

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Amores Perros d'Alejandro González Inñárritu

David Tougas

Volume 19, numéro 3, printemps-été 2001

URI : id.erudit.org/iderudit/33698ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tougas, D. (2001). *Amores Perros* d'Alejandro González Inñárritu. *Ciné-Bulles*, 19(3), 51-52.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2001

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 en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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. www.erudit.org

critiques

Amores Perros

d'Alejandro González Iñárritu

par David Tougas

« Si tu veux faire rigoler Dieu, parle-lui de tes projets. » Cette ode au pessimisme sort tout droit de la bouche d'un des personnages féminins d'**Amores Perros**, film-choc du réalisateur mexicain Alejandro González Iñárritu. Elle résume non seulement l'esprit qui domine le film mais aussi toute une tendance cinématographique sud-américaine qui a donné naissance à des œuvres majeures comme **Tombés du ciel** du Péruvien Francisco J. Lombardi, dont l'ascendant sur **Amores Perros** est indéniable.

Son leitmotiv ironique — « Tu es ton destin » — peut facilement être appliqué dans les deux cas puisque nous nous retrouvons en présence d'une myriade de personnages qui tentent futilement d'influencer la roue du destin ou les affres de l'amour, mais qui doivent finalement s'avouer vaincus, faute de moyens et de chance.

Iñárritu nous raconte trois histoires aux volets entrecroisés, formant ainsi une multiplicité de points de vue et de lignes narratives différentes et complémentaires. Dans un premier temps, nous sommes confrontés à l'histoire d'Octavio, un jeune paumé qui engage son chien dans des combats clandestins, dans le but d'obtenir de l'argent pour s'enfuir avec sa belle-sœur, maltraitée et enceinte, dont il est amoureux. Le deuxième volet relate le destin tragique d'un publicitaire qui quitte sa famille pour une jeune mannequin qui perdra l'usage de ses jambes (son plus grand atout...) dans un accident de voiture auquel est mêlé Octavio. Finalement, le troisième volet met en scène un ancien révolutionnaire devenu itinérant, tueur à gages à l'occasion, qui tente de renouer avec sa fille unique, qui le croit mort depuis des années.

Deux choses auraient pu agacer le spectateur en présence de ce programme narratif. Tout d'abord, le scénario est truffé d'ingrédients mélodramatiques dignes d'un *soap* mexicain. De plus, l'idée de faire un « film à tiroirs » n'est plus tellement nouvelle. Plusieurs s'y sont déjà essayés, avec plus ou moins de succès, selon le cas. Fort heureusement, Iñárritu contourne ces deux écueils en créant un film à la fois très tendancieux mais également personnel. L'une des grandes forces d'**Amores Perros** réside dans ses personnages qui semblent tous vivre l'émotion au lieu de la jouer. Malgré la cascade



d'éléments mélos, le spectateur ne peut s'empêcher d'éprouver de l'empathie pour eux. Le fait que le réalisateur situe ses protagonistes majoritairement dans les classes inférieures de la société y joue pour beaucoup puisque nous n'avons pas l'impression d'assister à «la misère des riches», mais plutôt à un combat quotidien et véridique.

Bien sûr, le film ne se veut pas un documentaire sur l'existence pénible et laborieuse de la populace mexicaine. Nous nous retrouvons en plein cœur d'une fiction avec ses tics et ses manières. Le rapport qu'entretient l'homme avec le canin se révèle être fascinant. Chaque histoire a un chien qui le représente. Le chien d'Octavio est enragé et assoiffé de sang, celui de la mannequin n'hésite pas à disparaître pour mieux renaître alors que ceux du sans-abri sont victimes des événements comme l'a été leur maître, dans une autre mesure. Cet élément de quotidienneté que sont les chiens rappelle l'obsession asiatique pour la préparation de la bouffe. Dans les deux cas, les réalisateurs incorporent un élément qui semble de prime abord superflu, mais qui dépasse l'optique de l'originalité-à-tout-prix pour atteindre celle du symbole. D'autre part, le récit ne se borne pas à jouer uniquement la carte du drame. Le recours à l'ironie est fréquent. À titre d'exemple, nous apprendrons tardivement que le frère d'Octavio travaille au supermarché qu'il a braqué quelques scènes auparavant...

Si la structure globale du récit évoque Altman, chaque petit segment est un véritable carrefour d'influences des plus diverses. Par exemple, la première histoire est un croisement judicieux entre **Once Were Warriors** pour le ton, la vérocité et la violence intolérable, **Cours, Lola, cours** pour l'énergie et **Reservoir Dogs** pour la structure. Aussi, celle du sans-abri semble être sortie de l'univers particulier de Jarmusch. La musique urbaine, les nombreuses scènes de glandage et la quête spirituelle d'un tueur à gages atypique, fraternisant avec des animaux, sont les adages de **Ghost Dog**.

L'agencement des segments est le fruit d'un travail méticuleux qui mérite d'être souligné. Les récits ne sont pas étanches puisqu'ils se contaminent mutuellement. D'une part, il y a contamination du contenu, car certaines situations dépassent l'étanchéité de leur cadre pour perturber celle des autres. Par exemple, la man-

nequin perd ses jambes parce qu'Octavio défonce son automobile en tentant de fuir ses agresseurs. D'autre part, il y a aussi contamination du contenant, car le réalisateur mélange réellement les trois histoires. Chaque séquence a sa trame dominante et deux trames secondaires qui correspondent aux deux autres récits. Ce qui lui permet donc de reprendre certaines scènes sous un autre angle, de placer des implants qui donnent des indices sur les déroulements à venir et d'effectuer plusieurs raccords intéressants.

Malgré son fond passablement pessimiste qui ouvre toutefois vers l'espoir, **Amores Perros** se détache admirablement des autres productions de ce genre tant par ses qualités d'écriture que par ses particularités formelles, qui prouvent qu'il est encore possible de faire du mélo sans mollesse. ■

Blow

de Ted Demme

par David Tougas

Goodfellas. The Doors. The People vs Larry Flint. Boogie Nights. Donnie Brasco. Studio 54. De prime abord, ces films ne seraient peut-être pas tous classés dans la même section du vidéoclub près de chez vous. Or, bien que les sujets abordés dans ces longs métrages soient hétéroclites, le schéma narratif ainsi que leurs thèmes principaux sont homogènes. Ils pourraient tous être répertoriés sous la bannière de l'ascension et de la chute d'un original dans un monde marginal. Que l'histoire se situe dans les coulisses de la porno, dans l'univers psychédélique d'un chanteur mort-né ou dans une famille mafieuse new-yorkaise, le squelette ainsi que la morale dominante restent continuellement des invariants propres au genre. **Blow**, de Ted Demme, s'inscrit de plein fouet dans cette vague jadis très *hip* mais qui perd quelque peu son aura de nouveauté avec les années.

Amores Perros (Amours Chiennes)

35 mm / coul. / 153 min /
1999 / fict. / Mexique

Réal.: Alejandro González
Inñárritu

Scén.: Guillermo Arriaga

Image: Rodrigo Prieto

Son: Martín Hernández

Mus.: Gustavo Santaolalla

Mont.: Alejandro Gonzalez

Inñárritu, Luis Carballar et

Fernando Perez Unda

Prod.: Zeta Films
et Altavista Films

Dist.: Films Lions Gate

Int.: Emilio Echevarría,

Gael García Bernal, Goya

Toledo, Álvaro Guerrero,

Vanessa Bauche