

Le temps et l'espoir

Un entretien avec Arturo Ripstein

Monica Haïm

Number 198, September–October 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Haïm, M. (1998). Le temps et l'espoir : un entretien avec Arturo Ripstein. *Séquences*, (198), 25–30.

LE TEMPS ET L'ESPOIR

Un entretien avec Arturo Ripstein

Séquences – Votre talent de cinéaste a été remarqué dès votre premier film *Le Temps de mourir* (1965) et il a été confirmé avec *Le Château de la pureté* (1972), film qui vous a apporté une très large reconnaissance internationale. Depuis le début de votre carrière et jusqu'au commencement des années 80, vous avez réalisé un film, voire deux, par an. De ceux-là *L'Inquisition* (1973), *Ce lieu sans limites* (1977), *La Veuve noire* (1977) et *Prison à vie* (1978) sont devenus des oeuvres canoniques du cinéma mexicain. Ces films partagent un même terrain esthétique et un même univers idéologique. Ce sont des films qui mettent en scène des individus dans un espace social dont les conditions sont explorées de manière critique. À partir de *L'Empire de la fortune* (1985) et jusqu'à ce jour, vous avez réalisé, en moyenne, un film tous les deux ans. Avec ces films, on dénote un changement à la fois esthétique et conceptuel dans votre travail. Comment s'est opérée cette transformation?

Arturo Ripstein – Je suis plus vieux; j'ai plus de métier et, bien sûr, la contribution de Paz Alicia Garcíadiego a été fondamentale dans ce changement: avec elle, j'ai trouvé ma voix. Je veux dire par là que j'ai trouvé exactement ce dont je voulais parler, ce que je voulais dire. Disons que je me soucie moins d'être malin. J'ai cessé d'être un cinéaste qui doit impressionner et je suis devenu davantage moi-même. C'est un processus qui prend du temps.

Pourquoi percevez-vous des films tels *Ce lieu...*, *Prison...*, *La Veuve...* comme des films conçus et réalisés pour impressionner?

Parce que ce sont des films qui à l'époque étaient au-dessus de mes moyens, au-dessus des possibilités de ma voix. J'essayais seulement de faire des films.

Essayiez-vous d'impressionner avec *Le Château...*?

Et comment! J'avais vingt-huit ans quand je l'ai réalisé. Quand vous avez vingt-huit ans, vous n'avez pas d'autre choix que d'être très impressionnant. Ce que j'entends par être impressionnant, c'est parler de tous les thèmes importants; en dire des choses absolument substantielles, faire des films afin de marquer la conscience sociale.

Les films que j'ai cités en exemple sont, en substance, des films politiques. Voulez-vous laisser votre marque en prenant une certaine position?

Je voulais surtout prendre une position filmique. Ce qui est beaucoup plus difficile parce que tout y est inclus. Il est vrai que j'ai réalisé des films socialement très chargés et très lourds de signification. J'ai es-

sayé de faire des films retentissants en traitant de grands thèmes. Mais pour ce qui est du métier, j'étais très peu sûr de moi. Je n'ai pas fait d'école de cinéma: j'apprenais comment faire en faisant. Par conséquent, j'étais très crispé. Ce n'est qu'en pratiquant constamment votre métier que vous oubliez les soucis, les difficultés ainsi que l'obligation de faire certains films et d'être très intelligent. Une fois tout cela oublié, vous trouvez votre propre voix et vous commencez à faire des films pour le pur plaisir de leur réalisation. Ce n'est que sur le tard, après de longues années d'expérience, que j'y suis parvenu. Aussi, avec le temps, je me suis aperçu qu'on laisse sa marque qu'on le veuille ou pas, qu'on le planifie ou pas. D'ailleurs plus on planifie moins on réussit. Une fois que je me suis rendu compte de cela, j'ai commencé à sentir le véritable plaisir que mon travail me procure.

Ayant enfin trouvé votre voix donc, vous avez abandonné les grands thèmes. Maintenant que vous êtes vous-même, qui êtes-vous, cinématographiquement parlant?

L'abandon des grands thèmes n'a pas été un acte conscient. Pour ce qui est de trouver sa voix, c'est une chose mystérieuse. Tout se passe comme si vous aviez deux voix: l'une forcée et tendue pour se faire entendre et l'autre sereine et posée. Lorsque vous trouvez votre voix, vous découvrez la seconde.



Le Château de la pureté



L'Empire de la fortune

J'aborde maintenant des sujets dont j'ai fondamentalement envie de parler, qui me tiennent vraiment à coeur. Ce sont des sujets qui traitent des choses dont j'ai peur. Lorsque vous vous engagez dans une telle démarche, votre discours devient viscéral et non seulement intellectuel. Ceci dit, en dernière analyse, j'ai toujours le même désir de construire un univers pour montrer que ce monde-ci n'est pas le meilleur des mondes. Jusqu'à ce jour, j'ai réussi parce que les sept derniers films que j'ai réalisés avec Paz Alicia m'ont placé dans une magnifique position: j'ai obtenu ce que les Français appellent un succès d'estime. C'est la meilleure reconnaissance qu'on puisse avoir. Un jour, un ami qui a écrit un livre sur mon travail m'a demandé quand je comptais passer du succès d'estime au succès tout court. Je lui ai répondu que j'espérais que cela n'arriverait jamais.

Obtenir un succès d'estime c'est une merveilleuse situation dans la vie. C'est une situation minimale, certes, mais une situation rassurante dans le sens où personne ne veut vous l'enlever, personne n'est jaloux de vous et tout le monde est content que vous l'ayez. Vous n'appartenez pas à vos publics parce que vous n'en avez pas. D'autre part, vous pouvez envoyer vos projets à certains producteurs en sachant qu'au moins, ils seront lus attentivement. Bref, c'est une situation idéale parce qu'elle vous permet de réaliser les films que vous voulez. Les gens à qui vous vous adressez pour obtenir de l'argent vous en donnent juste un petit peu, ils ne misent pas sur vous des sommes fabuleuses; vous n'avez pas à reconnaître de dettes envers qui que ce soit quant au thème ou à l'esthétique. Vous pouvez donc faire ce que vous, vous voulez parce qu'au fond, ce que vous faites ne compte pas. Vous pouvez vraiment vous en tirer à bon compte comme je l'ai fait avec les trois ou quatre derniers films qui sont très étranges et très complexes. Au surplus, c'est une situation délicieusement et parfaitement dangereuse que de pouvoir suivre ses intentions jusqu'au bout.

Maintenant que vous bénéficiez de cette extraordinaire situation, que vous arrivez à parler avec vos viscères et que vous voulez traiter de vos peurs, quelles sont ces peurs?

Je me sens menacé par des situations qui font émerger le côté sombre du coeur. J'ai été élevé dans la tradition du mélodrame mexicain. Dans mes derniers films, j'y plonge, je m'y immerge en donnant aux mécanismes qui activent le mélodrame une structure qui les pousse à leur point ultime. Cette structure fait gicler la tragédie dont le mélodrame est porteur. Autrement dit, j'essaie de révéler ce que cache le mélodrame mexicain traditionnel. C'est comme si je retournais un gant. J'aime ce genre de déformation, de surprise. Et j'en suis, d'ailleurs, le premier surpris.

Ce que je travaille dans le mélodrame, c'est ma frayeur face à l'absence d'une expression individuelle dans la sphère publique. Une telle expression est absente depuis des lunes dans ce pays. Ici, seule la parole officielle a voix au chapitre. Par conséquent, les choses véritables et sérieuses se passent dans la sphère intime de la famille. L'expression individuelle n'a voix au chapitre que lorsqu'elle est dissimulée derrière des murs épais. Cette situation fait peser sur la famille un poids très lourd et cela me fait très peur, parce que je suis un homme très attentif envers sa famille et je suis par conséquent investi d'une responsabilité qui pèse très lourdement. La famille donne aussi un sentiment d'espoir et il n'y a pas de sentiment plus dévastateur car l'espoir ne tient jamais sa promesse. Donc, je fais des films pour exorciser les horribles démons de la famille, de la responsabilité et de l'espoir qui me hantent. Le mélodrame me permet de le faire parce qu'il est l'expression de gestes individuels dans le cadre clos de la famille et parce qu'il représente l'énorme poids que la famille fait peser sur les individus.

La tragédie que déclenche la mère salvatrice de Début et fin (1993) et le cauchemar qu'est l'utopie construite par le père de Le Château... viennent à l'esprit.

Ce sont d'excellents exemples. Ce sont toujours les mêmes démons qui me hantent. Mais avec l'expérience des années, j'ai découvert les



L'Inquisition

possibilités du métier qui me permettent d'aiguiser la mise en forme de mes films.

Dans les films plus récents vous utilisez beaucoup de très longs plans-séquences, des longs mouvements latéraux d'appareil.

Les récits que je fouille sont habités par des émotions qui se mordent la queue. Le rythme de ces émotions est fondamentalement circulaire. Donc, quand je les filme, je le fais de façon circulaire. Par ailleurs, des plans très longs impliquent un point de vue univoque. Toute coupe amène forcément un autre point de vue. Ce point de vue est celui de la caméra qui est la substance même du cinéma.

Mais l'enjeu principal de votre esthétique, ce n'est pas seulement la mise en évidence de la caméra et de son point de vue, c'est surtout son mouvement et les effets qu'il produit.

Oui, en effet. C'est la mobilité spatiale de la caméra. Par conséquent, ce à quoi vous avez affaire, ce n'est pas tant les images que le temps.

Dans *L'Empire...*, il y a une séquence lancinante (la très longue séance de jeu du cartes) dans laquelle vous présentez simultanément un temps d'action très long et une très grande dilatation du temps filmique.

Ce que je voulais représenter, c'est la notion du temps parallèle. Dans la séquence que vous évoquez, le jeu de cartes est en effet très long en temps concret mais la sensation qu'en a la Caponera, le personnage principal, est celle d'un temps encore beaucoup plus long. Cette sensation relève de l'expérience psychique du temps. La sensation d'un laps de temps très court ou très long est toujours parallèle à l'écoulement mesurable du temps. Matériellement parlant, la caméra est le seul instrument qui puisse rendre l'expérience du temps parallèle, du temps psychique.

En effet, les gestes posés à la fin de *Début...* (le suicide du frère et de la sœur) pèsent moins que la très longue durée du plan-séquence dans lequel ils s'accomplissent.

Sur le plan psychique, la notion du temps découle de la conscience de la mort. Le temps comporte la mort, il l'apporte. En matérialisant la conscience du temps, la caméra matérialise la conscience de la mort. Dans ma vision des choses, ceci est infiniment plus important que les images qu'elle capte. Le point de vue univoque de la caméra, c'est le point de vue du temps; et c'est pour cela donc que je ne coupe pas mes plans.

Peut-on dire que le travail du temps dans vos films récents se substitue au travail des forces mortifères, les grands thèmes de vos films plus anciens: la corruption, l'oppression, l'hypocrisie, les préjugés et la répression?

Exactement. Je veux montrer le travail du temps. Au cinéma, la possibilité de le faire est très limitée, car vous n'avez que l'espace pour donner une dimension visuelle au temps. Moi, j'essaie de rendre et de transmettre cette dimension au moyen d'un mouvement ondulatoire et continu de la caméra dans l'espace.

La présence du temps est d'autant plus puissante que les espaces parcourus par la caméra sont presque toujours des espaces très res-

treints et surchargés. Je citerais en exemple la première séquence de *Carmin* profond. C'est une pièce qu'on s'imagine assez petite. Vous y faites un très long travelling circulaire dont le point de départ et d'aboutissement est un miroir brisé dans lequel se reflète une femme coupée en deux. D'ordinaire, ce type de mouvement sert à observer en détail un espace physique. Chez vous, par contre, il sert à investir l'espace du sentiment qu'il contient toute une vie, tout un monde. Votre préoccupation avec le travail du temps, votre désir

de créer une forte dimension temporelle dans vos films ont-ils un lien avec l'esthétique du réalisme magique, qui est devenu la caractéristique essentielle de la littérature latino-américaine?

Le temps est cyclique: il se répète infiniment et à peu près toujours de la même façon. Il en va ainsi du temps dans mes récits. Je pense que le sentiment d'un temps éternel et cyclique que nous avons en Amérique latine nous vient de la sensation d'habiter un très vaste espace. L'Argentin Borges est l'écrivain par excellence du temps. En même temps, moi, je ne suis pas convaincu que cette notion d'une Amérique latine soit basée sur une véritable réalité. Car bien

que nous soyons liés par une langue et une histoire communes — celle de la conquête et de l'empire colonial — cette histoire ne s'est pas jouée de la même façon en Argentine et au Mexique, par exemple. Par ailleurs, la nature et la présence des cultures indigènes, le phénomène du mélange des cultures et du métissage des races et les options culturelles qui en découlent, ne sont pas uniformes. Aller d'un pays à un autre dans ce sous-continent, c'est aller d'un monde à un autre. Ainsi, nous sommes plus proches



des Espagnols et des Français que des Péruviens ou des Boliviens par exemple. En fait, ce qui nous lie, plus que toute autre chose, c'est que nos yeux ont été toujours rivés soit sur l'Europe, soit sur les États-Unis, et jamais sur nous-mêmes. Cela nous a beaucoup nuï. Mais, d'autre part, cela a fait de nous des gens plus cosmopolites que ceux des grands pays qui n'ont les yeux rivés que sur eux-mêmes comme les Américains, par exemple, ou les Européens xénophobes. Par conséquent, nous nous sentons beaucoup moins menacés par la différence, par l'altérité.

Les récits de vos derniers films se déroulent dans des milieux sociaux auxquels vous n'appartenez pas. Peut-on expliquer cela par le désir de regarder son pays sous un angle différent?

Mon milieu social n'est pas photogénique du tout. Et moi, je gravite naturellement vers ce qui l'est.



Carmin profond

Vous ne trouvez pas photogénique le milieu de la bourgeoisie intellectuelle et artistique?

Nullement! Moi, j'aime photographier des survivants parce que je vis dans un pays de survivants.

Vous êtes juif, donc le thème de la survie...

Eh oui! Le thème de la survie est très important pour moi. Mais les survivants dont je parle appartiennent au milieu social de ceux qui doivent se soucier quotidiennement de leur survie. Leur lutte pour la survie est une lutte de tous les jours. Elle est infiniment plus forte que la nôtre. Ce ne sont pas des gens qui, comme nous, ont une certaine sérénité.

Les survivants dont vous parlez sont les déshérités, les pauvres.

Oui, ce sont des survivants économiques. Si vous êtes un survivant économique, vous l'êtes dans tous les autres domaines.

Vous liez le thème de la survie au thème de la famille.

Si vous survivez à la famille vous survivrez à tout! (Rires). L'emprise que la famille a sur chacun de ses membres peut être très débilite et très brutale. Donc, le milieu de la famille comme milieu de survie peut produire un résultat tout à fait opposé à la survie.

La famille emblématique dont vous nous parlez, nous la rencontrons dans Principio... Parlons-en.

En effet, elle est emblématique. C'est une famille sans père, ce qui est assez courant dans ce pays. Ici, les hommes sont irresponsables. Ils engendrent des enfants qu'ils abandonnent aussitôt. Le résultat, c'est que nous vivons dans une société très féminine.

Mais n'est-ce pas aussi une société très machiste?

C'est très machiste parce que les vrais machos sont les femmes! (Rires). Il est vrai qu'elles obéissent à la règle culturelle voulant qu'elles soient assujetties aux hommes, mais cette obéissance n'est que théorique. Au Mexique le machisme n'est pas un fardeau très lourd pour les femmes parce qu'ici, il est uniquement en bas de la ceinture. Si le bas de la ceinture est satisfait, en haut de la ceinture, vous pouvez faire ce que vous voulez. Vous pouvez penser, vous pouvez avoir des opinions et des idées dont on tiendra compte. Or, les gens pensent en haut de la ceinture. Donc les femmes sont celles qui pensent et les hommes sont ceux qui se font du mauvais sang! (Rires). Il n'y a aucun doute que les femmes au Mexique représentent le sexe fort, ne serait-ce que parce que ce sont elles qui s'occupent de tout. Ainsi, ce sont elles qui établissent ces règles redoutables et brutales que nous avons dans notre culture. Ce sont elles, les véritables acteurs du pays, autrement dit, les véritables survivants des survivants. Enfin, dans tous mes films, ce sont les femmes qui agissent, qui prennent l'initiative.

Dans Début et fin et dans La Reine de la nuit, les personnages principaux, ceux qui prennent l'initiative, ce sont les mères...

Dans *Début et fin*, la mère est une survivante qui mise tout sur un fils qu'elle perçoit comme le rédempteur. Sans l'espoir qu'on investit en vous, être chargé d'une mission rédemptrice, être une figure christique serait extraordinaire. Malheureusement ce n'est pas le cas. La mère, en chargeant son fils de tous ses espoirs, lui fait porter un fardeau très lourd. Rien n'est plus lourd que l'espoir.

Dans *La Reine...*, la mère est pleine de compassion. Elle voit sa fille en proie à une lutte constante et elle se dit que la mort est l'unique issue, l'unique façon de mettre un terme à la souffrance. Ce ne sont pas vraiment de mauvaises mères, ce sont des femmes compliquées qui luttent et qui font ce qu'elles font pour le bien. Ce sont des femmes qui espèrent. L'horreur, ce n'est pas la mauvaise mère, c'est cette terrible idée de l'espérance. Si je pense à l'espoir que mes parents, par exemple, ont investi en moi, je suis saisi de crainte et de tremblements.

À partir de L'Empire..., les personnages masculins de vos films sont toujours des personnages secondaires, si bien que dans Carmin..., le personnage masculin, le petit homme chauve, tout en étant un personnage principal, demeure secondaire.

Les hommes sont des personnages circonstanciels. L'homme dans Carmin... est un petit homme en proie aux sortilèges d'une araignée géante. Cette femme qui a craqué pour lui veut désespérément être aimée. Le désir d'être aimé est une autre chose horrible à laquelle il faut survivre. On ne veut pas aimer, on veut être aimé. C'est seulement une fois qu'on est aimé, qu'on peut aimer en retour. Toutes les femmes dans mes films ont un besoin désespéré d'être aimées.

Votre culture nationale offre tout de même une très grande place à la notion d'espoir. Les boléros, par exemple, sont remplis du mot *esperanza*.

Mais vous devez entendre par là *desesperanza*. Le film que je viens de terminer, *Divine* (*El evangelio de las maravillas*), contient l'espoir le plus grand de tous: l'utopie, celle de la Nouvelle Jérusalem – le paradis terrestre qui viendra à la fin du temps. Le film parle du plus grand espoir qui soit: celui de survivre à la fin du monde. Donc, que se passe-t-il quand vos prières sont exaucées? Qu'arrive-t-il lorsque vous obtenez ce que vous avez désespérément voulu?

Paz Alicia Garcíadiego m'a dit l'autre jour qu'il n'y a pas plus grande horreur que celle d'un rêve qui se réalise... Vous avez déjà traité de l'idée d'utopie dans *Le Château*...

Oui. Mais là, il s'agissait d'une utopie qui était déjà construite tandis que l'espoir de la Nouvelle Jérusalem, c'est l'utopie qui va être construite à un certain moment. Que va-t-il arriver quand l'utopie sera accomplie, quand elle sera là? Étymologiquement, utopie veut dire: non-lieu. Alors que se passe-t-il quand un non-lieu devient un lieu? Le film est, dans un certain sens, la biographie de Dieu, une petite biographie modeste en provenance du Tiers Monde. Il n'y a rien de grandiose dans ce film: le monde s'achève dans un souffle, et non dans un big bang. Mais une fois achevé, il continue.

Est-ce là votre contribution à la fin du millénaire?

On ne sait jamais à quoi on contribue. Je ne suis au courant que d'un seul cas où l'un de mes films a apporté une contribution dans l'espace social et dans la vie d'individus. Une femme en employait trois ou quatre autres, dans des conditions carcérales. Leur tâche était de remplir de petits sacs de maïs pour la soupe. Elles étaient battues par la patronne et sexuellement agressées par son fils. Le seul loisir de ces séquestrées était de regarder, le samedi soir, un film à la télé. Un soir, elles ont vu *Le Château*... et elles ont commencé à insérer de petits messages dans les sacs de maïs. Ainsi, elles ont été découvertes et libérées... Voyez-vous, on ne peut jamais savoir ce qu'on fait.

Je ne cherche pas mes sujets, ils se présentent à moi et ceux que je choisis sont ceux qui me terrifient le plus et que j'aime le plus: la mort, le désespoir, les familles ambivalentes et dysfonctionnelles... Ensuite, j'ai le plaisir de faire le film. Mais comme Dieu nous envoie un petit châtiment pour chaque plaisir, je dois m'asseoir et regarder, comme tout un chacun, ce que j'ai fait. Cela m'est, en général, assez insupportable. Ensuite, je puis spéculer sur ce que j'ai fait, mais mes spéculations n'ont pas plus d'autorité que celles d'un autre spectateur.

Alors, quel est celui de vos films qui vous est le moins insupportable?



Divine

Celui que je viens de terminer, toujours. Je fais des films afin d'oublier ceux que j'ai faits. Le nouveau film chasse le souvenir de celui qui l'a précédé. Si un jour, je fais un film dont je suis profondément satisfait, je pense que j'arrêterai parce que je serai incapable d'oublier la perfection. J'aspire à la perfection mais l'atteindre me paralyserait complètement.

Ce serait l'utopie.

Ce serait une situation effrayante.

Diriez-vous que votre travail est excentrique par rapport au cinéma mexicain et par rapport au cinéma mondial?

Par rapport au cinéma mexicain, cela ne fait aucun doute dans mon esprit. Quant au cinéma mondial, je ne le connais pas suffisamment pour pouvoir affirmer quoi que ce soit.

Avez-vous tout de même le sentiment que ce que vous faites est très différent de ce qui se fait en général?

Oui. Ce que je fais diffère de l'aspect général des films qu'on fait. Mais il y a parmi nous quelques cinéastes qui peuvent, grâce au succès d'estime dont ils jouissent, s'en tirer à bon compte. Quant vous jouissez d'un succès d'estime, vous pouvez être excentrique; vous l'êtes par définition. Abbas Kiarostami, avant qu'il ne gagne la Palme d'or, était un de ceux-là. Désormais, c'est un cinéaste important et cela est un lourd fardeau à porter. Almodóvar avec ses trois ou quatre premiers films, pouvait s'en tirer, mais maintenant il ne le peut plus.

Peut-on soutenir indéfiniment l'excentricité?

Oui, dans la mesure où moi, je ne vais jamais gagner la Palme d'or, où je ne serai jamais un cinéaste célèbre parce que le Mexique n'est pas un pays qui compte. Vous savez aussi bien que moi qu'il ne suffit pas de faire un film merveilleux pour gagner la Palme ou pour

devenir célèbre. Il faut que vous soyez dans un mainstream même s'il est en dehors du mainstream: il faut que vous soyez quelque part dans le courant de l'histoire, comme l'Iran ou la Chine...

La chose qui m'importe le plus et celle que le succès d'estime me permet de réaliser, c'est de continuer à faire des films. Je ne veux être ni un cinéaste à succès, ni un cinéaste riche. Je ne suis pas non plus un cinéaste qui couche avec ses comédiennes... Je n'ai aucun fantasme de pouvoir.

Vous n'irez donc pas à Hollywood, comme Alfonso Arau, Alfonso Cuarón ou Roberto Rodríguez...?

Si Hollywood m'invitait, j'irais uniquement pour l'argent, parce que j'aimerais jouir d'une certaine sécurité financière que je n'ai pas et qui m'oblige à vivre d'autres choses que de mes films.

Quelles sont ces autres activités?

Nous avons un magnifique petit système de bourses qui m'a permis de vivre modestement. Cette année, j'ai eu l'honneur d'être le deuxième cinéaste après Luis Buñuel à gagner le Prix national des arts. Ce prix donne droit à une modeste bourse à vie. Je vis donc, aujourd'hui, grâce au titre de créateur émérite de la nation. Pour compléter ce petit revenu, je fais, de temps à autre, des petites choses pour la télé. Il m'arrive aussi d'enseigner aux États-Unis comme remplaçant. C'est assez peu payant, mais je ne peux pas prétendre à un poste permanent parce que je tourne régulièrement.

Vous réalisez quasiment un film par an et vous ne pouvez pas vivre de vos films?

Si je suis payé, je suis payé très peu. Pour le dernier film, par exemple, Paz Alicia et moi serons payés seulement une fois que le film aura récupéré son investissement. Si nous exigeons nos rémunérations d'entrée de jeu, le film ne se fera pas. Or, nous faisons nos films parce que nous avons envie de les faire.

À combien se chiffrent les budgets de vos films?

Les coûts de nos films sont bas, ils se chiffrent en moyenne à un peu plus d'un million de dollars américains. Tout le monde accepte d'être peu payé parce que nous faisons des films pour le plaisir. Personne ici ne s'enrichit. Mais comme je vous disais, je n'ai jamais eu de fantasme de pouvoir.

Guadalajara, le 12 mars 1998.

FILMOGRAPHIE

- 1965 **Le Temps de mourir** (Tiempo de morir)
- 1966 **Juego peligroso** (épisode H.O.)
- 1968 **Los recuerdos del porvenir**
- 1969 **La hora de los niños**
- 1969 *Salón independiente* (coréal. Rafael Castanedo, Felipe Cazals)
- 1970 *Crimen*
- 1970 *La belleza*
- 1970 *Exorcismos*
- 1971 *Autobiografía*
- 1971 *El naufrago de la calle de la Providencia* (coréal. Rafael Castanedo)
- 1972 **Le Château de la pureté** (El castillo de la pureza)
- 1973 **L'Inquisition** (El Santo Oficio)
- 1974 *Los otros niños*
- 1974 *Tiempo de correr*
- 1975 **Foxtrot**
- 1976 **Lecumberri (El palacio negro)**
- 1976 *El borracho*
- 1976 *La causa*
- 1977 **Ce lieu sans limites** (El lugar sin límites)
- 1977 **La Veuve noire** (La viuda negra)
- 1978 **Prison à vie** (Cadena perpetua)
- 1978 **La tía Alejandra**
- 1979 **La ilegal**
- 1980 **La seducción**
- 1981 **Rastro de muerte**
- 1984 **El otro**
- 1985 **L'Empire de la fortune** (El imperio de la fortuna)
- 1988 **Mensonges pieux** (Mentiras piadosas)
- 1991 **La Femme du port** (La mujer del puerto)
- 1993 **Début et fin** (Principio y fin)
- 1994 **La Reine de la nuit** (La reina de la noche)
- 1996 **Carmin profond** (Profundo carmesí)
- 1998 **Divine** (El Evangelio de las maravillas)



SOMA-TIC PRODUCTIONS INC.
PUBLICITÉS/VIDÉO CLIPS/FILMS

4672, rue Saint-Denis
 Montréal, Québec
 H2J 2L3

tél.: (514) 842-4726
 fax: (514) 842-4482

E-mail: soma_tic@cam.org

POUR DES SOLUTIONS CRÉATIVES À VOS BESOINS DE PRODUCTION...