Les seuils du mélodrame

Carlos Bonfil

1 La *vecindad*

Pour le cinéma mexicain des années quarante et du début des années cinquante, la *vecindad* représente le lieu où se tissent, se croisent et s'accumulent les mélodrames ; c'est aussi, en tant qu'espace urbain, le point d'arrivée d'une irrépressible immigration rurale : l'escale obligée entre la détresse du déracinement, les occasions manquées, les petits métiers qui permettent de survivre, et le désir d'une intégration sociale heureuse. Ce qui n'avait été, auparavant, qu'un taudis misérable, et qui beaucoup plus tard deviendra un appartement de HLM, sera pendant l'âge d'or du cinéma mexicain, une *vecindad*, le microcosme social reproduit, avec des variantes minimes, dans les décors des studios de cinéma Mexico, Clasa, Churubusco ou Tepeyac.

Lieu de passage entre la campagne et la ville, entre la certitude de l'échec et l'espoir de la réussite, la *vecindad* est vécue comme un seuil à la fois matériel, culturel, et surtout symbolique, permettant d'avoir accès, à plus ou moins long terme, et suite à une série d'épreuves ou d'initiations, à des quartiers plus agréables, à une situation plus aisée, voire à un nouveau statut social. Et tant que la fatalité ne frappe pas ses occupants, la *vecindad* est aussi le paradis enfin retrouvé, où la pauvreté s'allie toujours à la décence : une sorte de marge ou de parenthèse dans l'espace violent et impitoyable de la rue, une terre promise de la cohabitation solidaire, un refuge où les sentiments sont durables, et où le pardon et le repentir deviennent les éléments les plus fiables de la cohésion sociale. Cette vision procède, bien évidemment, d'une représentation idéalisée de la pauvreté, et surtout de l'optimisme entêté des scénaristes et des metteurs en scène qui parviennent à diluer dans des chansons et des dialogues émouvants les rancœurs de classe et le désespoir de ceux qui ont émigré du terroir jusqu'à la capitale. Tout devient possible dans cette Arcadie urbaine que présente finalement la *vecindad* souriante et satisfaite, comme un décor de comédie musicale, où les voyous, avant de devenir méchants, affrontent le malheur en chantant, capables de faire face avec gaillardise à la mesquinerie morale et à la méchanceté. Ils souffrent, mais ils savent tenir bon, conscients, comme ils le sont, que la vertu collective finit



FIGURE 1 – Calle República de Venezuela, n° 8 ; Barrio de la Lagunilla, Centro histórico, Ciudad de México. © Photo Gregorio Ramírez de la Luz

toujours par triompher sur les doutes et les faux-pas d'un individu assiégé par les malheurs.

Trois films emblématiques illustrent cet éden *intramuros* que représente la *vecindad* : *Nosotros los pobres* (*Nous les pauvres*), d'Ismael Rodriguez (1947), sans doute le film le plus populaire de toute l'histoire du cinéma mexicain ; *Casa de vecindad* (*Maison de vecindad*), de Juan Bustillo Oro (1950), un mélodrame sur la capacité morale des familles à vaincre l'avarice et à faire plier l'arrogance d'un propriétaire égoïste ; et *Los Fernández de Peralvillo* (*Les Fernandez du quartier Peralvillo*), d'Alejandro Galindo (1953), une illustration vigoureuse et pessimiste de ce qui arrive à celui qui renie des siens pour jouir, pendant un moment aussi bref que stérile, des avantages d'une promotion sociale qui tourne le dos à l'honnêteté.

Il faudrait, à présent, imaginer ce qu'était à l'époque une *vecindad* typique et pour cela tenir compte des indications scéniques de Sergio Magaña, l'auteur de la meilleure pièce de théâtre sur la *vecindad* : *Los Signos del zodiaco* (*Les Signes du zodiaque*), dont la première a eu lieu au Palais des beaux-arts, à Mexico, en 1951. Je cite :

MISE EN SCÈNE

> Une cour de *vecindad* en forme de T. Au centre, une fontaine en ciment beaucoup plus longue que large, autour de laquelle cinq lavoirs sont disposés, eux aussi en ciment. À l'intérieur de cette cour, un arbre d'une hauteur généreuse. Le fond est défini par un mur, et le cadre grossier de l'entrée se perd presque complètement là où le linge reposant sur des cordes sèche au soleil. Par dessus cet ensemble, on voit une petite ampoule éclairant la cour à la tombée de la nuit. En bas, au

> premier plan sur la droite, un petit robinet qui fournit l'eau, en plus de celui qui appartient à la fontaine des lavoirs.
> Les logis sont alignés à droite et à gauche de la cour. Chaque logis est composé d'une pièce et d'un petit coin à l'intérieur qui tient lieu de cuisine.
> Un escalier étroit en fer se détache du sol et monte jusqu'à la terrasse au-dessus des logis sur la partie gauche de la *vecindad*. Sur cette terrasse se trouvent deux autres logis ; le premier, situé par devant ; le deuxième, au fond. N'étant pas disposés l'un à coté de l'autre, sur le bord de la terrasse, cela permet d'avoir un couloir très étroit pour faciliter le passage. Le logis qui est devant devra laisser voir aussi son intérieur, pas celui qui est placé au fond. Ces deux logis n'ont pas de cuisine. Sur la terrasse, du côté droit, il n'y a pas de construction, seulement trois réservoirs d'eau abîmés et oxydés par le temps, ainsi que des souliers, des morceaux d'un lit, des tiroirs mutilés, et des herbes.

La *vecindad* que propose le dramaturge Magaña n'est qu'une variante de l'espace très théâtralisé que les décorateurs Carlos Toussaint, Javier Torres Torrija o Ramón Rodríguez Granada envisagent de construire dans les studios de cinéma pour tourner les films mentionnés. Ce qui est intéressant c'est que la galerie des personnages passe du cinéma au théâtre avec très peu de modifications. Ce sont des archétypes que doit célébrer un public populaire désireux de voir sur l'écran les copies des personnages qu'il côtoie au jour le jour, des modèles d'une conduite exemplaire – ou licencieuse –, de bonnes ou de mauvaises fortunes dont il faudra tirer une leçon morale profitable, des figures attachantes et d'une présence exaltée, avec lesquelles il est bon de pouvoir s'identifier pour rendre la vie plus supportable : Pepe el Toro (François dit « le Taureau »), le petit menuisier honnête ; Celia, la petite fiancée dévouée, mieux connue comme la Chorreada (« Larme à l'œil ») ; et aussi la femme impure, qui se lève toujours très tard ; ou la petite Chachita (« Cosette »), ou encore ces pittoresques personnages du quartier, visiteurs de la *vecindad*, qui sont nommés – que ce soit le produit du délire éthylique ou d'un débordement héroïque –, les couples de poivrots la Tostada (« la Grillée ») et la Guayaba (« la Goyave »), ou Topillos (« Fainéant ») et Planillas (« Bon à rien »), el Camellito (« le Petit Chameau ») et el Pinocho (« Pinocchio »), tous et chacun faisant partie du petit clan courageux, *la palomilla brava*, du film *Nosotros los pobres* – personnages qui auront plus tard, dans *Casa de vecindad*, selon le critique de cinéma Jorge Ayala Blanco, des équivalents archétypiques comme « le gangster, la femme adultère, le mari cocu, la concierge insolente et bavarde, la vieille fille coquette, les bigotes cancanières, le triste polygame toujours bon à rien, le médecin dévoué, la fille riche amourachée du mécanicien, la vieille petite dame rondelette, le propriétaire insensible ».

Les scénarios, qui changent à peine d'un film à l'autre, font de la *vecindad* une école de la résignation : la pauvreté devient le plus précieux des biens, la souffrance une pédagogie irremplaçable, (« Ici on souffre, mais on apprend », peut-on lire à l'arrière d'un camion). L'objectif récurrent de toutes ces images est bien un éloge de l'immobilisme social. Celui qui s'éloigne des sentiers battus, de cet univers des braves gens, toujours noble et solidaire, qui l'a vu naître et qui l'entoure, celui qui renie sa classe et les siens ou qui se laisse éblouir et abuser par le faste miroitant d'une bourgeoisie insensible, celui-là se précipite directement dans l'abîme, d'où il ne pourra sortir, si toutefois il a de la chance, que dans la dernière bobine, conclusion rédemptrice du film.



FIGURE 2 – Calle Caridad, n° 13 ; Colonia Morelos, Centro histórico, Ciudad de México.
© Photo Erik Meneses Murgía

Dans le cinéma des années quarante, le schéma de la chute, invariable, est bien connu : une jeune fille de province arrive dans la grande ville pour y faire son éducation sentimentale ; sur le chemin elle oublie ses parents et les leçons morales qu'elle a reçues, comme elle oublie le catéchisme et les bonnes manières ; elle s'abandonne alors dans les bras d'un homme sans cœur qui ne tarde pas à la mettre sur le trottoir. Là elle se prostitue et se découvre un talent de danseuse de rumba ; puis elle a un fils qu'elle adore et qu'elle maintient dans l'ignorance de sa vie réelle ; elle habite dans une *vecindad* peuplée de bonnes âmes qui sans méconnaître son métier lui prodiguent la compréhension que lui refusent les bigotes fouineuses, les vieilles filles cancanières ou les concierges, transformées toutes en un chœur grec de la réprimande morale, vaticinatrices de calamités encore plus grandes. Cette jeune fille égarée a un souteneur, un mac, qui l'assiège et la tourmente ; et pendant ce temps-là, il y a toujours un médecin noble et altruiste qui se sacrifie pour elle et pour son enfant, sachant que la jeune mère n'a plus de solution ni de place parmi les siens, sauf dans ces occasions où elle participe un peu aux malheurs et aux rares réjouissances collectives de la *vecindad*, ce grand foyer où se retrouve tout le monde.

En matière d'abîmes insondables, quel spectateur pourra oublier l'excès mélodramatique d'un personnage aussi inhumain que don Pilar (Miguel Inclán, toujours remarquable), pendant qu'il vole l'argent d'un menuisier honnête, pour ensuite frapper de ses poings la grand-mère paralysée qui ne peut que lui lancer, depuis sa chaise roulante, en roulant des yeux, des regards chargés de reproches qui brûlent l'âme ? Il y a peu de films capables de passer si rapidement de scènes de réjouissance populaire comme celles qui ouvrent *Nosotros los pobres* – avec le couple vedette, transi d'amour, échangeant, accompagnés de sifflements, les couplets d'une chanson romantique (*Amorcito corazón*, « Mon petit cœur ») – à des scènes d'un pathétique extrême, comme le vol des quelques biens de Pepe el Toro devant la paralytique, abandonnée

sur le sol, qui sait son fils toujours en prison et sa fille, accablée de douleur, dans un hôpital public où elle finira par mourir de la tuberculose.

Dans un autre film, *Los Fernández de Peralvillo* (*Les Fernández du quartier de Peralvillo*), d'Alejandro Galindo, le ton s'éloigne du pessimisme radical, mais la phrase qui clôt le récit (*Se lo advertí* – « Je le lui avais pourtant bien dit ») proférée par le petit poivrot Resortes devant le cadavre de son ami Mario (Víctor Parra), fils malheureux de la *vecindad* et vendeur d'appareils électroménagers, n'est pas moins foudroyante. Cri inutile qui se perd dans la nuit pluvieuse au fond d'un sinistre cul-de-sac, cette phrase résume de façon saisissante la triste destinée de Mario. Le pauvre jeune homme avait essayé de retourner à la *vecindad* auprès des siens, après l'avoir désertée pour partir à la recherche d'un succès facile en faisant des affaires louches – le trafic de médicaments importés ; ainsi avait-il abandonné sa femme et sa mère, cette dernière une Sara García (emblème du mélodrame et du matriarcat mexicains) noyée dans un sanglot interminable, et s´était-il rendu complice, et ami, du gangster interprété avec une aisance caractéristique par David Silva. Et lorsque Mario, parvenu au sommet de son ascension irrésistible de nouveau riche, désirait tout acheter, tout amasser de manière inutile, et humiliait ceux qui l'avaient jadis méprisé, il découvrait soudain une solitude immense, aussi impitoyable que le malheur qui l'avait poursuivi depuis son enfance. Les riches ne l'avaient jamais accepté, les pauvres l'avaient presque tous oublié – sans trop de reproches, mais avec peu de larmes –, et son retour en tant qu'enfant prodigue était à présent marqué par le destin. La moralité est transparente : on n'abandonne pas impunément les êtres bien aimés, toujours selon le strict code moral de la *vecindad*. « Je le lui avais bien dit », répète le Resortes, conscience de la *vecindad*, et devin de la fatalité. « Ah, mais c'est bien ça la tragédie de l'homme qui n'écoute les bons conseils », ajoute-t-il. « Et le voilà, au milieu du trottoir, comme craché par le ciel. Il ne faut pas se tromper de chemin, Seigneur, il ne faut pas se tromper de chemin ». À force d'outrepasser les seuils sociaux, rejeté de tous les foyers, le héros dévoyé n'a plus de place nulle part.

Casa de vecindad présente un cas différent. Dans cette version renouvelée du film *La Casa del ogro*, tourné douze ans auparavant, en 1938, par Fernando de Fuentes, le scénariste des deux films, l'action passe d'un grand immeuble de rapport, avec des décors en faïence et des aspirations de classe moyenne, à une *vecindad* pittoresque marquée par la pénurie économique. On ne voit plus, dans ce film, la pancarte, posée par des enfants malicieux devant les portes, portant les surnoms de chaque personnage : « la Seca y la Meca » (« le Chagrin et la Pitié »), pour deux vieilles filles ; « doña Petrita » (« Dame Petit Pierre »), pour un homme efféminé ; « le Médecin des folles », pour un docteur ; et « el Ogro » (« l'Ogre »), pour le propriétaire de l'immeuble. Le ton est plus grave : le nouveau propriétaire, toujours impitoyable et avare, est l'Espagnol don Clemente (Andrés Soler), qui aime tabasser sa fille à cause de dépenses jugées excessives et qui laisse autour de lui les gens mourir de faim sans la moindre trace de remords, jusqu'au moment où la nuit de Noël arrive, et avec elle le retour de sa fille qui décide de lui pardonner toutes les humiliations et les coups reçus. C'est alors que le vieillard découvre – comme la vieille milliardaire (Mimí Derba) dans *Ustedes los ricos* (*Vous, les riches*), d'Ismael Rodriguez – que l'on ne trouve le vrai bonheur qu'au milieu des pauvres. Au moment où, dans ce dernier film, cette dame,



FIGURE 3 – Calle República de Chile, n° 62, Barrio de la Lagunilla, Centro histórico, Ciudad de México. © Photo Carlos Bonfil

doña Charito, perd son fils, elle s'aperçoit aussi que l'argent corrompt l'âme et les sentiments, et décide d'aller jusqu'à la *vecindad* pour y chercher la petite Chachita le jour de son anniversaire. C'est alors qu'elle lance son grand discours endolori, *mea culpa* de la classe aisée, qui exprime probablement les sentiments du réalisateur Ismael Rodriguez et de son scénariste Pedro de Urdimalas :

> « Laissez-moi entrer, s'il vous plaît, car je suis seule avec tous mes millions, et je viens vous demander, par charité, une petite place dans votre cœur, vous qui êtes si bons et qui pouvez supporter tous les malheurs, car vous êtes unis. Vous, les pauvres, qui avez un cœur aussi grand, accordez-m'en juste un petit morceau. Vous êtes si bons. »

Casa de vecindad ne propose pas une moralité différente, car si dans le film de Rodriguez tout finissait par un grand repas familial et joyeux, où les pauvres et les riches découvraient ensemble la concorde sociale – résumé de l'unité nationale préconisée par le gouvernement de Miguel Alemán –, dans le film d'Alejandro Galindo tout se termine par un bal de réconciliation au rythme du mambo.



Figure 4 – Calle Caridad, n° 13 ; Colonia Morelos, Centro histórico, Ciudad de México.
© Photo Erik Meneses Murgía

2 Prolongements de la *vecindad* : la prison et le cabaret

On ne saurait détacher le cinéma des *vecindades*, mélodrame urbain, cinéma des prostituées, des exigences du public qui le consommait avec avidité. Non seulement ce public y cherchait le miroir grossissant de ses propres espoirs, désirs, frustrations, regrets et rancunes, mais aussi, et en premier lieu, la distraction et le divertissement. C'est pour cela que le catastrophisme de certains films d'Ismael Rodríguez exigeait, comme antidote immédiat, la joie réparatrice de la collectivité en liesse, l'ennoblissement des archétypes populaires – le travailleur honnête, la mère dévouée, la fille dégradée par la faute mais embellie par le repentir, et la vaste galerie des personnages picaresques qui imposaient à l'écran le langage urbain, le calembour, le double sens, la trouvaille verbale qui s'arrête juste avant la grossièreté. Si quelques scénarios puisaient très librement leur inspiration dans la littérature naturaliste française, comme *La Casa del ogro* (*La Maison de l'ogre*), adaptation de *Pot-bouille* d'Émile Zola – pour dénoncer les prétentions d'une bourgeoisie en plein essor –, et si les mélodrames urbains faisaient penser à leur référent, le néoréalisme italien, il fallait en fin de compte nuancer continuellement le spectacle des misères humaines. Il était nécessaire d'éviter que s'impose l'idée d'une inégalité sociale sans rapport avec les errances morales, de diluer le réalisme dans le manichéisme de représentations en carton-pâte où s'affrontent des archétypes, et de faire de la *vecindad* le grand théâtre du malheur et de la joie, au moyen de procédés narratifs éprouvés qui combinent habilement concessions et équilibres conciliateurs.

Il existe des territoires qui sont des prolongements de la *vecindad*, lieux également transitionnels, où l'on vit aussi des situations de pénurie extrême, et qui n'admettent que la fatalité et l'épouvante, le sensationnel, voire la chronique du scandale.

Un de ces lieux c'est la prison, le pénitencier, « la taule », « le trou » – ce territoire ingrat où l'individu a déjà tout perdu, y compris sa dignité. Lecumberri, le « palais noir » à Mexico, est le lieu le plus éloigné de la placidité domestique. C'est là que les prisonniers découvrent, sur le tard, la noblesse, quand ils ne s'avilissent pas carrément, à la manière d'un Carlos López Moctezuma, méchant emblématique. C'est là aussi que les détenus reproduisent, tant bien que mal, toute la camaraderie et la bonne humeur de cet autre paradis perdu, la *vecindad*. La prison est le lieu où l'on fait face aux intrigues, aux vengeances, aux règlements de comptes, aux rancunes insatiables et aux menaces omniprésentes des irréductibles, de tous ceux qui n'ont plus de place que dans la file d'attente pour sortir vers les Islas Marías (redoutables îles pénitencières), point limite de la dégradation humaine.

Un film de Miguel M. Delgado, *Cárcel de mujeres*, de 1950, avec un scénario de Max Aub et Mauricio Magdaleno, réunit une équipe remarquable de comédiens : Miroslava, Katy Jurado, María Douglas, Sara Montiel, Elda Peralta, Mercedes Soler et, de manière mémorable, Emma Roldán dans le rôle de Petrona, une prisonnière frappée de fanatisme religieux, à demi sorcière, atteinte d'hallucinations et d'égarements, dévote fidèle du « Seigneur des Esprits ». On y trouve l'histoire d'un emprisonnement injuste, celui de la jeune femme riche Evangelina (Miroslava), accusée à tort d'avoir assassiné son amant qui lui faisait du chantage ; celle aussi de la femme assoiffée de vengeance, Dora (Sara Montiel), qui garde le secret qui pourrait sauver Evangelina de la prison mais qui refuse de le révéler à cause du mépris que cette femme lui inspire. Il y a, finalement, la Mayora (María Douglas), une femme capable d'un sadisme singulier à l'encontre des détenues dont elle désire ardemment le corps. Ce torrent de passions finit en une grande bagarre à l'intérieur de la prison, avec une tentative de fuite, et par le chœur ému des prisonnières devant le bébé que Dora a eu, de manière insoupçonnée, durant son enfermement. La partie la plus réussie du film, en termes de caractérisation et de suspens, est le récit de l'hallucination de Petrona, convaincue qu'un dictat d'un ordre divin lui a donné la mission de renvoyer le nouveau-né au ciel en le jetant du haut du bâtiment sur le sol de la prison. Carlos Monsiváis écrit dans un article peu diffusé sur le cinéma et les prisons au Mexique :

> *Cárcel de mujeres* ose donner, ne serait-ce que d'une manière caricaturale, le profil de divers personnages ou des situations toutes spécifiques à l'univers de la prison : les lesbiennes (une détenue interprétée par Katy Jurado ; et la gardienne de cellule – María Douglas), aux tendances seulement suggérées, car le cinéma ne pouvait pas à l'époque admettre l'existence des phénomènes immoraux, et surtout la solidarité en prison, mais aussi l'existence de la brutalité et des châtiments corporels, l'émeute finale. Cependant, un film entièrement consacré aux atmosphères de la prison aurait été impensable : *Cárcel de mujeres* doit, dès lors, faire alterner avec l'action réelle – le récit « derrière les barreaux » – avec des *flash back* expliquant l'injustice qui s'abat sur Miroslava, accusée de l'assassinat d'un maître chanteur (Víctor Junco). Dans la prison, le problème central doit ainsi se situer hors-champ, voire dans les tensions entre Miroslava et Sarita Montiel, ancienne maîtresse de Junco. Au moment de la fuite, la logique rêveuse du cinéma des années cinquante a même pu imaginer une tuerie menée par la police contre des femmes sans armes. Dans un moment de dépolitisation

> intense, s'imposent les règles du jeu d'un mélodrame dépourvu de tout contexte historique, qui élabore son propre temps social non contaminé [1].

Finalement, lorsqu'un détenu qui est à la fois pauvre et plein de bons sentiments est mis en prison, de manière injuste dans beaucoup de cas, il y reproduit le milieu de la *vecindad*. Son intégrité morale est mise à l'épreuve quotidiennement, au contact de personnages avilis par la corruption, et au moment des visites familiales, il assiste impuissant aux mélodrames qui se jouent à l'extérieur (la sœur qui a perdu la vertu, la mère qui a perdu la vie, la femme qui pour donner à manger à son fils a dû se livrer à un autre homme), et retourne, tête basse, vers la cour de la prison pour y trouver, parmi ses compagnons d'infortune, le baume de la solidarité.

Tel est le cas de Pedro Armendáriz dans un film d'Emilio Gómez Muriel, *Carne de presidio* (*Chair à prison*, 1952). Ayant commis un homicide involontaire en défendant l'honneur d'une amie de sa femme, Marta Roth, c'est « en taule » – un lieu pourtant soumis au caprice et à la cruauté de Carlos López Moctezuma, prisonnier récalcitrant devenu « Mayor » (Maître), c'est-à-dire bénéficiaire principal d'un système de corruption et de trafic de faveurs – qu'Armendáriz trouve de nouveaux amis, en particulier une âme sœur, le Profe (Luis Beristáin), qui lui apprendra que le ressentiment et la vengeance ne conduisent nulle part, et que seul le pardon est capable d'élever un homme au-dessus de la misère morale qui l'entoure. Les autorités du pénitencier sont, pour leur part, un modèle de comportement civilisé, toujours prêts à montrer que tout mal peut être corrigé et que le bon sauvage qu'est, au fond, le criminel le plus endurci, ne requiert que d'une dose équilibrée de punition et de compréhension pour retrouver le bon chemin. Une scène du film montre un groupe de prisonniers improvisant une réunion d'amis dans la cour de la prison, autour d'un petit bassin où l'un d'eux se rase tandis qu'un autre y fait sa lessive. Pendant ce temps, un camarade américain leur parle des pénitenciers des autres pays, de la froideur que l'on y trouve dans les contacts humains, de l'impossibilité aussi pour les hommes d'avoir dans les prisons des rapports sexuels avec leurs femmes durant les visites conjugales, et termine son discours par un éloge d'un système de prisons (mexicaines, cela s'entend, même si le scénario prévient le spectateur que « les événements de ce film se situent dans un pays indéterminé ») où les accusés les plus innocents comme les criminels les plus endurcis, devant traverser, de la même manière, les dures épreuves des châtiments incléments et de la perfidie des méchants, parviennent cependant à réunir, dans cette sorte de *vecindad* pénitiencière une bande de gars courageux, capables de gestes héroïques et d'actions dévouées.

Ainsi le cinéma mexicain de cette époque satisfait, une fois de plus, les exigences du public, celui qui au bout du divertissement n'admet que des solutions complaisantes et un message rassurant, susceptible de lui rappeler que la tranquillité et la sécurité de sa famille sont toujours garanties et protégées.

Dans le mélodrame qui est à la fois chronique de la fatalité et l'histoire d'une montée vers la rédemption, les décors se confondent. La destinée qui commence dans une

1. Monsiváis, Carlos, « El cine y los fenómenos carcelario", prólogo, *El crimen en el cine*, México, serie "Arte y delincuencia », Biblioteca Mexicana de Prevención y readaptación social, Secretaría de Gobernación, 1977, pp. 17-18.

vecindad peut se poursuivre dans ces prolongements que sont la prison, l'arène de boxe, la barre d'un commissariat, l'intérieur bondé d'un autobus, un bistrot populaire ou bien un cabaret. *Nosotros los pobres*, *Campeón sin corona* (*Champion sans couronne*), *Salón México*, *Esquina bajan* (*Tout le monde descend*), *Víctimas del pecado* (*Victimes du péché*), sont des films situés dans des lieux très divers, mais ils renvoient le spectateur à une même notion de cohabitation collective dans laquelle se mêlent le goût de la défaite, l'infortune, la rancœur sociale, l'appétit de revanche, et leurs alternatives obligées : la générosité morale, privilège unique du dépossédé, la résignation qui console des pertes irréparables, l'orgueil de la communauté, qui est la réponse altière devant la marginalisation sociale, et le pardon de ceux qui n'ont rien, qui devient l'offrande généreuse à ceux qui, d'une manière erronée, croyaient tout avoir.

Retenez les schémas manichéens du cinéma de la prison, la division entre les âmes nobles et les méchants sans cœur, l'excitation des bagarres dans la cour, l'esprit ému devant le malheur du prochain qui est à la fois un souvenir ou une prémonition des infortunes de chacun, la transformation des cellules en véritables taudis de *vecindad*, les intrigues et les commérages, les défis et les vengeances, et puis le désespoir et la quête nerveuse d'une chaleur humaine avec son paroxysme : la solidarité des expulsés de l'éden domestique, ceux qui conservent la nostalgie de la *vecindad* dont ils essayent de faire, à tout instant, la re-création parodique.



FIGURE 5 – Calle República de Venezuela, n° 8 ; Barrio de la Lagunilla, Centro histórico, Ciudad de México. © Photo Gregorio Ramírez de la Luz

On trouve quelque chose de semblable dans le cabaret. Entre les trépidations de la rumba et les exigences d'une clientèle éthylique, entre les gronderies ou la mauvaise humeur du patron et les effronteries du souteneur de passage, les prostituées trouvent quand même le temps de s'émouvoir et de se rendre solidaires du sort de leur camarade qui, pour avoir eu le malheur d'enfanter, doit être jetée à la rue (« Tu ne sers plus à rien », telle est la sentence implacable). Alors, dans le cabaret comme dans une *vecindad*, les femmes peuvent, soit retrouver une solidarité de classe, soit finir par terre, enlacées dans une bagarre impitoyable, se tirant des cheveux, suscitant l'hilarité ou la curiosité coquine des clients, exhibant leurs rivalités de femmes déchues, se disputant les faveurs des macs, la protection du *pachuco* ou simplement le privilège d'entretenir ce souteneur gominé, vêtu d'un veston bouffant et de pantalons très larges, qui danse comme nul autre le *boogie-woogie*, qui parle même le français (!), et qui sait montrer à ses protégées comment marcher en ondulant des hanches dans la rue, et en leur rappelant sans sourciller, que « la valeur d'une femme tient à la qualité de l'homme qui l'accompagne », ou qui profère avec nonchalance, le regard rivé au plafond, « qu'il faut toujours payer pour un moment de rêve ». Et comme il arrive dans toutes les *vecindades,* tôt ou tard un homme de cœur fait son apparition, accompagné de musiciens, des *mariachis*, ainsi que d'une petite peine secrète, et qui décide tout d'un coup de s'occuper du fils innocent d'une malheureuse prostituée.

Passer de la rue au cabaret, c'est un peu revivre une nouvelle *vecindad* peuplée de camarades compréhensives et trouver refuge, pendant quelque temps, dans la solidarité improvisée que les prostituées prodiguent au paria absolu, à celui qui a connu le pire des sorts. Ainsi Ninon Sevilla, dans *Víctimas del pecado*, affrontera le mac Rodolfo Acosta pour exiger de lui qu'il remplisse ses obligations de père du nouveau-né d'une amie du cabaret (Margarita Ceballos) ; c'est le chœur des prostituées qui réunissent leurs gains de la nuit pour venir en aide à la mère – celle-ci ne désire autre chose que de suivre son homme partout où il lui demandera d'aller, de tout sacrifier pour lui, y compris le bébé, qui finira dans une boîte à ordures. C'est finalement Meche Barba, dans le mélodrame *Amor de la calle* (*Amour de rue*) d'Ernesto Cortázar, qui, à la manière du héros de *Los Fernández de Peralvillo*, abandonne la *vecindad* et le petit commerce où elle travaille honnêtement avec son fiancé pour succomber aux tentations d'une vie facile, et devenir la danseuse Cariño pour se présenter, peu de temps après, toute repentie bien que parée d'un luxueux manteau de fourrure, dans l'ancien petit commerce minable où elle sera d'abord rejetée, pour être enfin pardonnée suite à un torrent de larmes. Après ce long itinéraire dévalorisant, la rédemption se présente toujours comme un retour définitif à la *vecindad* heureuse, cet éden *intramuros* qui reste un des décors les plus emblématiques du cinéma mexicain classique.

3 Disparition d'un lieu mythique

La *vecindad*, cette enfilade de logements à l'intérieur d'une construction rectangulaire ou carrée, à un ou deux étages, située la plupart de temps dans des quartiers très populaires, voire misérables, mais dont il existe aussi des versions mieux entretenues, dans des zones urbaines de classe moyenne, a connu au cours des dernières décennies de fortes transformations dans la ville de Mexico. Beaucoup d'entre elles ont été démolies dans les travaux de modernisation urbaine vers la fin des années cinquante :



FIGURE 6 – Calle República de Venezuela, n° 8 ; Barrio de la Lagunilla, Centro histórico, Ciudad de México. © Photo Gregorio Ramírez de la Luz

l'élargissement du Paseo de la Reforma, une des artères principales de la ville, et la création des multiples HLM – à Mexico, *condominios* – dans diverses zones de la ville, comme le grand complexe résidentiel Nonoalco-Tlatelolco, que l'on voit en construction dans *Los Olvidados* de Buñuel (1950).

Ces transformations ont changé de manière radicale les lieux de représentation de la vie domestique dans le cinéma mexicain depuis les années soixante. Un titre emblématique, *Tivoli* (1974), d'Alberto Isaac – une comédie illustrant le sort des artistes et des employés dans un cabaret populaire voué à la démolition à cause des travaux de réaménagement urbain –, offre la chronique de ce processus. À la fin de « l'âge d'or » du cinéma mexicain (1936-1955), la représentation des milieux populaires à l'écran connaît également des transformations importantes. Le mélodrame sentimental trouve un nouvel espace médiatique, la télévision, et les drames domestiques des classes moyennes se concentrent désormais à l'intérieur d'un foyer bourgeois, dans ces feuilletons populaires que sont les *telenovelas*. On entendra cependant des échos très forts de l'ancien monde des *vecindad*es dans les mélodrames des réalisateurs Jorge Fons (avec *El Callejón de los milagros* [*L'Impasse des miracles*], 1995, inspiré d'un titre de l'Égyptien Naguib Mahfouz) ou Arturo Ripstein (*El Imperio de la fortuna* [*L'Empire de la fortune*], 1986 ; *Principio y fin* [*Le Commencement et la fin*], 1993 ; et *Así es la vida* [*C'est la vie*], 2000), tous des drames situés dans des milieux populaires qui renvoient aux situations et aux décors domestiques des films des années quarante et cinquante, mais aussi à la description violente de l'univers des prisons qui fait *El Apando* (*Le Trou*, 1975), de Felipe Cazals, tiré d'un récit de José Revueltas, où la survie collective est bien éloignée du ton plutôt aimable des vieux mélodrames.

On en vient enfin à ce huis-clos bouleversant qu'est l'appartement d'un HLM à Tlatelolco, dans le film *Rojo amanecer* (*Aube sanglante*, 1989), de Jorge Fons, qui fait voir depuis la fenêtre d'un logis – un seuil éloquent, et dans le temps et dans l'espace de la représentation cinématographique –, le spectacle du massacre des étudiants au moment de la révolte populaire de 1968. Le cinéma populaire des *vecindad*es a fait long feu. Ce qui demeure à présent dans la représentation médiatique des classes populaires et de leur habitat, ce sont les réalités bien plus dramatiques du chômage, du trafic de drogue et du crime organisé, des séquestrations, de l'émigration forcée vers les États-Unis, terre promise semée maintenant d'incertitudes nouvelles, et d'une corruption généralisée, qui trouvent dans des films inquiétants et durs, tels *Heli* (2013), d'Amat Escalante, ou *Las Elegidas* (*Les Élues*, 2015), de David Pablos, une expresion accablante.