpage de « la complexité de la dynamique culturelle en des processus analysables, c'est-à-dire [...] [le choix] dans la prolifération d'interactions multiples [de] la configuration méthodologiquement maniable d'un processus délimité ». À des fins clairement heuristiques, Moser propose alors « de ramener le transfert culturel à la forme grammaticale d'un énoncé nucléaire : il y a transfert culturel quand un agent (sujet) identifiable transfère un

matériau culturel (objet) d'un système à un autre dans des conditions historiques concrètes ».

Il est clair que dans l'élaboration d'une grammaire du concept de transfert, l'apparente simplicité de l'énoncé nucléaire est immédiatement écartée, dans la mesure où Moser explore la complexité de chacun de ses composants, à savoir le sujet du transfert, l'acte de transférer et l'objet du transfert. Mais pour les objectifs de ce texte, je prendrai le concept dans sa forme la plus simple, m'abstenant de ponctuer chacune des réflexions faites par Moser, de façon à seulement indiquer les divers types de transferts qui peuvent être identifiés dans le film que nous sommes en train d'analyser :

- 1) Transferts sonores : le rock apprécié par la biologiste qui emmène Don Justo dans sa voiture ; la chanson *Strangers in the Night* mais aussi la voix mondialisée de Frank Sinatra qui chante à la radio dans la voiture de Roberto.
- 2) Transferts de modèles télévisés : les programmes clichés sur la médecine, sur les progrès technologiques, la retransmission du Carnaval brésilien mondialisé, les feuilletons, les jeux télévisés, etc.
- 3) Modèles moraux : la discussion entre la femme du confiseur et Roberto au sujet d'un personnage de feuilleton télévisé révèle des modes différents d'aborder les relations affectives et leurs situations problématiques (trahison, rejet, jalousie, etc.).
- 4) *Best-sellers* dans le domaine des affaires : les livres de marketing, mais surtout les idées que propagent plusieurs d'entre eux se trouvent incorporées dans le discours (pour les affaires et pour la vie) de Roberto.
- 5) Transferts matériels (objets en général) : le canapé, l'antenne parabolique, les bottes, le porte-bijoux musical, le gâteau, les *kits* d'amaigrissement, le livre de marketing, le robot de cuisine, le nécessaire de maquillage et bien sûr, le plus important d'entre eux : la télévision.

On pourrait continuer en examinant les répercussions du transfert, c'est-à-dire ce que la situation d'interculturalité provoquée par le transfert produit effectivement. Mais cela constituerait une autre réflexion très longue.

## Happy (ou pas très happy) end : le métis

Pour terminer, j'aimerais indiquer un exemple, dans *Historias Mínimas*, de ce que des situations d'interculturalité peuvent produire, bien que de façon silencieuse et discrète. Parmi les innombrables dénominations de ce que nous pourrions appeler le processus de production d'un « tiers culturel », ou d'une « nouveauté » dans la culture — toujours dans le domaine d'une situation d'interculturalité —, comme le métissage, l'hybridation, la créolisation, le syncrétisme, la fusion, etc.<sup>10</sup>, je choisis la situation culturelle qui m'intéresse le plus : le métis.

Serge Gruzinski (2001, p. 62) utilise le mot « métissage » pour désigner les mélanges observés en sol américain dès le XVI<sup>e</sup> siècle entre des êtres humains, des imaginaires et des formes de vie issues de quatre continents — Amérique, Europe, Afrique et Asie ». Les objets métis qu'il analyse sont surtout les peintures dites « copies de la Renaissance » produites par les Indiens « apprentis » en terres américaines après la conquête, comme dispositif de la christianisation. Pour l'historien, la mondialisation a commencé déjà à cette époque. Mais, parmi les exemples actuels de métissage de l'image, il cite des films comme *The Pillow Book* de l'Anglais Peter Greenaway et *Happy Together* du Chinois Wong Kar-wai. Une phrase curieuse et imagée de l'écrivain brésilien Mário de Andrade est aussi invoquée pour définir et illustrer le métissage ou le monde mélangé : « Je suis un tupi qui pique un luth<sup>11</sup>. »

Le film de Carlos Sorín présente, à mon avis, un métissage aussi puissant que cette phrase : l'image (captée dans l'une des affiches du film) d'un sofa devant la maison de Don Justo, où l'on voit aussi l'antenne parabolique et la route qui coupe la plaine sans fin. D'abord le sofa : il s'agit d'un meuble conçu sur un modèle d'habitation moderne européenne où les espaces, les objets et les meubles de la maison sont organisés pour remplir des fonctions spécifiques (recevoir, dormir, manger, faire son hygiène, etc.). Ce qui est bizarre ici, ce n'est pas le sofa, désormais adopté en Amérique latine, mais la façon dont il est installé, c'est-à-dire en dehors de la maison.

À qui s'offre ce sofa ? À l'habitant qui observe la route presque déserte et au voyageur à la recherche d'un lieu de repos. On trouve facilement dans les fermes des bancs en bois, posés

devant la maison principale. Mais ce lieu destiné à l'observation du propriétaire et au repos du voyageur est aussi un lieu de rendez-vous, d'interculturalité. C'est un espace de réception de l'idée ou de la personne qui vient de loin. Il est comme une antenne qui capte le monde extérieur pour Don Justo. Ainsi, avec ses rythmes, ses moyens, son mode de fonctionnement qui réside dans la proximité, la « collatéralité », la contiguïté spatiale, le monde de Don Justo établit ses propres connexions. L'antenne parabolique présente dans ce monde sert de médiateur entre ce dernier et le monde contemporain. À la différence du sofa, elle est « rhizomatique » et a pour fonction d'abolir les distances physiques.

L'intrigant, c'est cette combinaison sans précédent entre une maison rurale, un sofa moderne devant la maison, l'antenne parabolique et la route. Cet agencement « gratte » les agencements usuels, soit celui du sofa dans la maison, soit celui des bancs en bois à l'entrée des maisons de ferme, soit celui de l'antenne parabolique dans le paysage urbain et tant d'autres qu'on pourrait énumérer ici.

Les métis sont, presque toujours, perturbateurs : des résultats de différents et indéterminables croisements culturels.

Universidade Federal de Mato Grosso

#### NOTES

1. Le signifié attribué ici à la matrice s'inspire aussi de l'idée de Lucia Santaella de matrices sonores, visuelles et verbales dont les combinaisons et les mélanges donnent origine à toutes les formes possibles de langage et de processus de communication (Santaella 2001).

2. Dans le sens d'une espèce d'« esprit », de disposition intérieure, de nature émouvante qui animerait un certain genre cinématographique.

3. Bien qu'il admette que le mélange interculturel ne soit pas nécessairement productif — il peut gérer des conflits dans ce qui reste incompatible avec ou inconciliable dans les pratiques réunies —, Canclini (2001, p. 20) déclare sa sympathie pour l'hybridation, « comme processus [...] qui rend possible que la *multiculturalité* évite ce qu'elle a de ségrégation, et puisse se convertir en *interculturalité* ».

4. Il est bon de signaler que l'anthropologie contemporaine, à l'exemple de l'anthropologie transnationale dont parle Ulf Hannerz (1997), s'est déplacée de la traditionnelle position, qui privilégiait l'immuabilité de la culture essentialisée, en direction d'une approche qui admet le flux et le changement comme base dans les processus culturels. L'île de culture authentique n'a jamais existé.

5. Partant de l'épisode dans lequel le premier évêque du Brésil, Pero Fernando Sardinha, après son naufrage, est dévoré par les Indiens caetés sur la côte brésilienne, en 1556, Oswald de Andrade (1890-1954), auteur du *Manifeste anthropophage* (1928), propose dans ce texte, et dans d'autres textes ultérieurs, la réhabilitation du primitif et de sa pratique de dévoration de l'autre comme un mode de récréation de soi-même dans le contact avec le colonisateur. L'anthropophagie, à partir d'Oswald de Andrade, gagne un caractère productif et un statut de concept amplement utilisé et exploité par les penseurs et artistes brésiliens.

6. Une importante réflexion peut et doit être faite (mais à une autre occasion) sur la diffusion des modèles de programmes de télévision, depuis l'apparition de la télévision et sa participation dans l'alimentation de ce que l'on qualifie de « culture mondialisée ». Ce que nous pouvons dire dans l'immédiat est que, si à l'origine de la télévision les modèles de ces programmes étaient principalement nord-américains (programmes d'auditoire, programmes de vente de produits « dramatisant » des situations d'utilisation, *talk-shows*, jeux télévisés, dessins animés, séries télévisées), ce que nous voyons maintenant est la diffusion de modèles issus d'autres parties du monde, comme les feuilletons latino-américains, les formats européens de *reality-show* (*Big Brother*) ou l'esthétique « mangá » japonaise des dessins animés actuels.

7. Pendant que Renato Ortiz (2003) ne distingue que les flux économiques et technologiques des culturels dans la mondialisation sans que cela soit vu nécessairement comme asymétriques et portant des préjudices à des minorités, à exemple des flux économiques en général, Appadurai (2001) introduit cinq cas de flux indépendants, mais qui entrent en relation de plusieurs manières pour penser le monde contemporain : *ethnoscapes*, *médiascapes*, *technoscapes*, *financescapes* et *idéoscape*.

8. Le cas de Maria Flores à la station de télévision, où elle se rend pour le tirage au sort, est éloquent à ce sujet. Maria Flores vit cet instant comme un voyage au cours duquel elle rencontre le monde.

9. Ce concept est exhaustivement développé dans le texte *Pour une grammaire du concept de « transfert » appliqué au culturel* (manuscrit).

10. Parmi les auteurs qui ont développé les différents concepts, j'aimerais citer Gilberto Freire et Fernando Ortiz, Ángel Rama, Édouard Glissant, Homi Bhabha, Massimo Canevacci, Néstor García Canclini, Serge Gruzinski, Ulf Hannerz.

11. Mário de Andrade a participé au mouvement moderniste brésilien (dans les années 1920) qui a abouti, parmi d'autres tendances, au mouvement anthropophagique qui propose un programme de métissage, de « dévoration de l'autre » ou de cannibalisation des valeurs de la civilisation. « Je suis un tupi qui pique un luth » est le dernier vers du poème « Le troubadour » présent dans l'œuvre *Paulicéia Desvairada*, de Mario de Andrade (1922).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Appadurai 2001 :** Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.

**Canclini 2001 :** Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires/Barcelone, Editorial Paidós, 2001.

**de Campos 2004 :** Haroldo de Campos, *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 2004.

**Deleuze 1990 :** Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions Minuit, 1990.

**Deleuze et Guattari 1995 :** Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1980.

Gruzinski 2001 : Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

Hannerz 1997 : Ulf Hannerz, « Fluxos, fronteiras, híbridos : palavras-chave da antropologia transnacional », *Mana*, vol. 3, n° 1, 1997, p. 7-39.

Ortiz 2003 : Renato Ortiz, *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2003.

Santaella 2001 : Lucia Santaella, *Matrizes da linguagem e pensamento : sonora, visual e verbal*, São Paulo, Iluminuras, 2001.

#### ABSTRACT

### **Murmurs of a Globalized Culture: Thoughts on the Film *Historias Mínimas***

Ludmila Brandão

Carlos Sorín's film *Historias Mínimas* is set in Argentina's Patagonia region and tells three somewhat interlocking stories about inhabitants of the small village of Fitz Roy travelling to the city of San Julián. In this article, the author examines the film genre known as the road movie on the one hand, and on the other the phenomenon of interculturality that it seems to promote. Despite the fact that *Historias Mínimas* does not stand up to both analyses—from the point of view of the scale of the characters' travels, it cannot be seen as a "classic" road movie, and from the point of view of its intercultural situations, it can not be entirely classified as an intercultural road movie either—the film is compatible with the genre to the extent that it presents the same compositional matrix and makes possible an analysis of interculturality in its modern form, brought about by globalizing forces and their worldwide flow of images, ideas and technologies, in addition to the classic flows of money, merchandise and people.