

Dans *Mystères de Lisbonne*, Raoul Ruiz renoue avec la veine que nous préférons dans son œuvre, celle du conteur envoûtant qui emboîte ses histoires les unes dans les autres en une série de cycles qui font apparaître tour à tour les multiples facettes de personnages hauts en couleur. Nobles déçus, aventuriers flamboyants, mères Courage, amoureuses passionnées et curé mystérieux : à partir du roman-feuilleton d'un célèbre auteur portugais du XIX<sup>e</sup> siècle, le réalisateur des *Trois Couronnes* du matelot entrelace les destins dans un labyrinthe des passions filmé en de sublimes plans-séquences. Comme toujours, Ruiz nimbe l'ensemble d'un humour très particulier, indissociable de son goût du pastiche. Avec tout de même, cette fois, ce qu'il appelle un « surplus de pathétisme » lié à l'ombre de sa propre mort qui planait sur le tournage, comme il nous le raconte avec une grande élégance dans l'entretien qu'il nous a accordé.

# Raoul Ruiz

Joana de Verpna et Ricardo Pereira dans *Mystères de Lisbonne*

## Mystères de Lisbonne Vertige de la fiction

Guy Scarpetta



Sofia Aparicio, Helena Coelho, Catarina Wallenstein et Margarida Vilanova



Ricardo Pereira et Clotilde Hesme

Décidément, Raoul Ruiz se situera toujours à contre-courant. Car il ne faut pas se leurrer : nous continuons abusivement à nommer « cinéma » un certain nombre de films qui, pour l'essentiel, n'ont plus guère de points communs avec l'art que ce mot désigne, depuis un siècle, dans ses œuvres majeures (avec la richesse et la diversité de son langage, son foisonnement d'inventions, sa création d'univers jamais vus avant lui) ; et qui seraient en réalité de simples téléfilms, produits par les chaînes de télévision, diffusés par elles et réalisés selon leurs normes (celles d'un code appauvri, stéréotypé). Or Ruiz, d'un coup, retourne la situation : il vient d'accepter la commande d'un feuilleton télévisuel, en six épisodes, pour une chaîne portugaise, reposant sur l'adaptation d'un roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle (*Les Mystères de Lisbonne* de Camilo Castelo Branco), lui-même écrit selon les conventions de ces romans-feuilletons de l'époque (un peu l'équivalent, justement, de nos actuelles séries télé), et il s'arrange pour en faire l'un des plus éblouissants « films de cinéma » que l'on puisse voir aujourd'hui. En somme, là où beaucoup d'autres réalisateurs font de la télé en présentant cela comme du cinéma, lui fait exactement l'inverse.

Nous sommes au Portugal, donc, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le récit débute selon le modèle de ce roman familial dont Marthe Robert, sous le double éclairage du roman du bâtard et de celui de l'enfant trouvé, avait dégagé le fondement fantasmagique, et exploré le pouvoir inconscient qu'il exerce, dans ses métamorphoses romanesques : un enfant, João, vit dans un pensionnat ; il est seul, privé de toutes les relations que ses condisciples entretiennent avec leur famille, et n'a pas même de nom. Les autres élèves, dans la cruauté

ordinaire de l'enfance, le rejettent, le raillent, lui font honte d'être *sans père*, et cela va jusqu'à provoquer une bagarre où il perd connaissance, terrassé par une crise nerveuse. Mais un prêtre de l'établissement, le père Dinis, veille sur lui et semble en savoir long sur son histoire, même s'il ne lui en livre les informations qu'au compte-gouttes. C'est ainsi que João découvrira le drame qui explique son abandon : sa mère a vécu un grand amour que son propre père a brisé, par refus d'une mésalliance ; João est, lui, le fruit de cet amour illégitime ; sa mère, forcée de s'en séparer, a ensuite été mariée contre son gré à un homme violent qui, pour lui faire payer ce péché de jeunesse, la tient recluse, la trompe, la brutalise. Tout, à partir de là, va s'enchaîner : la fuite de la mère hors de son enfer conjugal, les retrouvailles pathétiques avec son fils...

Or, au fur et à mesure que le récit filmique avance (scandé de longs flash-back censés éclairer les énigmes dont il est parsemé), la narration ne cesse de se complexifier : la réunion de la mère et de l'enfant ne débouche pas sur un retour à l'harmonie perdue, au contraire ; chaque apparition d'un nouveau personnage ouvre une perspective inattendue dans une situation déjà passablement enchevêtrée ; les récits se ramifient, bifurquent, s'enchevêtrent, nous font voyager dans le temps (jusqu'aux guerres napoléoniennes) et dans l'espace (Venise, Paris) ; on en vient à deviner que le père Dinis, qui sert de fil conducteur à cette prolifération narrative, n'est pas seulement le dépositaire de cette histoire à tiroirs, mais qu'il en a été l'un des acteurs majeurs (et des plus équivoques). Peu à peu, le foisonnement des séquences emboîtées rend la cohésion de l'ensemble presque indéchiffrable : les rebondissements rocambolesques font vaciller nos certitudes, chaque personnage



João Luís Arrais et Maria Joao Bastos

a eu plusieurs vies, chacun est en réalité autre chose que ce qu'il paraît, tout secret révélé n'est souvent que le masque d'un autre secret, encore plus improbable. D'étranges coïncidences font surgir des corrélations imprévisibles entre les différents épisodes, les mêmes situations semblent parfois se répéter d'une histoire à l'autre, comme si, au modèle du récit picaresque et mélodramatique, venait se superposer un schéma de tragédie, où une même malédiction se propagerait de génération en génération... Si bien que le spectateur peut à la fois être naïvement captivé par cette succession d'aventures, déstabilisé par le vertige quasi onirique de ces retournements permanents, et jubiler devant cette surenchère des extravagances (comme souvent chez Ruiz, le pathos de la fiction peut parfaitement se conjuguer avec la plus grande drôlerie de la narration). Il ne s'agit pas seulement ici, pour Ruiz, de détourner une commande (au sens où il disait, il y a une dizaine d'années, avoir adopté le monde proustien plutôt que l'avoir adapté), mais plus précisément de la déborder, de l'excéder, de la subvertir en poussant sa logique au paroxysme. Ce qui était déjà, du reste, son attitude constante face aux genres constitués : qu'il s'agisse du registre fantastique (*Les Trois Couronnes du matelot*, *La Ville des pirates*), du récit policier à énigme (*Généalogies d'un crime*), de la transposition d'un monument littéraire (*Le Temps retrouvé*) ou du code des *biopics* (*Klimt*). Ruiz, cette fois encore, ne craint pas d'épouser les conventions du genre (là où un cinéaste soucieux de vraisemblance réaliste n'aurait pas manqué de les gommer ou de les atténuer), pour insensiblement les exaspérer, les dérégler, les faire foisonner et délirer, jusqu'à déboucher, en définitive, sur un univers fictif proprement ruizien : celui des espaces-temps parallèles, des télescopes d'éléments logiquement incompatibles, des effractions ou des intrusions d'une histoire dans une autre.

C'est pourquoi il faut saluer son producteur – l'indispensable Paulo Branco – de ne pas avoir cédé à la facilité qui aurait consisté à proposer, pour le grand écran, une « version courte » d'un tel feuilleton, et d'avoir osé imposer un film de plus de quatre heures, retenant l'essentiel des six épisodes diffusés à la télévision. Une version courte, en effet, n'aurait guère pu que privilégier les *clichés* que ce film accueille (les stéréotypes moraux, les bouffées de pathos, les coïncidences invraisemblables, les péripéties rocambolesques). Alors que bien sûr c'est *dans la durée* qu'un tel art, procédant par glissements progressifs, jeu des échos à distance, complexification croissante des paramètres de la narration, peut réellement être éprouvé ; et du coup nous faire percevoir que ces clichés, loin d'être purement fonctionnels ou référentiels, contribuent au triomphe d'un imaginaire singulier, émanant de leur exaspération même.

On pourrait dire que l'art de Ruiz, selon les termes de Malraux, tend vers l'Irréel ; il n'en néglige pas pour autant le souci de la représentation (fût-elle, comme ici, historique, reconstitutive). Les fictions de ce type, on le sait, supposent une société où le poids des lois, des conventions, des interdits moraux, est assez fort pour engendrer les grands conflits qu'affrontent les personnages ; mais où, simultanément, les bouleversements historiques introduisent une mobilité sociale (avec des ascensions fulgurantes, des déchéances subites, des changements de statut permanents) propre à perturber cet ordre, et à autoriser tous les rebondissements narratifs. De ce point de vue, le film de Ruiz est paradoxal : d'un côté, il prend en charge cette peinture de la société et assume pleinement les codes de la vraisemblance historique (jusque dans la précision et la beauté des décors, des costumes, par où un tel film n'est pas indigne de ces sommets du genre que sont *Le Guépard* ou *Barry*

*Lyndon* – autres peintures, soit dit en passant, de périodes historiques instables). Mais, de l'autre, il est évident que la prolifération des invraisemblances, générée par la surenchère du « feuilletonesque » et par l'affolement ou la précipitation du système narratif, ne cesse de *déréaliser* l'univers fictionnel. Ce qui recoupe, en l'occurrence, un autre paradoxe : le code moral, ici comme dans tous les romans populaires d'hier et dans toutes les séries télévisuelles d'aujourd'hui, est rigide, manichéen (il y a des « bons » et des « méchants »), alors que la multiplicité des personnages (leurs vies successives et contradictoires, leurs existences secrètes, leurs rôles dissimulés) ne cesse d'introduire des ambiguïtés et de pervertir cette rigidité. C'est pourquoi nous pouvons être *à la fois* capturés par l'univers simple et stable de la fiction (comme un adolescent lisant *Sans famille*), et déstabilisés (comme quand nous lisons un conte de Cortázar) par le dérèglement calculé de la narration.

« J'ai eu d'autres noms », dit à un moment le père Dinis, et « j'ai été d'autres hommes ». Chaque personnage pourrait reprendre cela à son compte. Une scène en apparence pittoresque (le dialogue conflictuel et néanmoins complice entre un palefrenier plutôt fruste et un gitan voleur de chevaux) prendra une tout autre résonance dès lors qu'il apparaîtra, par la suite, que le premier est devenu un aventurier qui a fait fortune au Brésil, fort bien introduit désormais dans la haute société, tandis que le second n'était autre que le père Dinis lui-même, qui jouait là l'un de ses nombreux rôles. Une jeune demi-mondaine, Elisa de Montfort (mais elle dispose d'autres pseudonymes non moins aristocratiques), se retrouve dans une situation (être l'objet d'une rivalité amoureuse entre deux hommes, tout en étant attirée par un troisième) qui n'est pas sans ressembler à celle qu'a vécue sa propre mère, Blanche de Montfort. Celle-ci, après le suicide de l'homme qu'elle aimait (un colonel français), s'était mariée par dépit, mais avait fui la vie conjugale et s'était retirée dans un pavillon où, prétendait-on, elle rencontrait chaque nuit le fantôme (le « mort-vivant ») du colonel suicidé. Le héros, lui, revenu à Lisbonne pour un tout autre motif (venger un affront fait à celle qu'il aime), y arrive au moment précis où sa mère meurt ; il rencontrera « par hasard », au

cimetière, un aveugle, dont on apprendra qu'il l'est devenu à la suite d'un suicide raté, consécutif au comportement « indigne » de sa fille. On en vient à soupçonner qu'il s'agit là du père de celle qui vient de mourir (celui qui, par l'obstacle qu'il avait mis au désir de mariage de sa fille, a été la source de bien des drames de cette histoire), mais sans doute est-il l'écho lointain, en outre, de ces autres suicidés du récit, et d'une certaine façon lui aussi un *mort-vivant*...

Tout ce jeu des échos, des réminiscences, des identités multiples, successives, dérobées, suscite dans le film une sorte d'étoilement des énigmes, et de dispersion ou de déplacement des affects : rien n'y est jamais reconnu *d'un seul coup*. Mais il implique surtout que chaque personnage puisse donner l'impression qu'il est à la fois lui-même et un autre (celui qu'il a été dans une autre vie, celui dont il est l'écho à différents niveaux du récit), et que le jeu des acteurs, donc, soit en mesure de manifester constamment cette ambiguïté constitutive. De fait, chacun, à chaque instant, semble suggérer autre chose que ce qu'il dit, ou laisser deviner derrière ce qu'il manifeste (par ses paroles ou par son apparence) d'autres vérités, fuyantes, insaisissables, qui se contentent d'insister. C'est par un signe irrépressible (les rots dont il ne peut s'empêcher de ponctuer son discours) qu'Alberto de Magalhães (le « Brésilien ») révèle son identité dissimulée ; quand les femmes tiennent le langage de l'honneur et de la dignité, c'est d'une voix qui semble promettre d'indicibles voluptés ; et quand le père Dinis divulgue l'un des secrets qu'il détient, nous sommes amenés à soupçonner qu'il ne s'agit peut-être que d'une manipulation supplémentaire destinée à faire diversion, à esquiver l'essentiel – d'un ton qui est tout sauf celui de la certitude. Il faut saluer ici la magnifique performance des acteurs (Adriano Luz, Clotilde Hesme, Maria João Bastos, Rui Morisson, Léa Seydoux...), tous plus *équivoques* les uns que les autres, et surtout, indissolublement, la magistrale direction de Raoul Ruiz, qui a su transformer chacun d'eux en une sorte de fantôme sans qu'ils perdent rien de leur présence ; et peupler son film d'êtres dont nous pressentons le mystère, et dont nous ne saisissons qu'une incarnation parmi d'autres.



Ricardo Pereira et Adriano Luz



Ricardo Pereira et Afonso Pimentel

Sans doute ce film peut-il être défini, aussi, comme une éblouissante récapitulation, par Ruiz, de tout le langage cinématographique qu'il a conquis et élaboré dans ses œuvres antérieures, quelque chose comme l'apothéose de son style. Ce qui s'impose ici avec éclat, c'est qu'un tel style repose sur un paradoxe, ou plutôt une tension, une oscillation entre deux pôles tenus en général pour incompatibles : entre, d'une part, une dimension hiératique (par quoi Ruiz rivalise avec Dreyer, ou avec Pasolini), et une profusion ou une exubérance proprement baroques (par quoi il rivalise avec Welles, et, d'une manière différente, avec Buñuel). Soit, d'un côté, des plans très longs, picturaux (notamment pour les extérieurs : superbes *apparitions* de châteaux, de paysages, imprégnées de mystère) ; une lenteur solennelle, des mouvements comme suspendus, des gros plans s'attardant sur les visages, des scènes d'intérieur redécoupées à l'intérieur du cadre (certaines images ne sont pas sans évoquer la division de l'espace chez Vermeer), une lumière « irréaliste » baignant les actions (ces moments où l'éclairage vient de l'arrière, transformant les personnages en silhouettes précaires, comme sur le point de se dissoudre). D'un autre côté, une surabondance de plans-séquences et d'effets de profondeur de champ (précisément ce qui est exclu du code habituel des téléfilms, où le pouvoir du mouvement de la caméra est le plus souvent ignoré, et où il n'y a qu'une seule chose à voir dans chaque image) ; des audaces inouïes dans les angles de prise de vue (une scène, même, filmée en surplomb, dans une plongée strictement verticale) ; des superpositions de mouvements contradictoires *glissant* à l'intérieur du plan, accentués jusqu'à l'irréalité, encore, par le déplacement de la caméra (comme dans certaines scènes de groupe ou de foule du *Temps retrouvé*) ; des travellings ou des panoramiques

déployés à l'excès, débordant largement leur stricte fonction figurative (la prodigieuse séquence du « temple de sincérité », où un panoramique étourdissant, à 360 degrés, parvient à suggérer un monde clos et pourtant ouvert sur d'autres mondes). Bref, tout ce qui, dans l'art de Ruiz, renvoie à une ivresse, une *dépense improductive* du cinéma lui-même, une luxuriance par quoi il échappe souverainement à tout illusionnisme. Pour ne pas parler de ces irruptions de bouffonneries ou d'incongruités, délibérément non fonctionnelles (c'est-à-dire totalement gratuites dans la conduite de la narration), sans lesquelles ce film ne serait pas tout à fait un film de Raoul Ruiz...

Une telle tension (entre le pôle hiératique et le pôle baroque) est ce qui répond le mieux aux ambiguïtés mêmes de la fiction : non parce qu'elle leur serait asservie, mais parce qu'elle contribue grandement à les créer...

Est-il besoin de souligner qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre ?

#### Mystères de Lisbonne (Mistérios de Lisboa)

Portugal (2010). 4 h 26. Réal. : Raoul Ruiz. Scén. : Carlos Saboga, d'après le roman de Camilo Castelo Branco. Image : André Szankowski. Déc. : Isabel Branco. Cost. : Tania Franco. Son : Ricardo Leal. Mont. : Valeria Sarmiento, Carlos Madaleno. Mus. : Jorge Arriagada. Prod. : Paulo Branco. Cie de prod. : Clap Filmes. Dist. fr. : Alfama Films.

Int. : Adriano Luz (père Dinis), Maria João Bastos (Ângela de Lima), Ricardo Pereira (Alberto de Magalhães), Clotilde Hesme (Elisa de Montfort), Afonso Pimentel (Pedro da Silva), Albano Jerónimo (comte de Santa Bárbara), Martin Loizillon (Sebastião de Melo), Julien Alluguet (Benoît de Montfort), Rui Morisson (marquis de Montezelos), Malik Zidi (vicomte d'Armagnac), Léa Seydoux (Blanche de Montfort), Melvil Poupaud (colonel Ernest Lacroze).



Clotilde Hesme et Adriano Luz

## Entretien avec Raoul Ruiz

### C'est ça la volonté de faire du cinéma\*

Adrien Gombeaud et Philippe Rouyer

**Adrien Gombeaud et Philippe Rouyer :** Depuis *Klimt et notre dernier entretien, on a vu votre libre adaptation de Balzac La Maison Nucingen. Mais vous avez tourné d'autres films restés inédits chez nous, comme *Closed Book*, avec Daryl Hannah et Tom Conti.*

**Raoul Ruiz :** Oui, ce fut une période féconde. Mais *Closed Book*, je préfère l'oublier. C'était une production britannique très rigide, d'après un scénario que je n'ai pas eu le droit de toucher. Je devais tourner ce qui était écrit et rien d'autre. Quand les producteurs sont passés derrière moi pour reprendre le montage, ils n'avaient aucune marge, car, reprenant le système John Ford, je n'avais tourné que ce qui était nécessaire. Mais ils ont trouvé le moyen de mettre une autre fin. Surtout, ils ont changé toutes les prises et modifié le rythme au doublage. Du coup, on a l'impression de voir un film de moi où j'aurais tout raté.

**Qu'avez-vous tourné d'autre durant cette période ?**

Trois productions au Chili. Outre *La Maison Nucingen*, j'ai réalisé un film un peu polémique : *Le Passeport jaune*. L'idée était d'exagérer à peine la situation actuelle du Chili, le quotidien libéral, en dépeignant la privatisation de la justice. Comme si les magasins Printemps achetaient les tribunaux de Paris et que le parti communiste se faisait coter en bourse ! Ce n'est pas le cas, mais, au Chili, il y a déjà des institutions d'ordre public sur les marchés. L'autre production, *Littoral*, était une mini-série autour d'histoires de marins et de vaisseau fantôme, une sorte de retour aux *Trois Couronnes du matelot*. J'ai aussi réalisé deux films expérimentaux en Italie. *Agathopedia* et *Un bref été*. Ce dernier reprend l'expérience d'un ami qui, à Palerme, monte au théâtre de grands



Julien Alluguet

textes du répertoire avec des enfants. Il m'avait invité pour son adaptation du *Songe d'une nuit d'été*, mais je n'étais pas libre. Quand j'ai pu enfin y aller, les enfants avaient grandi. Ils étaient désormais à l'âge le plus difficile pour un apprenti comédien : l'adolescence. Les adolescents jouent toujours mal. Mais, de ce piètre jeu, se dégage parfois quelque chose de touchant, voire de pathétique que j'ai essayé de capter.

**Et Agathopedia ?**

Agathopedia est une évocation des Agathopèdes. Vous ne connaissez pas ? Moi non plus, jusqu'il y a deux ou trois ans. Je les ai découverts par hasard grâce à un ami libraire. Les Agathopèdes étaient un groupe de dandys belges des années 1840-1850 qui ont consacré leur vie à faire des canulars. C'étaient des littéraires pré-dadaïstes. Ils faisaient des faux et se sont même inventé un bibliophile qui ne collectionnait que des introuvables. Ils ont organisé une vente aux enchères avec des introuvables vraiment introuvables puisqu'ils n'existaient pas. Voilà le type de blague qu'ils aimaient monter. Comme

on me prête un esprit qui va dans ce sens, j'ai été faire un film là-dessus lors d'un séminaire en Calabre. Évidemment, là-bas tout le monde croyait que les Agathopèdes n'existaient pas. Jusqu'à ce qu'ils trouvent sur Internet un traité de numismatique vendu à dix mille dollars. Il s'agissait d'un faux, mais vendu plus cher que l'original, dans la tradition des Agathopèdes.

**Comment vous êtes-vous retrouvé à adapter Mystères de Lisbonne ?**

Paulo Branco m'a appelé au Chili, où j'étais en tournage. Il m'a proposé le scénario de Carlos Saboga en me disant que je pouvais en faire ce que je voulais. Mais j'aimais beaucoup en l'état. C'était parfait pour quelqu'un qui voulait travailler le feuilleton. Branco m'a aussi envoyé les trois tomes du roman-feuilleton original, un livre très spécial où tout est toujours remis en cause. L'auteur abuse de l'*anagnorisis*, cette figure de style qui conduit les personnages à se découvrir des liens de parenté cachés, comme chez Molière. De toute façon, avant même de lire le

\* Propos recueillis à Paris le 29 août 2010.

livre, j'avais envie de l'adapter. Parce que, au Chili, je suppliais tout le monde de me laisser tourner une *novela*. Je me demandais pourquoi les auteurs de ce type de série télé s'obstinent à être mauvais, alors qu'ils disposent de moyens assez remarquables.

**Vous aviez déjà travaillé sur la forme feuilletonesque ?**

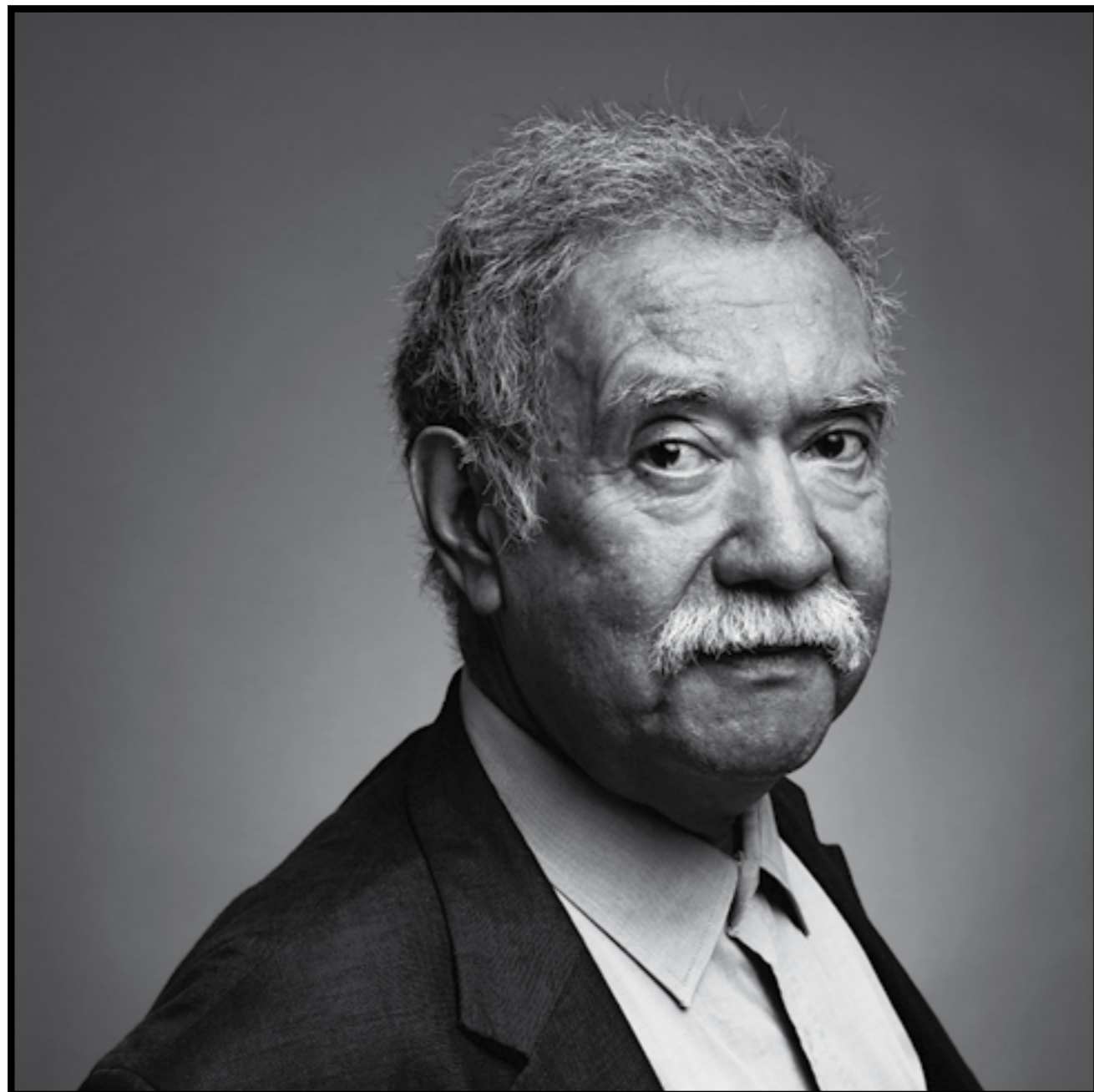
Oui, au début de ma carrière, j'ai participé à deux reprises à l'écriture de *novelas* au

Mexique. J'avais en charge toutes les fins de chapitre. J'en ai aussi beaucoup écrit au Chili. Mais seulement en tant que scénariste. Jamais comme réalisateur. J'ai adapté pas mal d'écrivains de prestige, de Morris West (*L'Avocat du diable*) à Cortázar.

**Avec *Mystères de Lisbonne*, vous vouliez donc revenir à une forme télévisuelle ?**

Oui, sachant que Paulo Branco me laisserait faire du cinéma dans ce cadre. J'ai

respecté la structure en ajoutant juste trois scènes, dont celle avec la pièce aux secrets du père Dinis qui fait gagner du temps pour évoquer les multiples vies et les ambiguïtés du personnage. C'est un héros balzacien, le personnage le plus étrange du roman. Si on avait suivi le roman jusqu'au bout, la duchesse de Cliton serait apparue à la fin comme la fille du père Dinis. Ce n'est qu'un détail, mais qui renforce le fait que tout le monde est fils de tout le monde.



Raoul Ruiz à Cannes, mai 2007. Photo Nicolas Guérin/Positif

**Pourquoi l'avoir enlevé ?**

Parce que ça créait du comique, alors que je voulais retrouver l'effet recherché par Castelo Branco qui est un auteur pas toujours facile à lire, dans un portugais assez châtié. Ce qui ne l'a pas empêché d'être un écrivain au mètre, très populaire. Dans son livre, le surplus de pathétique provient du fait qu'il a vécu la majorité des choses qu'il raconte. Il est entré au couvent, puis il s'est échappé avec une religieuse. Il a participé à des guérillas comme soldat. J'ai respecté les contradictions de son catholicisme très spécial (il s'est d'ailleurs suicidé). Mon parti pris était de le prendre au sérieux tout en s'éloignant un peu, littéralement. Avec la caméra numérique Genesis, on pouvait le faire. J'ai senti que le gros plan évacuait l'énergie au lieu de la concentrer. Le gros plan, chez Bergman par exemple, a pour but de donner le statut de paysage au visage. Un paysage expressif. Mais, à force d'abuser des gros plans en champ/contrechamp, c'est devenu aussi inutile qu'un paysage dans un mauvais western.

**Quelles sont les spécificités de la caméra Genesis ?**

C'est une Panavision digitale, avec tous les objectifs de la Panavision. On ne peut pas l'acheter, mais la louer. C'est la première fois que je l'utilisais. Auparavant, j'avais tourné avec la Red, qui est sensiblement la même chose, avec moins d'élasticité. J'avoue que techniquement, ça me dépasse. Il faut avoir la formation d'un astronaute pour la maîtriser. Heureusement, mon chef opérateur, qui faisait ici son premier long métrage, est un jeune garçon né dans le digital. Avec ce type de caméra, le tournage est plus cher. Il faut au moins sur le plateau quatre *runners*, des jeunes gens qui courent avec les cassettes très lourdes (plus qu'une bobine 35 mm) pour, après chaque plan, les copier et faire des sécurités. On est loin de l'idée que le digital est une démocratisation. Quand on va au-delà du 35 mm, dans la très haute définition, on s'ouvre de nouveaux horizons. On peut rester à une certaine distance sans avoir l'impression que rien ne se passe. Le personnage peut être tout petit au fond et concentrer l'énergie du plan. Le paysage prend alors une épaisseur psychologique, il est expressif. Et on



Afonso Pimentel

peut jouer avec ces effets. Par exemple, certaines scènes ont été tournées dans le même décor sans trop changer les structures de l'espace. Ce qui crée une espèce de labyrinthe, un effet d'échos, qui renforce les résonances du texte. Comme quand le père Dinis s'adresse avec l'accent paysan à son ex-complice qui est en train d'étrangler la duchesse de Cliton : « Souviens-toi de quand tu étais bandit, compadre ! » J'ai recherché ce type d'échos dans les décors en reprenant, pour le palais de duchesse de Cliton, celui de Santa Barbara. L'espace est identique, facile à reconnaître grâce à ses portes qui s'ouvrent en enfilade.

**Dès le départ, *Mystères de Lisbonne* était conçu comme un film de cinéma et une série pour la télévision ?**

Oui, mais c'est le film de cinéma qu'il faut voir. À la télévision, ça peut passer, plus comme un feuilleton, avec des titres pour chaque épisode. C'est une version plus parodique, avec une flèche narrative très claire. Si vous voulez, la série, c'est Guillaume Tell avec sa flèche qui coupe la pomme, tandis que le film, c'est la bataille d'Azincourt avec des flèches qui partent dans tous les sens ; il y a des scènes, comme celle de la chambre secrète du père Dinis, qui ne sont pas dans la série. Dans la série, il y a un épisode supplémentaire sur Anacleto, la mère d'Antonia, la religieuse qui vit avec le père Dinis dans l'école. Je regrette de ne pas avoir pu garder Anacleto dans le film. Elle représentait le Lisbonne populaire. Mais c'était aussi le

personnage le plus indépendant du reste de l'histoire, donc le plus facile à couper.

**En tournant, vous saviez déjà comment vous alliez agencer les deux versions ?**

En commençant le tournage, j'ai appris que j'avais une grave maladie, avec seulement 50 % de chances de m'en sortir après une opération. Donc j'ai passé tout le tournage avec ma tumeur au foie. Le médecin disait qu'elle était atypique et inclassable ; je lui répondais que c'était exactement ce que les critiques disaient de mes films. On ne peut qu'en rire. Pourtant, chaque soir après le tournage, je me retrouvais face à l'idée que *Mystères de Lisbonne* était peut-être mon dernier film. Et ce film, qui devait être un pastiche, y a gagné un pathétisme. Après le tournage, je suis entré à l'hôpital où les choses se sont compliquées. J'ai dû renoncer à ce que je voulais faire : un film entièrement différent pour le cinéma. Il aurait fallu tourner une semaine de plus. Ça aurait été la même chose, mais en accentuant l'élément circulaire, les multiples cycles. Comme je n'ai pas pu le faire, on est resté sur deux films qui sont quand même assez différents. Vous pourrez en juger lorsque la série passera sur Arte, en 2011. Ce qui est dommage (mais je n'ai rien pu faire car j'étais à l'hôpital), c'est qu'ils ont descendu au mixage la musique et les bruits *off* qui, pour une fois, étaient très importants. Quant à la musique, c'était une musique de mélodrame qui devient maintenant de la musique d'ameublement.



Adriano Luz et Maria Joao Bastos



Léa Seydoux et Julien Allouette

### Comment avez-vous décidé la place du carton à la fin de la première partie ?

Ce n'est pas moi qui l'ai décidé ; je n'étais pas là pour m'en occuper. Ça a été fait en calculant l'âge des spectateurs. La plupart ayant plus de cinquante ans, il fallait prévoir une pause pipi. Je ne suis pas contre l'idée de faire un entracte, comme autrefois en Italie ou au théâtre. Mais, si on voit l'ensemble sans pause, on y gagne une certaine ivresse qui naît de l'accumulation des cycles narratifs. Il faudrait peut-être organiser des projections sans entracte pour les moins de cinquante ans...

### Le petit théâtre était-il déjà dans le livre ?

Non, c'est moi qui en ai eu l'idée, de manière purement accidentelle. Je suis tombé par hasard sur ce petit théâtre de papier, et je me suis dit qu'on n'avait plus besoin d'aller en France pour raconter l'enfance du père Dinis. Puis l'envie est venue de l'utiliser pour mettre en abyme les scènes qu'on a vues ou qu'on allait voir. Ça fait très conte populaire.

### Comment vous êtes-vous immergé dans la culture portugaise ?

Je pratique le Portugal depuis trente ans. C'est toute une vie. Le Portugal, c'est comme le Chili... en mieux. Je ne sais pas si c'est la bonne formule, mais il y a une forme de mélancolie que nous partageons. On dit que les Chiliens sont dépressifs. Ils ont du mal à vivre leur dépression, tandis que les Portugais en rajoutent. La définition de la *saudade*, c'est « le souvenir de choses qui n'ont pas eu lieu », la « mélancolie des choses qui ne se sont pas passées ». Parlons un peu technique, le rythme du dialogue en portugais est différent du dialogue en français. Les mots flottent.

Il y a cet aspect, ce rythme de la langue portugaise dans *Mystères de Lisbonne*. Le portugais permet ce que j'aime beaucoup au cinéma : le silence. Moi, je parle sans cesse, mais j'ai remarqué qu'au Portugal les gens peuvent rester très longtemps silencieux. Dans le film, lorsque Da Silva sollicite un entretien avec la duchesse, il y a un silence de ce type. Ce n'est pas un très long silence. Mais une minute, c'est déjà beaucoup au cinéma. En France, on dit « un ange passe » ; en Espagne, « un évêque est né » ; au Portugal, « un poète est mort ». Je suis content d'avoir pu placer un long silence dans un de mes films. J'ai une autre obsession que je n'ai pas encore pu placer : « l'aube mélancolique » de Murnau. Vous en avez entendu parler ?

Non...

Moi, je commence à croire que c'est une blague. Vous filmez l'aurore, le jour se lève... et, au fur et à mesure, les ombres se multiplient en direction du soleil. Cet effet figure soi-disant dans *L'Aurore*. Le chef opérateur de Murnau explique qu'il faut filmer le lever du soleil, puis qu'on remonte la pellicule, on ne bouge pas la caméra et on attend le coucher de soleil de l'autre côté. Et là, sur l'écran, les ombres s'étirent vers le soleil. Resnais l'a fait dans *L'Année dernière à Marienbad* mais en découpant des ombres en carton. Ça fait des décennies que j'essaie de faire ça dans un film, sans jamais y parvenir.

### Lorsqu'on fait un film historique comme *Mystères de Lisbonne*, est-on obligé d'avoir en tête des références picturales ?

Je me le demande. Ici, le côté historique tient plutôt dans la perception du temps de l'époque. Le plan-séquence, la place des

comédiens font que la durée est différente. Il y a par exemple une erreur flagrante dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson. Le film est tourné dans une sorte d'araméen, mais la mise en scène multiplie les champs/contrechamps et le montage possède un rythme moderne. Le dépaysement de la langue n'a donc plus aucun sens. Pour *Mystères de Lisbonne*, j'ai songé à un livre de Michael Crichton, *Le Voyage dans le temps* ; il y a plein d'idées cinématographiques intéressantes. Ce sont des archéologues américains qui font des excavations dans une abbaye du XIII<sup>e</sup> siècle en France, et qui voyagent dans le passé. Ça a été adapté à la télé, mais, là encore, gâché par le rythme du montage. J'ai également lu Trinh Xuan Thuan, un astrophysicien qui s'occupe aussi beaucoup de philosophie et de téléportation. Il explique qu'on peut vous dématérialiser, vous mettre dans une espèce de carte de crédit qu'on lance dans un trou noir. Le problème pour vous reconstituer là, c'est qu'il faut vous tuer ici. Alors la question est : qui est là ? Bien sûr, je défie quiconque n'est pas au courant de voir cette influence-là dans *Mystères de Lisbonne* !

### Entre les telenovelas, Trinh Xuan Thuan et Michael Crichton, tout semble nourrir votre cinéma, et en particulier ce film ?

Ah oui ! ça vient de partout. Je vais vous faire une réponse un peu frivole : c'est ça la volonté de faire du cinéma ! Un cinéma fait de paradoxes.

### Le plan-séquence était un parti pris de départ ?

Je serais tenté de dire que c'est mon corps qui a décidé. Pas moi. Je voulais créer une tension interne. Que la tension provienne

des éléments à l'intérieur du plan. Pour cela, il faut de l'espace et de la durée. Au deuxième ou troisième jour, quand j'ai vu que ça marchait, j'en ai fait un principe de mise en scène. Globalement, ce film s'est passé de façon nonchalante, bordélique, mais assez efficace.

### Comment s'est déterminé le choix des comédiens ?

Le casting a pris du temps. Il y a une quarantaine de rôles. Finalement, nous avons pris tous ceux qui étaient venus le premier jour. Je ne fais pas d'auditions. Je leur parle, je vois s'ils m'écoutent. C'est le système Staline. Curieusement, les acteurs que nous avons pris sont très connus au Portugal. Ce sont des stars de la télévision. Cela permet d'avoir un surplus d'attention quand on entre dans un restaurant. Pour les Français, je n'ai pas eu le temps de faire le casting. J'ai fait un choix de comédiens. Ils ont tous dit oui, puis se sont décommandés au dernier moment. Je suis habitué. Il y a toujours plein de comédiens qui me disent qu'ils veulent travailler avec moi, mais ce n'est pas vrai. Encore des questions d'argent.

### Il y a plusieurs monteurs sur ce film ?

Oui, Valeria Sarmiento, ma monteuse habituelle, était secondée par Carlos Madaleno qui avait les compétences techniques pour ces nouvelles machines. Il faut dire qu'ils en sortent une nouvelle toutes les deux semaines. Le montage s'est fait au fur et à mesure du tournage, qui a duré trois mois, ce qui est peu pour l'équivalent de quatre longs métrages. J'étais dans ma moyenne de sept à quatorze minutes de film par jour de tournage. Madaleno a

commencé à monter un mois après le début du tournage. Le montage a été rapide grâce aux plans-séquences. Il y a cependant des difficultés avec les plans-séquences. Quand ça ne marche pas, il faut les inverser et faire des jeux de permutations complexes. Le problème, c'est moins le plan lui-même que le voisinage des plans : la façon dont un plan envahit l'autre. Bien sûr, on peut arranger ou améliorer ça avec la bande-son, mais plus le plan est long, plus la sensation d'invasion est forte.

### D'où sont venus les plans de calèche qui ponctuent le film ?

De *Winchester 73* ! Anthony Mann est le roi du paysage. Le paysage doit jouer le rôle d'un autre personnage. D'ailleurs les cactus de Mann ne sont pas les cactus de Ford. Pour moi, c'est un élément dramatique. Il y a des oliviers car on est au Portugal, des lièges... Parfois il y a la voix *off*, parfois la musique de Jorge Arriagada. Arriagada, qui est encore plus pasticheur que moi, s'est amusé à faire du « à la manière de ». Il a développé des thèmes qui appartiennent à Freitas Branco, un musicien portugais postromantique.

### Lorsque vous proposez un film de quatre heures trente aux spectateurs, vous ne pouvez pas lui demander une attention constante...

Avec l'âge, l'envie m'est venue de transmettre, et je répète toujours dans mes cours que, avec le cinéma américain, on a perdu l'une des fonctions essentielles du cinéma : l'implication et la distanciation. Pour l'implication, j'emploie volontiers le terme anglais « *involvement* ». La

distanciation ne signifie pas forcément un paysage en plan large. Ça peut être une main, un objet, un détail. Si l'implication et la distanciation s'harmonisent, on peut créer un autre type d'attention. Une attention qui n'est pas « focalisée ». Chaque spectateur verra alors un film différent. Si on s'adresse uniquement à la vision fovéale, si on ne pratique que l'*involvement*, tout le monde voit à peu près le même film. C'est ce que souhaitent la plupart des producteurs. Vous savez qu'il existe des machines, des sortes de radars, qui cernent les mouvements de rétine des spectateurs. Si ça bouge trop, ça signifie en général que le spectateur est distrait. Aux États-Unis et en Angleterre, ils utilisent cela depuis longtemps pour la publicité. Maintenant, le cinéma s'y met aussi. Il est évident que toutes les techniques cinématographiques vont désormais dans le sens de vous capturer. On « capture » l'attention du spectateur. Mais ce type d'attention est une forme d'inattention. C'est une attention qui provoque une espèce d'inertie.

### La 3D vous intéresse ?

Ah oui ! mais pas pour faire ce genre de chose. Et à l'heure actuelle, on ne me laisserait pas faire ce que j'aurais envie de faire en 3D. De plus, je crois que ce n'est pas au point. Je veux dire que les principes de mise en scène ne sont pas au point pour la 3D. Scorsese, nous pouvons le dire, a un peu le sens de la mise en scène. J'attends de voir ce qu'il en fera.

### Merci beaucoup, monsieur Ruiz.

Tiens, notre conversation a duré une heure trente ! On a fait un long métrage ! ✘



Vânia Rodrigues, Maria Joao Bastos et Adriano Luz



Maria João Bastos et Albano Jerónimo