



Début et fin

Principio y fin
de Arturo Ripstein

Fiche technique

Mexique - 1993 - 2h45

Réalisateur :
Arturo Ripstein

Scénario :
Paz Alicia Garciadiego
d'après le roman de
Naguib Mahfouz

Musique :
Lucia Alvarez

Interprètes :
Ernesto Laguardia
(Gabriel Botero)

Julieta Egurrola
(Ignacia Botero)

Bruno Bichir
(Nicolas)

Lucia Munoz
(Mireya)

Alberto Estrella
(Guama)

Blanca Guerra
(Julia)

Alonso Echanove
(Carinoso)

Veronica Merchant
(Natalia)

Résumé

C'est avec la mort du chef de famille que tout commence... Et c'est le début de la fin ! Le père disparu, la mère, déboussolée mais libérée aussi de la servitude envers son mari, reporte sur son fils préféré tous ses espoirs. "Tu réaliseras mes rêves, j'en suis sûre", lui dit-elle. Et désormais, frères et sœur, les uns après les autres, se sacrifient pour Gabriel, afin qu'au nom de tous il "devienne quelqu'un". Mais, avec ce fils chargé de remplacer son père, le cercle familial est dénaturé. Et dans la famille, ça ne tourne plus rond ! Il y a une brèche où vont s'engouffrer les tabous : désirs incestueux, meurtre, vol, prostitution, infanticide...

Critique

Car nous sommes dans un mélodrame, genre où Ripstein est passé maître. Tous ses derniers films, dont **La Reine de la nuit**, ont été écrits par la même scénariste : Paz Alicia Garciadiego. Celle-ci est fascinée par la figure maternelle, à la fois protectrice et maléfique. Ses histoires, véritables toiles d'araignée, forment un réseau de passions violentes et contrariées où les êtres se perdent. Et la mise en scène de Ripstein, qui refuse de s'apitoyer et se tient à distance, en accentue encore la douleur.

Pas de gros plan. Peu de musique. L'opéra joue un rôle capital, mais il est surtout dans le cœur de ces quatre enfants que

L E F R A N C E

leur père avait comparés aux quatre parties de **Rigoletto**. C'est leur vie même qui est une musique bouleversante.

Pas de larmes. Les cris sont étouffés. Tout est retenu. Les sentiments comme la caméra. Nul romantisme. Ces personnages de mélo (mère abusive, prostituées, jeunes filles pures...) deviennent des figures de tragédie. Si un couple danse amoureuxment sur le port de Veracruz, Ripstein pointe aussitôt ce que la relation a de tragique : la danse se poursuit dans une maison où un handicapé assiste, impuissant, en fauteuil roulant, à cette étreinte. Ripstein a une façon sèche de couper une émotion naissante pour en faire surgir la crudité. Le bonheur n'est jamais innocent.. Il fait mal. Dans tous les lieux que nous traversons, Ripstein place des miroirs où notre regard se perd. En cadrant le reflet des personnages au lieu de filmer directement les corps, il nous fait prendre conscience que ceux-ci ne sont peut-être plus que les reflets d'eux-mêmes. Car les miroirs renvoient une image déformée : on mime devant la glace ce que l'on rêverait d'être (pour la sœur : petite danseuse, jeune mariée, amoureuse plutôt que courtisane). Tandis que Gabriel, au nom d'archange, y voit ce que nul ne distingue : son âme noire sous une belle apparence.

Ripstein nous entraîne dans une sorte de lent vertige. Comme dans **Ce lieu sans limites**, **L'Empire de la fortune** et **La Reine de la nuit**, on retrouve ici son obsession du cercle (pistes rondes des cabarets, manèges, arènes...). Le besoin d'enfermer son petit monde à l'intérieur de lieux-prisons... Où nous voilà prisonniers à notre tour. Reclus à l'intérieur du film. Soumis à cette sensation que le temps, invariablement, ne se déroule pas mais s'enroule autour de nous par de longs plans-séquences. Pour Ripstein, la mise en scène, c'est organiser l'espace en impasse.

Sa descente aux enfers, il la filme comme une montée au ciel. On n'en finit pas de monter des escaliers pour

s'abaisser à des actes dégradants et l'on descend d'autres escaliers tout en rêvant d'ascension sociale ! C'est un parcours où l'espace physique et l'espace mental ne font plus qu'un. Où les sons rythment, de façon lancinante, la progression du désir (du bruit mécanique d'une machine à coudre au goutte-à-goutte d'un robinet qui fuit). L'âme du film, c'est son rythme.

Il y a ce plan extraordinaire, incroyable où, après tant de violence retenue, le tragique éclate. La caméra s'accroche aux pas de Gabriel, qui se perd dans un hôtel de passe : saunas, couloirs inquiétants, escaliers sans fin, salle des machines... Le plan dure huit minutes ! Le son des tambours vient ponctuer son errance. Et l'on ressent physiquement son angoisse. Car ce n'est pas un accompagnement musical. C'est une pulsation qui jaillit de son corps. Définitivement égaré en lui-même, Gabriel est au sommet... de sa déchéance

Philippe Piazza
Télérama n°2357

L'ensemble du film trouve sa respiration dans la synthèse des péripéties et des pointes mélodramatiques. Intenses, brèves, comme les teintes rouges qui accompagnent la sexualité de Mireya, ou les séquences du cabaret où chante Guama, avec ses éclairages artificiels, son décor baroque du manège des prostituées. Brèves et courbes comme ce mouvement d'appareil qui découvre le jardin où s'éloignent Gabriel et Natalia. Ebauché et effacé, un rêve d'apaisement, de retour à la respiration naturelle, contre la clausturation du drame familial se devine dans les tableaux en extérieurs lorsque Nicolas et Julia - la femme mûre dont il s'est épris - se retrouvent sur la plage.

Le plan-séquence domine toute l'œuvre, participant sans relâche à l'esthétique de l'enfermement. Gestes, actes, réactions s'accumulent dans le plan, le chargeant de matériau dramatique. D'un côté, la caméra attend l'exacerbation de

l'action dans la séquence. De l'autre, elle s'inscrit dans la vision mélodramatique, refuse les coupes pour exprimer des trajectoires de personnages, suivre un mouvement dans l'espace, tantôt dominant, tantôt dominé. Et Ripstein s'oppose aussi à une certaine esthétique superficielle du mélodrame télévisuel des feuilletons qui, par le découpage, gomme l'intensité au profit de la fonctionnalité. Le plan-séquence culmine dans la scène finale où la caméra suit Gabriel dans sa course hallucinée, après le suicide provoqué de Mireya. Course poursuite avec son destin, avec lui-même, face à face avec la monstruosité, cette trajectoire fait enfin éclater la clausturation en un kaléidoscope des coloris qui traversaient le film, de l'orange intense au bleu sordide, jusqu'à l'ombre terreuse où Gabriel s'ouvre les veines.

Pure et tragique jouissance mélodramatique, cette conclusion, ponctuée par le souffle haletant du héros, accomplit aussi la construction musicale et rythmique de l'œuvre. Cette fin renvoie encore au début et au père Botero, à son amour de l'opéra. C'est d'ailleurs grâce à sa connaissance de l'opéra que Gabriel se fera remarquer de son protecteur, oncle d'un camarade et mélomane naïf. Si un motif musical lyrique et discret accompagne les scènes romantiques, les effusions et les souvenirs, la musique et les chants d'opéra imprègnent plusieurs scènes, parfois les relie entre elles. En ce sens, **Principio y fin** est un mélodrame au sens propre. La famille se résout finalement dans la substance musicale.

Ripstein impose d'autant mieux le modèle mélodramatique qu'il l'utilise, le met à distance. L'on se prend à évoquer Douglas Sirk. Surtout que Ripstein multiplie les miroirs, présents dans la presque totalité des plans. Les personnages s'y reflètent ou s'y contemplent. Il ne s'agit pas seulement d'une recherche esthétisante, mais d'une multiplication de la réalité. Le cinéaste lui-même com-

mente cette production d'une seconde réalité propre aux regards des héros. Les miroirs désignent le monde des Botero à la fois comme obsessionnel et radicalement autre par rapport au réel. D'où ces miroirs qui se brisent dans les moments de crise, de rapport insupportable entre l'obsession et le monde. D'où aussi un effet d'ironie sirkienne. Au long du récit, les membres de la famille Botero épousent des rôles archétypaux, d'ailleurs commentés par Gabriel : lui est le frère mauvais, Nicolas le frère sublime; Guama, crucifié sur le manège lors de son passage à tabac, puis ensanglanté, prend des allures ironiquement christiques. Comme Sirk, Ripstein critique ainsi les personnages qui restent englués, enfermés, en deçà ou à côté de la sublime et impossible perfection tragique ou mélodramatique. Et il pousse le mélodrame vers des limites où il flamboie avant d'agoniser, pour livrer une réalité sordide, terrible et étouffante.

Pierre Berthomieu
Positif n° 410

Entretien avec A. Ripstein

La dimension érotique que l'on trouve dans votre film était-elle déjà présente dans le roman ?

La dimension érotique dans ce roman, et dans quelques autres de Mahfouz, est très évidente, très claire et très féroce.

Vous avez transformé la caméra en un personnage à part entière, qui poursuit implacablement les autres.

En effet, le film n'a pas de coupures. J'aime beaucoup les lieux et les ambiances fermées. Je suis claustrophile et j'aime poursuivre une situation jusqu'à ce qu'elle soit exacerbée. De la même manière que le noyau familial interagit, j'ai préféré me rapprocher et m'éloigner avec ma caméra, sans éprouver le besoin de faire des coupes, ce qui aurait supprimé le rythme et la densité.

Il y a une présence constante des

miroirs dans le film...

Tout au long du film, les personnages se reflètent. Ils sont à la fois dans le réel et dans une réalité réfléchie, et lorsqu'il se produit une rupture de relation entre eux, les miroirs se brisent. Ce jeu de miroirs prend fin quand nous changeons le genre, et que le mélodrame sordide prend une allure de tragédie.

Le cinéma mexicain est en train de vivre un moment particulièrement brillant. A quoi attribuez-vous cela ?

Notre système présidentiel est basé sur des mandats de six ans et nous dépendons du fait d'avoir la chance qu'il y ait un bon fonctionnaire pour diriger le cinéma national. Ignacio Duran, en ce moment, n'est pas seulement un bon fonctionnaire. Il est également un cinéaste préoccupé par le fait de faire le meilleur cinéma possible et de donner le plus de chances possibles à une nouvelle génération d'acteurs et de techniciens. Lorsque j'ai débuté, au milieu des années 60, nous avons dû mener une bataille féroce contre la génération qui nous précédait.

Parmi les jeunes qui débutent aujourd'hui, il y en a certains qui sont très bons, plusieurs sans aucun doute. Mais il y a surtout un nouveau mouvement de femmes cinéastes qui est en train de donner un visage différent à ce cinéma, qui n'est pas seulement féminin, mais d'une autre sensibilité.

Je suis très content de l'apparition de cette nouvelle génération parce que, plus il y aura de films dans mon pays, mieux ce sera. Cela nous aidera réellement tous beaucoup. Sur le plan international aussi. Dans ce sens, je ne peux pas oublier le surprenant succès international de **Como agua para chocolate**, qui ne s'était jamais vu dans notre cinématographie. Mon cinéma va complètement à l'opposé. Mais pour nous, au Mexique, le fait qu'un film de cette sorte existe va peut-être permettre au public de penser que le cinéma mexicain

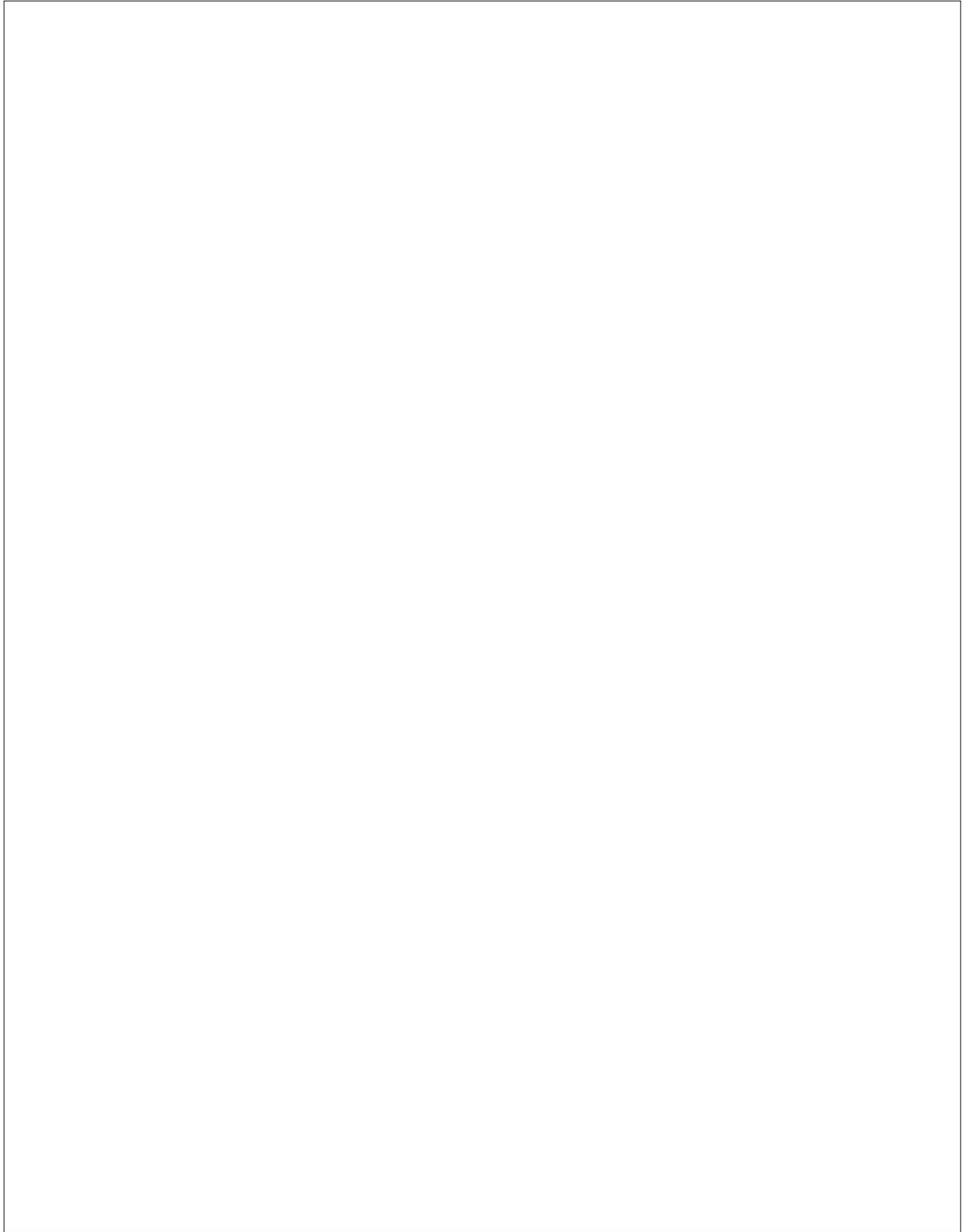
n'est pas complètement détestable dans sa totalité...

Propos recueillis au Festival de San-Sebastian 1993
fiche distributeur

Filmographie

Tiempo de morir	1965
Ho	1966
Episode de Juego peligroso (Jeux dangereux), co-réalisé avec Luis Alcoriza	
Los recuerdos del porvenir (Les souvenirs de l'avenir)	1968
La hora de los niños (L'heure des enfants)	1969
Salon independiente co-réalisé avec R. Castanedo et F. Cazals	1969
Crimen (Crime)	1970
La belleza (La beauté)	
Exorcismo (Exorcisme) (court métrage)	
Autobiografia	1971
El naufrago de la calle de la Providencia (Le naufragé de la rue de la Providence) documentaire co-réalisé avec R. Castanedo	
El castillo de la pureza (Le château de la pureté)	1972
El Santo Oficio (L'inquisition)	1973
Los otros niños (documentaire)	1974
Tiempo de correr (documentaire)	1974
Foxtrit	1975
Lecumberri, El palacio negro (documentaire)	1976
El borracho (documentaire)	1976
La causa (documentaire)	
El lugar sin limites (Ce lieu sans limites)	1977
La viuda negra (La veuve noire)	
Cadena perpetua (Prison à vie)	1978
La tia Alejandra (La tante Alexandra)	
La ilegal (L'illégal)	1979
La seducción (La séduction)	
Rastro de muerte (Trace de mort)	1981
El otro (L'autre)	1984
El imperio de la fortuna (L'empire de la fortune)	1985
Mentiras piadosas (Mensonges pieux)	1988
La mujer del puerto (La femme du port)	1991
Principio y fin (Début et fin)	1993
La reina de la noche (La reine de la nuit)	1994

D O C U M E N T S



L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
77.32.76.96
RÉPONDEUR : 77.32.71.71
Fax : 77.25.11.83