

LE CINEMA



SOUS LA DIRECTION DE PAULO ANTONIO PARANAGUA

MEXICAIN

cinéma/pluriel

Centre Georges Pompidou

La période Echeverría: le cinéma étatisé

Le 1^{er} décembre 1970, le nouveau président, Luis Echeverría, installe un gouvernement à claire vocation réformiste. Le terme de *vocation* n'est peut-être pas le plus approprié, mais c'est un fait que les réformes étaient nécessaires, dictées par les conditions réelles du pays. Les choses ne pouvaient rester en l'état après les événements de 1968 (Echeverría était alors à la Secretaría de Gobernación, sorte de ministère de l'Intérieur). Il était aisé de constater l'échec de la politique de développement entreprise depuis 1940. On distinguait l'ébauche d'un mouvement syndical démocratique et indépendant qui, s'il n'était pas encore dangereux, menaçait à long terme le corporatisme et la verticalité du syndicalisme officiel, un des piliers du système. Il était nécessaire de rénover, de réformer, de revitaliser certaines structures pour éviter l'effondrement de tout l'édifice. Outre la démagogie populiste qui présidait au projet, l'objectif était de préserver la classe dominante. Cependant, le secteur privé de celle-ci sentait que les nécessaires réformes – dont l'objectif était de la maintenir au pouvoir – entamaient ses privilèges exorbitants, et elle entreprit un travail de sabotage économique. L'attitude des gouvernements précédents vis-à-vis du cinéma (Adolfo López Mateos, 1958-1964; Gustavo Díaz Ordaz, 1964-1970) s'était traduite par une complicité par omission. L'ingérence de l'Etat dans l'industrie cinématographique était de plus en plus grande: financement à travers le Banco Nacional Cinematográfico, acquisition des principaux studios du pays en 1960 et étatisation des principaux circuits de salles du pays (Operadora de Teatros et Cadena de Oro), contrôle – au moins en apparence – des réseaux de distribution des œuvres mexicaines sur le territoire national et à l'étranger, bien que les anciens producteurs conservent la majorité des actions. L'intervention de l'Etat adoucissait les effets de la crise, assurait la survivance du cinéma en contrôlant ses principaux centres nerveux et en assurant son hégémonie idéologique. Mais le cinéma, en tant que produit culturel et esthétique, était relégué au second plan.

Le nouveau gouvernement manifeste son intérêt pour le cinéma dès son installation et comme dans d'autres domaines, la rénovation est impérative. Rodolfo Echeverría, dirigeant syndical des acteurs pendant longtemps et acteur lui-même, est nommé directeur du Banco Nacional Cinematográfico, avec les prérogatives d'un véritable ministre du cinéma (il est le frère du président de la République); il se trouve immédiatement confronté aux problèmes de marché. Le cinéma, dans sa forme traditionnelle, est un produit culturel incapable de satisfaire les nouveaux besoins. Il faut d'abord reconquérir les couches moyennes urbaines qui préfèrent les modèles hollywoodiens (et européens, à l'occasion, dans les milieux éclairés). Pour réussir, une fois de plus il est nécessaire de refléter ce qu'elles sont, et les vieux cinéastes sont insensibles aux changements et aux ferments culturels et sociologiques de la société mexicaine. L'Etat va jouer la carte des nouveaux cinéastes arrivés depuis 1965, et de ceux qui n'ont pas encore débuté. Mais pour que ce pari ait quelque chance de réussite, il faut ouvrir des voies, chercher de nouveaux thèmes et matériaux inédits, assouplir la censure et lutter contre l'autocensure, son partenaire obligé. La rénovation obéit dès le départ à des raisons à la fois humaines et économiques.

Les groupes privés dominants regardent les réformes d'un mauvais œil, dans le cinéma comme dans les autres do-

maines. Aux premières mesures tendant à rationaliser le système industriel, à le contrôler de plus près et à exiger une meilleure qualité des produits, les producteurs réagissent par un recul progressif. Le contrôle de l'Etat se fait plus serré, les producteurs s'effacent davantage et la production baisse de façon inquiétante¹¹. L'Etat prend en main la quasi-totalité de la production, en utilisant d'abord les Studios Churubusco comme producteurs (1972-1973), puis en fondant ses propres compagnies de production, Conacine (1974), Conacite I et Conacite II (1975).

Les nouvelles compagnies innovèrent en matière de production et de coproduction: l'Etat pouvait être producteur unique ou coproducteur avec les travailleurs, avec des groupes de cinéastes comme DASA (Directores Asociados, S.A.) pour des films dits *de paquete* (il s'agissait d'une association entre l'Etat, les techniciens, les travailleurs et les acteurs qui investissaient une partie de leur salaire, de 2 à 20% selon ce qu'ils touchaient), avec les nouveaux producteurs privés et les compagnies ou les organismes étrangers. En avril 1975, le règlement des crédits du Banco Nacional Cinematográfico changea: à partir de ce moment-là, ceux-ci furent exclusivement réservés à la production avec une participation de l'Etat. Cela n'interdisait pas les productions privées: les anciens producteurs pouvaient continuer de produire, mais par leurs propres moyens, sans le recours au financement d'Etat. La dernière étape est l'achat par l'Etat des Studios América en 1975. Pendant les quatre années précédentes, la production privée s'était réfugiée là, profitant des coûts sensiblement moins élevés et des faibles exigences du syndicat. Le cinéma était nationalisé, disaient les optimistes. En tout cas, il avait été étatisé.

Dès les premières années du régime, le Banco Nacional Cinematográfico s'était battu pour ouvrir au cinéma national les portes des meilleures salles du pays, qui étaient consacrées au cinéma étranger, surtout en provenance des Etats-Unis. La même chose se produisait dans les circuits de salles rachetés par l'Etat. L'accès aux salles était fondamental pour infléchir le processus culturel dans le bon sens. D'autre part, on accorda une certaine attention aux projets qui dénotaient une ambition expressive, aux thèmes nouveaux, aux sujets inédits. La censure, jusqu'alors une des plus rigides du monde, s'assouplit (relativement). Les cinéastes devenaient les promoteurs de leurs projets et pouvaient jouir d'une liberté d'expression et de financement qui, quoique relative, était inédite dans le milieu.

Les cinéastes se retrouvaient dans une conjoncture qui ne s'était encore jamais vue (les périodes favorables des années trente et quarante – pendant la Seconde Guerre mondiale – n'étaient pas comparables). On pourrait se demander s'ils furent à la hauteur de cette conjoncture politique et économique, et de ses contradictions. A première vue, les cinéastes semblent être restés en retrait par rapport aux nouveaux défis, sans doute à cause des traditions d'autocensure et de paternalisme. Aux consignes d'ouverture et de liberté créative, les cinéastes répondirent par le scepticisme, au lieu de prendre le pouvoir au mot et de tester les limites de cette ouverture et de cette liberté créatrice.

C'est sans doute vrai, mais il convient d'apporter des nuances. Les choses ne sont ni aussi simples ni aussi tranchées. Dans les premières années, l'Etat parle de changer le cinéma, mais il ne sait pas comment. La production d'Etat fait des essais dans toutes les directions: cinéma

politique, cinéma social, cinéma de qualité, cinéma qui éduque et fait prendre conscience. Bientôt surgit une plateforme constituée d'éléments plus ou moins théoriques et apparaît la notion de *cinéma d'auteur* qu'avait défendue *Nuevo Cine*.

Cette attitude reflète dans ses grandes lignes les intérêts et les ambitions des cinéastes, pour la plupart issus de la bourgeoisie ou de la petite bourgeoisie éclairée: ils avaient fait des incursions dans le théâtre (José Estrada, par exemple) ou dans la littérature (Juan Manuel Torres), venaient des écoles de cinéma mexicaines (Jorge Fons, Alberto Bojórquez, Jaime Humberto Hermosillo) ou étrangères - l'IDHEC français (Felipe Cazals, Paul Leduc), l'école de Łódź en Pologne (Juan Manuel Torres) ou celle de Moscou (Sergio Olhovitch, Gonzalo Martínez). La notion de cinéma d'auteur permet la lutte individuelle, la revendication de *ma* liberté, de *mon* imagination créatrice. A l'exception de Leduc, personne ne prend une position politique dans le meilleur sens du terme, personne ne s'interroge sur la fonction du cinéma et du cinéaste au sein d'une société donnée. L'objectif de la lutte individuelle est de revendiquer le mythe de l'Artiste-Dieu. C'est toutefois une position combative vis-à-vis de l'état réel du cinéma à ce moment-là, et elle joue un rôle important dans un milieu paralysé par le conformisme rigide: le cinéma pouvait et devait être un moyen d'expression personnel.

Entre 1971 et 1973 sont réalisés plusieurs films intéressants, en tant que projets d'auteur. Certains sont facilement reconnaissables. *El castillo de la pureza* [Le Château de la pureté, 1972] d'Arturo Ripstein, dans lequel il reprend ce qu'il avait expérimenté dans ses productions indépendantes²², en particulier l'usage du temps; il fouille davantage le thème du monde fermé et étouffant où l'homme essaie, comme Dieu, de créer un monde à son image et à sa ressemblance pour réussir une métaphore politique magistrale sur le fascisme (quotidien et familial), comme le montre Christian Zimmer²³. Puis il réalise *El Santo Oficio* [L'Inquisition, 1973] sans atteindre les mêmes résultats. D'autres films intéressants: *Los días del amor* [Les Jours de l'amour, Alberto Isaac, 1971], *Cayó de la gloria el diablo* (1971) et *El profeta Mimí* [Le Prophète Mimí, 1972] de José Estrada, *El señor de Osanto* [Le Seigneur d'Osanto, Jaime Humberto Hermosillo, 1971] et *El principio* [Le Début, 1972], premier film de Gonzalo Martínez.

Mais la première œuvre qui posait réellement les bases d'un cinéma différent ne vint pas des circuits industriels, elle fut tournée en 16 mm, en noir et blanc, et avec un budget insignifiant: *Reed, Mexique insurgé* (*Reed, México insurgente*, 1970-1971) de Paul Leduc. C'est l'histoire d'une prise de conscience traitée comme une vision semi-documentaire, regard insolite sur la Révolution mexicaine où la vérité immédiate, quotidienne, vive et fraîche de la Révolution apparaît comme un événement en marche, confus et imprécis, et non comme une histoire pétrie de rhétorique et de folklore. Le film fut acheté par l'Etat qui paya la légalisation syndicale, le gonflage en 35 mm et en fit son cheval de bataille dans les festivals et les semaines de cinéma mexicain à l'étranger entre 1972 et 1975.

L'étape des hésitations et des tâtonnements se poursuit, entre les essais de cinéma d'auteur et les approches d'analyse critique de la réalité mexicaine. A l'évidence, la plupart des cinéastes ne croient pas à l'ouverture et semblent se résigner à accepter ce que l'Etat paternel veut bien leur concéder; ils

s'adaptent à la conjoncture sans chercher à forcer les choses. On a souvent l'impression que l'Etat a tout fait pendant la présidence d'Echeverría, et on a tendance à oublier un fait important: la présence de nouveaux producteurs et de nouvelles compagnies de production venus d'horizons divers, qui n'appartenaient pas à l'association corporative reconnue. C'est le cas d'Alfa Centauri, formée autour de Felipe Cazals. Ce dernier était passé de la production indépendante à petit budget (*La manzana de la discordia, Familiaridades*), à la superproduction millionnaire avec *Emiliano Zapata* (1970), exercice de style plein d'une virtuosité parfois un peu vaine, produit par l'acteur Antonio Aguilar. Avec Alfa Centauri, il réalise en 1971 *El jardín de tía Isabel* [Le Jardin de tante Isabelle], film inégal, confus, riche, exubérant, sur les premières années de la conquête au XVI^e siècle.

Pour se conformer au désir du gouvernement, Alfa Centauri produit *Aquellos años* [Ces années-là] (1972) avec Marco Polo - une autre de ces nouvelles compagnies de production. C'est encore une superproduction historique, sur la geste de Benito Juárez à l'époque de l'intervention française et de l'empire de Maximilien, avec des personnages traités comme des monuments. N'ayant qu'une faible marge de manœuvre, Cazals s'adonne à la calligraphie et aux jeux (longs plans-séquences avec la caméra toujours en mouvement). La compagnie produit encore un film, toujours avec Cazals, le documentaire *Los que viven donde sopla el viento suave* [Ceux qui vivent là où souffle le vent léger], sur les Seris, Indiens du nord du Mexique.

L'activité de Producciones Marco Polo, entreprise fondée par les industriels Marco et Leopoldo Silva, fut un peu plus importante. Elle commence en 1970 avec *Tú, yo, nosotros* [Toi, moi, nous, 1970], film composé de trois sketches réalisés par Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres et Jorge Fons. Elle continue en 1971 avec *Los cachorros* [Les Chiots] de Jorge Fons, *Muñeca reina* [Poupée reine], premier film de Sergio Olhovitch et *La verdadera vocación de Magdalena* [La Véritable Vocation de Magdalena], premier film dans le cadre industriel de Jaime Humberto Hermosillo. Après avoir coproduit *Aquellos años*, *El Santo Oficio*, *Encuentro de un hombre solo* [Rencontre d'un homme seul] et *La casa del sur* [La Maison du Sud, Sergio Olhovitch, 1973 et 1974], son activité se ralentit et s'arrête.

L'exemple de Producciones Escorpión est identique: cette entreprise part d'un bon pied en produisant *Mecánica nacional* [Mécanique nationale] (1971), satire agressive de Luis Alcoriza, qui suit la leçon de la comédie italienne en l'utilisant comme révélateur social, et *El muro del silencio* [Le Mur du silence, 1972] du même Alcoriza; puis un film composé de trois contes sur les vertus théologiques, *Fe, esperanza y caridad* [Foi, espérance et charité, 1972]; l'entreprise cessera ses activités après *Presagio* [Présage, 1974] et *Las fuerzas vivas* [Les Forces vives, 1975], toujours d'Alcoriza, quand Escorpión est devenue Unifilms.

L'expérience est un échec, en raison des conditions mêmes de l'industrie. Les nouveaux producteurs, personnalités éminentes dans d'autres domaines, étaient venus au cinéma attirés par l'intérêt et par des avantages concrets (on murmurait par exemple qu'en aidant l'industrie dirigée par le frère du président, on pourrait obtenir des facilités de contrats, des réductions d'impôts, etc.)²⁴. Mais tous leurs films se soldèrent par des échecs financiers complets. On a beau être riche, obtenir des avantages qui permettent de mener



La réutilisation du mélodrame : *Mentiras piadosas* (Arturo Ripstein, 1988), avec Delia Casanova.

homme qui s'efforce de créer et de contrôler son propre univers, pour finalement tout perdre à cause de ses obsessions. Dans une histoire où le hasard est fondamental - le protagoniste fait fortune en jouant aux cartes - Ripstein établit un processus de dégradation de ses personnages à partir de la répétition cyclique de situations, dans une atmosphère caractéristique d'enfermement. Avec ses images désolées d'une province polluée par l'influence urbaine, *El imperio de la fortuna* est le film qui a le mieux reflété le Mexique de la crise, un Mexique appauvri et triste.

Mentiras piadosas [Mensonges pieux, 1988] est aussi une histoire d'amour impossible dans laquelle les personnages répètent les mêmes erreurs, d'une relation à l'autre, dans un enchaînement perpétuel de crises de jalousie, de chantages et de trahisons. Cette réutilisation du mélodrame, qui se passe au centre de la ville de Mexico, montre aussi comment l'illusion - les personnages construisent une absurde maquette aztèque, espérant ainsi en finir avec leur pauvreté - est pour Ripstein une façon contrastée de mesurer une réalité dure et brutale.

La trilogie se referme avec *La mujer del puerto* [La Femme du port, 1991], nouvelle version du récit de Maupassant qui inspira le classique homonyme d'Arcady Boytler (1933). Le film raconte, de trois points de vue différents - plus complémentaires que différents - la relation amoureuse entre un frère et une sœur, et ses conséquences tragiques. Ici, Ripstein désarme les conventions mélodramatiques en même temps qu'il inverse ses mécanismes, sans accorder la moindre concession. Dans un climat implacablement sordide, le film semble se dérouler au bord de la fin du monde. La vision

habituellement pessimiste de son auteur n'avait jamais été aussi loin.

Si Ripstein ne fait pas des films aussi souvent qu'il le souhaiterait, il a réussi dans ces dernières années à maintenir une production constante d'œuvres personnelles, tout en survivant grâce à des travaux dans la publicité et à la télévision. A la fin de l'année 1991, il préparait un film sur la vie de la chanteuse Lucha Reyes.

LEDUC

Paul Leduc (Mexico, 1942) a fait des études d'architecture et de théâtre, puis il a fait de la critique de cinéma avant de bénéficier d'une bourse pour aller étudier le cinéma à l'IDHEC, à Paris, au milieu des années soixante. De retour au Mexique en 1967, il fit une vingtaine de courts métrages documentaires pour le Comité olympique, avec le groupe Cine 70 composé entre autres de Rafael Castanedo, d'Alexis Grivas et de Bertha Navarro, et trois courts métrages pour le Consejo Nacional de Huelga (Conseil national de grève). Malgré quelques points communs avec les compagnons de sa génération - par exemple, il a étudié à l'IDHEC comme Cazals, collaboré avec Ripstein au documentaire *Q.R.R.* (Gustavo Alatriste, 1970) -, Leduc a mené une carrière qui s'est toujours tenue à l'écart de l'industrie. Jusqu'à présent, il n'a jamais réalisé un film produit par un organisme cinématographique d'Etat, préférant financer son travail de manière indépendante, par l'intermédiaire de producteurs privés, d'universités, de coopératives ou même de capitaux étrangers. C'est pourquoi sa filmographie, par comparaison, est relativement courte: ses longs métrages se composent de cinq fictions, trois documentaires et un téléfilm; et il ne filma en 35 mm qu'à partir de 1988. C'est par ailleurs le cinéaste qui a le sens politique le plus vif, exprimé surtout à travers ses documentaires.

Leduc réalise son premier long métrage en 1970: *Reed, Mexique insurgé* (*Reed, México insurgente*). C'est une production indépendante, tournée en 16 mm, adaptée du livre homonyme du journaliste américain John Reed. Le film veut présenter une vision démythifiée de la Révolution mexicaine, une période qui n'avait auparavant été représentée avec authenticité que dans deux films du réalisateur Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza* [Le Compère Mendoza, 1933] et *Vámonos con Pancho Villa!* [Allons avec Pancho Villa, 1935]. Avec ses images en noir et blanc, virées au sépia, et une recreation judicieuse d'époque, le film adopte un ton de réalisme presque documentaire pour décrire la prise de conscience de Reed, et son évolution vers une participation active dans le conflit. Lauréat du prix Georges Sadoul en 1972, *Reed, Mexique insurgé* démontrait que le cinéma historique pouvait se faire hors de la solennité des manuels, avec la spontanéité d'un documentaire politique actuel, même avec un budget réduit.

Les années suivantes, Leduc réalise des courts métrages comme *Sur: sureste 2604* [Sud: sud-est 2604, 1973], *Extensión cultural* [Extension culturelle], *El mar* [La Mer] et *Bach y sus intérpretes* [Bach et ses interprètes; les trois en 1975, pour la Secretaría de Educación Pública]. C'est seulement en 1976 qu'il réalise son deuxième long métrage, *Ethnocidio* (*Etnocidio, notas sobre el Mezquital*), un documentaire coproduit par la Secretaría de Educación Pública et l'Office



Un réalisme presque documentaire et une vision démythifiée de la Révolution: *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970).

national du film canadien. Divisé en chapitres désignés par une lettre de l'alphabet - du A de Antécédents au Z de Zimapan -, le film est le témoignage minutieux et rigoureux de la tragédie des Otomis, un groupe indigène qui dépasse à peine l'effectif du demi-million d'âmes, victime de l'exploitation et du dépouillement. Leduc évite la narration, laissant les interviewés parler de leur maigre choix: cultiver des terres arides, émigrer à Mexico et vivre du sous-emploi, ou chercher à travailler illégalement aux Etats-Unis. *Etnocidio* est un des documentaires les plus percutants qu'on ait fait sur les conditions de vie déplorables des groupes indigènes et sur la paysannerie au Mexique.

Naturellement, Leduc conçoit des projets qu'il ne put mener à bien. Parmi les travaux qui ne purent voir le jour pendant cette période - la seconde moitié des années soixante-dix - on trouve une adaptation de *Los hombres de a caballo* [Les Hommes à cheval], roman de l'écrivain David Viñas, et une autre de *Au-dessous du volcan* (*Under the Volcano*) de Malcolm Lowry, avec un scénario auquel collaborèrent le réalisateur, Gabriel García Márquez et José Agustín'.

Par la suite, Leduc fit en 1978 trois courts métrages pour l'Université autonome de Puebla, *Habla una vez* [Il était une fois], *Enrique Cabrera* et *Puebla hoy* [Puebla aujourd'hui; tous trois rassemblés dans un seul long métrage intitulé *Puebla hoy*], et deux courts métrages importants sur l'art: *Monjas coronadas* [Nonnes couronnées] et *Estudios para un*

retrato (Francis Bacon) [Etudes pour un portrait], ce dernier mis en scène avec l'opérateur Angel Goded et le monteur Rafael Castanedo, deux de ses collaborateurs les plus fidèles. On y pressent déjà une partie du style visuel qui se développera dans ses travaux postérieurs.

Le film le plus conventionnel de Leduc jusqu'à présent est sans doute *Historias prohibidas de Pulgarcito* [Histoires interdites du Petit Pouce, 1980], long métrage documentaire peu diffusé sur la situation de la guérilla salvadorienne. Le long métrage suivant, *Complot petrolero: la cabeza de la hidra* [Complot pétrolier: la tête de l'hydre, 1981] eut encore moins de chance car il n'y eut que de rares projections privées, l'année de sa production. Inspiré d'un roman de Carlos Fuentes, le film devait être une série télévisée en quatre épisodes. A son sujet, le critique et historien Emilio García Riera écrivit ceci: «Bien que l'histoire soit particulièrement confuse, avec des allusions à des intrigues internationales qui menacent l'industrie pétrolière nationale, l'action est très attrayante par la variété des décors naturels [...], l'excellente réalisation et le bon jeu des acteurs». Les droits sur le roman de Fuentes venant à expiration, l'avenir de ce film est incertain.

La réalisation suivante de Leduc est une transition vers un cinéma plus libre, fait d'images et non de mots. *Frida, naturaleza viva* [Frida, nature vivante, 1984] est un film biographique original qui évite les conventions du genre: à travers

des vignettes impressionnistes dessinées par de longs travellings descriptifs, le cinéaste fait un inventaire des principaux motifs de la vie et de l'œuvre de Frida Kahlo, associant les souvenirs en toute liberté: ses problèmes physiques douloureux, son mariage conflictuel mais amoureux avec Diego Rivera, son militantisme au parti communiste, sa relation avec Léon Trotski. Avec très peu de dialogues - la plupart en incidence - Leduc a réussi un portrait vivant et émouvant d'une femme qui est devenue objet de culte dans le monde entier. *Frida, naturaleza viva* ne fut pas seulement applaudi dans des festivals internationaux, mais il connut un succès notoire au Mexique même.

Des problèmes de production interrompirent le tournage de *¿Cómo ves?* [Comment vois-tu?, 1985]. Le scénario, écrit par le réalisateur et l'écrivain José Joaquín Blanco (il a aussi collaboré à *Frida, naturaleza viva* et aux deux réalisations suivantes de Leduc), amputé du quart, transformait le film en collage incohérent de scènes sur les problèmes des jeunes marginalisés de Mexico, avec des détails sur leurs goûts musicaux (le rock, principalement). Peu satisfait du résultat, Leduc voulut même retirer son nom du générique.

Les choix formels de *Frida, naturaleza viva* furent repris et développés dans *Barroco* (1988), version très libre de *Concert baroque (Concierto barroco)* d'Alejo Carpentier. Pour l'occasion, Leduc se passa complètement du dialogue pour résumer l'évolution de l'influence musicale et culturelle entre l'Espagne, Cuba et le Mexique, reflet du processus historique. Le film est inégal, par sa construction hachée, mais ses réussites sont plus nombreuses - et considérables -

Une femme devenue objet de culte: *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984), avec Ofelia Medina.



que ses défauts. Dans ses meilleurs moments, *Barroco* est une fusion suggestive et imaginative d'images sur divers genres musicaux.

Malheureusement, cette tendance commence à donner des signes de fatigue dans *Latino bar* (1990), coproduction hispano-cubano-vénézuélienne (l'organisme d'Etat mexicain IMCINE se désintéressa du projet): le fil ténu de l'intrigue s'inspire du roman *Santa*, de Federico Gamboa, pierre angulaire du mélodrame lupanairesque dans le cinéma mexicain. Si l'absence de dialogues fonctionnait dans *Frida* et dans *Barroco*, car cet artifice était bien assimilé dans ces deux œuvres, cette fois-ci il ne sert en aucune façon la relation amoureuse entre un jeune homme et une prostituée, dans un obscur bordel des tropiques. L'usage continu de la musique et des travellings latéraux est devenu ici un maniérisme. Cependant, il serait prématuré d'enfermer Leduc dans une impasse artistique. Qui pouvait prédire une œuvre de cette qualité? On peut donc s'attendre à un renouveau à tout moment.

HERMOSILLO

Né à Aguascalientes en 1942, Jaime Humberto Hermosillo a suivi un chemin différent de celui des autres compagnons de la même génération que nous venons de citer. Confronté aux mêmes problèmes pour exercer son métier de cinéaste, Hermosillo s'est toujours refusé à filmer autre chose que ses projets personnels; bizarrement, il n'a jamais fait d'œuvre de commande, commerciale, documentaire ou télévisuelle, pour subsister. Son œuvre est donc d'une remarquable cohérence thématique, même si sa qualité formelle est inégale. Après avoir exercé pendant un certain temps comme comptable dans le privé à Mexico, Hermosillo s'inscrit dans les années soixante au Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) où, sans terminer ses études, il réalise deux courts métrages, *Homesick* (1965) et *S.S. Glencairn* (1967). Le titre du premier est significatif à lui seul: ce mot anglais pourrait se traduire par «nostalgie du foyer» ou «malaise du foyer», états que nous retrouverons constamment dans sa filmographie.

Hermosillo finança lui-même *Los nuestros* [Les Nôtres, 1969], moyen métrage dans lequel sont clairement exposés les thèmes centraux de son cinéma. Dans cette histoire d'une mère de famille qui complotte un assassinat pour protéger la stabilité de son foyer, on trouve une description crédible d'une certaine classe moyenne mexicaine, avec ses craintes et ses mesquineries; deux personnages sont fondamentaux: la figure maternelle qui domine l'action, et une figure extérieure qui vient bousculer l'ordre établi.

Pour son premier long métrage et ses débuts dans l'industrie, Hermosillo réalise *La verdadera vocación de Magdalena* [La Véritable Vocation de Magdalena, 1971], une comédie pas très réussie dont le seul intérêt est de montrer la révolte d'une fille qui n'ose s'opposer à sa mère, laquelle veut se mêler de son mariage avec un rocker, préfigurations des thèmes des films futurs. Ensuite, le cinéaste réalise *El señor de Osanto* [Le Seigneur d'Osanto, 1972], produit par les Studios Churubusco. Dans cette œuvre, son seul film d'époque, Hermosillo s'est inspiré d'un roman de Robert Louis Stevenson pour raconter un conflit entre frères, l'un d'eux étant absent à cause de la guerre contre l'intervention française.