



Pablo Iglesias Turrión, [*Machiavel face au grand écran*](#), Lille, La Contre Allée, 2016, 168 p., 15€, trad. Marielle Leroy.

VII

David Harvey dans [*Amours chiennes*](#)

Le capitalisme a produit les conditions favorables à la montée des modes de pensée et de fonctionnement post-modernes.
David Harvey¹

Voyage en avion vers la post-modernité

Peut-être est-ce Luis Buñuel le premier cinéaste à avoir perçu, dans son *Simon du désert*, et avec beaucoup d'ironie, l'anti-paradigme post-moderne.

Dans ce moyen métrage mythique devenu culte, Buñuel met en scène Simon le Stylite². Les stylites étaient des moines chrétiens qui passaient leur vie en prières et pénitence sur une plate-forme posée au sommet d'une colonne, où ils restaient pendant des années, voire jusqu'à leur mort. Le stylite de Buñuel apparaît fermement campé sur sa colonne, résistant aux diverses tentations du diable (la délicieuse Silvia Pinal) qui vient à lui sous différents aspects, sans jamais parvenir à détourner Simon de ses certitudes et de sa foi.

Soudain, un avion avec des passagers à bord fend le ciel et le diable emporte notre stylite dans un monde où sa foi et ses certitudes n'ont plus de sens ; New York, une ville post-industrielle où le saint, aux côtés de la diabolique Silvia Pinal, se voit ignoré de tous dans une discothèque bruyante (l'enfer ?). Le Buñuel qui avait su scandaliser en se moquant de la religion, assume que la société avance dans une direction qui n'offre plus matière à scandale. Le cinéaste réalise qu'en ces temps nouveaux, la morale, quelle que soit sa base (religieuse ou laïque, conservatrice ou révolutionnaire), s'est effondrée. Dans cette société, les saints (comme les révolutionnaires) deviennent des

personnages pathétiques et c'est ainsi que Simon le Stylite finit par apparaître comme la figure classique du type antisocial et amer, ne sachant pas s'amuser dans une discothèque dont il lui est d'ailleurs interdit de sortir (« tu devras tenir jusqu'à la fin », lui dit le diable dans une évocatrice prophétie aux accents fukuyamistes³ car « la fin » ne s'arrête jamais). Ce monde, débarrassé de ses repères classiques, que nous présente Buñuel, est un monde post-moderne.

David Harvey définit la post-modernité, précisément, comme la vénération des fragments.⁴ Sur la planète post-moderne, tout change selon la façon dont on regarde et d'où on regarde. Il n'existe pas une seule réalité mais autant de réalités que de perspectives d'approche de ces dernières. Dans la post-modernité, il n'y a de place pour aucune vérité universelle ; les vérités universelles ne seraient, de toute façon, rien d'autre que les bases idéologiques des systèmes totalitaires. Dans la post-modernité, il n'y a de place ni pour les saints, ni pour les héros, ni pour les guérilleros, comme c'est le cas dans *Amours chiennes*. Il n'y a même pas de place pour la politique en tant que projet moral.

La post-modernité fait de plus référence à des styles et des esthétiques propres, que l'on retrouve dans l'art, la littérature, et la culture populaire en général.

Cependant, selon David Harvey, la production de l'hétérogène et de l'éphémère répond à une logique historique d'accumulation du capital, fondée sur ce que l'auteur britannique appelle l'annihilation de l'espace par le temps⁵, ou la « compression spatio-temporelle ». Le développement des transports, celui des technologies de l'information et des communications (c'est un avion de ligne que le diable utilise pour emmener Simon du désert à New York) a été un des facteurs d'expansion géographique du capitalisme laquelle, dans ses périodes d'accélération maximale, alors que l'espace se perçoit plus petit, alors que les distances se réduisent au minimum, provoque des changements dans les mentalités et une sensation de perte de référents.

Mais pour Harvey, cette altération des repères culturels n'est rien d'autre que la conséquence du fonctionnement même du capitalisme dont les résultats - à l'instar du travail du potier qui modèle quelque chose pour en faire un objet en argile - sont impossibles à définir entièrement, mais dont la mécanique et la logique de fonctionnement peuvent se distinguer.

Pour Harvey, les environnements post-modernes résultent en effet du passage des modes de production fordistes aux modes de production flexibles, dans lesquels les identités (les façons dont les communautés se situent dans l'espace et le temps) se redéfinissent complètement.

On pourrait donc penser que la post-modernité n'est pas compatible avec l'esthétique politique de la distanciation, avec ce plan général qui nous permet de démêler une logique de la politique en tant qu'ensemble de rapports inégaux. Le postmodernisme serait incompatible avec Brecht et Eisenstein, sauf s'il était possible de percevoir cette logique du capital. Selon Harvey, on peut identifier la logique du capital, si on l'envisage comme la façon dont travaille le potier.

Précisément, dans *Amours chiennes* la logique du capital et sa configuration géographique des espaces urbains s'inscrivent dans le ciment social qui relie les personnages du film, et sur lequel se bâtissent les histoires.

Des fragments dans une ville-monde

Amours chiennes est le premier volet de la « Trilogie de la mort » d'Alejandro González Iñárritu et Guillermo Arriaga. Il est suivi de *21 grammes* puis de *Babel*. Salué comme une des œuvres majeures du cinéma latino-américain actuel, le film réussit à broser, à partir du cas mexicain, une peinture

des conséquences sociales du capitalisme néolibéral en Amérique latine. La logique du capital y apparaît comme la base structurelle des personnages et des situations post-modernes de l'histoire.

Le film présente Mexico DF⁶ comme une ville-monde, un ensemble socio-géographique qui représenterait à la fois les particularités de la capitale et celles d'un Mexique fin de siècle marqué par plus de soixante-dix ans de domination du PRI⁷, ainsi que les particularités d'une Amérique latine post-coloniale et néolibérale, après le succès de la contre-révolution conservatrice et l'échec des projets politiques d'émancipation.

Amours chiennes est peut-être, avec *La Haine* de Mathieu Kassovitz, une des meilleures représentations filmiques de la géographie du capitalisme post-moderne, où, grâce à une magistrale construction narrative au rythme trépidant, centre et périphérie apparaissent comme des réalités interdépendantes.

Les plans et les mouvements de caméra, l'interprétation, la perfection des dialogues et une bande-son extraordinaire achèvent de faire de ce film une œuvre qui conjugue intelligence et accessibilité.

L'intrigue débute *in medias res*, avec une collision de voitures qui fera se croiser trois histoires lesquelles, superposées, forment un rhizome de rapports de classe. Les histoires se croisent en la personne d'El Chivo⁸ (Emilio Echevarría), qui donne l'unité à l'intrigue, et dont la biographie synthétise l'échec des projets révolutionnaires de la gauche latino-américaine des années 70 et l'atroce victoire du néolibéralisme.

L'histoire d'Octavio (mémorable Gael García Bernal), de Susana (Vanessa Bauche) et de Ramiro (Marco Pérez) est celle d'une famille de travailleurs urbains habitant un quartier modeste. Aucun membre de cette famille ne rattache le travail à un moyen d'accès au bonheur et à la dignité. Susana, jeune maman encore adolescente, vit avec son mari Ramiro, vendeur dans un supermarché, qui complète ses fins de mois en commettant des braquages, avec le silence complice de sa mère. Octavio essaie de séduire Susana, l'épouse de son frère, pour s'enfuir avec elle. Mais le seul moyen trouvé pour réunir l'argent nécessaire à cette entreprise, c'est de « faire combattre le chien » (appartenant aussi à son frère même si, comme c'est le cas pour Susana, il n'y a qu'Octavio qui s'en soucie). L'argent, omniprésent dans tout le film, paraît être l'unique voie pour satisfaire les aspirations strictement personnelles des personnages, la seule vérité tangible. Toutefois l'argent ne se gagne pas par le travail mais par le crime, la violence et la trahison. Les combats de chien ne sont rien d'autre qu'une métaphore des rapports sociaux fondés sur le pire darwinisme social capitaliste.

L'histoire suivante est celle de Valeria (Goya Toledo) et de Daniel (Alvaro Guerrero), représentants d'un monde bourgeois menteur et superficiel, dont les fondations fragiles ressemblent au sous-sol sombre infesté de rats de leur appartement et dans lequel disparaît Richie, le *Yorkshire Terrier* de Valeria. Cette dernière est une top-model idiote, pure coquille vide, ni plus ni moins qu'une image publicitaire. Néanmoins Daniel a quitté sa famille pour vivre avec elle. Dans l'appartement qu'ils partagent, on ne voit que des revues et des photographies de Valeria, à l'instar de l'immense panneau publicitaire visible depuis la fenêtre où là encore n'apparaît que son image. Pour Daniel, homme d'âge mûr et directeur fortuné d'un magazine féminin, Valeria n'est que la tentative d'incarnation d'un idéal (publicitaire) de beauté, qu'il veut posséder à tout prix. Mais Valeria, après l'accident, finira par perdre sa jambe et ne représentera plus rien pour lui.

La troisième histoire est celle des demi-frères Gustavo Garfias (Rodrigo Murray) et Luis Miranda (Jorge Salinas) qui sont, d'une certaine façon, le reflet bourgeois de Ramiro et Octavio. Mais là aussi leur monde d'oligarques, fait d'espaces privatisés et privilégiés, est régi par l'argent et les aspirations individuelles qui priment sur l'identité collective. En fait, dans *Amours chiennes*, le collectif est représenté par la famille en tant qu'espace significatif où l'individualisme l'emporte.

C'est aussi la trahison et l'assassinat qui s'imposeront entre Gustavo et Luis.

El Chivo est le personnage qui fait la jonction entre les trois histoires. Ancien professeur, militant de la gauche révolutionnaire, il a quitté sa femme et sa fille pour devenir guérillero, afin de leur offrir un monde meilleur. Après trois ans de prison, il se retrouve, par l'entremise du policier corrompu qui l'a arrêté, tueur à gages à la solde de riches qui s'entretiennent (Luis et Gustavo). La dégradation physique chez cet homme - qui n'est plus capable d'éprouver grand chose si ce n'est de la tendresse pour ses chiens - est le portrait le plus cruel de la défaite et de l'échec de la gauche révolutionnaire. La tentative de récupération de sa fille, le retour à son propre passé avec l'assassinat d'un industriel⁹, et l'arrivée de Cofi/Negro (le chien de combat d' Octavio) seront les seules choses qui lui redonneront une part de son intégrité et lui permettront de redevenir Martín Ezquerro. Toutefois, l'horizon qui s'ouvre à lui sera noir (comme le nom qu'il donne à Cofi) à l'image du fondu au noir sur lequel se termine le film.

En ce qui concerne le traitement de la violence, nombreux sont ceux qui ont voulu y voir l'ombre de Tarantino. Sans nier aucun des mérites du réalisateur des géniaux *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*, on peut imaginer que Tarantino apprécierait d'être comparé à ce sujet à González Iñárritu. Dans *Amours chiennes*, la violence n'est ni ironique ni gratuite. C'est une représentation de la violence sociale (n'abusant pas de surcroît de plans déplaisants) à travers une esthétique hyper-réaliste qui nous présente la vérité historique et structurelle de la ville-monde.

Amours chiennes parvient, en définitive, à nous faire voir la logique du capital qu'Harvey définit comme le lien entre les fragments propres à la post-modernité, et nous rappelle que, dans la violence consubstantielle à la métropole capitaliste, les amours sont toujours chiennes.

références

1. ↑ David Harvey, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007, p. 139 [*Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*]
2. ↑ Bunuel s'est inspiré du personnage historique Siméon le Stylite (N.d.T).
3. ↑ Francis Fukuyama, intellectuel et économiste étasunien, défendant dans ses écrits le concept de « Fin de l'histoire » (N.d.T).
4. ↑ D. Harvey, *op. cit.*, p. 138
5. ↑ D. Harvey, *Géographie de la domination*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 31, (N.d.T).
6. ↑ México Df : México District Fédéral (capitale du Mexique) (N.d.T).
7. ↑ Parti Révolutionnaire Institutionnel (Partido Revolucionario Institucional) (N.d.T).
8. ↑ « Le Cabri » (N.d.T.)
9. ↑ En consultant un journal relatant l'assassinat qu'il a commis, El Chivo découvre l'avis de décès de son ex-femme (N.d.T).