

Amen
Portes ouvertes, portes fermées
France / Allemagne 2002, 132 minutes

Michel Euvrard

Numéro 220, juillet-août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48521ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Euvrard, M. (2002). Compte rendu de [Amen : portes ouvertes, portes fermées / France / Allemagne 2002, 132 minutes]. *Séquences*, (220), 46–46.



Des individus confrontés à des situations dramatiques

AMEN

Portes ouvertes, portes fermées

À sa création en 1963, la pièce de Rolf Hochhuth nourrit la controverse sur l'attitude du Vatican vis à vis des crimes nazis, en particulier l'élimination des Juifs d'Europe. Si quarante ans plus tard, Costa-Gavras peut en présenter avec **Amen** l'adaptation cinématographique, c'est que les archives du Vatican ne sont encore ouvertes que jusqu'à l'année 1939, et que « le soupçon n'en finit pas de peser sur l'église catholique de vouloir taire sa responsabilité et son éventuelle complicité. » (Henri Tincq, *Le Monde*, 22 février 2002).

Mais avant d'être un pamphlet ou un cours d'histoire diplomatique, **Amen**, comme les autres films significatifs de Costa-Gavras, raconte une histoire d'individus confrontés à des situations dramatiques. Kurt Gerstein, officier SS responsable de l'hygiène des troupes en campagne pendant la Deuxième Guerre mondiale, est amené par ses fonctions à organiser les livraisons de gaz Zyklon B dans les camps. Ainsi mis en situation de constater les crimes nazis, il va chercher à en informer les Alliés et, par l'entremise du secrétaire du nonce apostolique à Berlin Ricardo Fontana, le Vatican.

Costa-Gavras utilise les moyens importants dont il a disposé pour la réalisation de ce film pour offrir une reconstitution richement contrastée des milieux dans lesquels évoluent ses deux protagonistes. Pour Kurt Gerstein, la petite bourgeoisie protestante dans laquelle il est né, les nouvelles élites du Reich en la personne des officiers supérieurs de la SS – uniformes galonnés, réceptions, voitures officielles (les superbes modèles de Mercedes et d'Auto Union d'avant-guerre) – les troupes du front de l'Est et les administrateurs et médecins SS des camps. Pour Fontana, jeune jésuite dont le père est conseiller du pape et que les cardinaux tutoient, les salons de l'aristocratie romaine et les coulisses du Vatican.

Tandis que, pour tenter de convaincre Pie XII de dénoncer la liquidation des juifs, Fontana voyage fréquemment vers Rome, Gerstein voyage vers le front et les camps. **Amen** est rythmé, en écho à leurs déplacements, par les plans des trains de marchandises qui partent pleins – portes fermées – vers l'Est et reviennent portes ouvertes, vidés de leurs cargaisons de déportés.

La représentation des camps de la mort (qui sont le matériau mais non le sujet du scénario très dense de Costa-Gavras et Jean-Claude Grumberg) est d'une grande retenue. On voit par exemple Gerstein et les officiers SS d'un camp observer les effets du Zyklon B par un œilleton de la porte de la salle des douches, mais on ne voit pas ce qu'ils voient.

Amen est aussi un film sans femmes et sans vedettes. Mais Ulrich Tukur (Gerstein) dessine avec une totale vraisemblance l'itinéraire moral d'un homme ordinaire, bon père, bon époux, bon vivant, dont la conscience chrétienne se révolte quand il comprend à quel crime on le fait, même indirectement, participer. Mathieu Kassovitz, lui, fait de Fontana un jeune prêtre idéaliste dont l'intensité missionnaire se brise contre les prudences politiques de ses supérieurs. Il arbore avec monotonie une expression soumise et brûlante d'attente extasiée du sacrifice.

Gerstein et Fontana échouent tous deux dans la mission qu'ils se sont donnée, car les Anglo-américains comme les cardinaux *politiques* du Vatican pensent déjà à l'épisode suivant de la politique mondiale qui les opposera à l'empire soviétique. De surcroît, tous deux le payeront de leur vie. Fontana se colle une étoile jaune sur la soutane et prend place dans un train de déportés, Gerstein se pend dans la cellule où le retiennent les forces françaises d'occupation après la victoire des alliés. Son ami médecin SS, qui a été assigné à un camp et s'est abîmé dans un nihilisme cynique, trouve, lui, refuge dans un couvent. Costa-Gavras couronne ainsi le film par l'expression d'une ironique amertume.

Film *européen*, co-production franco-allemande parlant anglais, d'une facture conventionnelle évidemment, **Amen** est néanmoins dans tous les aspects de sa conception et de sa réalisation un beau travail d'artisans compétents et convaincus.

Michel Euvrard

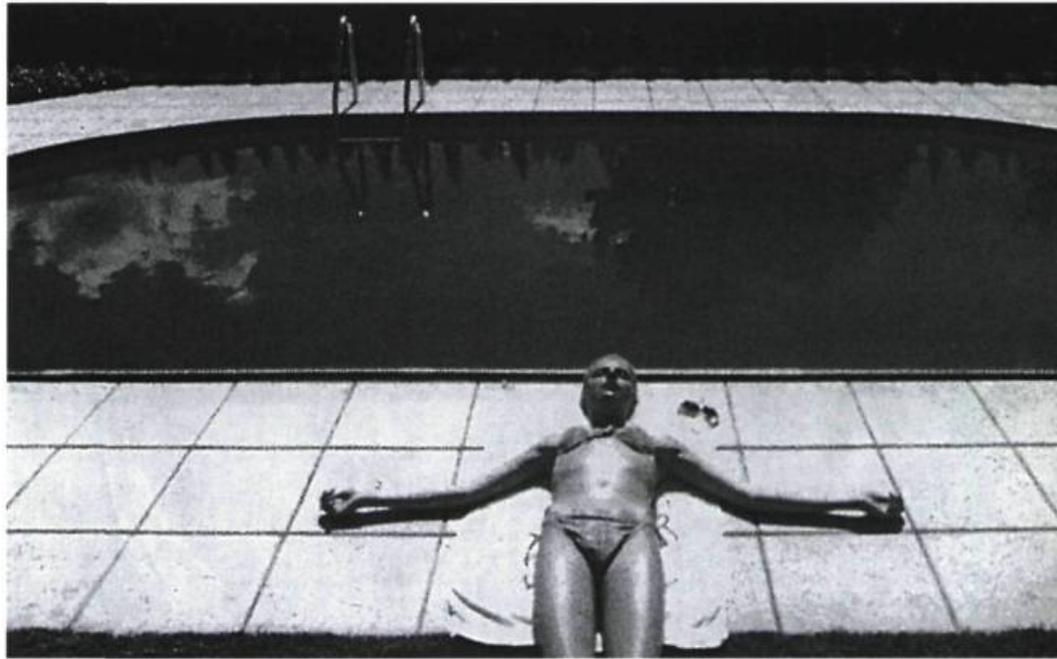
France/Allemagne 2002, 132 minutes – Réal. : Costa-Gavras – Scén. : Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg, d'après la pièce de Rolf Hochhuth, *Le Vicaire (Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel)* – Photo : Patrick Blossier – Mont. : Yannick Kergoat – Mus. : Armand Amar – Déc. : Ari Hantke, Maria Miu – Cost. : Edith Vesperini – Int. : Ulrich Tukur (Kurt Gerstein), Mathieu Kassovitz (Riccardo Fontana), Ulrich Mühe (le docteur), Michel Duchaussoy (le cardinal), Ion Caramitru (le conte Fontana), Marcel Iures (le pape Pie XII), Friedrich von Thun (le père de Gerstein), Antje Schmidt (madame Gerstein) – Prod. : Claude Berri, Andrei Boncea, Michèle Ray-Gavras – Dist. : Films Christal.

DOG DAYS

Confusions et zoophilie

Le film du réalisateur autrichien Ulrich Seidl souffre de deux principaux problèmes qui ont visiblement handicapé la réception qu'on en a fait. La confusion provient essentiellement non pas du simple retour du récit naturaliste mais de l'extension généralisée de sa sphère d'influence. Le phénomène, qui se fait sentir non seulement au cinéma, en littérature, en philosophie, etc., mais également dans la conversation quotidienne où le récit personnel est à l'honneur, contamine aujourd'hui jusqu'à la présentation des bulletins de nouvelles télévisés. Jamais, alors que la notion de réel semble avoir complètement déserté les consciences occidentales, a-t-on autant parlé de réalisme. Au point où, au cinéma, se confondent *appréciation personnelle* et *réel* sur la base de l'équation suivante : la qualité des *affects* expérimentés lors du visionnement détermine le niveau de *réalité* du film. **Dog Days** n'est évidemment pas destiné au spectateur commun (je reviendrai sur ce biais) et le spectateur *averti* a quelques raisons d'en sortir effectivement *affecté* puisqu'on lui offre une fenêtre directe sur un quotidien qui lui paraît aussi vraisemblable qu'étranger. D'où les réactions de la presse qui a vu dans cette première œuvre de fiction un film-choc (critiques hébétées positives) ou se-voulant-film-choc (critiques hébétées rébarbatives). Dans tous les cas, on évoque le « réalisme » des divers tableaux qui le composent, le « réalisme » du jeu des acteurs (professionnels et non professionnels), le « réalisme » des décors, etc. Or, qu'est-ce que ce « réel » que l'on sait si bien repérer ? Celui d'une poignée de banlieusards établis au sud de Vienne, que l'on suit pendant deux jours de canicule. Mais ce ne sont pas n'importe quels banlieusards : ceux-là sont généralement répugnants en apparence, aussi bien par leur physique que par leur mode de vie. La chair est triste, et flasque, et luisante de sueur, et meurtrie par les coups, et névrosée, etc. Tous sont victimes : les femmes (surtout), les hommes, les voitures, jusqu'au chien qui en meurt. Mais *pourquoi* évoquer le viol d'une simple d'esprit, montrer le rasage d'un pubis féminin ou insister sur les excès d'un jeune machiste pré-pubère (lui aussi victime) ? Qu'est-ce qu'on veut signifier en montrant une femme à demi nue mangeant du poulet avec ses doigts devant un triptyque de Klimt ? Contexte politique, cinématographie autrichienne, occident décadent, dit-on. Est-ce que la référence à un contexte « réel » saurait à lui seul expliquer le Grand Prix du Jury au Festival de Venise de l'année dernière ?

Le film a été, ici du moins, fréquemment associé aux œuvres de Haneke et Solondz : manière de le hisser, sans y toucher, dans le grenier des œuvres inquiétantes. L'exercice peut porter à confusion mais à le mérite de pointer un inconfort : alors qu'on affiche



La chair est triste, flasque, et luisante de sueur

allègrement une indifférence facile devant les **Behind Enemy Lines** et compagnie, les films de fiction qui prétendent porter au grand jour une réalité mise au banc des représentations usuelles dérangeant. En témoignent d'ailleurs les réactions extrêmes qu'ils suscitent : ils sont couronnés ou condamnés. Il y aurait pourtant des nuances à établir, à commencer par la distinction entre la fiction qui se targue de nous montrer le réel sur l'écran (**Dog Days**) et celle qui nous pousse à regarder plus attentivement celui qui l'entoure (Haneke et Solondz).

Par ailleurs, quand bien même Seidl prétendrait ne pas mépriser ses personnages, il y a fort à parier que son film ne s'adresse pas principalement à eux. Les spectateurs avertis qui iront voir le film n'appartiennent pas, dans une proportion significative, au groupe de banlieusards dont la vie nous est rapidement évoquée. Qu'il soit choqué, scandalisé, bouleversé ou ému, le public est fasciné par ces portraits et cette fascination est essentiellement zoophilique. **Le Peuple migrateur** et **Dog Days** : même combat. Cela dit, il faut noter que l'essentiel de l'expérience de Seidl était jusqu'ici issue du film documentaire (**Models** en 1999, **Animal Love** en 1995). D'où peut-être la confusion lorsqu'il s'est attelé à vouloir *réaliser* une fiction.

Philippe Théophanidis

Autriche 2001, 121 minutes — Réal. : Ulrich Seidl — Scén. : Ulrich Seidl, Veronika Franz — Photo : Wolfgang Thaler — Mont. : Andrea Wagner, Christoph Schertenleib — Mus. : Markus Davy — Son : Matz Müller — Déc. : Andreas Donhauser, Renate Martin — Int. : Erich Finsches (M. Walter), Maria Hofstätter (Anna), Gerti Lehner (la ménagère), Alfred Mrwa (M. Walter), Franziska Weiss (la copine molestée) — Prod. : Helmut Grasser, Philippe Bober — Dist. : Films Séville.

HOLLYWOOD ENDING

Ouvrez bien les yeux

Woody Allen est aujourd'hui en état de clamer qu'il peut tourner ses films les yeux fermés. C'est peut-être la raison pour laquelle il les fait si vite, la raison pour laquelle il tire au sort les actrices les plus séduisantes du moment et se les offre comme amoureuses dans chacun d'eux, la raison pour laquelle ses personnages se devinent dès leurs premières scènes ou leurs premières répliques. Sa vision n'est pourtant pas déficiente lorsqu'il s'attaque à ses cibles favorites : l'utopie de l'Amérique contemporaine, ses tares de société, le culte du gadget, de la fugace nouveauté, de la facilité, l'ignorance, les modes, l'argent, la Californie, Hollywood, l'aculture, l'anamour... D'abord, il lance ses flèches à tout venant, puis tempère ses ardeurs vengeresses sous des dehors de comédie plus ou moins burlesque. Cette cécité psychosomatique existe puisque Woody en a fait un moment privilégié situé au centre de son nouveau film dont le titre est à lui tout seul tout un programme. **Hollywood Ending** aurait pu tout aussi bien s'intituler *The Love Interest* ou *Offscreen Commentary* ou *Supporting Character* ou *Cut to the Chase* (autant de titres tout aussi accrocheurs du vocabulaire de l'écriture du cinéma), le résultat en serait le même : une série de situations plus ou moins drolatiques où le verbe l'emporte souvent sur le visuel, dans un contexte précis, soit les coulisses de Hollywood et de ses supposés magnats.

L'auteur se donne ici le rôle principal (ce n'est pas nouveau), celui de Val Waxman, cinéaste sur le retour à qui on redonne la chance de réaliser un long métrage. Atteint soudain de la cécité précitée, le bonhomme va pour un temps se trouver incapable de continuer le tournage de son film, au titre lui aussi intelligemment choisi dans le contexte, puisqu'il s'agit de

Dans le noir, tout le monde se ressemble



photos: John Clifford

The City That Never Sleeps (le remake). La ville ne plonge jamais dans le sommeil, mais lui vient de sombrer dans une obscurité provisoire. Dans le noir, tout le monde se ressemble, comme les génériques de tous les films d'un dénommé Woody Allen. Les personnages et les acteurs en chair et en os de son film se superposent étrangement. Il finit lui-même par ressembler aux gens qui gravitent autour de lui. D'ailleurs, même leurs noms paraissent interchangeables : lui, c'est Val, son agent Al, et Hal est le prénom du gros bonnet des studios qui est aussi le fiancé de son ex-femme. Naturellement, tout le monde ne voit que du feu (indice : les acteurs sont des marionnettes bêtement malléables), le film est un four (indice : tous les remakes des grands classiques le sont) et les critiques (ceux qui les écrivent : tous des incapables) féroces.

Dans un tourbillon de *one liners* catapultés comme d'habitude à cent à l'heure, le spectateur lui-même est invité à se perdre lui aussi. Il se sent presque frustré et se demande à la sortie (de **Hollywood Ending** de Woody Allen, petite précision) si on ne s'est pas moqué de lui. Car qui pourra lui prouver que l'ami Woody n'avait pas lui aussi les yeux bandés en le tournant ? Ledit spectateur pourra se demander si par exemple, dans la scène où Val discute avec Hal, Woody ne s'est pas gouré en la tournant, car Val (aveugle) ne se tourne pas vers son interlocuteur lorsqu'il lui parle, alors qu'il le sent très clairement à ses côtés, même s'il ne le voit pas. Ou alors n'est-ce peut-être pas une autre fléchette, lancée cette fois en direction du producteur à la matière grise déficiente, qui ne voit rien, n'écoulant que sa propre voix ? C'est bien possible : dans une scène antérieure, on le voit demander à sa secrétaire de téléphoner en son nom à Haley Joel Osment (le jeune acteur de **The Sixth Sense** et de **A.I. Artificial Intelligence**) pour le féliciter pour son *lifetime achievement award* !

On ne sait jamais avec Woody Allen. Ayant avec les années pris conscience de ses névroses, de l'angoisse de vivre et de la peur du néant, il s'est peut-être payé une joyeuse pochade pour inciter ses fans inconditionnels à la vigilance en matière de cinéma. Après tout, n'oublions pas que **Spider-Man** et **Hollywood Ending** sortent sur les écrans nord-américains main dans la main, la même semaine, le même jour : est-ce là le résultat d'une simple coïncidence ? Allons, ne soyons pas aveugles nous aussi.

Maurice Elia

États-Unis 2002, 114 minutes — Réal. : Woody Allen — Scén. : Woody Allen — Photo : Wedigo Von Schultzendorff — Mont. : Alisa Lepselter — Son : Gary Alper, Robert Hein — Déc. : Santo Loquasto, Tom Warren — Cost. : Melissa Toth — Int. : Woody Allen (Val), Téa Leoni (Ellie), Mark Rydell (Al), Treat Williams (Hal), George Hamilton (Ed), Debra Messing (Lori), Tiffani Thiessen (Sharon Bates), Barney Cheng (l'interprète), Yu Lu (le directeur photo) — Prod. : Letty Aronson — Dist. : DreamWorks

MARIAGE TARDIF

L'inconscience tue

En France, en Grande-Bretagne, en Allemagne ou en Suède, **Mariage tardif** n'eut été qu'un premier film à visée identitaire de plus : un jeune cinéaste, membre d'une diaspora dont les coutumes sociales paraissent archaïques aux yeux de l'Occident, déclare sa position face à sa communauté d'origine. **East is East** de Damien O'Donnell (1999), nous avait présenté toutes les résolutions possibles du conflit identitaire qui déchire ceux dont la culture est non seulement autre, mais, surtout, beaucoup plus répressive que la culture dominante du pays d'accueil. La version de Dover Koshashvili est celle du jeune homme qui comprend que les liens qui l'attachent à sa communauté ethnique sont plus forts que sa volonté de les rompre.

Sa famille d'origine géorgienne l'appelle Zaza (Lior Louie Ashkenazi). Pour les autres, il est Doubi. Il a 31 ans, fait son doctorat en philosophie et vit au crochet de ses parents qui cherchent à le marier. La famille — élargie — est prospère bien que la source de sa prospérité demeure un mystère. Doubi est amoureux de Judith (Ronit Elkabetz) qui n'est pas géorgienne et, bien pire encore, qui est divorcée, mère d'un enfant et de trois ans son aînée. Il est exclu que ses parents l'acceptent comme bru et ils lui donnent une démonstration terrifiante de leur hostilité et de leur potentiel de violence. Judith rejette alors Doubi. Pardonné par sa mère (qui lui rend la carte de crédit qu'elle lui avait prise), Doubi, doit choisir. Insistera-t-il auprès de la femme qu'il aime ou prendra-t-il ce jet comme un révélateur de son désir de rentrer au bercail, d'épouser sa communauté ?

Le temps de réflexion est rendu par une ellipse. Doubi a dû être terriblement tourmenté pour que sa mère rende visite à Judith pour s'excuser et l'accepter. La séquence de la visite amorce une seconde ellipse. Doubi a gagné. Ses parents acceptent Judith qui le reprendra s'il revient. À Doubi à nouveau de choisir : il est libre d'épouser Judith ou une des filles que sa mère lui recommande. L'ellipse s'achève cette fois-ci par une scène de noce éclatante. Doubi a choisi. Il épouse sa communauté, ses règles, ses valeurs, sa tradition. En acceptant la carte de crédit que sa mère lui rend, il accepte, métaphoriquement, d'être entretenu, nourri, spirituellement, par la tradition que représente sa mère.

La représentation de la mère est particulièrement forte puisque le personnage est joué par la mère du réalisateur (Lili Koshashvili). Cet aspect hautement autobiographique est renforcé par le nom du personnage du père, Yasha, qui est le même que celui du père du réalisateur, par le fait que le réalisateur a fait des études de philosophie comme son personnage et, enfin, par le nom même du réalisateur : Dover. Doubi, diminutif consacré de Dov, prénom hébreu très courant signifiant *ours*, peut aussi être le



Doubi a choisi

diminutif de Dover, prénom rarissime (à ma connaissance), signifiant *porte-parole* en hébreu. Ces deux derniers mots renvoient à une spécificité qui éclaire la noce entre Dover-Doubi (le porte-parole/philosophe) et sa communauté ethnique d'une lumière autre que celle qui éclairerait un tel mariage dans un autre pays d'accueil.

Doubi, embrassant l'organe sexuel de son père (à travers le pantalon, bien sûr), lui déclare être fier d'être le fruit de sa semence. Puis, devant les convives, il déclare son amour pour sa mère, la terre que cette semence a fécondée. Une déclaration d'amour paradoxale, qui frise presque l'obscénité, pour sa terre natale faite, aujourd'hui, en hébreu, en terre d'Israël après une vie passée dans le pays (Koshashvili a immigré de Géorgie, Union Soviétique, en 1972 à l'âge de quatre ou six ans), alors que la moitié des presque trois millions de réfugiés palestiniens qui habitent la Cisjordanie et Gaza depuis 1948 vivent dans des camps de réfugiés, et qui témoignent de la pénible schizophrénie d'un jeune artiste qui n'a pas la moindre conscience du lieu où il se trouve (Israël, comme lieu physique, est d'ailleurs presque inexistant dans le film).

Monica Haïm

■ Hatuna Mehuheret

Israël/ France 2000, 102 minutes — Réal. : Dover Koshashvili — Scén. : Dover Koshashvili — Photo : Daniel Schneur — Mont. : Yael Perlov — Mus. : Joseph Bardanashvili — Déc. : Avi Fahima — Cost. : Maya Barsky — Int. : Lior Louie Ashkenazi (Zaza), Ronit Elkabetz (Judith), Moni Moshonov (Yasha), Lili Koshashvili (Lily), Sapir Kugman (Madona), Aya Steinovits Laor (Ilana), Rozina Cambus (Magouly), Simon Chen (Simon) — Prod. : Marek Rozenbaum, Edgard Tenenbaum — Dist. : Films Séville.

STAR WARS - EPISODE II : ATTACK OF THE CLONES

Le clown contre-attaque

Ce deuxième opus de la célèbre saga futuriste est la suite logique de l'épisode I, *The Phantom Menace*, et le résultat est pratiquement identique. Prévisible et routinier, l'enchantement associé à la première trilogie s'est dissipé. Force est d'admettre que cette série populaire fait désormais partie d'une époque révolue.

L'action du film se déroule dix ans après la conclusion de l'épisode I. Elle est orchestrée de manière convenue autour de deux intrigues principales juxtaposées en parallèle : la première mission repose sur l'apprenti Jedi Anakin Skywalker et consiste à protéger la sénatrice Amidala, victime de deux attentats terroristes dirigés contre elle et passible de futures représailles, tandis que la seconde dépend d'Obi-Wan Kenobi qui va lui-même tenter d'épingler les présumés coupables au cours d'un périple qui le mènera à la découverte d'une armée conçue clandestinement pour protéger la République des mouvements séparatistes. Bref, ces deux intrigues sont le moteur de l'action. Cependant, malgré les rebondissements et les multiples péripéties, la magie n'opère plus car, d'une part, il s'agit d'un collage assez fruste d'éléments déjà établis dans l'épisode I, et d'autre part, ces mêmes éléments, dévoilés ou non dans ces deux films, sont facilement repérables ou identifiables, ayant déjà fait l'objet d'une précédente trilogie avec les films *Star Wars*, *The Empire Strikes Back* et *The Return of the Jedi* (épisodes IV, V et VI dans l'ordre chronologique). De là la véritable absence de réelles surprises et le côté mécanique et prévisible de cet épisode II.

Autant on a reproché à *The Phantom Menace* son côté enfantin, autant on peut blâmer George Lucas pour l'aspect jeu vidéo de ce nouveau volet. En effet, ce divertissement académique semble s'adresser à un public adolescent en manque de sensations fortes ou aux jeunes adeptes de sports extrêmes dont le rebelle et arrogant

Un divertissement académique qui s'adresse à un public adolescent



Anakin Skywalker serait le porte-étendard. Les scènes d'action, surchargées d'effets de synthèse, relèvent de cette esthétique, à mi-chemin entre les jeux vidéo, les films de kung-fu et l'univers de Philip K. Dick (exemple : la poursuite en voiturette spatiale lors des premières scènes).

Comme on peut facilement le déceler, ces films sont des westerns futuristes. D'ailleurs, le personnage du chasseur de primes se nomme Django Fett. Après avoir éliminé un Jedi, Django ira même jusqu'à imiter le geste caractéristique d'un *pistolero* avec son fusil futuriste. **Django** est non seulement un des plus célèbres westerns spaghetti des années 60, mais également un nom abondamment répandu dans une multitude d'autres westerns de l'époque. Western revisité certes, ce film est aussi un film politisé. Au second degré, on peut y détecter une réflexion sur la vie politique actuelle. Cependant, cette réflexion est somme toute assez simpliste et relève davantage de la démagogie que d'un réel esprit critique ou d'observation. On a donc droit à un des nombreux discours sur la démocratie, la dictature et l'inaction des politiciens au pouvoir.

De plus, de nombreux éléments de l'ensemble s'avèrent totalement déplacés ou simplement risibles. Par exemple, cette bataille avec des créatures féroces dans une arène de gladiateurs ou encore cette histoire d'amour entre Anakin et Amidala (premier baiser bucolique et déclaration d'amour sur fond de feu de foyer !) sont à la fois ringardes et ridicules. Amidala, à nouveau interprétée par Natalie Portman, n'a pas changée d'un poil. Et, bien sûr, l'insultant personnage de Jar Jar Binks, caricature raciste et grossière d'un Noir, est de retour, même si on a considérablement réduit son temps d'écran comparativement au premier épisode.

Pour ce qui est de l'interprétation, le jeune Hayden Christensen est plutôt mauvais dans le rôle de Anakin. Il est bon de revoir Christopher Lee à l'écran bien que son personnage de Count Dooku (n'y manque que le *la*, pour rappeler son personnage le plus célèbre au cinéma !) soit si peu étoffé. Seul Ewan McGregor est adéquat dans la reprise de son personnage de Obi-Wan.

Seul les fans inconditionnels de *Star Wars* pourront apprécier ce spectacle haut en couleur mais à saveur incolore. Ce film se classe comme un bien de consommation et sert à vendre d'autres produits (voire tous les objets promotionnels rattachés au film). La farce n'est pas encore terminée car l'épisode III est prévu en 2005.

Pascal Grenier

■ La Guerre des Étoiles – Épisode II : L'attaque des Clones

États-Unis 2002, 142 minutes – Réal. : Georges Lucas – Scén. : Georges Lucas, Jonathan Hales – Photo : David Tattersall – Mont. : Ben Burt – Mus. : John Williams – Déc. : Gavin Bocquet – Cost. : Trisha Biggar – Int. : Ewan McGregor (Obi-Wan Kenobi), Hayden Christensen (Anakin Skywalker), Natalie Portman (Amidala), Samuel L. Jackson (Mace Windu), Frank Oz (Yoda), Christopher Lee (Count Dooku), Temuera Morrison (Django Fett) – Prod. : Rick McCallum – Dist. : 20th Century Fox.

Y TU MAMA TAMBIÉN

Le film inaugural de l'ère Fox

En juillet 2000, après un règne de soixante et onze ans sur le Mexique, le Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) est tombé et une nouvelle ère a commencé : celui de Vicente Fox et de son Parti de l'action nationale (PAN), un parti de droite qui voudrait, par exemple, que l'éducation soit reprise en charge par l'Église...

Alfonso Cuarón, jeune réalisateur mexicain (il est né en 1961), signe en 1991 un premier film : une comédie sur le sida intitulée *Solo con tu pareja*. Très apprécié, le film fut classé parmi les cent meilleures productions de l'histoire du cinéma mexicain. Depuis, Cuarón travaille à Hollywood où il a réalisé *Fallen Angels*, une télé-série (1993), *A Little Princess* (1995) et *Great Expectations* (1998). Plus qu'insignifiant et n'ayant de mexicain que son réalisateur, ce dernier film fut présenté en ouverture du XIII^e Festival de cinéma mexicain de Guadalajara devant des journalistes et des professionnels du cinéma venus de l'étranger, fort surpris et perplexes qu'il ait usurpé la place de *De noche vienes, Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo, un des plus grands cinéastes mexicains. Cela, paraît-il, venait de haut¹...

En 2000, Cuarón réalise au Mexique *Y tu mamá también*. Présenté au Festival de Venise en 2001, le film se vend comme des petits pains et tout le monde l'adore parce que, comme certains l'ont écrit, cette comédie qui met en scène deux jeunes hommes à la fin de l'adolescence et une femme mariée de dix ans leur aînée, est pleine de sexe maladroît qui brûle de sensualité.

Toutefois, lorsque Cuarón parle de son film, il n'est nullement question de sexe, mais d'identité, celle du Mexique qui, en se débarrassant du PRI, serait enfin arrivé à la fin de son adolescence². Comme les deux jeunes hommes qui l'incarnent, le Mexique quitte l'adolescence et doit trouver son identité de nation adulte. Mû par cette pensée profonde, Cuarón revient des États-Unis pour dresser le bilan du passé et claironner l'avenir. Par le fait même, *Y tu mamá también* devient le film inaugural de l'ère Fox et Cuarón, son cinéaste officiel.

Nommés Tenoch Iturbide (Diego Luna) et Julio Zapata (Gabriel García Bernal), les deux jeunes hommes représentent à eux deux les trois périodes nobles de l'histoire du Mexique : l'ère pré-colombienne (Tenocha est un autre nom du peuple aztèque); l'indépendance (Agustín Iturbide, père de l'indépendance et premier empereur du Mexique) et la révolution (Emiliano Zapata). La colonisation est représentée par le nom de Cortéz (Hernán Cortéz, conquistador du Mexique) porté par Luisa (Mirabel Verdú), la femme plus âgée, mariée et espagnole...

Le Mexique du récit est celui de la classe dominante. La haute société (Tenoch est fils de conseiller présidentiel) et la classe moyenne (la mère de Julio, secrétaire de direction dans une multinationale, élève ses enfants seule et sa fille, étudiante, est militante zapatiste).



Une exhortation à résister à l'homosexualité

Dans ce monde corrompu et contradictoire, arrive Luisa. Elle rencontre Tenoch et Julio, jeunes hommes dissolus qui boivent, fument du *pot* et ne pensent qu'à baiser. Dépitée par l'infidélité de son mari, Luisa les embarque dans un voyage initiatique qui, sous le couvert de la bonne humeur, est un voyage au bout de la nuit. Passant par toutes les stations obligées d'un pays à vau-l'eau – incurie, brutalité policière, misère écrasante, superstition, viol de la nature et destruction de la vie traditionnelle – le voyage débouche sur le fléau suprême : l'homosexualité. Car, par le truchement de Luisa (qui se révèle atteinte d'un cancer généralisé), Tenoch et Julio se livrent, le temps d'une nuit, à une étreinte représentée comme emblématique d'un ultime relâchement moral, un cancer, une malignité, une corruption à laquelle il faut résister. Et ils résistent puisque, honteux et dégoûtés, ils rompent leur amitié. Ils ont maîtrisé leurs pulsions interdites et sont devenues des Hommes, des machos, de vrais Mexicains.

Afin de moraliser les jeunes de la classe dominante, Cuarón, en pasticheur appliqué, orne son discours sur l'état de la nation de tous les emblèmes, à la fois, du cinéma mexicain moderne le plus exigeant et de la culture populaire – plans-séquences, néo-réalisme, voix off, aspects documentaires et style *telenovela*. Mais l'énorme succès du film auprès du public jeune, suggère que Cuarón a peut-être perdu son pari. Son exhortation à résister à l'homosexualité n'incite-t-elle pas plutôt à avoir le courage qui a manqué à Tenoch et Julio à ?

Monica Haïm

Et... ta mère aussi

Mexique/États-Unis 2001, 105 minutes – Réal. : Alfonso Cuarón – Scén. : Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón – Photo : Emmanuel Lubezki – Mont. : Alfonso Cuarón, Alex Rodriguez – Mus. : Natalie Imbruglia – Déc. : Miguel Ángel Álvarez – Cost. : Gabriela Diaque – Int. : Mirabel Verdú (Luisa Cortés), Gabriel García Bernal (Julio Zapata), Diego Luna (Tenoch Iturbide), Marta Aura (Enriqueta "Queta" Allende), Diana Bracho (Silvia Allende de Iturbide), Emilio Echevarria (Miguel Iturbide) – Prod. : Alfonso Cuarón, Jorge Vergara – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

¹ Guadalajara est un des bastions du PAN.

² La Jornada, 31 mai 2001.