

Vingt ans de solitude Le cinéma d'Alejandro González Iñárritu

Orian Dorais

Volume 39, numéro 1, hiver 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94563ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dorais, O. (2021). Vingt ans de solitude : le cinéma d'Alejandro González Iñárritu. *Ciné-Bulles*, 39(1), 24–29.



Portrait Le cinéma d'Alejandro González Iñárritu

Vingt ans de solitude

ORIAN DORAIS

Alejandro González Iñárritu lors du tournage de Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)

Le mois de décembre 2020 marque le 20^e anniversaire d'un évènement historique majeur dans l'histoire de l'Amérique latine, celui de la « révolution mexicaine » de 2000. Il y a de cela deux décennies, le Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) était chassé du pouvoir lors de l'investiture du président Vicente Fox. L'arrivée de celui-ci représente une révolution, car le PRI était un parti autoritaire, en place depuis des décennies et responsable de massacres épouvantables comme celui de Corpus Christi, en 1971, où 120 étudiants ont été abattus par des groupes paramilitaires. Cette tragédie est évoquée dans le film **Roma** (Alfonso Cuarón, 2018). Décembre 2000 marque donc la fin d'une longue période de dictature mexicaine et de la censure cinématographique qui la caractérisait. Le PRI reprendra le pouvoir le temps d'un mandat, de 2012 à 2018, avant de s'effondrer définitivement lors de l'élection de 2018.

Des cinéastes comme Alfonso Cuarón, Guillermo Del Toro ou Carlos Reygadas — qui commençaient à s'affirmer timidement avant l'an 2000 — sont énergisés par le renouveau de l'industrie cinématographique mexicaine. Ils proposent un cinéma vibrant, imaginatif, plein de prouesses visuelles, d'audaces formelles et d'ingéniosités narratives, à l'image du sentiment de liberté retrouvée qui traverse leur pays. La plupart des réalisateurs de cette « Nouvelle Vague mexicaine » des années 2000 traite du thème de l'autoritarisme dans leur œuvre, que ce soit Cuarón dans **Y tu mamá también** (2001) et **Roma**, où il critique ouvertement le régime du PRI, ou Del Toro, dans **El espinazo del diablo** (2001) et **El laberinto del fauno** (2006), où il aborde la dictature espagnole du général Franco. Mais la figure la plus intéressante de cette génération de cinéastes est celle qui a traité dans son œuvre les cicatrices de la dictature avec subtilité : Alejandro González Iñárritu.

À la manière d'Ingmar Bergman, Iñárritu explore les angoisses inhérentes à la condition humaine et de nombreuses considérations existentielles à propos de l'incommunicabilité, du deuil, de la haine, de la misère et de la cruauté humaine. Si ces sujets sont indéniablement universels, force est d'admettre que le fait d'avoir grandi sous un régime autoritaire a dû influencer l'intérêt qu'Iñárritu porte à ces thèmes. Comme son éducation luthérienne stricte a dû marquer le regard de Bergman sur ces mêmes thématiques. Par exemple, le fait d'avoir eu à travailler dans l'industrie

culturelle sous la censure étatique (Iñárritu occupe des emplois à la radio et à la télévision durant plus de 15 ans avant de réaliser son premier film) est peut-être à l'origine de l'omniprésence de l'incommunicabilité dans la filmographie du cinéaste. Le silence forcé, tel que vécu sous une dictature, est le thème central des films d'Iñárritu et l'incapacité de ses protagonistes à communiquer ce qu'ils ressentent ou désirent les transforme en véritables bombes émotionnelles à retardement qui finissent par exploser dans une violence inouïe. Cela se révèle dès son premier long métrage, le poignant **Amours chiennes (Amores perros, 2000)**, un film choral — genre que le cinéaste apprécie beaucoup — relatant trois histoires tragiques dans la ville de Mexico. Un jeune homme est amoureux de la femme de son frère violent, mais sa passion doit rester secrète; la vie d'une jeune modèle bascule après un accident qui la laisse paralysée et montre les failles de sa liaison avec un homme plus âgé et un ancien paramilitaire opposé au PRI, vivant tel un mendiant, accepte des contrats de tueur à gages pour amasser de l'argent destiné à sa fille, avec qui il veut reprendre contact.

Le fil rouge qui relie les trois histoires est surtout la présence des chiens des protagonistes. À mesure que le récit avance, les animaux finissent par incarner les sentiments que ressentent leurs maîtres sans arriver à les nommer. Peu après l'accident de la mannequin, son pékinois se retrouve coincé pour plusieurs jours sous le plancher de l'appartement de luxe où elle vient d'emménager. Le sort du chien illustre un sentiment que sa propriétaire est incapable de verbaliser, soit l'impression que son somptueux foyer est en train de se transformer en prison. La superbe mise en scène d'Iñárritu parvient à dynamiser ce segment du film qui se déroule en huis clos et met en scène une paraplégique. Les dessous malpropres et infestés de rats de l'appartement métaphorisent le malheur et les conflits qui se dissimulent derrière la façade dorée de l'existence des privilégiés. De même, le rottweiler des frères rivaux est contraint à participer à des combats canins et, à force d'être plongé dans un monde infernal de violence, il développe une agressivité qui reflète la haine destructrice que se vouent les frères sans avoir le courage de l'affronter. Le monde de l'arène canine en est un où la brutalité domine, comme c'est le cas dans la maison des deux frères. Enfin, le mendiant habite dans un bâtiment délabré avec plusieurs chiens. Certains sont enragés, incarnant les aspects



Amours chiennes



Babel

plus sombres de sa personnalité, tandis que d'autres sont domestiqués, dont une petite femelle, que le mendiant affectionne particulièrement. Il donne à cette petite chienne l'amour qu'il n'a pu témoigner à sa fille.

Amours chiennes propose une inversion des rôles alors que les bêtes s'humanisent et les humains régressent au stade animal. La réalisation d'Iñárritu, avec sa caméra qui colle aux personnages, son image rugueuse, ses plans-séquences nerveux et ses coupes brusques, devient elle-même « bestiale ». Après ce premier film, Iñárritu continue de privilégier la même approche du langage filmique, en particulier dans **21 Grams** (2003) et **Babel** (2006), avant d'adopter une image plus lisse dans ses productions américaines d'envergure.

Ne serait-ce que par son titre, **Babel** aborde l'incommunicabilité par sa référence directe au mythe biblique dans lequel Dieu punit une civilisation qui a voulu ériger une tour portant ombrage à sa gloire en multipliant les langues que ses constructeurs parlent, les empêchant dès lors de communiquer entre eux et de mener à terme leur ouvrage. Le long métrage commence dans le désert marocain où deux enfants, Ahmed et Youssef, s'entraînent à tirer avec la carabine que leur père vient d'acquérir. Jaloux des talents de son frère, Youssef tente de prouver son habileté en faisant feu sur un bus roulant à quelques kilomètres de là — une scène qui évoque un autre mythe biblique, celui de Caïn et Abel — et la balle, atteignant sa cible, déclenche une réaction en chaîne qui fera basculer la vie de tous les protagonistes du film, répartis dans quatre pays, correspondant à autant de sous-récits. **Babel** fonctionne selon le principe de l'effet papillon où la moindre action des personnages d'une des histoires entraîne une série de conséquences qui finissent

par provoquer des répercussions dans les autres histoires. Impressionnant exercice d'écriture et de montage, les récits de **Babel** s'entrecroisent tout au long du film, formant une intrigue qui repose moins sur la linéarité temporelle que sur les éléments symboliques qui relient les scènes. Le long métrage dépeint un monde où chaque événement est le fruit de l'action d'autrui, mais où, malgré cette interdépendance des destinées, les individus sont incapables de se comprendre les uns les autres. Le drame de presque toutes les scènes du film résulte de la difficulté que les personnages éprouvent à communiquer, que ce soit à cause de la barrière de la langue, du mensonge ou de la distance physique qui les sépare.

Babel contient aussi un passage très cru détaillant les conditions inhumaines de vie à la frontière américano-mexicaine, que tente de traverser une nounou mexicaine qui s'est retrouvée coincée du côté mexicain avec les deux enfants américains dont elle a la responsabilité. L'inclusion de ce passage n'est pas anodine de la part d'Iñárritu, car il fait voir que la malédiction de la tour de Babel perdure encore aujourd'hui, les peuples, comme les individus, demeurant divisés, ce qui provoque des situations tragiques. Le film se termine sur un plan évocateur montrant un père et sa fille se réconcilier et s'enlacer, au 30^e étage d'un immeuble de Tokyo. La caméra effectue un travelling arrière, s'éloigne des deux personnages, révélant plusieurs autres tours grises et mornes. Si des instants trop rares de solidarité humaine sont possibles, la mise en scène d'Iñárritu rappelle tout de même qu'il reste nombre de tours de Babel qui emprisonnent les hommes dans le mutisme.

Ce même mutisme est au cœur de **Biutiful** (2010), qui met en scène les derniers jours d'Uxbal, un père de famille espagnol atteint d'un cancer, interprété

par un Javier Bardem à fleur de peau, qui donne peut-être la meilleure performance de sa carrière. Uxbal nourrit ses enfants en recrutant et en faisant travailler des sans-papiers africains ou asiatiques. La nouvelle de sa maladie le bouleverse, il tente de mettre de l'argent de côté pour ses enfants, qu'il hésite à confier à son ex-femme mentalement instable, et il souhaite faciliter les conditions de vie de ses travailleurs. Il tient cependant à cacher sa maladie à ses proches et s'enferme dans un silence entêté qui, sans surprise, finit par provoquer des déchirements. L'incommunicabilité se manifeste de cette façon, mais aussi d'une manière beaucoup plus inattendue. Uxbal a l'étrange faculté de voir l'âme des gens qui viennent de mourir. Il parvient même à transmettre aux défunts les dernières paroles que leurs proches souhaitent leur adresser. Cette part du scénario procure au film une dimension de réalisme magique, où le surnaturel côtoie la vie ordinaire. Grâce à ce réalisme magique, **Biutiful** recèle de nombreuses scènes fantastiques qui sont quelques fois belles, comme cette finale toute sereine où Uxbal parle à son père décédé juste avant de mourir, mais qui sont la plupart du temps cauchemardesques. Des papillons de nuit s'agglutinent dans la chambre d'Uxbal en une forme qui rappelle celle des métastases, les âmes de travailleurs chinois morts dans un tragique accident rampent au plafond en poussant des cris inaudibles, le protagoniste se voit lui-même à l'autre bout de son appartement, symbolisant le fait que son âme est en train de quitter son corps.

Biutiful est le film le plus sombre d'Iñárritu et la façon dont le cinéaste a mis en scène les quartiers pauvres de Barcelone est si frontale et sans concession que l'ambiance du film est parfois aussi étouffante que celle du **Fils de Saul** (László Nemes, 2016). Iñárritu aborde également le thème du pouvoir autoritaire dans ce film, avec des références au régime de Franco, notamment lors de la scène brutale où la police espagnole arrête les migrants africains clandestins qui travaillent pour Uxbal. L'horreur fantastique, dans le film, côtoie les atrocités du monde réel montrées sans artifices, dans toute leur rugosité.

Le fantastique et le surnaturel sont présents dans tout le cinéma d'Iñárritu. Dans **Amours chiens**, le pékinois emprisonné sous le plancher de l'appartement devient une présence presque fantomatique, alors qu'à mesure que les jours s'égrainent, ses hurlements semblent de plus en plus lointains et la possibilité qu'il soit encore vivant, de moins en moins crédible. Le postulat fondamental de **Babel** est en soi magique, puisqu'il implique que la destinée de certains individus étrangers les uns aux autres est reliée par la simple force de l'effet papillon. **21 Grams** comprend pour sa part des aspects religieux. En effet, les personnages portent tous des noms bibliques, comme Paul, Mary, Jack (diminutif de John, Jean en français) ou Christina (le Christ) et connaissent tous un sort qui rappelle celui de leur éponyme dans les Évangiles. Alors qu'il échappe de peu à la



Biutiful

mort, Paul vit une épiphanie et réalise que, jusque-là, sa vie n'avait pas de sens; Christina, pour sa part, parvient à pardonner malgré qu'elle ait subi un tort épouvantable, puis connaît une sorte de résurrection en réapprenant à vivre, et ainsi de suite. Par ailleurs, le temps, dans **21 Grams**, semble être celui d'un rêve tant il est désordonné. Le montage présente le récit dans un ordre non linéaire, remonte certains passages ou répète la même scène de différents points de vue. Au cœur de cette temporalité onirique et surréaliste, le point de repère est un accident de voiture tragique qui relie les protagonistes. **The Revenant** (2015) contient aussi nombre d'éléments fantastiques, ne serait-ce que dans l'environnement du personnage, Hugh Glass, qui hallucine sa femme décédée tout au long du film et se relève après avoir subi des blessures gravissimes dans sa poursuite de l'assassin de son fils. On croirait, comme le laisse supposer le titre du film, que Glass est un spectre vengeur. Cependant, l'élément le plus magique du film est son côté animiste, en ce sens que la mise en scène d'Iñárritu insuffle véritablement la vie à la nature à laquelle se mesurent les acteurs. Loin de l'urbanité oppressante de ses précédents longs métrages, le cinéaste adopte, dans **The Revenant**, une réalisation sensorielle et contemplative à la Terrence Malick, en communion avec l'environnement. Des plans-séquences monumentaux sur des falaises enneigées ou des forêts luxuriantes au simple bruissement du vent, qui vient se mêler aux murmures de Glass parlant à son fils en Arikara, Iñárritu n'a de cesse de rappeler au spectateur l'importance du cadre dans

lequel se déroule l'histoire. Dans un pur esprit western, l'Ouest sauvage devient un personnage en soi, à la fois éblouissant et dangereux, comme en témoigne la scène de l'ours. D'**Amours chiennes** à **The Revenant**, la volonté d'humaniser le monde naturel est récurrente chez le cinéaste. Enfin, dans **Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)** (2014), le réalisme magique se manifeste dès les premières minutes du film, tandis que le personnage principal lévite au-dessus du sol. Le long métrage révèle que le protagoniste est accompagné partout par la voix de Birdman, le super héros qu'il incarnait dans les années 1980, et possède les habiletés de ce héros, comme la télékinésie ou la faculté de voler. Ces « pouvoirs » ne sont jamais expliqués, la mise en scène ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un fantôme ou de la réalité diégétique. L'ambiguïté subsiste jusque dans le dernier plan, énigmatique.

Birdman... représente, pour Iñárritu, une autre exploration du thème de l'incommunicabilité. Le spectateur est confronté au personnage de Riggan, une *star* déchue et au bord de la crise de nerfs, qui tente de se reconvertir en metteur en scène et en interprète sur Broadway. Il est incapable de relations franches avec ses proches, les membres de la troupe et sa fille Sam, une ancienne junkie, car, tout marqué qu'il soit par son expérience à Hollywood, il sent qu'il n'existe pas s'il n'est pas reconnu. Il n'arrive qu'à jouer mollement en espérant le retour de la gloire. Les scènes de sa pièce, qui présentent des personnages en mal



21 Grams



Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)

d'amour, trouvent des résonnances troublantes dans sa vie réelle. Le fait que **Birdman...** soit composé d'un seul plan-séquence — ou du moins en apparence — concourt à brouiller la frontière entre la fiction et la réalité, puisque le spectateur n'est jamais certain si ce qui se déroule à l'écran fait partie de la pièce — fiction dans la fiction — ou constitue une véritable interaction entre les acteurs en dehors de l'espace scénique. L'éclairage du film, qui enveloppe les scènes de couleurs vives chatoyantes, et l'absence de coupes visibles pour marquer les ellipses confèrent au film une dimension onirique, où le temps semble s'écouler inégalement. Le son obsédant des tambours de rues, que le protagoniste entend même à l'intérieur du théâtre alors que les musiciens ne sont pas présents, contribue à l'aspect surréel du film. Riggan navigue ainsi dans un univers déroutant et anxiogène où il tente désespérément de s'exprimer pour exister. Cependant, le monde du théâtre new-yorkais réagit mal à cette ancienne célébrité en mal d'admiration; à mesure que les humiliations et les déconfitures s'accumulent pour Riggan, il réalise que ses buts étaient erronés, qu'il doit oublier son obsession du succès et se mettre à nu, littéralement et symboliquement, pour donner de la force à son jeu. Lors de la première de sa pièce, Riggan livre une solide performance, qu'il prévoit être sa dernière, et passe à un cheveu de commettre l'irréparable sur scène. Lorsqu'il se réveille à l'hôpital, dans la conclusion du film, il apprend que les critiques de sa pièce sont excellentes. Elles louent sa tentative de suicide comme de l'hyperréalisme. En cela, Riggan réalise qu'il a simplement troqué un *star-system* pour un autre, le milieu théâtral ne l'applaudissant que pour sa capacité à provoquer des sensations fortes. Alors qu'il croyait avoir trouvé une nouvelle identité, celle d'un artiste passionné dans un milieu où règne l'authenticité, il est replongé dans la superficialité alors qu'il n'est, encore une fois, défini que par le succès. Symbole de cette dépersonnalisation absolue, toute la dernière scène est filmée en caméra subjective, du point de vue de Riggan, ce qui fait que son visage n'apparaît pas à l'écran. Toute trace de lui s'efface, en une finale pour le moins nihiliste.

Iñárritu se révèle ainsi comme un cinéaste existentialiste, fouillant tous les aspects de la misère, fût-elle amoureuse (**Amours chiennes**), humaine (**Babel**), économique (**Biutiful**), émotionnelle (**21 Grams**), créative (**Birdman...**) ou environ-



Alejandro González Iñárritu au Festival du film de Sarajevo en août 2019 pour y recevoir un prix soulignant son exceptionnelle contribution au septième art — Photo: Damir Haidarbasic / Shutterstock

nementale (**The Revenant**). Sa filmographie confronte le spectateur aux moments les plus solitaires, aux épreuves les plus difficiles de l'expérience humaine. Issu d'une génération qui a grandi sous un régime dictatorial, le cinéaste est conscient des ravages causés par l'imposition du mutisme et de la cruauté que les hommes peuvent s'infliger. Pourtant, loin de trouver dans le sombre portrait qu'il dresse une excuse pour se répandre dans un misérabilisme facile, Iñárritu introduit des lueurs d'espoir en montrant dans ses films des relations franches et solides entre les êtres, notamment en brossant un portrait touchant, et réaliste, de relations parents-enfants. L'élément magique dans les films du cinéaste permet de diluer le poids de son univers et ajoute une pluralité de couches sémantiques à sa filmographie. Le réalisateur poursuit son étude de la souffrance humaine et reste attaché à son Mexique natal, comme en témoigne sa récente œuvre en réalité virtuelle, **CARNE y ARENA**, sur la crise migratoire à la frontière américano-mexicaine, présentée au Centre Phi, à Montréal, à compter de décembre 2020. 