

Film-fleuve en salle et feuilleton à la télévision, Mystères de Lisbonne est un grand Raoul Ruiz.

Mystères et ministères

par CYRIL BÉGHIN

T

«*Tel père, tel fils* » est la formule que lançait Martin Landau à Lou Castel au début de *L'Île au trésor* de Raoul Ruiz (1985) – sarcastique, parce que les deux hommes se réclamaient père du même Jim Hawkins. *Le Fils de deux mères* est le titre du roman adapté par Ruiz dans *Comédie de l'innocence* (2000). Et deux pères, deux mères, sont encore bien peu. Dans *Mystères de Lisbonne*, tout commence avec João, jeune orphelin vivant sous la protection d'un prêtre dans une institution religieuse de Lisbonne, au milieu du 19^{ème} siècle. João est le nom de celui qui n'a pas de nom et ne se reconnaît dans aucun portrait : face à un dessin représentant son visage, il voit « *un cheval* ». Il ne cherche pas vraiment ses parents mais lorsque, João malade, une femme vient à son chevet, il sait comme en rêve qu'elle est sa mère et cette apparition lance le désir de savoir, la cavalcade des origines. Alors, *Mystères de Lisbonne* enchaîne et enchâsse des histoires, comme autant de films à l'intérieur du film, racontées par divers personnages : celle des parents de João, qui s'appellera désormais Pedro da Silva, comme son père. Celle du comte de Santa Barbara, qui épousa sa mère. Celle d'un ancien *cangaceiro*, brigand devenu riche gentilhomme et protecteur secret de Pedro. Ou encore l'histoire du père du prêtre, religieux lui aussi, ou celle des parents d'une duchesse française qui suscitera autant l'amour de l'ancien *cangaceiro* que celui de Pedro.

Destiné à une exploitation en salle, dans une forme légèrement écourtée de 4 heures 30, et à une diffusion à la télévision en six épisodes de 52 minutes, *Mystères de Lisbonne* croise ainsi la loi de prolifération du feuilleton mélodramatique (celui du roman de Camilo Castelo Branco dont il est adapté) et la loi de répétition propre aux séries contemporaines. Multipliant à partir de sa première quête les figures paternelles et maternelles, les histoires d'amour et les possibilités d'enfant, le film dérive dans une sorte d'effolement tranquille de la généalogie. Au fil de ses retours et avancées dans le temps, on finit par ne plus savoir s'il évolue ou tourbillonne sur place, s'il est un catalogue de cas ou la déclinaison délirante d'une même ascendance : on pensait ouvrir la généalogie d'un crime, celle des origines secrètes de Pedro, on se retrouve avec un crime de la généalogie. Ces troubles de la ressemblance et de la reprise, de l'imitation par les fils et de l'éternel retour des pères, Ruiz a l'extrême élégance de ne jamais les souligner autrement que par les res-

sassements de structure du scénario et de la mise en scène, d'histoires en histoires. Renonçant aux faux vertiges de *Klimit* (2005) ou *Domaine perdu* (2004), il y trouve une rigueur inattendue, comparable à celle de ses premiers films français, *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) ou *La Vocation suspendue* (1977), et une simplicité d'émotion qu'on ne lui connaissait pas. Simultanément, et après deux équivalents chiliens inédits en France, *Recta Provincia* (2007) et *Litoral* (2008, cf. l'entretien), il réalise en version réduite l'un de ses plus vieux et fous désirs, celui d'une série romanesque destinée à la télévision, une *novela* à réception variable, à la fois expérimentale et grand public. En tout, quelque chose comme sa propre ascendance.

Le plus étonnant, dans *Mystères de Lisbonne*, est sans doute l'abandon de tout l'attirail des artifices, du merveilleux boiteux que Ruiz appelle lui-même volontiers son « *mauvais goût* ». Presque pas de distanciation parodique, ici : la curiosité et la fascination ne naissent pas du forçage des effets, des attractions à la Méliès, du bric-à-brac de cinéma que Daney, il y a longtemps, avait qualifié chez lui de « *musée de la scénographie* ». Les mystères sont moins criards, le magicien est plus discret et la scénographie a changé de dimension. Beauté classique des architectures et mise à distance de la rampe : les cadres, très larges, exploitent la géométrie répétitive des murs et des plafonds, des jardins et des cours, et laissent du vide entre corps et caméra. Les plans-séquences se composent avec précision, en très grande profondeur de champ ; de larges va-et-vient en travellings remplacent les champs-contrechamps en même temps qu'ils donnent l'impression toujours plus forte de balayer la surface de tableaux vivants. On se souvient comment, dans *L'Œil qui ment* (1992), Ruiz s'amusait de tableaux prédateurs qui prenaient possession des corps passant devant eux. Ici, il suffit à Pedro de passer devant une toile représentant une famille pour tomber *cut* dans l'hallucination effrayante que le père de cette image lève un fusil vers lui et va l'assassiner. Ou, plus tard, c'est le père du prêtre qui s'écroule dans une vaste pièce nue aux murs couverts d'une scène de massacre dont une simple surimpression vient soudain entremêler deux gros plans – un chérubin se cache les yeux d'une main, dans ce vertige de peinture, et le père s'évanouit.

Pas d'excès scénographique, donc, et même un peu de rai-



ALFAMA FILMS

deur convenue dans la reconstitution historique, très « téléfilm-lesque », qui pourra rebuter au premier regard. Mais il faut insister. Le seul musée-capharnaüm de *Mystères de Lisbonne*, l'espace secret où s'accumulent les preuves de l'artifice, est la petite chambre où le prêtre, le père Dinis (l'excellent Adriano Luz), cache les costumes et postiches de ses transformations passées – car ce prêtre a été mendiant, gentilhomme, poète, soldat de Napoléon. Il est le cœur de *Mystères de Lisbonne*, et une figure grandiose du mélodrame populaire : traversant toutes les histoires et les couches sociales, absolument fidèle aux êtres à qui il a juré protection, au service du bien mais voleur et menteur à l'occasion, il semble connaître chacune des histoires et y avoir joué un rôle. Il est gardien des généalogies, maître narrateur et esprit fantôme, disparaissant ou apparaissant au détour d'un panoramique par le plus simple des artifices. Vaguement ironique, sourire aux lèvres, mais jamais parodique.

Le père Dinis est le garant du trouble qui doit saisir le spectateur, à un moment ou à un autre du lent enfoncement dans le labyrinthe du film. Avec Alberto de Magalhães, l'ancien *cangaceiro* assassin devenu gentilhomme, il est la figure d'une continuité dans les retournements des apparences, les échanges du vice et de la vertu, de la souffrance et de l'amour. Pas de vertige sans ce point de repère versatile, pas de mystère sans son ministère. Lorsque la duchesse de Cliton, sauvée par le père Dinis des mains d'Alberto de Magalhães qui tentait de l'étrangler, s'exclame « *Quel est ce mystère, mon père ?* », on est au sommet de l'ironie du film. Ce miracle qu'elle attribue aux dons spirituels du prêtre n'est qu'un effet des circulations entrelacées du récit, Dinis et Magalhães s'étant connus il y a des années, à une époque où ils se sont échangé, pour un peu d'argent, le jeune Pedro. N'est mystérieuse que la constance des personnages, cet étrange ministère qui les fait réapparaître sous des costumes différents, à différents étages des généalogies. Pas un ministère

du culte, mais un ministère des récits.

Dans le chapitre « Mystère et ministère » de sa *Poétique du cinéma* (éditions Dis Voir, 1995), Raoul Ruiz explique qu'il y a entre les deux termes un match incessant, l'un n'allant pas sans l'autre. Il y a ainsi « *le match qui opposa le Mystère de l'Église catholique au Ministère du Peuple dans la France de 1793 ou, plus tard, le Mystère du Citoyen contre le Ministère de l'État, sans oublier le Mystère de l'Extase contre le Ministère de la Sainte Inquisition et, de nos jours, le Mystère des Sondages d'Opinions contre le Ministère des Républiques de l'Un...* »

Faisant allusion à son expérience à l'INA au début des années 80, époque où il réalisa *L'Hypothèse du tableau volé*, il rappelle qu'« *un petit groupe de cinéastes réalisaient alors régulièrement des films mystérieux et inclassables, rendus publics par le Ministère, sans l'ombre d'une gêne et même avec la plus grande gloire* ». C'est aussi ce dernier match, mystère du cinéma contre ministère de la télévision, que joue brillamment *Mystères de Lisbonne* sans choisir l'un ou l'autre, tel père ou tel fils. Comme Dinis, Ruiz a réussi un mélange des genres inédit, entre vice de la sérialité combinatoire télévisuelle et vertus cinématographiques de la mise en scène. Attendons d'en voir les enfants. ■

MYSTÈRES DE LISBONNE

Réalisation : Raoul Ruiz

Scénario : Carlos Saboga

Image : André Szankowski

Production : Clap Films

Distribution : Alfama Films

Interprétation : Adriano Luz, Ricardo Pereira, Maria João Bastos, Clotilde Hesme, Melvil Poupaud, Léa Seydoux

Durée : 4 h 26

Sortie : 20 octobre

Le romantisme extravagant

Entretien avec Raoul Ruiz

• Quelles sont les origines de *Mystères de Lisbonne* ?

J'étais en tournage au Chili, il y a deux ans. Une année particulièrement prolifique, à cinq films : une série télé en quatre épisodes, *Litoral* (2008), plus un film politique que je dois achever maintenant, *Le Passeport jaune*. Paolo Branco m'a alors proposé *Mystères de Lisbonne*, et un roman de Don DeLillo, finalement pris par Cronenberg. Le DeLillo n'était pas pour moi. Dans mes films je pratique une cruauté décalée, pour DeLillo il faut la vraie cruauté. *Mystères de Lisbonne*, c'est le sentimentalisme le plus farfelu, qui voisine avec le surréel. Quelque chose entre le mélodrame social et le roman gothique de Lewis ou Radcliffe, qui sont cités par Castelo Branco.

• Vous connaissiez le roman ?

Non. Je connaissais Castelo Branco par *Amour de perdition*, *Les Nuits d'Alamego*, et son livre sur l'opéra. Il écrivait au mètre, dans tous les genres. Il n'était pas un rentier se consacrant de temps en temps à l'écriture ; moins dépensier que Balzac, mais d'une situation pas très différente. Et il a fait cette imitation des *Mystères de Paris*, qui n'a finalement rien à voir avec son modèle. Je crois qu'au début il voulait simplement profiter du succès d'Eugène Sue. Mais il a écrit un roman choral où le fil conducteur est noyé dans les péripéties et les lamentations : par moment les personnages pleurent trois fois par page.

J'ai subi une série d'opérations assez lourdes. Le tournage s'est fait sous cette épée de Damoclès : on ne savait pas si les opérations allaient réussir. Je suppose que ça explique en partie le fond pathétique de *Mystères de Lisbonne*, qui n'était pas prévu. Je voulais simplement faire un feuilleton, mais travaillé par la parcimonie, le temps du 19^{ème} siècle – d'où l'idée de travailler en plans-séquences. Maintenant que je suis aussi passé par les hôpitaux parisiens, je peux dire que l'on pleure beaucoup au Portugal. Les hommes pleurent, c'est la chose la plus normale. Le romantisme extravagant de Castelo Branco correspond à quelque chose d'extrêmement réel. J'en ai parlé à un ami chilien qui m'a dit, « *Oui, de temps en temps, ça revient à la mode.* »

• Qu'est-ce qui revient à la mode, le romantisme extravagant ?

Non, les gens qui pleurent. Par exemple, là, maintenant, on reste en silence et vous vous mettez à pleurer. Personne ne fait de commentaire, et on recommence à parler. Dans les hôpitaux il y a beaucoup de raisons de pleurer, mais cette révélation me soulageait et m'a donné envie de continuer à travailler certains aspects du monde poétique portugais.

Bref, Paolo m'a envoyé les romans – *Mystères de Lisbonne* tient en trois courts volumes. Je les ai lus, j'en ai vu l'intérêt. Sauf que selon mes calculs, ça ne pouvait pas être un film de moins de vingt heures. Une *novela* courte, donc...

• Au départ de l'écriture, vous aviez néanmoins une idée précise de la durée finale ?

J'étais parti pour trois fois une heure et demie, ce que dure le film dans sa version salle. La version pour la télévision dure cinq heures trente. Les deux sont très différentes, il y a d'autres plans, d'autres séquences. Curieusement, les scènes sont plus complètes dans la version salle, parce que dans la version télé il y a deux histoires supplémentaires, qui s'éloignaient trop du fil principal. Un bloc important correspond au personnage le plus populaire du roman, Anacleto, une marchande de morues empoisonneuse. C'est évidemment dommage d'avoir enlevé de la version salle certaines histoires ; mais demander aux gens de rester quatre heures trente est déjà un exploit.

• Comment avez-vous travaillé à l'adaptation ?

Je voulais que le film soit en portugais, un vieux désir. Je suis obsédé par l'idée de « montrer » le rythme de la conversation portugaise. Pour des raisons purement cinématographiques : parce que le portugais donne un poids différent aux dialogues. Le français a une sorte de précision, c'est une langue péremptoire. L'impressionnisme a été inventé en France, mais il n'y a rien de moins impressionniste que la langue française. Alors que le manque d'objectif dans les structures de dialogue n'est pas gênant en portugais, parler de manière erratique fait partie de la vie, du caractère des gens. Parfois on se tait longuement. Il y a un silence magnifique dans *Belle toujours* d'Oliveira : les deux personnages se rencontrent pour parler franchement ; ils dînent, et il n'y a pas un mot. Je crois que j'ai réussi, au moins une fois, dans *Mystères de Lisbonne*, lorsqu'on dit à Alberto de Magalhães que la duchesse de Cliton le cherche. Cela le plonge dans un tel silence que la personne qui lui a apporté la nouvelle s'en va.

Bref... Cette fois c'est bien tombé parce que la production, au départ, était majoritairement portugaise. L'adaptation a été écrite par Carlos Saboga. Je l'ai lue, j'ai rajouté deux scènes, c'est tout. Il a fait un très beau travail. J'aurais eu tendance à développer, lui a coupé les larmes, ce qui a rendu le film plus émouvant. Quand on doit pleurer on ne le fait pas, les Américains ont découvert ça depuis longtemps – la règle est la même avec les larmes qu'avec la peur. Dans *La*



Raoul Ruiz sur le tournage des *Mystères de Lisbonne*.

Tour infernale, après avoir couru tous les risques, Steve McQueen soupire et s'en va tranquillement. Ça, c'est presque antique.

● Il y a une forte césure dans le film entre la première partie dominée par le portugais, et la seconde où il y a beaucoup de français.

Oui, mais j'espère que l'ambiguïté est conservée dans les scènes, si la langue la perd.

Donc voilà : je ne m'intéresse pas au Portugal comme pays, plutôt comme une possibilité, une attitude dans la vie. Les Portugais et les Chiliens ont beaucoup de choses en commun. Le côté effacé : ce sont des athlètes du profil bas, le regard évusif. Une blague dit que les Portugais et les Chiliens ne voient que des films sous-titrés et qu'à cause de ça, lorsqu'un étranger leur parle, ils le regardent au niveau du nombril.

Avec Saboga on a parlé de l'humour portugais. J'ai cette théorie que les histoires drôles ne sont pas seulement destinées à faire rire. Selon les pays, elles provoquent une autre réaction. Au sud du Chili, les histoires drôles doivent aussi faire peur. En Angleterre, le non-sens crée un sentiment d'absurde angoissant. En Chine, la blague provoque une perplexité philosophique. Et au Portugal, elle fait venir la mélancolie. Par exemple on dit : tous les ordinateurs du monde ont de la mémoire, sauf au Portugal, où ils ont un vague souvenir.

Séries, structures

● Chez Castelo Branco, le récit s'ouvre aussi avec l'enfant ?

Mais de manière inverse à celle du film. On commence par l'arrivée au Brésil, et il y a une narration au deuxième degré, comme c'était la mode à l'époque : Castelo Branco lui-même reçoit le manuscrit de Pedro da Silva, qui commence avec ce qui est devenu l'une des premières phrases du film : « *J'avais onze ans et je ne connaissais pas mon nom.* » On dit que quelqu'un qui ne connaît pas son nom à onze ans est condamné à l'autisme. C'est pourquoi, lorsqu'on lui montre son portrait, l'enfant dit que c'est un cheval.

● Cet enfant semble une synthèse de plusieurs enfants de vos films précédents, à la recherche d'un père ou perdus dans des labyrinthes de récits : Jim Hawkins dans *L'Île au trésor* (1985), les enfants de *L'Éveillé du pont de l'Alma* (1985) ou *Comédie de l'innocence* (2000), le jeune Marcel du *Temps retrouvé* (1999).

Oui, il est trop tard pour changer ! Et pour continuer, je suis en train de travailler à une adaptation de *L'Enfant qui devint fou d'amour*, d'Eduardo Barrios. Le titre provisoire est *Avatars de l'amour et de l'enfance* ; ça se passe au Portugal, encore. C'est comme le *Jeune Werther*, mais le personnage a dix ans. Le tour-



Jean Badin dans *L'Éveillé du pont de l'Alma* (1985).

nage est pour mai 2011, ça se fera en trois semaines, à la mexicaine.

- Vous avez vu *Birth* (2003)? Une histoire d'amour entre un jeune enfant et une veuve, jouée par Nicole Kidman. L'enfant prétend être la réincarnation de son mari.

Je crois l'avoir pris en cours de route à la télévision, il faut que je le revoie. Ce qui sauve le cinéma américain, ce sont les fantômes. C'est un dérivatif à son côté glycémique.

- Peut-être aussi l'abondance toujours plus grande des structures enchâssées, des flashs-back complexes. Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose d'un peu ruizien dans le cinéma hollywoodien des années 2000? (rires)

Où, *Inception* est sans doute un type de sujet que j'aurais pu imaginer... Le problème des Américains – maintenant je les comprends pour avoir travaillé un peu avec eux – c'est la vitesse. Ils vont trop vite dans les films, mais surtout dans le travail lui-même, une idée chasse l'autre. Alors que les récits sont intéressants au départ. *Shattered Image* (1998) était un scénario qu'on m'a donné, au lieu d'un *whodunit* c'était une sorte de *who dreamed it ?*, comme *Inception* si l'on veut.

Avec ma convalescence, j'ai pu me mettre un peu à l'heure des films récents. La télévision portugaise passe beaucoup de séries américaines et anglaises. J'ai vu *Les Tudors* (2007), horrible. Mais comme les épisodes passent dans n'importe quel ordre, ça donne un côté Tarantino qui relance l'intérêt. On coupe la tête d'Henri VIII, mais il revient tête sur les épaules la semaine suivante...

- Il y a des séries que vous appréciez?

Plusieurs. J'aime bien *Bones* (2005). Et puis cette série policière qui utilise beaucoup le *split screen*.

- Est-ce qu'on peut revenir un peu en arrière et parler des séries que vous avez réalisées au Chili?

Il y en a eu deux pour la télévision chilienne, *Recta Provincia*

(2007) et *Litoral* (2008). Depuis quelques temps je travaille de manière systématique le folklore, les éléments de culture populaire – comme le cinéma l'était à l'époque de Griffith ou Chaplin, avant de devenir une industrie en même temps qu'un système poétique. La province de *Recta Provincia* est le royaume des sorciers dans le sud du Chili, les îles d'où vient mon père, un vivier d'histoires populaires. Une bonne partie sont indiennes, beaucoup aussi sont germaniques. J'ai dessiné une ligne centrale pour organiser un film en quatre épisodes. Mon père était capitaine de bateau, j'ai entendu des histoires de marins pendant des années, des fantômes, des filles du port. Alors j'ai fait une autre série en quatre parties, *Litoral*. *Recta Provincia* a été diffusée à la télévision et vue par quatre millions de personnes au Chili – mon plus grand succès public!

- Votre désir de travailler la forme du feuilleton est plus ancien que tous ces projets.

Pendant quelques mois dans ma jeunesse j'ai travaillé comme scénariste de « fin de chapitre » à la télévision mexicaine. On me donnait un épisode et j'écrivais la dernière page du scénario. Au Chili j'ai aussi travaillé comme scénariste de *novelas*, mais jamais comme réalisateur. De temps en temps je revenais à l'attaque et en demandais une. Maintenant c'est un peu tard, une *novela* compte au moins 300 épisodes, dans mon cas il faudrait y sacrifier la vie.

Pour le bicentenaire, au Chili, je voulais réaliser une série à partir de romans d'Alberto Blest Gana qui serait un peu notre Castelo Branco. Un écrivain romantique, qui m'aurait donné l'occasion de donner une version laïque du 19^{ème} siècle. Le catholicisme de Castelo Branco est plus respirable.

- Et vous vous en amusez, dans *Mystères de Lisbonne*. Par exemple lorsque la duchesse de Cliton, sauvée par le père Dinis d'une tentative de meurtre, s'exclame : « *Quel est ce miracle, mon père?* ». Mais le miracle est en fait celui du récit enchevêtré du feuilleton, qui rend possible l'intervention du prêtre.

Au train où vont les choses du monde, le catholicisme va devenir une idéologie comme les autres, pas plus vraie, pas plus fausse. Alors je m'amuse effectivement. S'il y a un mystère dans *Mystères de Lisbonne*, c'est bien lui, le père Dinis. Un curé qui a eu un passé, mais pas un passé de pécheur comme on pourrait le croire. Castelo Branco était un vrai catholique, c'est-à-dire un transgresseur de la religion. Il a volé dans des couvents, a enlevé des nonnes, s'est battu en duel. On raconte qu'il a combattu aux côtés des guérillas miguelistes, c'est-à-dire les plus réactionnaires.

Les transformations du père Dinis génèrent des effets narratifs qui nous libèrent des techniques qu'on peut appeler « à l'américaine » – le drame moderne avec une structure en trois actes, un conflit central. Ce que certains appellent maintenant le « paradigme de Bordwell », du nom de cet universitaire américain responsable d'au moins une chose : la distinction constante et abusive entre cinéma narratif et cinéma expérimental. Les gens qui le suivent – c'est-à-dire, en Amérique latine, les enseignants de toutes les écoles de cinéma – sont acquis à cette séparation.

Quand j'ai commencé à faire du cinéma, et même du théâtre, j'avais l'idée de revenir à cette bivalence originelle. Je pratiquais ce qu'on appelait à l'époque un « théâtre de l'absurde », celui de Pinter ou Beckett, mais il y avait aussi beaucoup de

Latino-Américains dans ces parages. Et à la même époque je travaillais pour les *novelas* au Mexique. J'ai toujours conservé ces deux aspects. Je fais un film où j'expérimente des choses, puis un film narratif plus posé.

● Dans la version salle des *Mystères de Lisbonne*, il y a une forme de « vertige » narratif, un moment où il devient difficile de se repérer dans les méandres des enchevêtrements de récits. Mais c'est à cause de la continuité de l'expérience du spectateur. Qu'est-ce que ce sentiment va devenir une fois le film découpé en épisodes, pour la télévision ?

Ça se perd, bien sûr. C'est pourquoi le montage de la version télé est différent. Les fins d'épisodes, justement, sont très importantes. Chaque chapitre a un titre, « L'Énigme du père Dinis », « La Vengeance de la duchesse de Cliton » etc. Et le résultat est plus parodique, si l'on veut. Tandis que l'autre version est un film, arraché de la base feuilletonesque. Par exemple, dans la version télé, on ne voit pas la chambre secrète du père Dinis, où se trouvent les accessoires de ses transformations passées. Il y a moins de petites déviations.

● Chaque épisode va devenir une histoire indépendante, hors des effets d'enchevêtrement du film ? Ou bien vous allez rappeler la structure générale par des résumés ?

Non. C'est une solution qui m'a tenté. Mes premières émotions cinématographiques viennent des *serials* qui passaient en complément de programme dans les cinémas. Chaque épisode durait une quinzaine de minutes, avec suspense final et résumé des épisodes antérieurs au début. J'avais un projet intitulé *Le Borgne* – qui n'est pas *Le Borgne* que j'ai tourné après [en 1980, ndr] – une série fondée sur une structure récursive. Dans le deuxième épisode il y aurait eu le résumé du premier, dans le troisième celui du premier et du deuxième, et ainsi de suite. Le soixantième épisode aurait été uniquement constitué de l'accumulation de 59 résumés. Ce qui est une autre manière de poser un problème classique : est-ce vrai qu'au cinéma tout se passe au présent ? Est-ce que, par exemple, la répétition ou un « élément insistant » ne créent pas une forme particulière de passé ? Le cinéma français a beaucoup travaillé cette forme d'insistance, je pense à Marguerite Duras, à Jean-Marie Straub, par exemple les travellings circulaires dans *Trop tôt, trop tard*.

J'aime travailler avec ces questions et les faire entrer dans la télévision normale. Adolescents, on allait draguer au cinéma. On entrait dans une salle à 14 heures, on en ressortait à 22 heures après avoir vu quatre films et des filles. C'est comme ça que j'ai découvert *La Montée au ciel* de Buñuel (1951). On était là pour les filles mais on s'est mis à regarder le film, parce qu'il avait quelque chose de bizarre. Et je me suis longtemps dit, si je pouvais faire des films passant dans ce genre de contexte, et que le public se rende compte qu'il y a là quelque chose d'anormal... je ne demandais pas plus, pas qu'on dise : ah ! ce film est bien, non, juste anormal. C'est l'une des émotions cinématographiques que j'aime le plus.

Mise en scène

● Le vertige narratif est aussi produit par le sentiment que Parmi les multiples bizarreries de vos films, les derniers travaillaient beaucoup à l'introduction d'éléments symboliques ou décoratifs en tout premier plan. *Mystères de Lisbonne* frappe par un abandon complet de cette méthode :



ALFAMA FILMS

Raoul Ruiz et Paolo Branco sur le tournage de *Mystères de Lisbonne*.

les plans sont larges, laissent de l'espace entre la caméra et la scène. On a le sentiment d'un retour à la mise en scène de vos premiers films français ; la séquence de la dispute entre la mère de Pedro da Silva et le comte de Santa Barbara, par exemple, rappelle beaucoup *L'Hypothèse du tableau volé* (1978).

L'une des fois où Paolo Branco est passé sur le tournage, je lui ai confessé : « Je crains d'être en train de refaire *L'Hypothèse du tableau volé* ! » Ça n'était pas délibéré. Mais il y a des séries de positions extrêmes, comme dans ce film.

La distance, les plans généraux sont rendus possibles, et de manière satisfaisante, par le piqué de la HD. Un excès de gros plans aurait fait perdre de l'énergie au film. On est souvent très loin du point où la caméra devrait théoriquement se trouver. Si un producteur américain avait vu les rushes, il aurait sans doute demandé : « Où sont les gros plans ? Vous n'avez que des master shots, il n'y a même pas un establishing shot ! » En conséquence, le décor devient un personnage, plusieurs personnages.

● Le vertige narratif est aussi produit par le sentiment que l'on revient dans des espaces ayant des structures similaires, mais dont les décorations ont changé. C'est l'un des « éléments insistants » dont vous parliez tout à l'heure.

Pour une fois, on a eu les moyens financiers et du temps pour la préparation. J'ai pu choisir, alors que d'habitude je m'accommode plutôt de ce qu'on veut bien m'offrir. Évidemment, le rythme de réalisation se ralentit, et je suis réduit à un film par an. Mais on va dire que ça tombe bien, vu mon état de santé. Au cinéma, les conséquences de la fatigue du réalisateur sont curieuses. Dans mon cas, cela donne plus d'attention. Le film est effectivement, disons, plus serré que des plus récents, comme *La Maison Nucingen* (2007), où il y a des éléments parodiques, des détails qui rappellent les avant-gardes des années 20.

● C'est comme un retour à un certain « puritanisme » de la mise en scène, pour utiliser un de vos termes.

Peut-être, mais ça n'implique pas un oubli de l'image. Revenons au paradigme de Bordwell. Je le cite parce que j'ai paraît-il contribué à le mettre à mal. Il fonctionne sur l'hypothèse que c'est la narration qui détermine la nature du film. Mais si on dit que l'image détermine la narration, le paradigme s'écroule, c'est alors l'action qui conduit les personnages, et non l'inverse. C'est la fin du système volontariste à l'américaine. Le feuilletton est très pertinent pour donner cette place à l'image.

Chaque fois que je commence un film, je le fais avec des images «génératrices». Par exemple, en ce moment, je travaille à une adaptation de *Salammbô*. J'ai commencé avec deux images. Une correspond à la scène du festin, au début, avec les soldats qui mangent les poissons sacrés – il n'y a rien de plus cinématographique qu'un poisson. Et puis, deuxième image, le lion crucifié. Je structure autour de ça, et de quelques autres images plus évidentes. Pour le dialogue je ne sais pas comment m'y prendre, idéalement ça devrait se passer en différentes langues. J'ai pensé à l'araméen, comme dans *Passion* de Mel Gibson (2003). Mais des dialogues en araméen ne donnent rien, puisque la grammaire du film est celle d'aujourd'hui : en champ-contrechamp, ça ne marche pas.

● **Quelle était l'image génératrice pour *Mystères de Lisbonne* ?**

Il y avait un élément sonore : le silence. Parce que c'est un principe corrosif par rapport à la narration. Et puis le double cadrage : une perspective menant à une porte, les portières des carrosses. Au début du travail j'avais des images moins abstraites, vite abandonnées : je m'enfermais dans un système théorique. L'idée de tout faire en plans-séquences par exemple, s'est assouplie. Si j'ai besoin d'un gros plan en insert, je l'utilise.

● **Un dernier mystère : juste avant l'adaptation de Castelo Branco vous avez réalisé *A Closed Book* (2010), une production anglaise avec Darryl Hannah et Tom Conti, encore inédite en France.**

C'est sans doute le seul film que je ferai sortir de ma filmographie. Je ne rejette pas tout, mais je n'ai pas pu contrôler le montage. Même la fin a été changée. Les Anglais ne cessent de discuter, et je ne crois pas que ce soit bon pour un travail de création. Toute l'histoire de *A Closed Book* devait se terminer par une discussion sur le rôle de la critique dans les beaux-arts. Normalement, personne ne se suicide à cause d'une mauvaise critique. Même si on connaît des cas de dépressions graves : Bizet, Sibélius.

Sibélius est toujours méprisé par les mélomanes. Esa-Pekka Salonen, un grand chef d'orchestre finlandais, raconte qu'un jour, alors qu'il était dans un bus, quelqu'un a laissé tomber la page d'une partition. Il la ramasse et, en la lisant, trouve que cette musique est étrange : elle semble tourner en rond. C'était un morceau de Sibélius, et Salonen a compris que Sibélius était, je ne sais pas comment le dire, «cubiste» : on peut le lire dans plusieurs directions en même temps. Alors il fallait le jouer d'une autre manière, pour rendre cet aspect. Je m'y attarde parce que c'est une idée que j'avais en tête au cours du tournage de *Mystères de Lisbonne*. Si on laisse suffisamment de temps, une combinatoire se produit toute seule. Les variations et répétitions de décor, les reprises de structures de relation entre les personnages, tout cela ferait un peu du Sibélius. ■

Entretien réalisé par Cyril Béghin à Paris, le 28 août.

Mystères de Lisbonne sera diffusé en feuilletton sur Arte en avril 2011.



Mystères de Lisbonne.

VIENNALE

VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



DU 21 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE 2010

www.viennale.at