

# MEDIAPART

16 Octobre 2010

Par

Ludovic Lamant



La dernière fois que nous l'avions croisé, c'était au plein milieu d'*Entrée des fantômes*, de Jean-Jacques Schuhl (Gallimard, 2010). Raul Ruiz apparaît à la page 75, attablé en bonne compagnie, entouré de John Malkovich et Willem Dafoe. Schuhl consacre plusieurs paragraphes au réalisateur originaire de Puerto Montt, à l'extrême sud du Chili, «amateur de mondes secrets à triples fonds, de jeux de miroirs, trompe-l'œil et illusions d'optique», sous «l'influence de magiciens montreurs d'ombres». Le premier avait proposé au second d'adapter l'un de ses textes au théâtre, dans les années 90, mais l'affaire n'a jamais abouti.

Avec ses *Mystères de Lisbonne*, film fleuve (4h30) en salles le 20 octobre, Raul Ruiz ne fait pas mentir sa réputation de cinéaste «à triple fonds». Ce feuilleton labyrinthique en costumes s'inspire d'un classique portugais de Camilo Castelo Branco, construit autour du personnage de João, orphelin élevé chez les prêtres, dans le Lisbonne du XIXe siècle, qui découvrira progressivement son histoire familiale. Encore une adaptation d'un texte monstre, une «adoption» dit Ruiz, douze ans après, entre autres essais démesurés, *Le Temps retrouvé* (tiré de *La Recherche de Proust*).

Au cœur de ces *Mystères*, un petit miracle narratif: plus le récit s'enroule, ouvre des tiroirs et se complexifie, par-delà les frontières sociales et géographiques, plus le film devient limpide, se charge d'intensité et émeut. A l'heure où l'inventivité des séries télé bouscule le cinéma américain, Ruiz trouve dans la longue durée des telenovelas une rigueur et une quasi-retendue que l'on n'imaginait pas, ou plus, chez lui. C'est du baroque, oui, mais économe, en ces temps d'austérité.

Dans l'entretien filmé qu'il a accordé à Mediapart, le réalisateur, près d'une centaine de films à son actif, revient sur l'«arborescence» des *Mystères de Lisbonne*, et raconte pourquoi le feuilleton, en ces temps de crise et d'incertitude, est devenu un genre réaliste. Arrivé à Paris

en 1973, après la mort d'Allende, il s'inquiète aussi du «cloisonnement» de la France des années Sarkozy, et des récentes mesures visant les Roms.

«Un mariage contre nature»

### **Est-il plus facile d'adapter les romans fleuves de Camilo Castelo Branco, que la *Recherche de Proust*?**

Ni l'un ni l'autre ne sont faciles. Mais les deux sont très cinématographiques. C'est lié, chez Castelo Branco, aux découpages des situations, à l'emboîtement naturel des fictions, à son côté feuilletonisant.

Quand j'ai lu les trois romans des *Mystères de Lisbonne*, je les ai d'abord rattachés à tous ces romans du XIXe siècle pour enfants et adolescents, de *Sans famille* aux livres d'Eugène Sue. Puis je me suis rendu compte que les personnages sont en fait très difficiles à cerner. Un feuilleton ne peut exister sans bons et méchants, en tout cas sans des caractères très marqués. Au Portugal, c'est différent, les choses se passent en demi-teinte. C'est très stimulant pour le jeu des comédiens.

Chez Proust aussi, il y a un côté feuilleton, où tout finirait bien. Tout le monde arrive à quelque chose, mais un peu tard. En ce sens, Castelo Branco et Proust, c'est le même combat. D'autres, comme Hemingway, sont par contre impossibles à adapter. On lit et le film est déjà là. Le cinéma est déjà dans ses écrits.



© DR

### **Vous dites souvent qu'un film n'est jamais achevé, qu'il n'est qu'un ensemble de ruines, une fois sorti du montage. Avec ses 4h30, avez-vous l'impression d'un film plus complet que les autres?**

Je suis tenté de dire qu'il est encore moins complet. La structure du feuilleton, et son arborescence, intègrent l'incomplétude. Le film ne repose pas sur une structure par exemple en trois actes, à l'image des grands drames modernes, de Henrik Ibsen à Bernard Shaw, qui vont des prémisses au dénouement, en passant par la crise.

*Mystères de Lisbonne* repose sur un mariage contre nature. Comme si la musique atonale, moderne, et la musique modale, archaïque, se rencontraient. Le film est une alliance entre les structures ouvertes du feuilleton et une certaine pratique du cinéma contemporain, avec des moments vides, de silence, des points de suspension, d'errance. La tentation permanente, c'est de basculer dans une narration comme celle des *Mille et Une Nuits*, mais j'ai essayé de me retenir: on peut éparpiller les points narratifs sans pour autant avoir besoin d'une flèche narrative, qui ne va que dans une seule direction.



### **Votre film va également voir du côté des telenovelas latino-américaines.**

Les personnages du film sont tous au moins doubles. Leur ambiguïté est stendhaliennne. Le père Dinis, par exemple, est tour à tour gitan et voleur de chevaux, curé, bonapartiste, etc. A la fin, on suggère même qu'il devient bouddhiste. Nous vivons tous dans un labyrinthe de péripéties – à condition de donner de l'importance à chacune des rencontres que l'on fait. C'est fondamental: la plupart des gens pensent qu'ils vivent une vie dépourvue sans aventures, mais c'est faux la plupart du temps.

Ma compagne est une fanatique des feuilletons chinois, qu'elle regarde sans sous-titres. Des histoires d'empereurs, de favorites, de concubines, avec des péripéties guerrières et sentimentales. Elle en est presque arrivée aux larmes, l'autre jour, en voyant les malheurs d'une favorite. En fait, cette structure labyrinthique ressemble à la vie. Elle est la transfiguration extrême du quotidien.

De mon temps, tout le monde devait lire le théoricien hongrois Georg Lukacs. Il avait divisé les romans entre les bons, ceux qui avaient une structure, par exemple *La Montagne magique*, de Thomas Mann, et les mauvais, les feuilletons, comme *Le Procès*, de Kafka. Lorsque les personnages dirigeaient l'action, le roman était moderne. Lorsque les personnages se laissaient porter par l'action, on était dans le drame ancien, ou le feuilleton. Or, le monde aujourd'hui correspond plutôt à cette seconde option: nous sommes menés, on ne sait par qui, on ne sait vers où. Et soudainement, le feuilleton devient réaliste.

### **Cela expliquerait le succès des séries américaines?**

J'aime beaucoup *Bones* (2005, Fox), par exemple. Les péripéties, je les ai vues mille fois, mais la métaphore m'intéresse. Les films policiers, dès ma jeunesse, m'ont fatigué: un meurtre étant irréparable, quel est l'intérêt de connaître l'assassin, sinon pour donner envie de commettre un nouveau meurtre? Ce que j'aime dans les séries, ce n'est donc pas l'intrigue, mais le rapport au quotidien, et la métaphore centrale qu'elles portent.

***Mystères de Lisbonne* instaure un dialogue constant avec l'architecture. Un film est une construction?**

Aux élèves à qui j'enseigne le cinéma, je conseille de séparer la notion de structure, de celle de construction. La structure, c'est le projet. La construction, c'est le chantier. Il arrive que le chantier produise de nouvelles idées, qui s'intègrent à la structure du début. C'est comme au cinéma: le scénario est remis en cause par la présence de comédiens, par le paysage, ou le mauvais temps qui n'était pas prévu.

Le cinéaste doit donc savoir où est la structure, où est la construction, et ne pas avoir peur de créer des va-et-vient. Il ne faut pas fétichiser la structure, qui se modifie avec la structure. Il se passe quelque chose que je visualise un peu comme cela: (*regarder la photo ci-dessous*).



«Le baroque est une logique économique»

**L'Espagne s'est convertie au baroque alors qu'elle s'imposait une sévère cure d'austérité. Aujourd'hui, vous poursuivez cette veine baroque tandis que l'Europe tout entière s'enfonce dans la crise. Le baroque est parfait pour les temps de rigueur?**

L'Amérique latine a été colonisée à l'époque du baroque, et tout le continent connaît encore des manifestations populaires du baroque. Il ne faut pas oublier que le baroque est populaire, et que le classique ne l'est pas. Ce qu'on appelle le classique est plutôt un art de cour. Il y a des attitudes, au Chili, que l'on peut, encore aujourd'hui, juger baroques. Il est très fréquent, par exemple, que les paysans chiliens ne jettent rien: tout est chambre de débarras, restes, accumulations. Même dans cet appartement parisien, il y a des pièces cachées.

Pour moi, le baroque est avant tout une logique économique: il s'agit de mettre le maximum de signes dans le minimum d'espace. C'est un art de l'accumulation, qui se transforme en art du déplacement, sur un territoire restreint. En ce sens, le baroque n'est pas forcément mélancolique. Il a même tendance à être joyeux.

Le grand baroque espagnol se déroule effectivement en pleine austérité. Les nobles s'habillent avec des tissus grossiers et ne dépensent pas, pour donner l'exemple. Diego Velasquez fait de la peinture inachevée, mais cela ne l'empêche pas d'être le peintre favori du roi. Le baroque italien est évidemment plus riche, c'est la dépense extrême. Mais je retiens du baroque surtout l'image originelle, du mot portugais «barroco», qui veut dire coquillage. Une forme circulaire, qui privilégie les emboîtements et les répétitions. C'est du cinéma.

**Vous êtes arrivé en 1973 à Paris. Quel regard portez-vous sur la France d'aujourd'hui?**

L'attaque du gouvernement sur les Roms fait peur, à cause des résonances qu'elle charrie. C'est une bêtise dans laquelle les dirigeants entraînent tous les Français – même ceux qui sont contre, et radicalement contre cette politique, sont intégrés à cette image de la France.

Les périodes les plus noires de l'Histoire de l'Europe ont commencé comme cela. Par de

petites remarques, avant que le conflit ne devienne plus aigu, jusqu'à l'extrême. C'est le fameux glissement vers l'extrême. Je suis en train de lire *Wittgenstein contre Hitler*, de l'universitaire australien Kimberley Cornish: il raconte ce dialogue de sourds entre les deux hommes, qui furent camarades de classe, et le niveau de délire de Hitler, dès sa jeunesse. Tout cela nous oblige à nous montrer constamment vigilants face à ce genre d'images. C'est à travers des images que se constitue la politique.



© DR

Je suis arrivé en France à un moment où la «politique du spectacle» de Guy Debord se discutait d'un point de vue théorique. Aujourd'hui, nous en sommes arrivés à l'étape où ce concept est en train de se réaliser, sans qu'on ne le discute plus, ou pas trop. Tout ce que l'on a débattu il y a trente ans, ne se discute plus. Quand je suis arrivé en France, à l'âge de 32 ans, les débats entre cinéma, philosophie et littérature, étaient beaucoup plus intenses.

Aujourd'hui, la philosophie du cinéma est un métier. Ce n'est plus une pratique spontanée. Je me souviens d'un soir où je mangeais dans un restaurant chinois, près de République. Je vois débarquer Pascal Bonitzer accompagné de Roland Barthes. Bonitzer venait de voir *L'Hypothèse du tableau volé*, et m'a fait une série de commentaires, avant de repartir. Aujourd'hui, les cafés ne sont plus des lieux de rencontre. Au Chili ou en Argentine, c'est l'inverse: ce sont partout, et parfois trop, des lieux de rencontres.

### **On ne débat plus en France?**

La France est devenue cloisonnée. Il y a une fétichisation du diplôme qui est vertigineuse. On trouve des collectionneurs de doctorats. On exige même des titres universitaires pour le cinéma, alors que c'est presque un contresens. Le cinéma est quelque chose de tous les jours. C'est une pratique. Il serait impensable que Samuel Fuller sorte d'une université... Et je ne suis pas à une contradiction près, puisque j'enseigne moi-même le cinéma dans les pays anglo-saxons.

### **Dès votre arrivée en France, vous avez été adoubé comme «cinéaste français». Est-ce une étiquette qui vous convient, encore aujourd'hui? Vous sentez-vous davantage chilien ou français, en ces années Sarkozy?**

Cette question, on me la posait autrefois au Pérou, en Argentine, ou au Chili. Et vous êtes soudainement le quatrième journaliste français à me poser la question... C'est mauvais signe! Les Français commencent à se demander s'ils sont français, pour la première fois de leur Histoire. Parce que, si vous me le demandez à moi, c'est sans doute que vous doutez vous-même de votre «francité». En tout cas, oui, je suis un cinéaste français, et ce serait bien le comble, que je me retire de France, parce que trois ou quatre Français commettent des bêtises (*tonterias*).