

Le désir et le chagrin

Un entretien avec Paz Alicia Garcíadiego

Monica Haïm

Number 199, November–December 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49157ac>

[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 désir et le chagrin : un entretien avec Paz Alicia Garcíadiego. *Séquences*, (199), 31–38.

LE DÉSIR ET LE CHAGRIN

Un entretien
avec Paz Alicia Garcíadiego



À la suite de notre dossier sur N° 198) et au succès de la ré-
crée à la Cinémathèque québé-
nous présentons ici le second
cinéaste mexicain. Scénariste et
depuis 1985, Paz Alicia Garcíadiego articule son œuvre autour de personnages féminins saisissants, d'un univers psychique inédit, où le désespoir et l'obsession sont synonymes, où le désir d'être aimée ne peut être assouvi et où l'inquiétude maternelle est implacable.

Arturo Ripstein (*Séquences*,
trospective qui lui a été consacoi-
se il y a quelques semaines,
volet de notre hommage au
collaboratrice de Ripstein

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Monica Häim

Séquences: Votre collaboration avec Arturo Ripstein commence avec le scénario que vous avez écrit pour *El imperio de la fortuna* (1985). Aujourd'hui, en incluant *El evangelio de las maravillas* (Divine) présenté au Festival de Cannes au mois de mai et *Personne n'écrit au colonel* dont le tournage débutera cet été, elle s'étend sur huit films. En 1996, vous avez gagné le prix du scénario au Festival de Venise pour *Profundo carmesí* (Deep Crimson). Ce prix a apporté à votre travail déjà connu et admiré, une reconnaissance internationale.

Paz Alicia Garcíadiego: Dans la mesure où mon travail est connu, il s'est fait connaître, ici et ailleurs, avec *Principio y fin* (Début et fin) (1994). Avant cela, ici au Mexique, c'est surtout mon travail pour la radio et la télévision qui était connu. Lorsque j'ai commencé à travailler pour le cinéma j'étais un *outsider*.

Avez-vous écrit pour le cinéma avant que ne commence votre collaboration avec Arturo Ripstein?

Non. J'ai étudié la littérature et j'ai toujours voulu écrire. Mais j'ai oublié cela et je suis devenue politicologue, spécialisée dans les Caraï-

bes et l'esclavage. Tout de même, le désir d'écrire persistait en arrière-plan. Je suis cinéphile depuis ma très jeune enfance parce que, entre un et quatre ans j'ai eu une gouvernante gitane qui, au lieu de m'emmener tous les après-midi au parc, m'emmenait plutôt au cinéma parce qu'elle était la maîtresse du projectionniste. Elle me laissait dans la salle pendant qu'elle, j'imagine, faisait l'amour dans la cabine de projection. Ceci se passait vers les quinze heures. Chez nous, c'est l'heure du déjeuner et de la sieste et donc le cinéma était complètement vide. Elle m'avait interdit, bien sûr, d'en souffler le moindre mot à mes parents en me menaçant d'un tas de malédictions gitanes. Pendant trois ans de ma vie, j'ai donc regardé des films tous les après-midi et c'est ainsi que j'ai appris à lire visuellement. Puis, un jour, plusieurs années plus tard, alors que je travaillais déjà au Ministère de l'éducation et de la culture, prise, à l'heure de pointe, dans un de ces bouchons monstrueux dans les rues de Mexico, j'ai commencé à écouter une série radiophonique sur la chaîne dirigée par mon ministère. Je n'avais jamais écouté de série radiophonique... Celle-ci était une série savante basée sur le très célèbre roman mexicain – *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, une histoire au sujet de la

Révolution. En écoutant, j'avais constamment envie de changer les dialogues. En arrivant au bureau où j'étais chargée en tant qu'historienne du contenu d'une bande dessinée portant sur l'histoire du Mexique, j'ai dit à mon patron que je préférerais me consacrer au travail de rédaction. Ainsi j'ai commencé à écrire des récits fictionnels élaborés sur une charpente historique réelle sans avoir, de ma vie, lu une seule bande dessinée. J'ai adoré ce travail même si je déteste les bandes dessinées. Puis, pendant deux ou trois ans, j'ai travaillé à la radio et à la télévision culturelles comme scénariste d'émissions culturelles et de programmes pour enfants. Étant à peu près la seule parmi les scénaristes à connaître l'histoire du Mexique, j'écrivais toujours des scénarios à contenu historique. Je n'arrivais pas à me débarrasser de ma formation de politicologue.

En travaillant à la télévision, j'ai rencontré Arturo Ripstein. J'aimais énormément son travail et un jour, je l'ai vu dans le corridor. Je me suis précipitée vers lui, prête à lui raconter n'importe quelle histoire pour le séduire intellectuellement. Finalement j'ai écrit un petit scénario pour un téléfilm qu'Arturo allait réaliser, mais le projet



Carmin profond

a été abandonné. Puis, un jour, Arturo me téléphone à la maison et il me demande d'écrire un scénario d'après le roman de Juan Rulfo, *El gallo de oro – El imperio de la fortuna*. Terrifiée, je lui ai demandé cinq minutes pour y réfléchir et je les ai utilisées pour inventer une esquivé. Mais il n'en a accepté aucune et avec son intransigence ripsteinienne il m'a dit: «Tu travailles avec moi, tu n'as pas de choix.» J'ai accepté.

J'avais lu le roman il y a très longtemps, mais je n'en gardais aucun souvenir. Donc, j'ai couru acheter le livre. J'ai bien aimé l'histoire, mais je n'étais pas sûre qu'elle pourrait faire un bon film. Je dois ajouter que je n'avais pas vu le film qui avait déjà été réalisé d'après ce roman, je n'étais même pas au courant de son existence.

Ripstein ne vous avait pas parlé de *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón?

Oui, il me l'avait mentionné et j'avais même reçu un appel d'IMCINE (Institut mexicain de cinéma) qui, en substance, disait: si c'est vous, venue de nulle part, qui écrivez le scénario, il faut, au moins, que vous ayez vu le film. Mais j'ai refusé, sachant qu'en voyant ce film scénarisé par Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes, je n'aurais que deux choix: les suivre à cause de la pression de leurs réputations; ou prendre la direction opposée pour me distinguer d'eux. Je n'ai pas eu l'occasion de voir le film de Gavaldón.

Pourquoi n'étiez-vous pas certaine de pouvoir tirer un bon film du roman de Juan Rulfo? Est-ce que l'adaptation cinématographique du *réalisme magique* pose des problèmes particuliers?

Premièrement, la Caponera, le personnage féminin principal, n'est investie d'aucun caractère propre, elle n'a pas de psyché. Elle n'est que hanches et désir masculin. C'est un personnage purement symbolique. Dans l'univers littéraire de Rulfo, elle fonctionne parfaitement, mais au cinéma, pas du tout. En outre, je ne parvenais pas à m'identifier avec le personnage, je ne le comprenais pas. La Caponera de Rulfo est un être sans chagrin. Elle n'est rien que l'objet du désir masculin. Deuxièmement, l'emploi de l'hyperbole comme principe structural du récit me préoccupait beaucoup. À la lecture, cette figure rhétorique est très belle mais intransposable en langage cinématographique autrement que par une répétition lassante. Par exemple: vous pouvez écrire «après avoir chanté pendant vingt ans dans les *palenques*», mais, à l'écran, vous ne pouvez pas faire sentir ce que signifie émotivement cette course éternelle d'un *palenque* à un autre. J'ai résolu le problème de la répétition d'une seule et même activité qui se répète sur un temps très long et donc très lourd de signification, en escamotant toute référence au temps. Troisièmement, la mort de la Caponera est investie d'une dimension magique intransposable à l'écran. Mais comme cette mort est fondamentale à l'histoire, j'ai masqué la magie par la psychologie. Ce déguisement était ma première revanche. Ainsi, je la fais mourir d'ennui tout en faisant de sa mort une espèce de vengeance. J'ai employé cette stratégie tout au long du traitement de la Caponera. J'ai donc fait tout ce que j'ai pu pour l'habiter d'une psyché. Le réalisme magique y est toujours, mais il est moins évident.

L'ennui qui la tue est représenté dans le film par l'extraordinaire dilatation du temps dans la longue séquence du jeu des cartes.

Précisément. Je voulais faire du jeu de cartes le véritable rival de la Caponera. Pinzón, son mari, se concentre sur le jeu de cartes au lieu de se concentrer sur elle, au lieu de la baiser... Je voulais que la Caponera ait une présence sexuelle, qu'elle soit *désirante*. Cette image de la Caponera m'est venue parce que je cherchais à comprendre pourquoi elle, qui était libre et pouvait avoir tous les hommes qu'elle voulait, avait choisi de se lier avec ce pauvre type. La seule explication que j'ai trouvée, c'était le sexe: son désir pour lui. Donc ces interminables parties de poker la font se sentir sexuellement aban-

donnée, négligée, et elle en meurt. Elle l'abandonne, parce qu'il l'a quittée.

Comment avez-vous traité les dialogues?

De Rulfo, je n'ai pas gardé une seule ligne. Je viens de terminer l'adaptation du roman de García Márquez, *Personne n'écrit au colonel*. De ce récit, je n'ai gardé que le dialogue de la moitié d'une séquence parce que je trouvais qu'il avait l'acuité nécessaire au dialogue filmique et le dernier mot – *mierda* (merde) – parce qu'il n'y a pas de fin plus appropriée. Les dialogues littéraires, si merveilleux qu'ils soient, n'ont que très rarement un rythme filmique. Ces derniers doivent être plus courts et leur rythme doit être basé sur la sonorité conjuguée des mots et le registre de la voix. Autrement dit, ils doivent produire un effet musical. Pour cela, j'utilise la répétition, parfois, à l'intérieur d'une même réplique. Répété dans des phrases différentes, le mot acquiert une nuance de signification. Les comédiens se plaignent toujours parce qu'ils ont du mal à prononcer le même mot en lui donnant à chaque fois non seulement l'inflexion appropriée mais aussi celle qui sonnera le mieux à l'écran.

Outre les deux adaptations déjà mentionnées, vous avez adapté deux autres oeuvres littéraires: *La mujer del puerto* (La Femme du port) (1991) d'après la nouvelle homonyme de Guy de Maupassant et *Principio y fin* (Début et fin) (1993) d'après le roman homonyme de Nagib Mahfouz. Quelle est votre position éthique face à l'adaptation?

Lorsque García Márquez a demandé que je fasse l'adaptation de *Personne n'écrit au colonel*, il a ajouté: «bien que je sache qu'elle assassinerait tous mes personnages». L'oeuvre originale doit être désacralisée, détruite. Il faut en faire comme une boulette de viande...

Vous situez toujours vos personnages dans des lieux sordides et sombres. Votre Mexique n'a rien à voir avec la représentation qu'en font Emilio (El Indio) Fernández ou Gavaldón dans *El gallo...* Peut-on dire que votre démarche dans ce domaine consiste à ramener le mythique au quotidien de la même manière que vous ramenez la fantasmagorie du réalisme magique à une dimension psychologique?

Justement. Et ce monde physique que je présente est ma seconde revanche. Je me sens toujours trahie par la réalité. La première chose que nous apprenons, par exemple, c'est que l'année a quatre saisons. Or, quand vous vivez au Mexique, cela ne correspond pas à la réalité. Ici, il n'y a ni quatre saisons, ni toits en pente comme dans les livres qu'on avait à l'école. Je me suis rendue compte très jeune que, dans notre Tiers Monde, la réalité n'est pas celles des livres européens destinés aux enfants blonds. De plus, lorsqu'on nous représente comme Mexicains, on le fait de cette façon pittoresque que vous trouvez précisément dans les films d'un Fernández, d'un Gavaldón et dans bien d'autres encore. J'ai horreur de cette démarche. J'aime les *maqueys* autant que Fernández, mais je n'aime pas la *monumentalité* et la solennité dont il les investit; moi je les aime avec des femmes qui lavent des couches et les font sécher sur les feuilles².



L'Empire de la fortune

Dans *El imperio...*, par exemple, je voulais montrer les petits villages dont la principale activité est le rafistolage de vieilles voitures dans de petits garages minables... Cet univers n'a rien à voir avec celui de Rulfo qui a grandi dans l'état de Jalisco dans les années 20 et peut-être, à cette époque-là, c'était, en effet, un lieu enchanté et ravissant, mais aujourd'hui il n'a pas du tout cette apparence-là. Je ne veux pas que mes récits soient des reconstructions archéologiques. J'en ai marre de cette image mythique et idéalisée que nous renvoient certains anthropologues français.

Pourquoi précisément français?

Parce que cette représentation est leur oeuvre. Puis, ils sont très nombreux dans les parages et nous, nous devons *bien nous tenir* devant eux.

Si cette représentation est l'oeuvre de quelqu'un, c'est bien celle de Sergei Eisenstein dans *¡Que viva México!*

(*Grand éclat de rire*). Oui, bien sûr. Vous avez absolument raison. Je l'avais oublié, celui-là!

Vous transportez cet environnement physique délabré dans *Mentiras piosas* (Mensonges pieux) (1988): les ruelles étroites et sombres, bordées de maisons croulantes et insalubres, cet autre Mexique qui se trouve derrière les grandes avenues et les grandes places. Le dernier plan du film est d'une ironie consommée: la caméra sort de l'obscurité de cet environnement en décomposition et aboutit, à la fin d'un grand panoramique, sur la Place du Zócalo, sous un soleil éclatant. Ce plan expose la fausseté de l'image *carte postale* du Mexique et démontre la féroce absurdité de cette image convenue, touristique et reconfortante.

À treize ans, j'ai lu *Les Enfants de Sánchez* de l'anthropologue Oscar Lewis³. Ce livre m'a profondément marquée. Une remarque surtout est restée dans mon esprit. Lewis écrit dans l'introduction que

les gens pauvres, les déshérités, qu'ils se trouvent aux États-Unis ou en Inde, ne jettent jamais aucun objet. Ils gardent tout dans l'éventualité d'un besoin futur. Je pense que cette observation est à la base de ma fascination pour le baroque, fascination que je partage avec Arturo et qui a soudé notre relation. Le baroque représente pour moi cette accumulation, cet encombrement, ce débordement d'objets qui sont la manifestation physique de souvenirs. Quand vous ne jetez rien, vous avez toute votre vie devant vos yeux. Il représente aussi une certaine immobilité, car il est rare dans ce type d'intérieur que les objets soient changés de place.

Votre œuvre est traversée par le thème du chagrin des femmes, et celui de leur désir.

Oui, peut-être... Je ne pense pas en ces termes-là, mais je pense que vous avez raison. Dans une grande partie de mon travail, ces thèmes



La Femme du port

sont en effet présents. Dans *La mujer del puerto* par exemple, le désir sexuel de la femme est très fort. Dans *Principio...*, la jeune soeur devient prostituée parce qu'elle aime qu'on la baise. Dans un sens, c'est une pute joyeuse. Je voulais aussi dépeindre la femme de Vera Cruz, l'amante éphémère du fils faible, comme un personnage aimant le sexe, profondément maître de sa sexualité, que j'oppose à celui de la mère, une femme sans sexe. Tout de même la question de la sexualité est périphérique dans cette histoire de liens familiaux terriblement lourds. J'ai toujours été très franche au sujet du sexe. J'ai pris pour acquis très tôt que les femmes pouvaient avoir du désir et du plaisir sexuel à cause de ma mère qui était une femme aux idées très larges.

Mentiras... est pénétré d'une charge érotique très puissante...

Mentiras... c'est mon projet le plus personnel, celui que je porte le plus dans mon coeur. Dans ce scénario, comme dans celui de *El imperio...*, les personnages sont moi. Ce n'est que très graduellement que j'ai réussi à m'en détacher. Dans *Mentiras...* je suis, à la fois, le personnage féminin et le personnage masculin, bien que j'eusse aimé davantage être le second. À l'époque où j'écrivais ce scénario j'étais rongée par la culpabilité et j'avais l'étrange certitude que l'écriture de mon tourment ferait office de thérapie. Un scénario qui est une thérapie ne constitue pas un travail professionnel. Je vous donne un exemple. Pendant que je travaillais une scène, je me suis disputée avec ma fille. Après la dispute, je me suis remise au travail et j'ai écrit le monologue que je prononçais dans ma tête. Ce monologue n'avait rien à voir avec le récit et il ne cadrait nulle part dans la structure, mais je l'ai inséré quand même. Cela n'est pas très professionnel. Ceci dit, je n'ai pas suffisamment de distance pour avoir un point de vue sur ce scénario. Ce que je puis vous raconter, en échange, c'est l'histoire cachée derrière le film.

Je suis une femme très jalouse et lorsque Arturo et moi avons entamé la relation amoureuse, nous étions tous deux convaincus qu'elle serait absolument futile et très courte. Chacun entretenait la certitude que l'autre le quitterait rapidement. Nous avons donc décidé de faire ce film pour exorciser la jalousie et la peur névrotique de l'abandon. Je savais dès le début que l'histoire racontée allait être très mince parce que ce ne sont que deux personnages névrotiques et rien d'autre.

En effet, c'est un film assez énigmatique. La crainte de l'abandon n'est pas toujours visible mais elle devient évidente à la fin avec la musique de *Madame Butterfly*.

Mais, outre l'exorcisme, ce film représente pour moi la découverte de moi-même comme profondément *de Mexico*, bien que je sois née et que j'aie grandi dans cette ville.

Est-ce pour cela que vous évoquez Tenochtitlán dans le récit?

Exactement. Le Mexico que je connaissais était celui de l'automobiliste qui va d'un quartier cossu à un autre. Bien sûr, je connaissais les quartiers populaires, les quartiers pauvres, nous y allions de temps en temps, mais ils ne faisaient pas partie de mon univers. C'est en travaillant au Ministère de l'éducation et de la culture que j'ai véritablement découvert le centre de la ville et j'en suis restée éberluée. L'évocation de Tenochtitlán est un hommage à la ville.

D'ailleurs, à l'époque du film nous étions encore sous les effets de la grande crise monétaire de 1982. J'avais l'impression (et je l'ai toujours) que, peu à peu, nous étions en train de perdre ce pays, que tout le pays allait disparaître comme est disparue Tenochtitlán.

Mais vos personnages reconstruisent Tenochtitlán en maquette pour la vendre aux Américains...

Ce qu'ils reconstruisent, c'est l'utopie, c'est le rêve. Ce n'est pas pour la vendre aux Américains mais pour trouver ceux-ci afin de

réaliser leur rêve. J'aime les utopies et les utopies déçues me touchent profondément.

C'est ici que l'utopie fait sa première apparition dans nos films. Elle figurera dans presque tous les suivants et particulièrement dans *La mujer del puerto*.

Et ce seront toujours des utopies déçues?

Évidemment, car il n'y a rien de plus triste qu'un rêve qui se réalise. De plus, une utopie ne peut être que déçue parce que comme le vocable lui-même l'indique (*ou topos*: non-lieu), il n'y a pas d'utopie dans la réalité, excepté, bien sûr, Disneyland.

L'utopie dans *La mujer...* s'élabore autour d'un inceste entre frère et soeur.

Quand nous avons commencé ce projet, les instructions d'Arturo étaient très précises: il voulait le film le plus immoral possible, un film qui eut pu aller contre tous les principes moraux existants. J'ai suivi ses instructions à la lettre. Je suis une scénariste très disciplinée.

L'inceste est le sujet de l'histoire. Mais parler d'inceste, au Mexique, dans les années 90, c'est très difficile. Du moins, dans la ville de Mexico où l'inceste est commis quotidiennement par un grand nombre de personnes, pères ou frères. Personne n'en fait de cas et personne n'en meurt.

J'ai donc abordé l'histoire par le biais du péché, ma prémisse étant que l'Église a raison: l'accouplement incestueux engendre des enfants mongoloïdes – le handicap de l'enfant étant la rétribution divine pour le péché commis. Ensuite j'ai introduit mon plus beau personnage, un vieux fasciste dans le genre du poète italien Gabriele D'Annunzio, sympathique parce qu'il veut le bien de tous: il prône une utopie. Enfin, j'ai donné une fin heureuse à l'histoire, la plus belle que j'aie jamais écrite. Parce que l'amour est plus puissant que le péché, la soeur et le frère restent ensemble, et la mère accepte leur union. Ils habitent le joli petit bordel dont ils sont propriétaires. Le bordel est efficacement organisé selon la bonne méthode fasciste. Elle continue son travail de prostituée. Le couple est très heureux avec leur petit enfant mentalement handicapé et ils en attendent un autre qui sera assurément handicapé aussi. Et tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Le concept d'utopie comme émanation d'une idéologie fasciste est l'idée autour de laquelle s'articule *El castillo* de la pureza réalisé par Arturo Ripstein en 1972. On y trouve aussi l'inceste et le désir de fusion.

Oui. *La mujer...* est très lié à *El castillo...* D'ailleurs tous les films que j'ai écrits pour Arturo sont liés à celui-ci parce que le personnage principal de *El castillo...* est un personnage très semblable à Arturo, claustrophile comme lui. L'un et l'autre aiment l'enfermement, les espaces clos parce qu'ils leur procurent un sentiment de protection. De plus, Arturo est très *famille*, très protecteur.

Vous associez donc le concept d'utopie à la claustrophilie?

Oui. Il y a de la claustrophilie dans le concept d'utopie. Puis, j'aime les petits rêves comme cette petite famille claustrophilique entourée d'une réalité pauvre et baroque. Je hais les gens qui ont des rêves grandioses: changer le monde, changer l'histoire.

Habituellement, les utopies portent sur des *grands projets*.

Moi, ce qui m'intéresse ce sont les toutes petites utopies: changer un petit coin de la réalité comme la maquette que j'évoquais tout à l'heure, ou comme ce petit bordel.

La famille nous conduit à *Principio y fin* avec lequel vous introduisez un autre thème de votre travail: la mère, thème associé à celui du chagrin des femmes. Quelle a été l'histoire de ce projet?

J'aime beaucoup Nagib Mahfouz. J'ai lu d'abord celui de ses romans dont le titre en anglais me déplaisait le plus: *The Beginning and the End - Principio y fin* – il me déplait toujours. Mais le roman m'a beaucoup plu. Je trouvais que c'était comme un film mexicain. J'ai surtout adoré la dernière scène – le suicide de la fille. Cette scène m'a bouleversée: j'ai pleuré à chaudes larmes et je me suis dit que je ferais n'importe quoi pour pouvoir l'écrire et la voir à l'écran. Beaucoup plus tard, j'ai réalisé que je ne l'ai pas écrite dans le sens de l'intention de Mahfouz. C'est parce que je ne savais pas qu'il était socialement accepté, dans la culture arabe, qu'une femme qui a déshonoré la famille soit tuée par son père, son frère ou son mari. J'avais compris le suicide comme un choix individuel. Pour moi, il relevait de la tragédie grecque. Ce qui m'avait frappée aussi, c'était ce que je percevais comme un changement subit de genre: du mélodrame à la tragédie.



La Reine de la nuit

Il y a un terrain commun entre le mélodrame et la tragédie.

Absolument. Si vous poussez le mélodrame dans ses derniers retranchements, il vire à la tragédie. Donc, j'ai commencé, peu à peu, à transformer le roman pour en faire une histoire beaucoup plus brutale.

Mahfouz dépeint la mère d'une façon positive. Il pense qu'elle fait le bien. Il l'aime vraiment. Elle est douce et tendre bien qu'elle fasse exactement ce que je lui fais faire. Mais ses actes sont éclairés d'une belle lumière. Moi, je voulais quelque chose de plus douloureux. Je voulais une mère qui souffre, qui se noie, désespérée, destructrice et coupable. J'adore ce personnage.

Vous comprendriez peut-être quelque chose si je vous disais que j'ai eu mon premier enfant à l'âge de dix-sept ans... C'est à peine si je me souviens de moi sans un bébé dans les bras.

Mais cette mère est une cannibale, elle est terrifiante. C'est la mauvaise mère par excellence.

Ne sommes-nous pas toutes des mères terribles? Moi, je suis une mère terrible. La maternité est la chose la plus difficile et la plus douloureuse qui soit. Je souhaite, par exemple, à mes filles (j'en ai trois de trois pères différents) l'exact opposé de ce que je me souhaite à moi-même, et seulement parce que je les aime. Moi, je veux vivre une vie courte, intense et trépidante.

Mais vous voulez que vos filles épousent des dentistes.

Exactement. Je veux les protéger; je veux surtout qu'elles soient protégées...

Dans Principio..., la mère veuve, elle aussi, veut protéger son fils, lui faire faire des études de droit, le faire se marier à une fille appartenant à une famille aisée... Mais pour cela, elle est prête à sacrifier ses trois autres enfants...

C'est une femme qui ne se donne pas le droit d'être tendre, elle doit se contrôler. Du point de vue de la société, de la psychanalyse, c'est le portrait de la mauvaise mère. Mais moi, je ne partage pas ces points de vue. Étrangement, je traite les mères de leur propre point de vue. Je m'identifie à elles, jamais aux enfants.

Certes, cette mère a tort, mais dans son esprit, elle ne détruit pas les autres enfants, elle les met simplement de côté temporairement. Comme elle n'a pas la force de les sauver tous, elle exige que toutes les forces de la famille soient unies pour en sauver un, le plus fort. Dans son raisonnement, elle pratique une espèce de darwinisme. Elle pense qu'en sauvant le plus apte, plus tard, peut-être, il sauvera les autres. Mais quoi qu'il en soit, il faut absolument qu'elle en sauve un: elle n'a qu'un choix et ce choix est déchirant. Elle ne peut rien faire avec la fille: elle est laide. Un des fils est trop faible et l'autre est un trafiquant de drogues abruti. Il ne lui reste qu'une carte et elle mise tout là-dessus. Au fond, elle n'est qu'une pauvre femme, une mère.

Toutes les mauvaises mères, au fond, ne sont que de pauvres femmes...

Oui, nous sommes toutes très bien intentionnées, n'est-ce pas?

Donc, elle n'est terrible que parce qu'elle se trouve dans une condition économique désespérée, condition qui la confronte à un choix infiniment cruel.

Oui. Elle est confrontée au choix qui s'impose quand on est dans le pétrin jusqu'au cou. Ce genre de situations m'est très familier, parce que des deux côtés de ma famille, il y a des histoires de ruine financière. La famille de mon père était, au tournant du siècle, une famille très riche de Guadalajara. Il y avait dix enfants. La famille a été ruinée et il a fallu faire des choix. Les fils ont été placés dans des écoles privées ou envoyés chez des parents riches, et les filles ont été placées à l'orphelinat.

La mère salvatrice de Principio... nous conduit directement au personnage de la mère dans La reina de la Noche.

La reina..., pour moi, c'est avant tout la mère. Je comprends et je m'identifie avec elle. Lucha Reyes, le supposé personnage principal, est pour moi, au fond, peu de choses... C'est la mère qui est le *Personnage*.

La mère qui aide sa fille dans le suicide... Nous connaissons le cas de Médée qui donne la mort à ses enfants par dépit, par vengeance, mais une mère qui aide au suicide de son enfant par compassion, c'est plutôt rare.

C'est contraire à la bonne morale, je sais. Mais considérons le cas où la mère connaît son enfant si profondément qu'elle sait que c'est la chose la moins douloureuse pour lui.

Comment vous êtes-vous intéressée à ce projet que vous appelez une biographie imaginaire de Lucha Reyes – célèbre chanteuse populaire des années 30. Sait-on réellement quelque chose de sa mère?

On sait quelques petites choses. Le projet est une commande. Un producteur français m'a téléphoné et m'a demandé d'écrire une biographie de Lucha Reyes. Il a formulé sa demande d'une manière très française en me disant combien – oh combien! – il était fasciné par ce pays, par le chant de Lucha Reyes, par la force des femmes mexicaines, etc. Voilà ce que j'entends par *le point de vue de l'anthropologie française*. Quant il a eu fini de faire l'éloge de cette «chanteuse puissante, souldarde et si profondément mexicaine», je lui ai demandé s'il s'agissait de celle qui s'est suicidée. Il m'a répondu que oui. Je lui ai posé cette question parce que j'ai horreur des films sur la grandeur et la décadence des grandes comédiennes, des grandes chanteuses. Mais dans la mesure où Lucha s'est suicidée et que moi, j'ai toujours été fascinée par les suicidés, j'ai pensé pouvoir entamer ce projet. Cependant, je ne savais pas comment aborder le personnage. J'ai fait des recherches mais je n'ai pas découvert grand chose d'autre que la grandeur et la décadence d'une chanteuse qui a eu beaucoup d'amants et a été bisexuelle. Sa bisexualité était donc la seule voie d'approche modérément intéressante qui se présentait à moi. J'ai trouvé la femme qui a été son amante (La Hayra dans le film) mais je ne savais toujours pas comment saisir le noyau du sujet.

Puis, un jour, arrive chez moi une supposée parente de Lucha Reyes envoyée par le producteur. Elle était dans la cinquantaine avancée et elle était accompagnée de sa fille et de sa petite-fille – c'étaient

des femmes de souche très populaire. Elle a commencé à me raconter combien elles étaient pauvres, qu'elles étaient laveuses et repasseuses. Puis elle m'a demandé si je pouvais les aider, vu que j'allais parler de la bisexualité de sa célèbre tante Lucha. C'était du chantage mêlé à la mendicité.

Comment savaient-elles que vous alliez aborder le sujet de la bisexualité?

J'avais écrit un synopsis pour le producteur et lui, naïf, le leur a montré. Comment il a trouvé ces femmes, je l'ignore. Je leur ai répondu que le Français qui avait fait la recherche pour les trouver me payait un modeste salaire et que je n'avais pas d'autre argent. Or, en espagnol les mots *recherche* et *enquête* n'en font qu'un seul: *investigación*. Et elles ont compris que le producteur aurait mis la police à leurs trousses. Comme la vieille était prostituée, elles ont pris peur et, hystériques, se sont enfuies de ma maison. Mais elles ont laissé derrière elles des photos qu'elles avaient apportées pour prouver leur parenté avec Lucha. Une des photos représentait la mère. Moi, je savais que la mère avait été, il y a très long temps, tenancière de bordel à Guadalajara... Aussitôt que j'ai aperçu son visage, j'ai vu mon film. Si votre mère a ce visage-là, il faut que vous vous suicidiez. À partir de là, j'ai presque tout inventé. La réalité, le chant, Lucha, tout le reste m'importait peu. Mon but était de dépeindre une mère, évidemment plus éveillée que sa fille; une mère très consciente du trouble mental de sa fille mais qui sait, en même temps, qu'elle ne peut rien pour elle parce qu'elle est vieille et faible. Une mère donc qui laisse partir sa fille avant elle pour ne pas la laisser seule dans ce petit monde horrible – autrement dit, une mère qui sait que seule la mort peut sauver sa fille. Dès que j'ai imaginé cela, j'avais l'histoire qui m'intéressait.

Mais n'est-elle pas aussi déçue que Lucha ne soit pas devenue une cantatrice d'opéra; qu'elle ne soit pas sortie de ce demi-monde sordide de cabarets, de tavernes, de bordels?

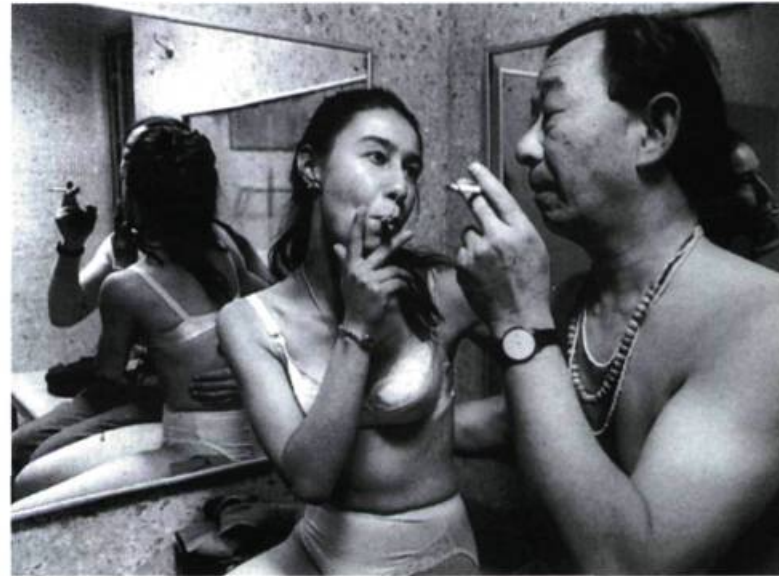
C'est évident, parce que si Lucha avait suivi ses instructions à elle, elle aurait surmonté sa condition psychique: elle aurait été sauvée. Elle aurait été une diva au lieu d'une soularde; elle aurait épousé un homme riche au lieu de baiser à droite et à gauche avec des femmes et des hommes...

En d'autres termes, si l'enfant, si Lucha ne réalise pas le désir de sa mère, elle est perdue. Il vaut mieux qu'elle soit morte...

Oui, je sais. C'est très contradictoire. Une profonde contradiction est enfouie dans cette mère. Mais ce n'est pas par égoïsme, c'est pour le bien de sa fille, pour que sa vie ne soit pas une répétition de la sienne.

Mais, au fond, la mère, ne veut-elle pas revivre une autre vie à travers sa fille? La fille, pour elle, n'est-elle pas un moyen de réaliser un fantasme? Ce qui est très intéressant, cependant, c'est que d'habitude, la mauvaise mère est représentée comme un personnage réprouvé. Or, la vôtre est tragique plutôt que condamnée.

Parce que je me place du point de vue de la mère. L'idée de l'angoisse désespérée de la mère pour son enfant m'est venue bien avant l'amorce du projet de *La reina*... Je conversais avec un ami à propos d'une connaissance à lui qui avait une mère très oppressante. Elle suivait son fils partout. Il fallait qu'il lui téléphone de partout, même du bordel. Elle ne le laissait pas vivre. Puis, un jour, il est foudroyé par une crise cardiaque et il meurt à cinquante-quatre ans. Mon ami est allé présenter ses condoléances à la mère et elle lui a dit: «Ah, je suis



Principe et fin

tellement soulagée. Enfin je peux dormir tranquille.» Ce sont les sous-entendus de cette réplique qui m'ont fascinés, et que j'ai voulu aborder dans le film.

L'histoire se déroule dans les années 30. Cependant, vous ne faites qu'esquisser le cadre politique, culturel et artistique de cette époque légendaire dans l'histoire du Mexique.

C'est parce que tout cela n'est pas très important. Si j'avais pu enfermer Lucha et sa mère dans une maison, j'aurais été la femme la plus heureuse du monde.

Puis, il y a cette scène foudroyante où Lucha achète, dans l'église, l'enfant de la mendicante indienne.

Il y a du vrai dans cette histoire. Lucha a adopté l'enfant d'une danseuse de cabaret. La mère indienne prolonge le personnage de la mère de Lucha. Elle aussi veut sauver ses enfants parce que c'est seulement ainsi qu'elle aura accompli son devoir de mère. Elle a deux enfants mais Lucha ne veut en acheter qu'un. Elle est donc confrontée au même choix que la mère de *Principio*... J'ai introduit ce personnage de la mendicante parce que je pense que le public peut mieux comprendre sa motivation et je l'ai placée dans l'église pour souligner la notion de salut, de la recherche d'un sanctuaire qui sous-tend son acte.

En achetant l'enfant, Lucha aussi joue le rôle de la salvatrice.

Tout à fait. Mais Lucha veut cet enfant parce qu'elle sait qu'en devenant mère, elle va être sauvée elle-même. Dans un sens, la motivation de Lucha correspond, peut-être, à mon propre fantasme de maternité.

Avant que je ne commence la rédaction du scénario, la dernière phrase du récit m'est brusquement venue à l'esprit: «Ya puedo descansar en paz; mi hija, al fin, encontró el sosiego» (Maintenant je peux me reposer en paix; enfin, ma fille a trouvé la paix). Étrangement, j'emploie dans cette phrase un vocable démodé – *sosiego* (paix, tranquillité) – qui n'est pas dans mon lexique habituel. Cette phrase me hantait. Contrairement, aussi, à mes habitudes j'ai commencé la rédaction du scénario par la fin.

Lorsque j'ai assisté à la projection de *La reina de la noche* à Cannes où le film était en compétition, j'avais un trac terrible. Tout d'un coup, j'ai entendu une voix de femme me dire: «Si tu veux que la projection se passe bien, ne regarde et n'écoute que *ce moment-là.*» J'ai immédiatement compris qu'il s'agissait de la dernière phrase du film, *ma* phrase. J'ai suivi son conseil, convaincue que la voix entendue était celle de Lucha Reyes – son fantôme nous est souvent apparu pendant le tournage. Je sais que vous ne me croyez pas. Mais je vous assure... et tous les Mexicains qui sont ici et qui étaient sur le tournage vous le confirmeront.

Comment s'est-il manifesté?

Le fantôme de Lucha est apparu à Arturo, par exemple, et lui a demandé de couvrir son visage quand elle meurt parce qu'elle a très honte. Je vous jure. Arturo l'a clairement entendu faire cette demande. Vous pouvez le croire ou pas...

Je ne veux rien tant que vous croire.

Et il est arrivé une autre chose étrange. La famille de ma mère est une très ancienne famille de Vera Cruz. Son origine remonte au XVI^e siècle. La demeure familiale, délabrée et remplie de souvenirs, est très ancienne aussi – elle remonte à quatre ou cinq générations. L'an passé, j'y suis allée en visite avec une de mes filles. Depuis une éternité, il y a un petit portrait représentant un jeune homme. J'ai toujours aimé ce portrait mais je n'ai jamais su de qui il était. Dans la maison loge une vieille tante d'à peu près quatre-vingt-dix ans qui souffre de la maladie d'Alzheimer. Mais le jour de notre visite elle était lucide et elle m'a demandé si je voulais qu'elle fasse visiter la maison à ma fille. Elle commença par les portraits. J'en ai profité pour lui demander qui était le jeune homme du portrait. Elle était très étonnée que je ne connaisse pas l'histoire de cet ancêtre du XVIII^e siècle qui avait été mordu par un chien enragé. Sa mère, voyant son fils en proie à des souffrances intolérables, avait demandé à tous de quitter la maison. Une fois seule, elle prépara un plat de riz au lait empoisonné et le fit manger à son fils. Aussitôt que le fils fut mort, elle retrouva la famille

et dit: «Ya puedo descansar en paz; mi hijo, al fin, encontró el sosiego.»: mot pour mot la phrase qui m'avait hantée... À ce moment-là j'ai su que la notion de Salut – de sauver et d'être sauvé – était comme inscrite dans mon ADN. L'idée que l'amour est très douloureux, qu'il vous fait faire des choses qui font mal à ceux que vous aimez et à vous-même, fait partie de mon bagage génétique. Dans ma famille qui est une famille très *féminine*, il y a une longue histoire d'euthanasie. Peut-être cette notion que la douleur subie et infligée est un moyen de survie est-elle inscrite dans mes gènes...

Vos mères sont des personnages très troublants. Il y a, dans l'histoire du cinéma et de la littérature, nombre de personnages troublants. Mais ce que je trouve particulièrement original dans votre oeuvre, c'est la façon, à la fois très subtile et très puissante, de représenter leurs perturbations. De l'équilibre dans lequel vous tenez subtilité et puissance se dégagent des vérités existentielles saisissantes et presque inédites.

Je ne veux pas juger mes personnages: cela me fait horreur. Je me suis toujours identifiée beaucoup plus à ceux qui sont lourds et sombres qu'aux plus légers. J'adore mes mères. De tous mes personnages, ce sont elles les plus belles. C'est peut-être ainsi parce que je peux m'identifier à leur chagrin, à leur côté sombre. **S**

Guadalajara, le 10 mars 1998.

1. Arènes dans lesquelles se déroulent les combats de coqs.
2. Le maguëy est une plante à très grandes feuilles appartenant à la famille des cactus. On en distille la tequila.
3. Très célèbre étude d'une famille mexicaine urbaine, basée sur vingt-cinq ans d'observation.
4. Ville aztèque détruite par Cortés sur les ruines de laquelle a été reconstruite la ville de Mexico.

Paz Alicia Garcíadiego a écrit les scénarios de films suivants réalisés par Arturo Ripstein:

- 1985 **L'Empire de la passion** (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)

(Ce dernier film ayant été annulé lors de la rétrospective Ripstein à la Cinémathèque, il nous est impossible d'en faire la critique, contrairement à ce qu'on avait indiqué au N° 198)