
Les mélotragédies d'Arturo Ripstein.

Analyse de *Así es la vida*

Maria Fortin
Université Littoral Côte d'Opale (ULCO)
HLLI, EA 4030

RÉSUMÉ. *Así es la vida* (2000), du réalisateur mexicain Arturo Ripstein peut être défini, à plusieurs titres, comme une réinvention. Tout d'abord parce qu'il s'agit de la transposition cinématographique de *Médée*, tragédie latine de Sénèque, mais aussi parce que le cinéaste, comme à son habitude, exerce ses talents en matière de subversion du mélodrame. Pour ce faire, il emprunte notamment certains codes et éléments propres à la tragédie. Dans cette mélotragédie contemporaine, Médée et Jason semblent être passés au travers du filtre de l'*esferpento* valleinclanesque et se retrouvent, derrière le miroir concave que constitue la caméra de Ripstein, projetés dans un univers dégradé, et confrontés à la situation banale du désamour.

MOTS CLÉS : mélodrame ; tragédie ; Ripstein ; adaptation ; études de genre

ABSTRACT. *Así es la vida* (*Such is Life*, 2000), made by Mexican director Arturo Ripstein can be defined, in many respects, as a reinvention. First of all because it is a filmic transposition of *Medea*, the Latin tragedy of Seneca. But the film-maker, as usual, also exercises his talents regarding the subversion of melodrama, in particular by borrowing some codes or elements peculiar to tragedy. In this contemporary melotragedy, Medea and Jason seem to have passed through the filter of Valle Inclán's *Esferpento*, and find themselves, behind the concave mirror that Ripstein's cameraconstitutes, thrown into a degraded universe, and confronted with the very commonplace situation of *désamour* (falling out of love).

KEYWORDS: Melodrama; Tragedy; Ripstein; Adaptation; Gender Studies

On associe de façon presque automatique le nom du cinéaste mexicain Arturo Ripstein au mélodrame. La critique, les universitaires et les *aficionados* ont pour habitude de l'ériger en maître du genre, qui en réalité ne s'installe véritablement dans sa filmographie qu'à partir de la seconde étape de sa carrière. Si l'on observe en effet la phase artistique initiale de Ripstein, on remarque qu'elle

recèle une variété de genres cinématographiques : le western avec son premier opus, *Tiempo de morir* (1965) ; le film d'horreur avec *La hora de los niños* (1969) ou *La tía Alejandra* (1978) ; le film historique avec *El Santo Oficio* (1973) ; ou encore le film noir avec *Cadena perpetua* (1978). Le choix du mélodrame ne devient véritablement une obsession qu'à partir de 1985, date à laquelle Ripstein collabore pour la première fois avec sa scénariste – et plus tard épouse – Paz Alicia Garciadiego, pour *El imperio de la fortuna*. Dès lors, les créateurs unissent leurs talents pour « donner un tour de vis » au mélodrame (selon leur propre expression), à tel point que celui-ci se change parfois en anti-mélodrame, ce qui suppose une inversion des codes moraux et esthétiques du genre, ainsi que l'émergence de personnages qui se trouvent à l'exact opposé des stéréotypes traditionnels. On pourrait aussi l'appeler postmélodrame¹ si l'on considère que la façon dont ils revisitent le genre est à la fois un hommage et une irrévérence envers la tradition cinématographique mexicaine. Quoi qu'il en soit, le mélodrame demeure à travers les années une condition *sine qua non* du cinéma ripsteinien.

On peut par ailleurs constater que les créations de Ripstein puisent une grande part de leur inspiration dans la littérature, puisque la majeure partie de son œuvre est constituée d'adaptations. Cependant, on remarque là encore une évolution : dans la première phase de sa carrière, le réalisateur avait presque toujours choisi d'adapter des auteurs mexicains ou latino-américains (Luis Spota, Rafael Solana, José Donoso, Delfina Careaga, Silvina Ocampo, Mercedes Manero), tandis que son duo avec Garciadiego a élargi la perspective aux auteurs européens tels que Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Max Aub, et bien sûr Sénèque, mais aussi à l'Égyptien Naguib Mahfouz, même si quelques auteurs latino-américains – Juan Rulfo, Gabriel García Márquez et Pedro Antonio Valdez – ont continué à nourrir la filmographie. La formation universitaire de la scénariste, qui a étudié les Lettres à l'UNAM, a probablement dû jouer un rôle dans cet intérêt pour une littérature plus internationale, et il nous semble évident, eu égard à la thématique qui nous occupe ici, qu'elle ne pouvait que renforcer la présence des références tragiques au sein des mélodrames de Ripstein. Nous pouvons par exemple relever le sujet récurrent de l'inceste – dans *La mujer del puerto* (1991), *La reina de la noche* (1994), mais aussi, pour citer une œuvre incontournable de la phase pré-Garciadiego, *El castillo de la pureza* (1972) –, ou bien les phénomènes d'intertextualité, tels que le clin d'œil à l'*Énéide* de Virgile (écrite entre 29 et 19 avant J-C), qui permet de mettre en parallèle l'intrigue tragique qui se noue entre El Marro et sa sœur Perla dans *La mujer del puerto* avec l'histoire d'Énée et de Didon, les quatre personnages étant à la fois victimes de leur passion et du Destin qui les accable².

1 Le terme est forgé à parti du concept de postmodernité, qui suppose une remise en question des postulats de la modernité et de ses « métarécits » (Lyotard, 1979), sans qu'il soit interdit d'y puiser son inspiration.

2 La « nuée noire mêlée de grêle » envoyée par la déesse Junon pour provoquer la rencontre entre Didon et Énée sans que les protagonistes puissent se reconnaître au chant IV de l'*Énéide* (Virgile, 1995 : 114-115), trouve son pendant dans le film de Ripstein, dans lequel El Marro se réfugie dans le bar-cabaret l'Eneas pour s'abriter d'une averse. C'est dans cet endroit où sa sœur travaille comme prostituée qu'il commettra pour la première fois l'inceste, sans le savoir.

Nous allons ici nous intéresser plus particulièrement à *Así es la vida* (2000), qui est une adaptation de la tragédie *Médée* de Sénèque (60-65 après J.-C.). Nous nous permettrons quelques allées et venues dans la filmographie du réalisateur afin de mieux rendre compte de la présence constante de la tragédie dans ses films, en dehors de la pratique proprement dite de la transposition d'un texte tragique.

Así es la vida ressemble en réalité à beaucoup d'autres mélodrames de Ripstein dans la mesure où, justement, il n'en est pas un au sens le plus strict du terme. À première vue, on croirait pourtant y déceler quelques réminiscences du genre. D'abord, la trame générale de l'histoire, puisqu'il y s'agit d'une femme, mère de deux enfants, qui se voit trahie du jour au lendemain par un conjoint qui préfère assurer son avenir en épousant la fille d'un « puissant ». Ici, Nicolás (Luis Felipe Tovar) quitte Julia (Arcelia Ramírez) pour la jeune Raquel (Francesca Guillén), fille de La Marrana (Ernesto Yáñez). Ils suppléent donc respectivement les personnages tragiques de Jason, Médée, Créuse, et son père le roi Créon. Le thème de l'abandon de la fiancée est un lieu commun du mélodrame, que l'on retrouve dès les origines du cinéma mexicain, et plus particulièrement pendant la période dite de l'âge d'or, qui s'étend de 1936 à 1957³. On peut par exemple penser à *Las abandonadas* (1944) d'Emilio Fernández, ou à la version d'Arcady Boytler de *La mujer del puerto* (1934). De ce scénario-type se dégagent habituellement les deux personnages-stéréotypes fondamentaux que constituent la femme abandonnée (situation de Julia dans *Así es la vida*) et le *villano* (le « méchant », qui correspondrait à Nicolás). Mais nous verrons que Ripstein refuse justement d'enfermer ses personnages dans le carcan du stéréotype mélodramatique et préfère rompre avec cette version trop simpliste – ou dichotomique – auquel se cantonne d'ordinaire le genre⁴. En ce qui concerne le statut social des protagonistes, on peut dire que Ripstein force en quelque sorte le trait, puisque ses personnages ne sont pas seulement de condition humble, comme ce serait le cas dans un mélodrame mexicain classique, mais même miséreuse : ils sont empêtrés dans un micro-monde insalubre et humide, propre à l'univers du réalisateur.

3 Les repères chronologiques concernant l'âge d'or du cinéma mexicain diffèrent de quelques années selon les références. Nous avons ici choisi de prendre pour point de départ le premier succès international du cinéma mexicain, *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, et comme point final l'année de la mort d'une des plus grandes stars masculines de l'époque, Pedro Infante, en 1957. L'âge d'or correspond à une période d'augmentation de la production de films, de diversification des genres, et d'exportation internationale de certains films à succès. Pour une chronologie plus complète et une information plus détaillée, se référer à Paranaguá, 1992.

4 On retrouve chez Brooks cette idée de schématisation, qui figure parmi les caractéristiques essentielles du mélodrame qu'il énumère ainsi : « *the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization, extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety* ». Notre traduction, pour cette citation et les suivantes : « une complaisance pour l'émotion facile ; une polarisation et une schématisation morales ; des situations, des actions et des comportements extrêmes ; une méchanceté manifeste, la persécution des bons, et la récompense finale accordée à la vertu ; des expressions exagérées et extravagantes ; de ténébreux complots, du suspense, des péripéties à couper le souffle ». Brooks, 1995 : 11-12.

On remarque donc dans *Así es la vida* un affaiblissement des normes du mélodrame, doublé d'une forme de dévalorisation. Mais cette dévalorisation peut aussi caractériser la transposition en elle-même, c'est-à-dire le passage de l'œuvre originale à l'adaptation. Nous pouvons à cet égard établir un parallèle entre le processus de dégradation stylistique à l'œuvre dans le film et l'esthétique de l'*esferpento*. Celle-ci est évoquée dans la douzième scène de *Luces de Bohemia* (1920), du dramaturge espagnol Ramón María del Valle-Inclán. Le personnage de Max Estrella y déclare : « *El esferpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato [...]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esferpento [...]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas* »⁵. Puis il ajoute, un peu plus loin : « *España es una deformación grotesca de la civilización europea* »⁶. Or, il nous semble qu'*Así es la vida* ressemble, sous différents rapports, à une déformation grotesque de *Médée*.

On observe tout d'abord une dégradation en ce qui concerne le statut des personnages : la grande magicienne est devenue une guérisseuse ; le guerrier à la tête des Argonautes un boxeur amateur ; la nourrice bienveillante une marraine désabusée aux conseils souvent douteux ; le roi Créon un *cacique* dont l'autorité (ou le simulacre d'autorité) se borne à l'enceinte de la *vecindad* ; et Créuse une jeune femme dévergondée, qui se sert de son père comme moyen d'intimidation pour garder son amant sous sa coupe. Le grotesque caractérise parfois leur apparence physique ; c'est le cas en particulier de La Marrana, un homme obèse (ce que rend bien son surnom, lui-même grotesque puisqu'il signifie littéralement « La truie ») qui déambule dans la *vecindad* vêtu d'un vieux peignoir à rayures.

Mais l'absurde émane encore davantage des situations et des répliques à la fois inattendues et ridicules, qui viennent briser la tension dramatique. Par exemple, dans la scène où Julia vient supplier La Marrana de ne pas la condamner à l'exil, celui-ci lui explique qu'il agit seulement pour préserver la sécurité de sa fille, et prétend ne pas aimer l'idée d'avoir à chasser quelqu'un qu'il considère comme faisant partie des siens, encore moins s'il s'agit d'une femme. Une voisine croit alors bon d'intervenir à deux reprises, d'abord pour objecter que Julia est étrangère (et donc qu'elle ne fait pas vraiment partie de la communauté), puis pour contredire le *cacique*, en disant à Julia : « *El otro día sacó a mi comadre Matilde así nomás, y eso que le acababan de robar su prótesis de plástico. Ésa que se sacó en la rifa del seguro social* »⁷. Le spectateur oscille parfois entre le rire que peut susciter ce genre de réplique et l'inconfort, lorsque le grotesque se teinte de cet humour noir dont Ripstein et sa scénariste sont toujours si friands. On peut à cet égard faire référence au moment où Adela revient sur ses propos acerbes à

5 « C'est Goya qui a inventé l'esferpentisme. Les héros classiques sont allés se promener dans la ruelle Álvarez del Gato [...]. Les héros classiques reflétés dans les miroirs concaves donnent l'Esferpento [...]. Dans un miroir concave, les images les plus belles sont absurdes. » Valle-Inclán, 1996 : 162-163.

6 « L'Espagne est une déformation grotesque de la civilisation européenne », *ibid.*

7 « L'autre jour il a mis mon amie Matilde dehors sans prévenir, alors qu'on venait juste de lui voler sa prothèse en plastique. Celle qu'elle avait remportée à la loterie de la sécurité sociale ».

propos de la gent masculine (« *El macho, o capado o muerto* »⁸), et où elle tente de convaincre Julia que ses enfants sont précieux. Elle lui confie alors : « *Yo no tengo nada que lleve mi sello [...]. Lo único mío mío, es ese feto metido en un capelo, y trece santos de bulto [...]. Todo lo mío, todo cabe entero en una caja de Fab. Fab limón, el que deja las sábanas rechinantes de limpio* »⁹. Ici, les propos qui sont au départ plutôt graves contrastent brutalement avec le slogan publicitaire pour lessive.

La tragédie en tant que texte particulier est donc présente sous une forme dégradée, mais nous allons à présent voir que la tragédie, en tant que genre littéraire doté de codes spécifiques, est également utilisée par le réalisateur pour revisiter la tradition mexicaine du mélodrame.

La fin tragique du récit fait indubitablement partie des emprunts les plus marquants, tant elle est à même d'avoir été perçue comme un élément subversif pour les spectateurs nationaux. Cette fin contrevient en effet à la règle essentielle du mélodrame mexicain classique, qui repose sur la résolution du conflit par un dénouement qui est soit heureux, soit au minimum conforme à la morale en vigueur (une telle règle ne s'applique pas toujours dans d'autres cinématographies). C'est d'ailleurs précisément un des points qui différencie le mélodrame mexicain de la tragédie, puisque la conception aristotélicienne de ce genre prévoit aussi la résolution du problème, mais n'opte pas pour une solution facile, ni pour une alternative qui puisse soulager ou reconforter le spectateur. En revanche, les mélodrames mexicains classiques se terminent toujours soit par la victoire du Bien sur le Mal, soit par un retour à l'ordre initial¹⁰. Ce n'est pas ce qui se produit dans *Así es la vida* qui s'achève, comme dans la version de Sénèque, avec le double infanticide. De surcroît, Ripstein ne recourt pas au hors-champ pourtant de rigueur dans tout mélodrame mettant en scène l'assassinat d'un enfant, mais filme au contraire la scène, la première fois à travers un miroir dans lequel on voit Julia en train de poignarder son fils dans la baignoire, et la seconde face caméra, lorsqu'elle sacrifie sa fille devant le regard impuissant de son ex-compagnon et de son futur beau-père. Or, pour Robert Bechtold Heilman, l'expérience qu'offre le héros du mélodrame est nécessairement « monopathique », contrairement à celle du héros tragique, qui est « polypathique » (Heilman, 1973 : 57). Le caractère entier du personnage mélodramatique provoquera donc chez le spectateur une émotion d'ordre également monopathique. Autrement dit, les méfaits commis par le méchant appelleront des sentiments tels que le rejet, l'aversion, ou l'antipathie, tandis que la lutte livrée par le bon suscitera la compassion et la sympathie du spectateur, qui bien évidemment, s'identifiera plus volontiers à ce type de personnage-victime. Dans la tragédie, les contradictions et conflits internes qui habitent le personnage

8 « Le mâle, on le castré ou on le tue ».

9 « Moi je n'ai rien qui porte mon empreinte [...]. Tout ce qui est vraiment à moi, c'est ce fœtus dans un globe de verre, et treize figurines religieuses [...]. Tout ce que j'ai, tout rentre dans une boîte de Fab. Fab citron, celui qui rend les draps éclatants de propreté ».

10 À cet égard, le suicide de Rosario à la fin de *La mujer del puerto* de Boytler ne doit pas être considéré comme une fin tragique, mais comme une forme de rédemption salutaire pour la protagoniste, qui vient de commettre l'inceste avec son propre frère. C'est uniquement grâce à cette option que le spectateur pouvait tolérer le péché.

peuvent à l'inverse provoquer chez le spectateur des émotions diverses. Ici, l'acte sanguinaire de Julia procure de prime abord l'horreur, la terreur et l'effroi, mais peut dans un second temps, de par la dimension libératrice que recouvre ce geste, mener le spectateur à ressentir une certaine forme de compassion envers ce personnage à la fois bourreau et victime. Néanmoins, les divers phénomènes de distanciation qui surgissent dans le film (fondés sur la disparition de la frontière entre l'univers diégétique et l'espace du tournage, disparition causée à la fois par les multiples adresses et regards des personnages à la caméra et par l'irruption de Ripstein et de son caméraman dans l'espace filmé via leur reflet dans le miroir de Raquel) ont pour effet, comme le précisait Bertolt Brecht, d'empêcher l'identification du spectateur au(x) personnage(s), en l'incitant à adopter une posture critique vis-à-vis du récit (Brecht, 1990 : 57). En conséquence, le spectateur de *Así es la vida* ne peut faire l'expérience ni de la catharsis propre à la tragédie, ni du pathos mélodramatique qui l'invite à s'identifier à la victime.

Le choix irrévocable de Julia au moment de conclure le récit doit par ailleurs être relié au concept de circularité dont Ripstein s'est justement servi pour établir une distinction entre le mélodrame et la tragédie. Le réalisateur a en effet déclaré : « Le mélodrame avance, évolue, alors que la tragédie est quelque chose de circulaire. Elle est animée par ce qui est. Le mélodrame est animé par ce qu'il est possible d'être » (Ripstein dans Marvier, 2001 : 51). Florence Fix abonde dans le même sens puisqu'elle affirme que le poids du destin se fait sentir de façon distincte dans le mélodrame, dans la mesure où il s'agit d'« une sorte de fatalité réversible, qui n'a rien d'implacable pour qui sait s'amender » (Fix, 2011 : 93). Julia ne choisit pas cette option et atteint donc ce point de non-retour qui lui ôte toute opportunité de rédemption. C'est d'ailleurs selon Heilman le propre du héros tragique que de disposer de cette faculté d'agir, contrairement à la victime du mélodrame, qui subit l'action des autres (Fix, 2011 : 93). Paradoxalement, la liberté d'action du personnage tragique le condamne, là où la passivité du personnage mélodramatique lui ouvre généralement une porte de sortie.

Le motif de l'enfermement – ou, pour le nommer autrement, du cercle fermé – constitue de fait un des fils rouges de la filmographie ripsteinienne, tant au niveau esthétique que symbolique. Ce motif renvoie à un autre élément caractéristique de la tragédie, celui de l'implacable destin, aussi connu dans la tragédie latine sous le terme *fatum*. En ce sens, il diffère du temps circulaire que l'on peut également retrouver dans le mélodrame (notamment grâce aux *flash-back*), et qui repose sur le principe du « tout est bien qui finit bien ». Dans *Así es la vida*, les dés sont jetés dès les premières minutes du récit. Début et fin sont liés, le premier semblant conditionner la seconde. La circularité du récit est notamment visible via la présence, dans la première et dans la dernière séquence, d'un camion doré qui a été imaginé par la scénariste comme un équivalent du char ailé et doré qui permet à Médée de fuir après avoir perpétré son crime. Lors de sa première apparition, ce camion passe sous un pont, symbolisant déjà, peut-être, la chute tragique du personnage de Julia. Nous nous permettons une telle hypothèse car il existe des antécédents semblables dans la filmographie de Ripstein, par exemple dans *Principio y fin* (1993) – titre ô combien

évocateur – où l'idée de déchéance morale et socio-économique de la famille Botero est renforcée à plusieurs reprises au niveau visuel par le mouvement des personnages qui descendent des escaliers (ceux du lycée quand les garçons apprennent la mort de leur père ; ceux de l'immeuble où vit la famille lorsqu'elle se voit contrainte à déménager dans le sous-sol lugubre et humide ; ou encore ceux de l'Université, juste avant que Gabriel sache qu'il n'obtiendra pas la bourse d'études dans laquelle sa mère plaçait tant d'espoirs). Ce camion doré réapparaît à plusieurs reprises au cours du film, mais ce n'est étrangement pas dans celui-ci que monte Julia à la fin du film. En effet, Ripstein choisit de faire monter son anti-héroïne dans un taxi jaune, comme pour briser la tension dramatique : en lui réservant une sortie semblable à celle que l'on aurait donnée à un personnage quelconque, il lui nie le statut de figure mythique. Le *nefas*, ce crime qui s'inscrit à l'encontre des lois morales et religieuses dans la tragédie latine, n'est plus suivi d'une apo théose qui élève le personnage au-dessus du commun des mortels. Il s'agit ici d'une fin ouverte, à partir de laquelle on pourrait même envisager que Julia recommence une nouvelle vie, ailleurs, comme le lui avait conseillé sa marraine, Adela, au début du récit : « Entonces, no te queda más que irte a otro lugar. Buscar marido, sustento, parir otros hijos. Recomenzar. Si esta vida es un cuento de nunca acabar »¹¹. N'eût été le double infanticide, on aurait presque pu dire que Ripstein change l'extraordinaire en extra-ordinaire, comme semble d'ailleurs le suggérer le titre même de l'adaptation, « C'est la vie ».

La circularité est aussi présente, sur le plan iconographique, dans la scène d'exposition qui suit le premier plan-séquence sur le camion. On y voit Julia, qui entame un long monologue adressé virtuellement à Nicolás, assise sur un fauteuil médical qu'elle fait tourner sur lui-même. Sa tirade semble également tourner en rond, puisque les mêmes idées ou paroles reviennent à plusieurs reprises, avec de légères variations : l'idée du sacrifice que Julia a fait en quittant sa famille et sa ville pour accompagner Nicolás dans sa carrière de boxeur ; l'évocation de son métier de « guérisseuse », qui semble lui peser ; et la légèreté avec laquelle se comporte Nicolás en la quittant du jour au lendemain. Mais si on écoute avec attention, on se rend compte que les propos suivent une dégradation progressive. Dès lors, l'image de la spirale descendante paraît plus appropriée que celle de circularité. On remarque notamment une dévalorisation progressive des enfants, qui s'avère porteuse de sens au vu du destin tragique qui les attend. Ceux-ci sont en effet successivement désignés comme : « *Los hijos que te dí* » ; « *la sangre de mi sangre* » ; « *mis criaturas* » ; « *Hijos de mi vientre y de tus ganas. Los pobres hijos de nuestros pecados* » (à noter ici la notion de « péché », dont la tonalité est bien plus mélodramatique que tragique) ; et finalement « *tus hijos, esos que tanto querías, [y que] echan mierda hasta por las orejas* »¹². On soulignera ici l'attitude quasi schizophrénique de Julia, qui emprunte tour à tour

11 « Alors il ne te reste plus qu'à partir ailleurs. À chercher un mari, un moyen de gagner ta vie, donner naissance à d'autres enfants. Recommencer. Puisque cette vie est une histoire sans fin ».

12 « Les enfants que je t'ai donnés » ; « le sang de mon sang » ; « mes enfants » ; « Les enfants issus de mon ventre et de tes envies. Les pauvres enfants de nos péchés » ; « tes enfants, ceux que tu aimais tant, [et qui] rejettent de la merde jusque par les oreilles ».

des formules affectueuses et de rejet envers sa progéniture. Ceci nous amène au postulat de Heilman, selon lequel le personnage tragique serait nécessairement « divisé », à l'inverse du personnage mélodramatique, qui ne saurait être qu'« entier » (Heilman, 1968) – d'où la distribution classique des rôles entre bons et méchants, victimes et bourreaux, riches et pauvres, etc.

Cette déconsidération des enfants, associée au fait que Julia achève sa tirade en saisissant une paire de ciseaux chirurgicaux avec lesquels elle a l'habitude de procéder à des avortements illégaux peut, d'autre part, être considérée comme un présage funeste, qui donne au récit l'aspect de chronique d'une mort annoncée.

Ce type de présages est également un élément récurrent dans les films de Ripstein, où ils apparaissent sous diverses formes. Dans *El lugar sin límites* (1977), ce sont par exemple des avertissements prononcés par plusieurs personnages qui gravitent autour de La Manuela, un travesti, pour la mettre en garde contre le danger que représentent ses retrouvailles avec Pancho, le macho du village. Un des présages les plus remarquables est celui de la vieille Ludovina, dans la mesure où son message semble se détacher du discours filmique. En effet, alors que ce film est tourné de manière tout à fait classique, on note à ce moment-là une rupture, marquée par la présence de Ludovina face caméra, en plan moyen, qui prononce ces mots : « ¡A vieja como yo, tú no vas a llegar nunca! »¹³. Le message paraît alors adressé tant à La Manuela qu'au spectateur, à la manière d'un chœur tragique qui préparerait le public à l'issue fatale.

Nous pouvons également mentionner cette autre forme de présages, plus subtile et plus ingénieuse, qui apparaît dans *Principio y fin*. Il ne s'agit plus d'avertissements prononcés par un personnage à destination d'un autre, mais d'indices musicaux qui se situent dans l'espace extra-diégétique, au niveau de la bande sonore. Ceux-ci sont susceptibles de permettre au spectateur d'anticiper l'action à venir, à condition toutefois qu'il soit suffisamment mélomane pour savoir déchiffrer le message. Ainsi, à plusieurs moments-clés du récit, qui affectent de près ou de loin le personnage de Mireya (qui a dû tout sacrifier pour que son frère cadet Gabriel puisse poursuivre ses études), on peut entendre le *Quatuor en ré mineur numéro 14* de Franz Schubert. À première écoute, on peut penser qu'il s'agit de cette caractéristique tout à fait courante dans le mélodrame, qui consiste à renforcer le sentiment que le spectateur est censé ressentir face à telle ou telle situation – tristesse, compassion, plaisir, bonheur, ou terreur – et/ou à souligner l'état d'âme du personnage. C'est ce que Michel Chion appelle l'effet « redondant » (Chion, 1995 : 67). Cependant, Silvia Oroz mentionne dans son ouvrage consacré au mélodrame latino-américain que ce dernier possède quelques particularités, parmi lesquelles « *la funcionalidad dramática de la música que acentúa la natural pleonástica del melodrama, para funcionar como un corifeo griego que anuncia los futuros acontecimientos* » (Oroz, 1995 : 81). Il en est ainsi dans *Principio y fin*, puisque le quatuor porte en fait le titre « La jeune fille et la mort » et anticipe ainsi le suicide final de Mireya.

13 « Tu ne seras jamais aussi vieille que moi ! »

Dans *Así es la vida*, nous pouvons remarquer que les présages funestes prennent bien souvent la forme de promesses de vengeance prononcées par Julia. Elle annonce par exemple à Adela, dès la quatrième séquence : « *Lo voy a cobrar madrina. Por ésta que le he de cobrar por donde le sangre el corazón. Lo voy a dejar solito. Solo de alma y solo de cuerpo* »¹⁴, ou encore, après la séquence rêvée de la mort de la Marrana et de sa fille : « *Él me quitó todo lo mío, yo le quito todo lo de él. Es justicia* »¹⁵. Ces phrases semblent faire du récit un « mélodrame de revanche », expression que nous empruntons encore à Heilman, qui cite justement la loi du talion comme caractéristique propre à ce type de mélodrame (Heilman, 1973 : 50). Cette sous-catégorie lui permet d'établir une distinction entre les deux formes artistiques que constituent le mélodrame et la tragédie, qu'il réunit dans son ouvrage sous la dénomination de « general categories of human experience » (1968 : 88). D'ailleurs, Heilman pense que la version euripidienne de *Médée* est davantage mélodramatique, dans la mesure où l'auteur grec « has selected, as he often does, a victim, and the type simply does not allow much opening out, especially into the broad realm of self-understanding » (*ibid* : 267)¹⁶, la connaissance de soi étant le but ultime vers lequel tend la tragédie selon lui. Dans cette perspective, il semble donc logique de retrouver, de l'autre côté, un Jason « vaniteux, ingrat, cynique, égoïste, médiocre » (Moreau, 1994 : 177), tel que le définit Alain Moreau, qui affirme de plus, à propos des arguments qu'utilise Jason pour justifier son attitude : « le héros, ici, bascule, quittant le monde de la tragédie pour devenir traître de mélodrame » (*ibid.*). Néanmoins, la version de Sénèque, choisie par Ripstein, diffère de celle de son prédécesseur en ce qu'elle dote les personnages principaux de davantage de nuances : Jason y contracte un nouveau mariage pour protéger ses enfants – selon ses dires –, et non plus parce qu'il est mû par le pouvoir et la cupidité ; à l'inverse, Médée y gagne en détermination et en cruauté.

Cette volonté de rompre avec une vision trop dichotomique se manifeste également dans la version ripsteinienne à travers la première intervention du chœur, qui prend la forme atypique et quelque peu saugrenue d'un trio de mariachis accompagné d'un enfant. Sa vocation n'est pas, comme celle du chœur tragique traditionnel, d'anticiper l'action à venir. Selon Paz Alicia Garciadiego, qui en a eu l'idée, son rôle serait de commenter les sentiments de Julia-Médée (Garciadiego dans Marvier, 2001 : 50). Si cette déclaration est valide pour la plupart des interventions du chœur (elles sont cinq au total), il nous semble évident qu'il outrepassa cette fonction lors de cette première intervention, qui a lieu juste après la scène d'exposition. Le groupe, qui apparaît dans l'écran d'un vieux téléviseur, entonne alors ce boléro :

*Eso les pasa a las hembras
Por no pensar con razón*

14 « Je vais lui faire payer, marraine. Je jure que je lui ferai payer par là où son cœur en saignera. Je vais le laisser seul. Seul d'âme et de corps ».

15 « Il m'a retiré tout ce qui était à moi, je lui retire tout ce qui est à lui. C'est la justice ».

16 L'auteur « a choisi, comme souvent, une victime, et ce type de personnage ne permet pas beaucoup d'ouverture, en particulier dans le vaste domaine de la connaissance de soi ».

Y creerle las promesas
 A todo joven varón
 Porque el corazón de dama
 Nació para no dudar
 Y el hombre llega y engaña
 Toma lo que ha de tomar
 Para luego dar la vuelta
 Y mudarse de lugar
 Pero Nicolás el guapo
 Tan ingrato se portó
 Que un día de triste memoria
 Con la nueva le salió
 De que la deja por otra
 Y se va por otro amor
 Julia, Julia, Julia triste,
 Entiende esto bien mujer,
 Que los amores terminan
 Un día así sin más ni más
 No hay agua de pozo fresca
 Que los haga retoñar
 Que el amor es traicionero
 Y de frecuente mudar.¹⁷

Ce chœur se démarque à la fois de celui de Sénèque et d'Euripide. En effet, chez l'auteur latin, le chœur se montre toujours défavorable voire hostile envers Médée (dans le passage qui correspond à l'intervention que nous évoquons, le chœur vante longuement la beauté de la nouvelle épouse), tandis que celui du dramaturge grec fustige plus volontiers Jason pour son attitude lâche et irrespectueuse. Or ici, on remarque que les paroles tendent à équilibrer les responsabilités de chacun : la femme est coupable de s'être laissée aveugler par ses sentiments (opposition *razón* / *corazón*), et l'homme d'être volage et trompeur. La scénariste profite ici de l'opportunité que lui offre l'adaptation pour subvertir les codes du boléro qui, *mutadis mutandis*, sont similaires à ceux du mélodrame quant à la représentation des genres masculin et féminin. On retrouve notamment dans les deux formes artistiques les stéréotypes de la mère idéale (et idéalisée), de la vierge, de la prostituée et du séducteur. Le chœur renverse ici le schéma type de la relation de dominant à dominé présent d'ordinaire dans le boléro chanté par un interprète masculin, où la femme est mise sur un piédestal telle une déesse, et l'homme contraint de l'implorer. Il s'agit en fait d'un

17 « C'est ce qui arrive aux femmes / Qui ignorent la raison / Et qui croient les promesses / De tout jeune homme / Car le cœur de la femme / Est né pour ne pas douter / Et l'homme arrive et trompe / Prend ce qu'il a à prendre / Pour ensuite tourner le dos / Et changer d'horizon / Mais le beau Nicolás / S'est tellement comporté en ingrat / Qu'un jour qu'il est triste de se remémorer / Il vint lui annoncer qu'il la quittait pour une autre / Et s'en allait vers un autre amour / Julia, Julia, triste Julia / Comprends bien cela, femme, / Les amours se terminent / Un beau jour sans crier gare / L'eau fraîche d'un puits / Ne saurait les faire renaître / L'amour est traître / et change souvent de demeure ».

pastiche, qui ôte avec une certaine distance ironique le voile d'hypocrisie dont se couvre le boléro traditionnel. La question des rapports hommes-femmes se situe d'ailleurs, à notre sens, au cœur de cette réécriture de *Médée*, bien que l'on ne puisse réduire *Así es la vida* à une lecture féministe. Le réalisateur n'a jamais fait de déclarations qui iraient dans ce sens, mais Paz Alicia Garciadiego s'est en revanche clairement positionnée à ce sujet en affirmant :

La película es una película que hace un análisis a fondo, trata de, como cirujano, hacer una disección de una situación que es muy cotidiana: es el abandono femenino, el abandono de la mujer por el marido porque encuentra a otra más joven o encuentra a muchas más jóvenes, o le agobia mantener a los hijos, o vivir en una casa donde hay niños que gritan a la hora de la comida y él quisiera ver el partido de fútbol¹⁸. (Garciadiego, extrait de la table ronde du Bonus DVD dans Ripstein, 2007)

De fait, les personnages féminins ont toujours eu la préférence de la scénariste, ce qui nous permet à nouveau d'établir une division de la carrière de Ripstein en deux phases, pré et post-Garciadiego. En effet, on remarque que dans ses premiers films les plus significatifs, les personnages centraux sont des personnages masculins – Juan Sáyago dans *Tiempo de morir* (1965) ; le père paranoïaque et tyrannique dans *El castillo de la pureza* (1972) ; Tarzán Lira dans *Cadena perpetua* (1978) ; ou encore le célèbre travesti de *El lugar sin límites*. L'irruption de Paz Alicia Garciadiego marque le début d'une autre étape, dans laquelle les personnages féminins prennent plus d'ampleur, soit qu'ils forment un véritable duo avec un homme – le parieur et son fétiche dans *El imperio de la fortuna* (1986) ; le duo de meurtriers dans *Profundo carmesí* (1996) ; ou encore le colonel et la colonelle (c'est ainsi qu'elle est désignée par Garciadiego dans le scénario original) dans l'adaptation de *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de García Márquez (1961) – soit qu'ils occupent le rôle principal, à l'instar de la chanteuse Lucha Reyes dans *La reina de la noche* (1994) ; Tomasa, l'éluë d'une secte dans *El evangelio de las maravillas* (1997) ; et plus récemment, Emilia, la Madame Bovary mexicaine de *Las razones del corazón* (2011). Que les femmes soient mises en avant ne veut cependant pas dire qu'elles soient présentées de façon positive. C'est même le contraire, puisqu'il s'agit dans la plupart des cas d'anti-héroïnes, la figure la plus choquante pour les *aficionados* du mélodrame mexicain classique étant sans aucun doute celle de la mère défailante, voire néfaste pour son enfant. Alcoolique, perverse, abusive ou meurtrière, la figure maternelle chez Ripstein s'autorise à lever tous les tabous.

Le dernier adjectif, s'il convient pour décrire Julia dans *Así es la vida*, est néanmoins réducteur, en ce qu'il tend à situer le personnage uniquement

18 « Le film est un film qui fait une analyse approfondie, qui tente, à la manière d'un chirurgien, de faire une dissection d'une situation qui est très courante : celle de l'abandon féminin, de la femme qui est abandonnée par le mari parce qu'il en rencontre une plus jeune ou d'autres plus jeunes, ou parce qu'il n'en peut plus de subvenir aux besoins des enfants, ou de vivre dans une maison où des enfants crient à l'heure du repas et qu'il voudrait regarder le match de football ».

comme coupable. Or, si elle devient effectivement l'auteure d'un double infanticide à l'issue du récit, Julia apparaît également au cours de celui-ci comme une victime. *Así es la vida* aborde à cet égard le sujet des diverses entraves sociales et culturelles qui pèsent sur les femmes, prolongeant par la fiction cinématographique la réflexion menée par les théoriciennes féministes telles que Simone de Beauvoir ou, pour citer un exemple mexicain, l'anthropologue et chercheuse Marcela Lagarde. La réécriture du récit sénéquien permet ainsi de traiter le thème délicat de l'avortement (cet acte n'est légalement autorisé dans le district fédéral de Mexico que depuis 2007, et reste pénalisé dans 18 États sur les 31 que compte le pays), Ripstein et Garciadiego ayant transformé la Médée magicienne en faiseuse d'anges clandestine. La maternité est présentée comme un poids, une charge plutôt qu'une bénédiction, alors qu'elle est généralement une bénédiction dans le mélodrame classique. Au début du film, le personnage de Julia évoque à plusieurs reprises cette contrainte à laquelle elle est désormais supposée faire face seule, par exemple lorsqu'elle tente de rassurer une jeune patiente venue avorter en lui disant : « *Duele, pero duele peor tenerlo* »¹⁹, ou encore quand elle répond au proverbe « *Siempre hay un roto para un descosido* »²⁰, employé par La Marrana dans cette réplique : « *Siempre y cuando el descosido no esté con las faldas cargadas de chamacos [...]* »²¹.

En dépit de cette mise en lumière de la condition féminine, Ripstein et Garciadiego se différencient à notre avis des cinéastes de la « troisième vague », expression par laquelle Isabel Arredondo (2013) désigne les réalisatrices mexicaines qui ont commencé à tourner après 1985 et dont les films traitent souvent de problématiques féminines (pensons par exemple aux films de María Novaro, Busi Cortés ou encore Marysa Sistach). En effet, le couple aborde également avec *Así es la vida* la thématique de la paternité, et plus précisément de l'amour paternel, sujet pour ainsi dire absent des écrans mexicains jusqu'à il y a peu (et de la filmographie ripsteinienne, exception faite du colonel hanté par le souvenir de son fils dans *El coronel no tiene quien le escriba*). Être père, dans le cinéma mexicain, a souvent été synonyme d'autorité et de pouvoir, la figure paternelle n'étant finalement qu'une des déclinaisons possibles du stéréotype du *macho* courageux, fort, brillant, viril et séduisant. S'il n'est pas rare que Ripstein écorche cette image trop parfaite de l'homme mexicain à travers ses personnages – pensons par exemple au duo de meurtriers maladroits et stupides dans *La perdición de los hombres* (2000) ou à Pancho, l'homosexuel refoulé dans *El lugar sin límites* – on remarque qu'il ne s'agit plus seulement ici de représenter une masculinité diminuée, car si Jason est devenu dans la réécriture un boxeur sans aucun talent et lâche (on comprend qu'il épouse la fille du *cacique de vecindad* pour protéger ses arrières), il se retrouve néanmoins doté de sentiments à l'égard de ses enfants, se définissant lui-même comme un « *machito con corazón* »²². Le personnage emploie cette expression au cours d'un monologue virtuellement

19 « Ça fait mal, mais ça fait encore plus mal de l'avoir ».

20 On pourrait traduire par : « On trouve toujours plus malheureux que soi ».

21 « À condition que la malheureuse ne soit pas flanquée de marmaille ».

22 Un « petit macho pourvu d'un cœur ».

adressé à Julia (et qui répond donc symboliquement à la détresse exprimée par Julia sur le même mode à l'ouverture du film), qui est en fait la transposition de cette réplique de Jason dans la tragédie latine :

Je désire, je l'avoue, céder à tes prières ; mon affection paternelle me l'interdit. Car à pouvoir supporter une telle épreuve, le roi, mon beau-père, ne saurait lui-même me contraindre. Là est ma raison de vivre, là est la consolation d'un cœur consumé par les peines. Il me serait bien plus facile d'être privé de mon souffle, de mes membres, de la lumière. (Sénèque, 1996 : 178, v. 544-548).

C'est en réalité à la fois une transposition et une amplification, puisque le monologue en question s'étend sur plus de cinq minutes, Nicolás évoquant, en plus de son amour de père, celui qu'il a ressenti autrefois pour Julia (on voit alors à l'écran un *flashback* renvoyant aux prémices d'un ébat amoureux). Si le dramaturge pouvait faire prononcer ces mots par Jason sans exposer son personnage aux railleries, l'exercice n'est pas aussi simple dans un mélodrame mexicain. Certes, *Así es la vida* a pour contexte historique le XXI^e siècle, et l'on sait que les crises qui ont affecté le pouvoir politique mexicain à la fin du siècle précédent ont permis, par effet de rebond, d'amorcer la réévaluation du stéréotype du *macho*. Autrement dit, la remise en question du système patriarcal fondé par l'État au sortir de la Révolution ne pouvait qu'entraîner ce questionnement de l'un de ses piliers idéologiques. Malgré tout, certaines résistances se font encore sentir, et elles se manifestent symboliquement dans le film à travers le fait que le monologue est prononcé en voix intérieure, et non pas à voix haute, comme pour signifier que les sentiments et les états d'âme masculins demeurent tabous. D'autre part, le fait que Nicolás boxe dans un sac de frappe au moment où il prononce ce monologue représente le conflit interne qui l'anime, et qui réside dans la cohabitation de la virilité et de la sensibilité. Cette séquence se veut en fait l'équivalent de l'*anagnorisis* tragique, au cours de laquelle le personnage acquiert une pleine conscience de lui-même, accepte ses éventuelles contradictions intrinsèques, et se montre enfin disposé à assumer son choix. La partie finale du monologue, que nous reproduisons ci-dessous, rend bien compte de ce cheminement intellectuel qu'accomplit le personnage :

Hoy te dejo. Pero no los dejo a ellos. Porque digo yo: ¿ónde dice Dios que los hijos son más hijos de ella que de uno? [...] Los cuidas. Los cuido. Les compras. Los alimento. Los bañas. Igual yo. Todos dicen « este gañán tiene hijos que ni le duelen ». Y no. Julia se me fue del alma. Ellos no. Ellos son míos. Tienen mi sangre, mi ley, mis cosas. Son míos igual que de ella. ¿Por qué coños, por qué chingaos se van con ella? [Deja de golpear el saco y la cámara cumple un zoom de retroceso.] ¿Por qué carajos me vuelvo « el cabrón de tu padre »? Así, sin nombre, ni cara, ni defensa. El amor se acaba, los hijos no. Por eso mañana voy por ellos [...] Antes, que buena eras para reclamar, dale

*que dale, que si te diera lana para esto, pa' lo otro, pa' la renta. Si soy bueno para pagar, soy bueno para quedarme con ellos [...] Cabrón, sí cabrón, pero tengo corazón. Corazón de machito cabrón. Pero al fin y al cabo, machito con corazón, y nadie le manda al corazón*²³.

Nous avons donc d'un côté une mère partagée entre l'amour qu'elle ressent pour ses enfants et son besoin de redevenir une femme à part entière en se libérant du carcan de la *madresposa*²⁴ ; et de l'autre, un homme tout aussi déterminé à aller à l'encontre des normes sociales et culturelles, en refusant de renoncer à sa place de père. La double prise de conscience et les choix des personnages qui en découlent convergent alors vers cette même issue fatale et tragique : le meurtre des enfants.

Cette analyse de *Así es la vida* nous amène en fin de compte à affirmer, à la suite de Heilman, que la frontière entre la tragédie et le mélodrame est poreuse. On retrouve dans l'adaptation de Ripstein et Garcíadiego des traits caractéristiques des héros tragiques : non seulement les protagonistes sont dotés d'une psychologie complexe, qui fait d'eux des personnages clivés, en proie à leurs contradictions, mais ils sont en outre conscients de leur part de responsabilité quant à la situation dans laquelle ils se trouvent. Dans son monologue initial, Julia se fustige elle-même autant que Nicolás puisqu'elle se rend coupable d'avoir tout abandonné par amour pour lui. Nicolás s'autocondamne quant à lui devant le cadavre de ses enfants, lorsqu'il dit à La Marrana : « *Mira lo que les ha dicho, mira lo que les ha hecho, mira lo que les has hecho, mira lo que yo he hecho* »²⁵. On est loin, en effet, de la victime passive du mélodrame.

L'effet d'engrenage dans lequel les personnages sont enfermés (renforcé, comme nous l'avons dit, par le caractère circulaire du récit, et par la présence de présages funestes), et le fait qu'ils ne puissent en sortir que par une résolution malheureuse de la situation, témoignent également de l'infiltration du tragique dans le mélodrame.

Le trio de mariachis, qui vient suppléer le chœur tragique, permet de dépasser les stéréotypes de genre contenus dans le mélodrame et le boléro, de même que Julia et Nicolás font office de vecteurs de revendications d'ordre social, appelant à une révision des représentations du masculin et du féminin. La portée métaphysique et intrinsèque du conflit tragique est ici dépassée, et il semble

23 « Aujourd'hui je t'abandonne. Mais eux je ne les abandonne pas. Parce que moi je dis : où est-ce que Dieu a dit que les enfants sont plus à elle qu'à moi ? [...] Tu les soignes. Je les soigne. Tu leur achètes des choses. Je les nourris. Tu leur donnes le bain. Moi pareil. Tout le monde dit "ce rustre a des enfants qui ne l'attristent même pas". Mais non. Julia m'est sortie de la tête. Pas eux. Ils sont de moi. Ils ont mon sang, ma loi, mes principes. Ils sont de moi autant que d'elle. Pourquoi est-ce qu'ils s'en vont avec elle, bordel ? [Il cesse de frapper le sac et la caméra dézoome.] Pourquoi est-ce que je deviens "ton enfoiré de père", bordel ? Comme ça, sans nom, sans visage, sans défense. L'amour a une fin, les enfants non. C'est pour ça que demain je vais les chercher [...] Avant, tu savais bien réclamer, et vas-y, il fallait que je te donne pour ça, pour autre chose, pour le loyer. Si je suis bon pour payer, je suis bon pour les garder avec moi [...] Un enfoiré, oui je suis un enfoiré, mais j'ai un cœur. Un cœur d'enfoiré de *macho*. Mais en fin de compte, un *macho* avec un cœur, et personne ne commande son cœur [...] ».

24 Nous empruntons le terme à Marcela Lagarde (2005).

25 « Regarde ce qu'elle leur a dit, regarde ce qu'elle leur a fait, regarde ce que tu leur as fait, regarde ce que moi je leur ai fait ».

que l'on se rapproche davantage de cette double fonction du mélodrame cinématographique mexicain, à la fois réceptacle et propagateur des représentations sociales de l'époque de diffusion.

Au vu de ces éléments, il nous paraît donc juste de qualifier *Así es la vida* de mélodramatisme. Ce terme hybride rend bien compte, par ailleurs, de cette zone floue dont Ripstein tente de tirer profit. Le réalisateur apparaît une fois de plus comme un « cinéaste de l'entre-deux », qui n'hésite pas à jouer avec les codes et à mélanger les genres. Par certains aspects, le film semble à même d'intéresser un public plutôt élitiste, notamment parce qu'il s'agit d'une œuvre inspirée d'une tragédie latine, mais aussi parce que les marques du « cinéma d'auteur » ripsteinien sont bien présentes (le recours au plan-séquence ; un récit en vase-clos – ce qui coïncide avec l'unité de lieu de la tragédie classique – ; des personnages marginaux ; et l'esthétique de la pauvreté). Cependant, on peut aussi supposer que Ripstein et sa scénariste ont souhaité s'inscrire au sein de la tendance cinématographique du moment, en visant par conséquent un autre type de public²⁶, désormais familiarisé avec les récits qui suscitent une réflexion sur la place de la femme dans la société mexicaine (films qui ont par ailleurs parfois rencontré un véritable succès populaire au niveau national – pensons par exemple à *Danzón* de María Novaro, sorti en 1991).

Partagée entre le cinéma national d'hier et d'aujourd'hui dont elle s'inspire et se nourrit, et un cinéma d'auteur occidental, l'œuvre ripsteinienne semble depuis quelque temps s'orienter à son tour vers un destin tragique, comme le suggère le nombre très réduit de spectateurs qu'*Así es la vida* est parvenu à réunir (11.604 entrées²⁷). Ce film demeure malgré tout un témoignage de l'éclectisme qui caractérise le travail du réalisateur, et de sa capacité à abolir, par un subtil mélange d'irrévérence et d'affection, toute hiérarchie entre les genres.

Œuvres citées

- ARREDONDO, Isabel (2013) : *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991: The Transformation of Femininity on Screen*. Jefferson, North Carolina : McFarland.
- BRECHT, Bertolt (1990) : *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur. Paris, l'Arche.
- BROOKS, Peter (1995) : *The Melodramatic Imagination*. New Haven / London : Yale University Press.
- CHION, Michel (1995) : *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard.
- FIX, Florence (2011) : *Le Mélodrame : la tentation des larmes*. Paris : Klincksieck.
- HEILMAN, Robert Bechtold (1968) : *Tragedy and Melodrama : Versions of Experience*. Seattle / London : University of Washington Press.
- HEILMAN, Robert Bechtold (1973) : *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent*. Seattle : University of Washington Press.
- LAGARDE, Marcela (2005) : *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México : UNAM.

²⁶ Sans méconnaître que le cinéma ripsteinien s'adresse à un public d'intellectuels.

²⁷ Base de données de l'ICAA (Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales).

- LYOTARD, Jean-François (1979) : *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- MARVIER, Marie (2001) : « Entretien avec Paz Alicia Garcíadiego et Arturo Ripstein », *Synopsis* : 48-51.
- MOREAU, Alain (1994) : *Le Mythe de Jason et Médée : le va-nu-pieds et la sorcière*. Paris : Les Belles Lettres.
- OROZ, Silvia (1995) : *El cine de lágrimas de América latina*, trad. Aurora Velasco. México : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección general de Actividades Cinematográficas.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (dir.) (1992) : *Le Cinéma mexicain*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- RIPSTEIN, Arturo (2007) : *Such is Life*, Facets Multi-Media Inc., 98 min. Sénèque (1996) : *Médée*. Paris : Les Belles Lettres.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1996) : *Lucas de Bohemia*. Madrid : Espasa Calpe, colección Austral.
- VIRGILE (1995) : *Énéide*, Livres I-IV, trad. Jacques Perret. Paris : Les Belles Lettres, collection des Universités de France.