

Mystères de Lisbonne : folies littéraire et filmique de Raoul Ruiz

*Raoul Ruiz nous a quittés le 19 août 2011
Cet article lui est dédié.
In memoriam*

« Il y a dans la vie des événements et des coïncidences si extravagantes qu'aucun romancier n'oserait les inventer. » Cette phrase peut résumer le sujet qui nous occupe, et l'on pourrait même ajouter « qu'aucun cinéaste n'oserait filmer ». Les *Mystères de Lisbonne* est un film réalisé par le cinéaste franco-lusitano-chilien Raoul Ruiz, adapté du roman éponyme de Camilo Castelo Branco. Lors de sa sortie en salles en octobre 2010, ce long-métrage attise la curiosité par sa durée : près de 4h20, scindées en deux parties, l'une d'1h50 et l'autre de 2h30. Ne serait-ce qu'à partir de cela, il peut déjà être placé dans la catégorie des OFNI, des « Objets Filmiques Non Identifiés », des gageures cinématographiques. Nous tâcherons ici de présenter cette œuvre fascinante qui vient capturer le spectateur dans son dédale de ruelles, pourrions-nous dire, puisqu'il s'agit de Lisbonne.

Une courte présentation de l'œuvre de l'écrivain Camilo Castelo-Branco ainsi que de celle du cinéaste qu'est Raoul Ruiz et de ses réalisations ouvrira cette étude, puis nous nous pencherons sur le cas mystérieux de ce film, qui est, de l'avis général, le plus abouti du cinéaste. Ce second temps aura pour angle d'approche la folie, une thématique propre au réalisateur qui est distillée dans tous ses films. Nous verrons comment celle-ci est abordée, comment elle trouve dans une œuvre préexistante, le roman de Castelo Branco, le terrain idéal pour se développer, enfin comment elle se voit transcendée.

À la rencontre de deux créateurs atypiques : Camilo Castelo Branco et Raoul Ruiz

Camilo Castelo Branco est un auteur du XIX^e siècle, peu connu en France. C'est Manoel de Oliveira qui va adapter par deux fois ses œuvres avec *Amour de perdition* en 1979 et *Le Jour du désespoir* en 1992. Les *Mystères de Lisbonne* datent

de 1854 et s'inspire des *Mystères de Paris* écrits dix ans plus tôt par Eugène Sue¹. On y retrouve le modèle de ce que Marthe Robert a appelé le roman familial, éclairé par le roman du bâtard et par le roman de l'enfant trouvé². Un enfant, João, vit dans le pensionnat du Père Dinis. Il est seul, n'a pas de nom, contrairement aux autres enfants qui ne cessent de se moquer de lui et de le rejeter. Cependant le Père Dinis veille sur lui et semble même en savoir beaucoup plus long sur l'histoire de l'enfant mais ne lui fournit les informations que de manière fragmentaire. Après une crise nerveuse de João, une femme va venir le veiller et l'on apprendra qu'elle n'est autre que sa mère. Elle avouera à Pedro, qui est le vrai nom de João, qu'il est le fruit d'un amour illégitime, qu'elle a été forcée de se marier à un homme violent qui la garde enfermée et la trompe avec sa domestique Eugenia. A partir de ce moment la multiplicité des histoires, dont Pedro sera presque constamment l'acteur ou l'auditeur, va croître de manière exponentielle : le père Dinis a eu plusieurs identités et se trouve être lui aussi un enfant abandonné, qui plus est, chargé de tuer João à sa naissance. Il va devenir aventurier puis aristocrate et une jeune fille, fille de la femme que le père Dinis a aimée au temps où il était soldat napoléonien, entretient une liaison avec un colonel mort... ceci n'étant qu'une infime partie de l'œuvre.

Le roman va ainsi jouer sur les principes de l'analepse et se structurer autour de tout un jeu de mise en abyme des différentes histoires. Un principe de perte, de dérèglement des sens, semble soutenir l'œuvre littéraire. C'est certainement cela qui a suscité l'enthousiasme de Raoul Ruiz et l'a poussé à réaliser ce film. Car ce cinéaste a toujours été fasciné par la création filmique et les défis. En cinquante ans, il a été l'auteur de plus de 115 métrages, plus ou moins connus dont *L'hypothèse du tableau volé* en 1978, *Trois vies et une seule mort* en 1995, *Le Temps retrouvé* en 1999, en passant par une adaptation très libre de *L'île au trésor* de Stevenson avec Melvil Poupaud, Jean-Pierre Léaud et Sheila...

Mais on ne peut aborder Raoul Ruiz sans évoquer le Chili et l'exil de ce réalisateur. 1973 marque une date importante pour le cinéaste, la Junte militaire dirigée par Augusto Pinochet prend d'assaut le pays, mettant brutalement fin au gouvernement de l'Unité populaire de Salvador Allende et va contraindre le réalisateur à s'exiler. Il arrive en France en février 1974, mais à trente-trois ans Ruiz n'est pas à considérer comme un débutant en matière de création filmique, il a déjà tourné une vingtaine de films, écrit une centaine de pièces de théâtre et quelques scripts pour la télévision. Une fois sur le sol français, le cinéaste garde le goût des voyages, lui qui a déjà parcouru du nord au sud son pays natal et voyagé au Mexique et en Argentine. Raoul Ruiz apparaît comme un homme de dépaysement, s'implantant n'importe où, que ce soit à Avignon, à Hong-Kong ou encore à Rotterdam. Le monde semble devenir pour lui un territoire à explorer et dont il faut se nourrir culturellement. Le cinéaste devient un chasseur qui traque les composantes propres à chaque pays, en prend en considération les

1 Des dizaines de romans inspirés par les *Mystères de Paris* seront publiés de par le monde : les *Mystères de Marseille* par Émile Zola, *The Mysteries of London* de George W.M. Reynolds, les *Mystères de Londres* de Paul Féval, les *Mystères de Naples* de Francesco Mastriani, les *Mystères de Munich*, les *Nouveaux Mystères de Paris* de Léo Malet...

2 Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, collection « Tel », Gallimard, 1972.

points communs afin de recréer par le biais de ses réalisations une unité culturelle mondiale qui se serait éparpillée. Certains titres sont particulièrement évocateurs de ce désir fait de curiosité et d'une volonté de réappropriation, et l'on peut citer *Le retour* (1964), *Dialogues d'exilés* (1974), *Le territoire* (1981), *Voyage autour de ma chambre* (1984), *Le point de fuite* (1985). Ruiz craint l'enfermement, il bouge, il rêve, comme en témoigne le *Voyage d'une main*, court-métrage réalisé en 1984. Ces pérégrinations vont progressivement forger cette culture qui est la sienne et vont nourrir le cinéaste de références qu'il va se plaire à disséminer çà et là au gré de ses envies, c'est ce que Josette Bos³ souligne lorsqu'elle dit que la réaction de Ruiz, face à l'exil, sera de :

[...] s'engloutir dans un tourbillon de cultures nouvelles. Les événements l'ont écarté du creuset de sa propre culture ? Les autres cultures, toutes les autres, seront autant d'occasions d'explorer le champ du possible. Et, d'évidence, la culture de R. Ruiz est prodigieuse. Elle touche autant à l'Europe qu'aux pays les plus éloignés de la civilisation occidentale. Elle va chercher ses références en Asie comme en Afrique, en Amérique du Nord ou en Patagonie.

Comme le cinéaste l'a confié à Charles Tesson⁴, l'exil « ne favorise pas la connaissance et la mémoire du pays quitté, mais l'oubli. » L'arrachement au pays est ainsi essentiel à prendre en compte pour une approche de ce créateur car la perte de l'identité entraîne chez lui la constante recherche d'horizons nouveaux qui permettraient de combler ce manque. D'ailleurs, dans *Les Villes invisibles*, l'écrivain Italo Calvino souligne cette unité dans la différence :

En voyageant, on s'aperçoit que les différences se perdent : chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent formes, ordre, distance ; une informe poussière envahit les continents.⁵

Il est par conséquent important de partir du principe que, même hétérogène quant aux sujets abordés, la filmographie ruizienne entretient un réseau de correspondances, d'échos entre chaque œuvre.

La première des correspondances inter-filmiques qui peut être remarquée est l'intérêt de Ruiz pour la littérature. Dans ce domaine, on constate d'une part la diversité des œuvres choisies, mais aussi d'autre part une unité de traitement de ces dernières. Des adaptations d'œuvres de Pierre Klossowski que sont *La Vocation suspendue* en 1976 et *L'Hypothèse du tableau volé* en 1978, à celle de Coleridge, en passant par celle de Cervantès avec le court-métrage *Colloque de Chiens*, ou par celle de l'ancien secrétaire d'André Gide, Pierre Herbart, avec

3 Josette Bos, « Exil et cinéma : les trois voyages de Raoul Ruiz », in *Hommage à Jaime Díaz-Rozotto*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 281 à 291.

4 Charles Tesson, « Un cauchemar didactique (ou la tentative hardie d'établir une biofilmographie de Raoul Ruiz) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983, p. 13-18.

5 Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974, p. 160.

l'adaptation toute particulière d'*Alcyon* sous le titre *La Ville des pirates*, Raoul Ruiz ne semble négliger aucun auteur. Mais si l'univers ruizien se nourrit de littérature, c'est pour mieux se l'approprier car les références sont voilées, et le cinéaste ne s'appuie parfois que sur une infime partie de l'œuvre, voire sur une particularité narrative de celle-ci afin de la réemployer. Qui retrouvera la trame narrative initiale de l'œuvre de Klossowski dans le film *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) ? Personne, si le guide qu'est Ruiz, à la manière du Virgile de *l'Enfer* de Dante, ne l'explique. Par exemple, l'auteur du *Baphomet* n'est cité au début de la réalisation ruizienne, dans le second carton d'intertitre, que par l'unique mention « P.K. Baph. VI. 141. »⁶ et dans l'antépénultième carton du générique de fin « Avec la participation de Pierre Klossowski ». Dès lors, par cette mystérieuse référence épigraphique, c'est une incitation à dépasser le stade du simple visionnage du film, et ce, pour nous permettre d'aller au-delà des apparences. Oubliant volontairement les tournures comme « inspiré de », « d'après » ou encore « adapté de », le réalisateur nous donne à voir un processus de réappropriation qui lui est personnel. En cela, ce codage issu du troisième film français de Ruiz va permettre d'expliquer les procédés récurrents à l'œuvre dans les réalisations du cinéaste tels que les transformations et autres métamorphoses.

Le réalisateur est ainsi attiré par l'ailleurs, mais surtout par l'Europe. Si l'on observe sa filmographie, les œuvres antérieures à l'exil se trouvent être toutes marquées du sceau de la littérature européenne : en 1968 il adapte Daphné du Maurier dans *Le Tango du veuf*, en 1971 Kafka, avec *La Colonie Pénitentiaire*, en 1973 *Gia Masino* de Cesare Pavese dans *Le Réalisme Socialiste*. S'ils ne se donnent pas à voir clairement comme des transpositions écraniques d'œuvres européennes, ses films sont sous-tendus par de nombreuses influences. Il confie ainsi à Charles Tesson⁷ que *Dubliners* (*Gens de Dublin*), le livre de Joyce, serait à l'origine de *Trois tristes tigres*⁸, et Swift, avec *Les Voyages de Gulliver* à celle de *La Maleta*, son premier métrage débuté en 1968 et qui n'a été terminé que pour le festival de São Paulo en 2010.

Pour autant, cet attachement au continent européen ne signifie pas une rupture radicale avec ses origines et sa culture latino-américaine. Un nombre important de réalisations donnent à voir Ruiz comme un cinéaste engagé. Ce parti-pris se voit justifié par des films tels que *Désormais, nous allons t'appeler frère* (1971) qui traite de la loi promulguée par Salvador Allende par le biais de laquelle il confère le statut de citoyens chiliens aux indiens Mapuches⁹, mais aussi dans *l'Expropriation* (1972) qui prend appui sur la réforme agraire chilienne, ou encore dans *Le Réalisme Socialiste* (1973), film de 4h30 joué par

6 Il faut comprendre : Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, chapitre VI, p. 141 (dans l'édition de 1965).

7 Charles Tesson, *op. cit.*, p. 15.

8 Ce film n'est pas l'adaptation du roman de Guillermo Cabrera Infante qui possède le même titre. C'est ici celle d'une pièce de théâtre de l'auteur chilien Alejandro Sieveking. Ruiz donne ainsi une seconde référence, nettement moins perceptible qui est, selon son expression, « un modèle caché ».

9 Les Mapuches habitent le sud de la région andine, ils sont environ un million au Chili et 400 000 en Argentine.

de vrais militants qui, comme le note Charles Tesson¹⁰, « à chaque séance, provoque non seulement des débats houleux mais de vives bagarres entre les deux camps représentés ». De même, cette période du début des années 1970 est marquée par des œuvres qui portent sur l'activité artistique qui existe au Chili, on peut citer comme exemple le court-métrage *La Théorie et la pratique* (1973) ou encore *Petite Colombe sauvage - Petite Colombe blanche* (1973) qui se présente comme le détournement du mélodrame chilien, d'après le roman d'Enrique La Fourcade. Constatant cela, il n'est pas étonnant que pour l'émission de TF1 en 1983 « Cinéma, cinémas », le réalisateur choisisse de retourner au Chili après dix ans d'exil. La réalisation consiste en un faux documentaire autobiographique qui apporte un éclairage sur le processus de création ruizien, sur l'insertion dans une fiction d'éléments épars d'une réalité que le spectateur est appelé à interpréter dans le déroulement du film. Le cinéaste prend alors la place du marin, héros de son film *Les Trois couronnes du matelot* (1983), qui ne reconnaît plus ni les lieux, ni la maison vide de son enfance. Il explicite sa nouvelle vision des choses puisqu'il les redécouvre en les regardant désormais avec les yeux d'un « autre monde » comme le signale le commentaire en voix *off*. Mais cet « autre monde » n'est pas seulement celui dans lequel est parti l'exilé, c'est aussi, métaphoriquement, celui du cinéma, filmé par l'objectif de la caméra dont l'œil est capable de voir (et d'emmener) plus loin que ce qui est simplement cadré dans son champ. Si la réalisation est clairement marquée politiquement avec la disparition du livre « rose », les témoignages des amis rencontrés au hasard d'une rue soulignent que l'attachement de Ruiz à sa terre natale reste très prégnant.

Ce déracinement et cet attachement vont se combiner de manière à faire émerger une attitude qui prône le nomadisme et qui efface toute frontière. Il confie à Alain Philippon :

[...] j'aime bien les collages, les citations, comme tous les gens qui appartiennent à des pays qui n'ont pas de tradition culturelle ou chronologique précise [...]¹¹

Entrelacement des genres

L'œuvre de Castelo Branco attire Ruiz par son foisonnement d'éléments qui va lui permettre de réaliser une gageure cinématographique, au même titre que ce qu'il avait pu faire à partir du *Temps retrouvé* de Proust en 1999. En effet, c'est l'envie du réalisateur de retrouver ses premières amours qui le pousse à accepter le scénario que lui propose son producteur Paulo Branco. Ruiz, en début de carrière, avait participé à l'écriture de *telenovelas* au Mexique comme scénariste de « fin de chapitre » en écrivant la dernière page du scénario qu'on lui confiait. Cette envie de revenir à ce genre filmique s'est manifestée il y a quelques années

¹⁰ Charles Tesson, « Jeu de l'oeil chilien », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, 1983, p. 16.

¹¹ Alain Philippon, « L'enjeu-scénario », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mars 1985, p. 100.

chez le cinéaste avec le tournage pour la télévision chilienne de *Recta Provincia* en 2007 et de *Litoral* en 2008, deux séries aux thèmes purement ruiziens, comme le folklore, les traditions populaires, les histoires de marins et de fantômes.

Ruiz écrit son engouement pour le projet de Branco dans la préface qu'il signe pour l'édition française du roman de Camilo Castelo Branco sorti en 2011 :

Et quand Paulo Branco m'a proposé de réaliser les *Mystères de Lisbonne*, j'ai compris que j'attendais en fait ce genre de proposition depuis des années [...].

72

C'est l'occasion pour le cinéaste chilien de pouvoir créer une structure hybride¹², tenant à la fois de la série mais aussi du film. À partir du scénario proposé, deux versions vont naître : l'une destinée au cinéma, l'autre à la télévision, cette dernière plus longue d'une heure. La réalisation reprend les personnages centraux que sont Pedro, le père Dinis et le bandit Mange-Couteaux, autour desquels vont se tisser toutes les intrigues. Ruiz adopte une stratégie qui joue sur les similitudes d'histoires, de personnages et de décors¹³. La complexité du récit se retrouvera filmiquement dans le fait que chaque personnage qui apparaît ouvre une perspective inattendue dans une situation déjà complexe. Ramifications, bifurcations, enchâssements sont à l'origine des voyages spatio-temporels du film. Le père Dinis, par exemple, par le plus grand des hasards, croisera au chevet du comte de Santa Barbara, beau-père de Pedro, un moine qui n'est autre que son père qui l'a abandonné à la naissance. De dépositaire, le personnage du prêtre devient aussi acteur, comme pris dans le tourbillon de mésaventures qui prennent place dans le film. Cette nébuleuse aux accents picaresques va permettre à Ruiz d'étoffer sa théorie du conflit central, théorie qui sous-tend tout le cinéma ruizien, dans le sens où les personnages subissent l'action et ne la créent pas.

Si les aventures vécues par les personnages de Castelo Branco sont en partie reprises chez Ruiz, on peut observer de nombreux clins d'œil faits à l'écrit. Il y a peu de scènes où les livres, les lettres et autres messages ne sont pas présents, comme pour rattacher constamment les actions à l'écriture. Ici, des livres seront posés sur un bureau, là un message sera déchiré ou encore jeté au feu. Le cinéaste renvoie par cette idée-cinéma à la source même de ces histoires, d'où un film « de l'écriture ». Les mouvements de caméra et certains plans participent aussi de cette littéarité filmique du film ruizien, ainsi les lents panoramiques latéraux peuvent être comparés aux pages tournées, de même que les scènes en miroir qui parcourent tout le film rappellent le livre ouvert.

Par ailleurs, l'attachement à un récit « à reconstituer » est affirmé dès le générique. Les quatre tableaux qui le composent sont constitués de carreaux de faïence de Lisbonne. Il y a alors une triple signification qui s'offre au spectateur. Ils viennent autant confirmer l'ancrage géographique du film, que souligner son

12 Comme le confie Ruiz à Adrien Gombeaud et Philippe Rouyer dans le n° 593 de la revue *Positif* d'octobre 2010 (p. 23), cette hybridation est voulue dès le départ.

13 Comme celles de l'histoire de Blanche et Elisa de Montfort.

aspect de mosaïque narrative, tout en révélant indirectement le trompe-l'œil qui va s'opérer et qui réside dans le fait de donner l'illusion de réalité à des éléments construits de toutes pièces, comme ces faux *azulejos* qui mettent en scène les passages-clés du film. Les fondus-enchaînés entre chaque représentation viennent alors transmuier ce générique en un symbole fort qui amorce la fresque cinématographique qui va prendre place ensuite.

Ce qu'il faut entendre sous la dénomination de « folie »

73

L'ensemble de l'œuvre de Raoul Ruiz est d'un abord complexe. Le cinéaste se démarque des autres et possède des théories très particulières. Ces dernières touchent autant à la structure narrative de l'œuvre cinématographique du réalisateur qu'à l'aspect esthétique. Par exemple, le cinéaste part du principe que les 250 plans, en moyenne, qui composent un film, sont à considérer comme 250 films à part entière. À partir de là, il est logique de considérer qu'une adaptation des *Mystères de Lisbonne*, par la multitude d'histoires qui constituent l'histoire, ait été un projet des plus attrayants pour Raoul Ruiz.

Mais la thématique de la folie est, pour le cinéaste, toute particulière. Elle sous-tend chaque œuvre de diverses manières mais elle est à chaque fois présente. La folie est d'abord à percevoir dans le sens de création originale, qui sort de l'ordinaire, « ex-centrique ». Il est ainsi intéressant d'aller observer le moyen utilisé par le réalisateur pour l'injecter dans son métrage. Pour le cas de figure qui nous occupe, Ruiz évoque la folie narrative qui se trouve être dans les *Mystères de Lisbonne* dans la préface de l'ouvrage¹⁴ :

Les histoires de Camilo [...] sont aussi invraisemblables qu'un rêve surréaliste. Les médecins aliénistes des XVIII^e et XIX^e siècles distinguaient deux types de comportement extrêmes chez les fous : enthousiasme et mélancolie. Camilo, lui, les confond, nous invitant à voyager dans un monde de joyeuses infortunes et de triomphes pénibles.

Tout au long de ses œuvres, Ruiz semble théoriser la folie puisqu'il tente à chaque film une nouvelle forme de narration. Il compte ici sur la folie dont Castelo Branco se sert à travers les extraordinaires aventures que vivent les personnages.

14 Raoul Ruiz, Préface des *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011, p. 8.

Les *Mystères de Lisbonne* et la théorie du conflit central

Cette réalisation permet à Raoul Ruiz de présenter de la plus parfaite des manières sa théorie du conflit central qui occupe la majeure partie de ses films. Dans sa *Poétique du Cinéma*¹⁵, le cinéaste présente dans un premier temps cette théorie en la définissant comme :

74

Une histoire [qui] s'installe quand quelqu'un veut quelque chose et qu'un autre ne veut pas qu'il l'obtienne. Dès lors, à travers différentes digressions, tous les éléments de l'histoire s'ordonnent autour de ce conflit central.¹⁶

Ce conflit central, selon Ruiz, fait de l'auteur :

un architecte qui construit des abris pour les fictions, les événements divers qui, seulement parce qu'ils sont protégés d'une pluie d'in vraisemblances, deviennent crédibles et pertinents. Chacune de ces fictions [...] est guidée par une flèche narrative. Mais attention, une seule par fiction.¹⁷

Les *Mystères de Lisbonne* se prêtent alors précisément à se donner comme un terrain d'expérimentations ruiziennes. Si la flèche narrative se fait précise dans chaque épisode de la série aux titres évocateurs comme « L'enfant sans nom », « L'énigme du père Dinis », « Les crimes d'Anacleta Dos Remédios », le long-métrage profite des possibilités de multiplication de ces flèches narratives, les déviations se faisant plus nombreuses à mesure que la narration évolue.

Le cinéaste déclare par ailleurs qu'il préfère la version cinématographique à la version télévisuelle pour l'éparpillement qu'elle propose. C'est alors au spectateur de relever progressivement les indices qui lui sont donnés tout au long du métrage.

Foisonnement des idées-cinéma et des thématiques ruiziennes

Afin de composer une fresque du XIX^e siècle, Ruiz utilise le plan-séquence et confère au silence une place privilégiée au sein de chaque plan. Ce principe va alors laisser une plus large place aux décors qui en deviennent des personnages à part entière que l'on voit revenir de manière régulière. Il en va ainsi des plans d'ensemble sur les allées et venues des calèches. Par l'utilisation de ce type de plan, Ruiz installe une tension, une latence à l'intérieur de laquelle plusieurs éléments vont attirer le regard du spectateur et exercer une fascination sur ce dernier afin de mieux le faire pénétrer dans le décor et vivre l'action aux côtés

15 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 2005.

16 Raoul Ruiz, Préface des *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011, p. 11.

17 *Ibidem* p. 5.

des personnages. Tout peut alors arriver car le cinéaste reprend à son compte le *fatum* spécifique à Castelo Branco, qui repose sur l'incertitude quant au devenir des personnages. Le réalisateur joue sur le principe de distanciation récurrent dans ses précédentes œuvres. Un visage, un doigt pointant quelque chose pourra de ce fait apparaître au détour d'un plan, décentrant l'attention sur un autre élément. Chaque spectateur verra un film différent.

La rencontre du Comte de Santa Barbara et du Marquis de Montezellos est en cela particulièrement exemplaire¹⁸. Cette première rencontre entre les deux hommes pourrait être banale, cependant Ruiz la transforme en une spirale qui montre les desseins du Marquis. La séquence s'ouvre sur un plan vide, décentré, qui ne présente que deux mains bord droit du cadre pointant leur index vers la gauche. Le marquis arrive aussi bord droit et se trouve cadré en plan rapproché poitrine. Ce choix de plan, en complet décalage de ton, va permettre à Ruiz de procéder à une relecture de ce genre de scène cinématographique. L'« aveuglement » du Marquis qui n'aperçoit pas le Comte dans cette petite salle de bal préfigure ironiquement la cécité dont on le verra atteint à la fin du métrage. L'humour ruizien naît de ces mains qui arrivent au premier plan et de la justification que le comte apporte à ces agissements. Cette scène de bal en modèle-réduit, qui n'est pas sans rappeler celle d'*Il Gattopardo* (*Le Guépard*) de Luchino Visconti (1963), va ainsi se teinter de burlesque. Mais le cinéaste ne s'en tient pas là et présente une société fermée, répondant à des conditions d'accès spécifiques que le panoramique circulaire vient renforcer. Cette société se trouve être vide, tournant sur elle-même, comme l'indique le mouvement des personnages. Le trajet entre les deux hommes aurait pu être présenté plus simplement mais le réalisateur a voulu faire de cette rencontre un piège tendu par le marquis. Par ailleurs, on peut souligner ici un effet purement ruizien, celui de la mobilité du second plan. C'est un effet de vertige qui est créé, de perte de repères en même temps qu'un rappel de la construction en abyme du roman.

Ruiz réutilise par conséquent les éléments qui ont créé son style si particulier, son « mauvais goût » comme le qualifie Serge Daney, mélange d'effets à la Méliès et de jeux de caméra inattendus, comme par exemple une plongée totale sur un élément ou une scène. Mais il les intègre cette fois plus discrètement, leur faisant soutenir la narration. Le réalisateur peut alors se permettre un effet de *split-screen* lorsque le père Dinis va retrouver son père qui n'est autre que Balthasar de l'Incarnation.

Par ailleurs, le personnage de Pedro Da Silva intègre la longue liste des enfants présents dans les films ruiziens. Ces derniers portent tous, même si Ruiz s'en étonne, une part d'enfance en eux, un grain de folie, une extravagance à travers un personnage. Les enfants ne sont jamais tenus éloignés du monde de ce cinéaste. Ici Pedro occupe la place particulière de fil d'Ariane, sa voix sera la première entendue en *off*, présentant cette histoire comme « son » histoire :

J'avais douze ans et je ne savais pas qui j'étais [...]

18 [1 :17 :25-1 :19 :17]

On retrouve cette structure de récit cadre/récit encadré dans le livre qui s'ouvre sur l'intervention de l'auteur, lequel nous donne à lire une lettre qui accompagnait les pages qui formeront le livre que l'on s'apprête à lire.

L'enfance est synonyme de démultiplication des possibles, d'univers réinventés, et il est logique que le réalisateur apprécie cet ensemble de potentialités qui s'offre à lui, lui qui est aussi resté, par son goût du jeu, un grand enfant.

La scène finale¹⁹ relève de cette même thématique de l'enfance tout en ouvrant de nombreuses possibilités d'explication. Les premières minutes de cette séquence vont ainsi présenter Pedro en train d'agencer sa chambre en plaçant des souvenirs sur une table (théâtre de papier, boule du jeu de quilles) et au mur, lorsqu'il accroche un portrait à la place d'une représentation de la Vierge Marie. Cette disposition est identique à celle de sa chambre chez le père Dinis. Le réalisateur joue sur le fait que le visage du personnage réel disparaisse pour que seul apparaisse celui du portrait. Un système de métamorphoses par effets de substitution va ainsi se mettre en place. Le visage du jeune homme apparaîtra furtivement lorsque la caméra entamera un travelling circulaire autour de lui jusqu'à le faire complètement disparaître dans un procédé comparable à celui d'une ellipse narrative. Mais on retrouvera Pedro, au plan suivant, toujours couché mais alité dictant à un domestique ses souvenirs. Ce sont alors les propos tenus par la voix *off* de début du film que l'on entend, mais de manière plus essoufflée. La boucle est, en quelque sorte, bouclée. Par un cadrage qui met en valeur l'oral, à l'avant-plan, et l'écrit, à l'arrière-plan, la caméra va se figer et recueillir les dernières paroles du mourant : « j'avais l'impression de rêver ». Le montage *cut* nous transporte alors dans une chambre que l'on peut estimer être la même que précédemment puisque l'on voit le petit théâtre disposé sur la table, mais Pedro est redevenu un petit garçon, et on le découvre mort. Défilent alors une série d'images déformées qui peuvent aussi bien traduire la persistance de l'enfance chez l'adulte ou encore le fait que cette histoire n'a été imaginée qu'en rêve par un enfant. Autant de possibilités d'interprétations que Raoul Ruiz nous laisse libres de choisir.

Aux frontières des genres

De la même manière que le roman se trouve être constitué de plusieurs genres, le film possède des ouvertures sur bon nombre de catégories auxquelles le réalisateur vient apporter une coloration particulière, et si *Les Mystères de Lisbonne* se veulent du côté de la vraisemblance historique, par ses décors précis et ses costumes, Ruiz va teinter cela d'un fantastique tout à fait personnel. En effet, aussi invraisemblable que cela puisse paraître, *Les Mystères de Lisbonne* se trouve être un film de morts-vivants, car l'intrigue est telle que les personnages que l'on croyait morts ressurgissent. Le Marquis de Montezellos est devenu un clochard méconnaissable, de même que Balthazar de l'Incarnation peut en être

19 [2 :13 :52-2 :18 :22] sur le DVD n° 2 de l'édition *collector* du film.

un autre. Mais la plus étonnante des transformations est celle du colonel Ernest Lacroze, qualifié explicitement de mort-vivant par le personnage de Benoît de Montfort²⁰. Il faudra attendre le générique de fin pour comprendre que Melvil Poupaud, acteur fétiche de Raoul Ruiz, incarne Lacroze et le domestique aux petits pas d'Alberto de Magalhaes. Le « mort », par un effet de « pirouette » narrative, est ainsi sous les yeux du spectateur depuis le départ !

Cette réalisation se donne donc à voir comme ce que Michel Chion avait qualifié de « Bardo-film »²¹, une réalisation suivant un des principes du *Livre des morts tibétain*, le *Bardo-Thödol*. Dans cet ouvrage, il est mentionné que l'esprit du mort peut mettre un certain temps à réaliser qu'il est mort, car il continue à voir ses amis et parents, il les appelle, sans être entendu d'eux alors qu'il les entend de son côté. C'est ce qui se passe d'une certaine manière ici à cette différence près que le « mort » peut parfaitement échanger des propos avec les vivants, mais que ses agissements resteront vains car le hasard l'a éloigné de sa quête première²².

Sous sa forme littéraire ou filmique Les *Mystères de Lisbonne* sont comparables à la définition qu'a pu faire le philosophe Alain au sujet de la *Comédie humaine* dans laquelle il perçoit un « carrefour où les personnages se rencontrent, se saluent, et passent. De là vient qu'au lieu d'être dans un roman, on est dans dix²³ ». La démultiplication des intrigues devient un motif fascinant dans lequel le spectateur peut se perdre avec plaisir. Raoul Ruiz a, à nouveau, en une pirouette finale²⁴, réaffirmé en cela son goût du jeu, indissociable chez lui de la thématique de la folie.

Pierre-Éric JEL
Université d'Artois

EA 4028 « Textes & Cultures », F-62030 Arras

20 1 :26 :05

21 Michel Chion, « Un Bardo-film (à propos du Borgne) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, 1983, p. 38.

22 Cette impuissance se retrouve dans un court-métrage de Ruiz réalisé en 1977 intitulé *Le Borgne*.

23 Alain, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937, p. 191.

24 Le film se trouve être son œuvre testamentaire.

Bibliographie

- Bos Josette, « Exil et cinéma : les trois voyages de Raoul Ruiz », in *Hommage à Jaime Díaz- Rozzotto*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- Calvino Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1974.
- Castelo Branco Camilo, *Mystères de Lisbonne*, Paris, Michel Lafon, 2011.
- Philippon Alain, « L'enjeu-scénario », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 371-372, mars 1985.
- Robert Marthe, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, Gallimard, 1972. Collection « Tel ».
- Ruiz Raoul, *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 2005.
- Tesson Charles, « Un cauchemar didactique (ou la tentative hardie d'établir une biofilmographie de Raoul Ruiz) », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983.
- , « Jeu de foie chilien », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983.