Document généré le 25 avr. 2024 04:45

24 images

Instinct de survie et déterminisme social
Quelques films d'Arturo Ripstein

Monica Haïm

Numéro 75, janvier 1994, février 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23279ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Haïm, M. (1994). Instinct de survie et déterminisme social : quelques films d'Arturo Ripstein. *24 images*, (75), 37–41.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

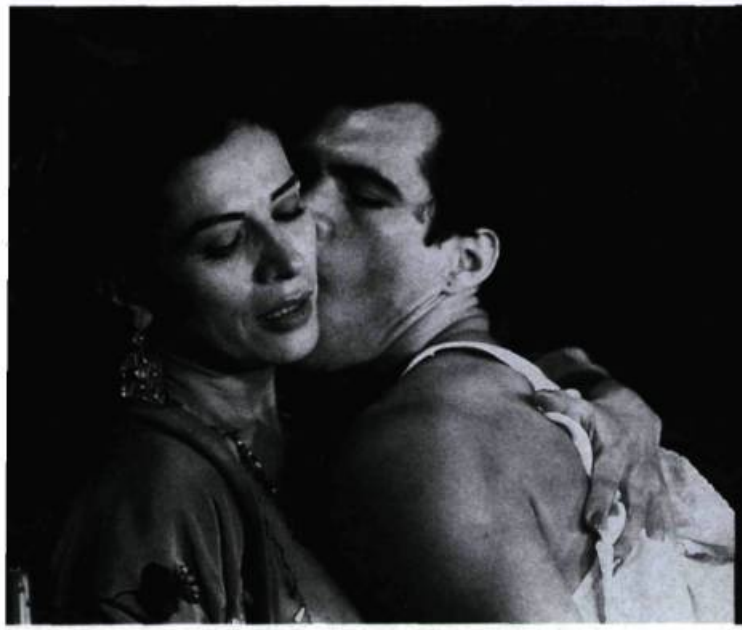
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

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.

https://www.erudit.org/fr/



Instinct de survie et déterminisme social: quelques films d'*Arturo Ripstein*

PAR MONICA HAÏM

***La reine de la nuit* (1994). «Excavation des ténèbres de la psyché humaine.»**

Enfin, les films de Ripstein! Enfin, dis-je, parce que la distribution étant ce qu'elle est, sans la Cinémathèque québécoise qui a accueilli la rétrospective du cinéma mexicain organisée par Beaubourg et sans le Festival des films du monde qui a présenté ses deux derniers films (***Principio y fin* / *Début et fin***, 1993 et ***La reine de la nuit***, 1994), Arturo Ripstein demeurerait l'auteur reconnu d'une œuvre peu ou pas connue.

Cet état ironique des choses est illustré par le fait que tous les ouvrages qui citent le nom de Ripstein – et ils sont fort nombreux – font état de la voie royale par laquelle il est entré dans le cinéma. Il est donc aujourd'hui de notoriété publique que Ripstein est le fils d'un grand producteur; qu'il fut l'assistant de Buñuel; qu'il fut le plus jeune réalisateur (21 ans) à débuter dans le cinéma mexicain; que le scénario de son premier film – ***Tiempo de Morir*** (1965) était écrit par Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes. Mais il a fallu attendre la livraison d'avril 1994 de la revue *Positif* pour savoir que ce privilégié a réalisé trente films en autant d'années (!), dont dix-neuf longs métrages de fiction. De cela nous avons pu en voir dix.

Un cinéma de temps

À la lumière des films présentés, il émerge clairement que l'œuvre de Ripstein n'est pas seulement enracinée dans la culture sociale et cinématographique du Mexique et de l'Amérique latine, cultures sur lesquelles il porte un regard critique, mais qu'elle est aussi imprégnée d'une conscience du langage cinématographique, de l'écriture filmique. Ce souci d'écriture est présent dès son premier film. Outre le soin apporté au cadrage et à la composition plastique des images, c'est l'attention accordée au montage, à la durée des plans et à l'effet que cette durée produit qui démontre rétrospectivement que pour Ripstein ce qui «fait cinéma» dans les films ce n'est ni l'histoire, ni la mise en scène, ni la photographie mais le rythme des mouvements d'appareil, le réglage de la durée des plans et leur enchaînement. Autrement dit, le cinéma de Ripstein n'est pas un «cinéma d'espace» (les plans sont très peu découpés et, par conséquent, les hors-champ et les raccords sont rares); c'est un «cinéma de temps», de durée: le champ est pleinement habité, photographié frontalement et la durée des plans s'étend juste assez au-delà du temps nécessaire pour donner à voir. Cette extension concentre l'attention du spectateur: une tension s'installe. Elle finit par le pénétrer et l'attirer vers l'univers du drame.

Dans ce sens, le début de ***Tiempo de Morir*** est exemplaire: un homme marche, dos à la caméra: nous le suivons longtemps. Cet homme, condamné pour meurtre par la justice civile, revient dans son village après avoir purgé une sentence de dix-neuf ans de prison. Il y revient pour en subir une autre, plus implacable: celle de la justice primitive, de la loi du talion. Il va vers sa mort. Et, la mort vers laquelle il chemine, nous la sentons dès ce premier accompagnement. De la même manière, la durée des plans d'ouverture du ***Château de la pureté*** (1972) qui montrent subtilement mais attentivement la cour intérieure d'une maison délabrée sous une pluie battante donne à sentir l'atmosphère de ce lieu comme elle donne à la pluie une dimension symbolique: elle lave, elle nettoie, elle purifie. Dans cette maison un homme garde sa famille séquestrée pour la protéger de l'impureté du monde: ils vivent de la fabrication de mort-aux-rats[1]. Dans les films plus récents tels ***L'empire de la fortune*** (1985), ***Mensonges pieux*** (1988), ***Principio y Fin*** (***Début et fin***, 1993), ***La reine de la nuit*** (1994), des films durs, graves, amples et ambitieux, le travail du récit par la durée et le travail de la durée dans la narration emprunte la figure du plan-séquence[2]. Ainsi, l'écriture filmique, le rythme lent et tendu de ces récits élaborés à partir d'une excavation du terrain psychique rehausse et renforce leur thème: la cruauté. Celle-ci atteint une dimension proprement tragique qui, à

***Tiempo de Morir*, le premier film d'Arturo Ripstein (1965).**

son tour, est rehaussée par des couleurs boueuses, par l'éclairage obscur de lieux sordides et clos. Et elle rejoint une profondeur abyssale et une proportion épique lorsque la cruauté s'incarne dans les personnages de la mère comme elle le fait dans ***Principio y Fin*** et ***La reine de la nuit***. Dans ce dernier, l'éclairage est aussi sombre que celui d'un caveau et la couleur est celle du sang séché.

Possédant une essence, déterminés par leur nature, les individus, dans l'idéologie du mélodrame classique, ne sont le produit ni d'une société, ni d'une culture. Toutefois, les «découvertes» résultant de cette excavation des ténèbres de la psyché humaine, malgré leur apparence de «phénomènes naturels» sont étayées par une profonde dimension sociale. Car l'ordre social et économique en condamnant à la misère perpétuelle ceux que la naissance a défavorisés, les brutalise, les abrutit et pousse «los de abajo» («ceux d'en bas») à échapper à ce qui apparaît comme leur destin, à fuir et à détruire tout sur leur chemin.

Ainsi, dans ***L'empire de la fortune***, le désir d'échapper à la pauvreté sordide pousse Dionisio Pinzón à devenir un joueur compulsif et superstitieux qui ne peut se passer de la présence de sa femme durant les interminables parties de cartes, obsession et dépendance qui, ultimement, la mènent au suicide. Dans ***Mensonges pieux***, le désir d'échapper a son sort, la dépendance et la démence engendrés par l'indigence chronique et désespérée s'expriment, d'une part, dans le rêve d'une passion amoureuse salvatrice, rêve que la jalousie détruit et, d'autre part, dans celui, dément, de construire une maquette de Tenochtitlán (antique cité aztèque, aujourd'hui Mexico), rêve qui sera également détruit car le riche client américain tant espéré s'en désintéressera (cf. ***Senso*** de Visconti). Dans ***Principio y Fin***, face à la perspective de la misère imminente, c'est la panique de la mère petite-bourgeoise devenue veuve et dépendante de ses enfants qui la pousse à choisir entre eux, à les «gérer» en termes de rentabilité et à les détruire en les menant jusqu'à la mort et au suicide. Enfin, dans ***La reine de la nuit*** c'est la mère, l'ancienne prostituée minée par le souvenir d'une vie humiliante et minable qui, soulagée, assiste au suicide de sa fille pour laquelle elle nourrissait de hautes ambitions artistiques et donc sociales. Des ambitions que celle-ci n'a pas réalisées, puisqu'elle n'est pas devenue diva, mais une très grande chanteuse populaire des années trente – Lucia Reyes – femme indépendante qui circulait dans le demi-monde bohème et marginal. Mais aussi, selon le film, censé être une biographie imaginaire de sa vie sentimentale, femme détruite, folle et infiniment désespérée[3].

Civilisation et barbarie

Les récits des films plus anciens tels ***Le château de la pureté***, ***El Santo Oficio*** (***L'Inquisition***, 1973) ***La veuve noire*** (1977), ***Ce lieu sans limites*** (1977) et ***Prison à vie*** (1978) sont élaborés à partir d'expéditions sur un terrain moins fangeux. Articulée autour du thème de l'intolérance et de ses corollaires: l'hypocrisie et la répression, leur exploration du terrain social est plus simple. À la fois plus chargés et plus forts en contenu événementiel, ce sont davantage des films de «situation» que de «personnages». Ainsi, leurs issues sont plus familières et moins bouleversantes. Au plan esthétique, leur souci d'écriture filmique évocatrice est moins poussé, leur rythme plus standard; l'éclairage et la couleur y sont moins expressifs, plus mimétiques, plus proches d'un cinéma «d'espace», ce sont des films moins troublants.

***Mensonges pieux* (1988). «Le rêve d'une passion amoureuse salvatrice détruite par la jalousie.**

Néanmoins, ils troublent l'univers qu'ils habitent comme le font les plus récents. Car en portant un regard critique sur le monde du mélodrame, en le lisant à «rebrousse-poil», ils dérèglent son ordre. Ce faisant, ils démontrent, selon la célèbre formule benjaminienne, que tout document de civilisation est en même temps un document de barbarie. Ils mettent en cause les valeurs qui sous-tendent la culture morale et sociale qui, à son tour, sous-tend la culture du mélodrame.

Dans cette perspective, ***Le château de la pureté***, récit sur le thème de l'utopie répressive représente, à la fois, une déconstruction puissante de la valeur symbolique de la hacienda, lieu idyllique et mythique de la culture du mélodrame classique latino-américain; de la figure tutélaire du père, du seigneur féodal – le «hacendero» – le patriarche paternaliste, garant de l'ordre social et, il apporte, dans le contexte de son époque (1972) un commentaire sanglant sur l'idée d'utopie.

De la même manière, la mère/madone, figure sacrée de la culture latino-américaine, est retournée à l'envers. Sa souffrance devient cruauté et sa consolation devient rage. Elle n'est plus nourricière mais assassine; son intercession apporte la mort. Sa figure opposée, la prostituée, est également renversée. Elle est cynique, son grand cœur, rongé par l'amertume est devenu dur. Durs aussi sont les miséreux qui n'ont rien d'attachant; dure aussi est la misère qui n'a rien de sentimental. (À cet égard, une comparaison entre ***L'empire de la fortune*** et ***Le coq d'or*** de Roberto Gavaldón serait très éloquente.)

Si le bordel, haut lieu du «mélodrame lupanaresque», est symboliquement le lieu sans limites du machisme et du désir sexuel, dans ***Ce lieu sans limites***, il trouve ses limites: d'une part, le désir homosexuel et, d'autre part, le machisme comme expression meurtrière du refoulement de ce désir: le jeune macho tue brutalement Manuela (l'homosexuel efféminé) pour avoir éveillé en lui un désir inavouable. De la même façon, dans ***La veuve noire*** (magnifiquement mis en scène) un curé (autre saint personnage du mélodrame et de la culture latino-américains) présenté, ici, comme un homme de chair et d'os, partage avec sa gouvernante une passion charnelle. Ils seront ostracisés par les paroissiens corrompus et hypocrites qui le laisseront mourir lorsqu'il sera malade, et qui chasseront sa maîtresse...

La déconstruction la plus nette de l'ordre moral du mélodrame se trouve dans ***Cadena Perpetua*** (une œuvre relativement faible par ailleurs). Un voleur réhabilité subit le chantage d'un policier que l'indigence mène à la corruption, et retombe dans le crime. C'est donc le récit de deux victimes dont l'une, mal rémunérée pour faire respecter l'ordre social qui, au fond, l'opprime, devient bourreau[4].

L'introduction de la dialectique de l'esclave-esclavagiste, de la victime qui devient bourreau, dialectique intensément travaillée dans les films récents, fait exploser le mélodrame comme genre qui reflète et encourage la conformité sociale pour en faire un genre profondément critique. ■

1. Outre le fait que le personnage du père est incarné par Claudio Brook, qui dans ***L'ange exterminateur*** de Buñuel tient le rôle du majordome, il y aurait, sur le mode de «la critique du maître par l'apprenti», des rapports intéressants à établir entre ces deux films.
2. ***L'empire de la fortune*** et ***Mensonges pieux*** font partie d'une trilogie que certains ont nommé la «trilogie de la fatalité». À notre grande déception, ***La Mujer del Puerto*** (***La femme du port***) n'a pas été présenté à Montréal. Ce film est un remake du très célèbre mélodrame homonyme adapté d'une nouvelle homonyme de Maupassant et réalisé par Arcady Boytler et Raphael J. Sevilla en 1933. ***L'empire de la fortune*** est également le remake d'un film adapté par Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez et Juan Rulfo à partir du roman homonyme de Juan Rulfo ***El Gallo de Oro/Le coq d'or*** et réalisé par Roberto Gavaldón en 1964.
Tous les scénarios des films mentionnés sont de l'excellente Paz Alicia Garciadiego.
3. Cependant, ce film très enraciné dans la culture et l'histoire de son lieu de fabrication ne peut «voyager» que partiellement.
4. Dans le mélodrame latino-américain classique, la victime, personnage fort privilégié, est toujours donnée pour coupable.