

Éros l'alchimiste

We Are the Flesh d'Emiliano Rocha Minter

Ralph Elawani

Le cinéma de genre au féminin

Number 179, October–November 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83668ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Elawani, R. (2016). Review of [Éros l'alchimiste / *We Are the Flesh* d'Emiliano Rocha Minter]. *24 images*, (179), 58–58.

We Are the Flesh d'Emiliano Rocha Minter

ÉROS L'ALCHIMISTE

par Ralph Elawani

Perturbant premier long métrage du cinéaste mexicain Emiliano Rocha Minter, *We Are the Flesh* (*Tenemos la carne*) a suscité l'enthousiasme des coproducteurs Alejandro González Iñárritu et Carlos Reygadas qui n'ont pas hésité à crier au génie. En l'espace de 80 minutes, Rocha Minter réussit un brillant assaut sensoriel qui rappelle l'outrance de Zulawski et le spectacle mystique de Jodorowsky. Sans jamais tomber explicitement dans le commentaire politique, le jeune réalisateur de 26 ans réfléchit aux effets de la réalité du tiers-monde sur l'imaginaire.

Comme s'il avait d'emblée éprouvé un sentiment de répulsion à l'idée de camper son récit dans une conjoncture propice au moralisme, Rocha Minter choisit de placer ses personnages dans un univers en dehors du temps. D'entrée de jeu, la question de la causalité échappe à la logique du film. Le réalisateur n'a que faire de la manière dont on en est arrivé là : on naît dans cet univers. Ou plutôt, on y renaît.

S'ouvrant sur une Mexico postapocalyptique, *We Are the Flesh* met d'abord en scène un sociopathe nommé Mariano (Noé Hernandez). Survivant en ermite dans les décombres d'un immeuble, il y métamorphose des aliments en essence, en eau et en psychotropes par un procédé qui tient de l'alchimie. Dans ce décor postindustriel, Lucio (Diego Gamaliel) et Fauna (Maria Evoli), un frère et une sœur, surgissent un matin au débotté. En échange d'un toit et de nourriture, les deux intrus travailleront, sans comprendre pourquoi, à recouvrir les murs d'une pièce de boîtes de carton éventrées. Une incarnation d'un *arbeit macht frei* repensé pour un microcosme anxiogène.

Rocha Minter n'interroge pas réellement la relation dominant-dominé existant entre les trois personnages. Il souligne plutôt la facilité avec laquelle les deux jeunes en viennent à exister selon la même logique que Mariano, un mimétisme qui se confirme alors que les murs couverts de carton revêtent progressivement des allures de caverne. Comme si l'environnement se voulait la corporification des pulsions primaires animant l'ermite.

Au fur et à mesure que prend forme cet utérus rocailleux, ce sont les frontières entre le bien et le mal qui s'effacent. Les transitions sont marquées par l'obstruction partielle de l'objectif et par des plans plus sombres ; analogies de toutes ces petites morts qui servent la devise de Mariano : « El espíritu es la carne » (l'esprit est la chair).

L'inventivité des plans rappelle ce que Serge Daney écrivait au sujet du *Salò* de Pasolini : « L'atroce, ce n'est pas seulement ce qui est figé dans les plans [...], c'est le caractère traumatique de ces plans, car rien ne permet de les prévoir. Ils sont comme une surenchère d'horreur là où il n'y a pas eu d'enchères. »

Les images de Yollótl Alvarado rendent donc toute sa cruauté et son instabilité au personnage de Mariano, qui affirme jouir de la solitude alors qu'on le voit plutôt se délecter de son emprise sur la jouissance des autres. En reflétant sa perversion dans celle du frère et de la sœur qu'il convainc de s'adonner



à des pratiques incestueuses, le sociopathe jouit sans entrave au point d'en « mourir » en éjaculant à la vue de l'acte du couple pervers.

Ressuscité de manière improbable peu après que sa dépouille ait été profanée par Fauna, Mariano en vient à initier la fratrie au meurtre dans une scène où un soldat mexicain est saigné au son d'un chant patriotique. Cette initiation à l'homicide et à l'anthropophagie annonce l'orgie qui parachève le sacrifice au nom de la chair. Mariano peut alors offrir en banquet sa propre dépouille à ses disciples, accomplissant ainsi son entreprise de décloisonnement des mœurs.

La séquence finale, qui présente un personnage transgenre quittant les enchevêtrements de corps au lendemain de l'orgie ultime pour aller arpenter les rues de Mexico, est peut-être la plus révélatrice du commentaire politique s'inscrivant en filigrane. Considéré comme une attaque en règle contre le manque d'imagination (selon les mots du cinéaste), *We Are the Flesh* démontre avant tout la liberté que s'octroie Rocha Minter pour assumer pleinement cette cassure en faisant émerger ce personnage non seulement dans les rues de Mexico, mais aussi plus précisément, en dehors du plateau de tournage, un peu comme l'avait fait Jodorowsky, dans *The Holy Mountain*, par le biais de son intervention ultime : « *This is a film. Zoom back camera.* » En découle en définitive la réappropriation d'un imaginaire à la fois cruel, surréel et érotique. *We Are the Flesh* est une fable dont le propos ne cède jamais sur son désir de subversion pour satisfaire un public fragile qui serait de toute manière inapte à la recevoir. On comprend alors mieux pourquoi certains ont quitté la salle durant la projection du film. 24

1. Serge Daney, « Note sur Salò », *La rampe*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 116-121.

Ce film a été présenté au Festival Fantasia, en août 2016.

Mexique, France 2016. Ré. et scé. : Emiliano Rocha Minter. Ph. : Yollótl Alvarado. Son : Felix Blume, Javier Umpierrez. Carlos Cortés Navarrete, Raul Locatelli, Lia Perez, Juan Sosa Rosell, Lupita P. Kababié. Mont. : Yibrán Asuad, Emiliano Rocha Minter. Mus. : Esteban Aldrete. Int. : Maria Cid, Maria Evoli, Diego Gamaliel, Noé Hernandez, Gabino Rodriguez. 80 minutes.