

### Entretien

réalisé par Richard Bégin et André Habib durant le Festival des films du monde de Montréal, le 3 septembre 2004 dans le cadre de la revue [Hors Champ](#). Reproduit dans lecinemaderaoulruiz.com avec l'autorisation des auteurs.

### L'esprit de l'exode ou la mélancolie chilienne

Venu présenter à Montréal dans le cadre de la 28<sup>ème</sup> édition du Festival des films du monde l'un de ses plus récents films, *Dias de campo*, Raoul Ruiz n'est certes pas l'homme à s'enflammer ou à se surprendre outre mesure devant la curiosité et l'attrait que suscite encore aujourd'hui ses films, lesquels, à maints égards, n'en demeurent pas moins pour le spectateur et le théoricien de véritables sujets de réflexions et de conversations. Avec une cinématographie dont l'abondance met au défi quiconque se proposerait d'en offrir une chronologie analytique, il serait aisé de croire que le cinéaste chilien, désormais établi à Paris, privilégie la quantité à la qualité. Or, malgré l'ampleur de son œuvre, Raoul Ruiz a toujours su maintenir une orgueilleuse constance esthétique que beaucoup de cinéastes peuvent, avec raisons, lui envier.

Une constance qui, paradoxalement, déjoue sans cesse les attentes de ses plus fidèles spectateurs et de ses plus persistants détracteurs. Il s'agit, en somme, d'une constance à demeurer insaisissable et déconcertant. C'est que rien ne demeure immuable chez Ruiz ; en un seul plan on peut reconnaître toute la singularité de son expression cinématographique, laquelle ne saurait toutefois s'expliquer en une seule cinématographie. Cette vertigineuse métonymie tourne ainsi à vide. Pas même un recueil encyclopédique de termes et de concepts ne viendrait à bout d'une interprétation de son œuvre tant cette dernière s'avère protéiforme et polysémique.

En un sens, cette œuvre échappe à toute définition ou catégorisation. L'expression cinématographique ruizienne ne répond pas à un genre défini, malgré le « genre » qu'on reconnaît à son auteur. Cela en dit déjà long sur l'obstinée et vaniteuse constance du cinéma ruizien ; un cinéma qui, libre de toute contrainte stylistique, n'a pour seul alibi que de vouloir se prêter au jeu de l'écriture cinématographique. Libéré des genres et fort d'un esprit ludique, Ruiz n'en est pas moins du « genre » à s'amuser. Aussi, c'est dans un même esprit exempt d'a priori journalistiques et de diagnostics universitaires que l'équipe de *Hors champ* s'est prêtée avec Raoul Ruiz au jeu de la conversation. \*\*\*

Hors champ : Est-ce que vous craignez les universitaires, ou plus généralement les travaux académiques qui ont porté sur vos œuvres ?

Raoul Ruiz : Ce que je redoute surtout, ce sont les cloisonnements, la tendance à la spécialisation qui est, qu'on le veuille ou pas, le propre de l'Université aujourd'hui. Et pourtant son nom dit plutôt le contraire : universitas, l'universel.

HC : Que pensez-vous néanmoins de l'enthousiasme que vous avez généré auprès de certains milieux universitaires ?

RR : En vérité, je me sens flatté. Je ne suis pas un vrai universitaire. J'ai fait trois ans de droit, un peu de théologie. Et c'est tout. La première fois que j'ai mis les pieds à la Sorbonne c'était pour assister à une thèse sur l'un de mes films, *L'hypothèse du tableau volé* [1979]. Ceci dit, la plupart de mes amis sont des universitaires, la plupart des gens qui s'intéressent à mes films

sont des universitaires. Ceci m'a d'ailleurs donné la possibilité d'enseigner à l'Université.

HC : Les textes qui sont repris dans le recueil Poétique du cinéma sont tirés de cours et de conférences que vous avez donnés à l'Université ?

RR : Ça vient de cours que j'ai donnés à Harvard, de conférences à Duke et en Colombie. Les textes ont été remaniés, et j'ai écrits quelques textes en plus. ... Mais j'ai un peu peur de publier, parce que, surtout dans mon pays, le Chili, où ces textes ont été traduits, ils ont donné lieu à une espèce de fascination dangereuse. Vous savez, au Chili, il n'y a pas de juste milieu. Soit ils ne lisent rien, soit ça devient un texte culte. Dans les deux cas, c'est compliqué.

HC : Vos textes sont devenus des textes cultes au Chili ?

RR : Pire que ça. Il y a un mouvement politique qui se réclame de mes textes. Ce qui m'étonne. Je ne crois pas qu'on puisse sortir un mouvement politique de mes textes. En même temps, comme c'est un pays qui a un sens de l'humour très bizarre, on ne sait jamais si c'est vrai ou si on plaisante. Et c'est peut-être mieux comme ça.

HC : Vous défendez dans certains de vos films une politique, qui passe par une transformation des modes de production ?

RR : Oui. Prendre au sérieux une dimension politique au cinéma, c'est renier complètement un certain système de production. Maintenant, c'est tout à fait possible. À l'époque où j'écrivais cela, c'était une sorte d'idée générale. Partons du principe qu'il faut commencer par des images, que les images précèdent la narration. C'est bête comme tout. Mais ceci implique que l'image est ouverte, et que la narration va la fermer. Donc il faut commencer par filmer, après éventuellement retravailler un texte, ensuite filmer à nouveau. C'était impossible, ou très difficile, en 89, 90. Il y avait un peu de caméra vidéo, mais pas tellement. Maintenant, cela devient tout à fait possible et admis par le cinéma. Si on veut nuancer et aplatir un peu le star system, c'est nécessaire. Le star system consiste à réduire 20,000 comédiens bien, à 2,000 presque géniaux, à 20 qui sont choisis presque au pif, et qui deviennent les seuls possibles. C'est ça le star système. Si on réussit à un peu nuancer ce star system qui a ses mérites pour l'industrie qui a besoin que les gens puissent connaître les visages, on arrivera peut-être à produire des films qui échappent complètement aux normes.

HC : Votre dernier film, Dias di campo, semble s'inscrire dans ce que vous décrivez, une sorte de démocratisation du système de production...

RR : Mon dernier film a un budget très réduit, ce qui permet d'avoir une immense liberté. Par exemple, on n'a pas besoin de passer par une commission, on peut le produire tel quel.

HC : Les acteurs que vous avez choisis sont importants au Chili, mais ils n'ont pas de stature internationale ?

RR : Ce sont les comédiens les plus connus du Chili. Ils ont été bloqués trois jours chacun. Le film a été tourné en 10 jours, et dans ce cadre-là, on peut se permettre toute la liberté, à l'intérieur de la structure narrative qu'on s'est fixée bien entendu.

HC : Tourner au Chili, ça représentait quoi pour vous ?

RR : Récupérer la gestualité et la langue. J'avais une bonne oreille, à l'époque où je tournais au Chili, pour jouer sur les maladrotes, les accidents du parler chilien, la manière de parler du quotidien, qui a ses particularités. Par exemple, les Chiliens peuvent parler sans verbe, et un peu sans sujet. Ils peuvent parler, et on ne sait pas de quoi ils parlent. Traduit, cela donne du Beckett. Sauf que c'est comme ça. Ce film m'a permis de retrouver cela. De plus, ça m'a permis de transmettre presque physiquement aux comédiens ce que je voulais d'eux. En France,

pendant longtemps, j'ai dû diriger les comédiens comme on dirige les musiciens d'un orchestre, en leur disant : « plus vite, moins vite, plus fort, moins fort ». Et les comédiens français s'y prêtent, puisque le français est une langue où prédomine le discours explicite, alors que les langues d'Amérique latine privilégient les discours implicites. En France, lorsqu'on a fini de parler, on a dit ce qu'on vient de dire. Au Chili, on a dit souvent le contraire. Je suis devenu avec les années un peu français, alors je parle franchement. Mais les gens au Chili ne me croient pas. Ils essaient de regarder ce qu'il y a derrière la langue, de savoir ce que j'ai vraiment voulu dire. Ce discours implicite est très fort au Chili. À la limite, ça donne quelque chose comme une langue sans langue. C'est la langue d'un pays qui a été en guerre civile pendant quatre siècles aussi...

HC : Ce qui explique cette méfiance...

RR : Exactement... C'est une méfiance linguistique qui peut arriver à des extrêmes. Il y a l'exemple des Yagàn du sud du Chili. Un anthropologue a raconté cette histoire, et j'en parle dans mon film *Sur le toit de la baleine*. Il apprenait la langue de cette tribu. C'est une langue très particulière, en apparence simple, mais que ceux qui la parlent rendent très compliquée. Et puis un jour l'anthropologue est parti en laissant son magnétophone en marche. Le soir, en rentrant chez lui, il a écouté la bande. Il s'est alors rendu compte que, dès qu'il parlait, ces Indiens commençaient à parler une autre langue. Tout ça est compréhensible. Or, ces indiens étaient deux. Ces deux derniers Indiens avaient une langue officielle et une langue secrète. Moi, je ne crois pas à la théorie française, saussurienne, qui veut que la pensée réside dans la langue. Je crois, avec les Russes, Vygotsky et d'autres, qu'il faut concevoir la langue comme un aéroport : la pensée atterrit dans la langue. C'est pas la langue qui produit la pensée. Ça c'est un accident...

HC. C'est comme l'image qui invoque...

RR : L'image n'est pas liée à la langue, c'est autre chose. C'est ainsi que le concevait Stanislav. C'est un mathématicien qui faisait des bombes atomiques, et entre deux bombes, il faisait un peu de philosophie. Avec un collègue à lui, ils ont inventé un système qu'ils ont appelé la méthode Monte Carlo. Un modèle très étrange. Selon lui, il y a deux types de pensée : visuelle et auditive. La pensée visuelle concerne 90% des êtres humains, la pensée auditive, beaucoup moins. Dans la pensée visuelle il y a comme des enchaînements d'idéogrammes, des séries restreintes d'images qui s'associent par association libre, et qui traversent le langage de manière octogonale, à une très grande vitesse, sillonnant l'esprit en zigzaguant. Et, peu à peu, s'établit à l'intérieur du langage ce système instable. Quand il se stabilise, la pensée meurt. C'est exactement aux antipodes de la théorie française de la pensée.

On peut aussi passer par Vygotsky, un personnage que les étudiants en cinéma devraient approfondir : le Mozart de la neurologie... Vygotsky a travaillé avec Einstein qui, paraît-il, a fait partie de son groupe qui s'appelait la Troïka, composé de jeunes neurologues de 20 ans. Ils avaient la chance de disposer de cerveaux humains, un peu abîmés, fruits de la première guerre mondiale. Ils ont fait énormément avancer la neurologie, au point où maintenant, on a prouvé que toutes leurs hypothèses étaient vraies. Vygotsky aurait donné la méthode à Einstein qui est le seul metteur en scène de cinéma à avoir une véritable formation scientifique sérieuse. Certains ont des formations scientifiques. Il y a deux français ici qui sont physiciens [ndr : Claude Nurdany, Marie Pérennou], mais ils ne parviennent pas à lier les deux choses. Einstein a lié ces deux choses de façon organique.

HC : Revenons un peu sur votre film... Vous avez parlé durant la conférence de presse que vous avez donnée d'une mélancolie chilienne dont ce film serait empreint. Est-ce un film que vous auriez fait, un texte que vous auriez adapté, il y a 20 ans ?

RR : Absolument pas. Si on m'avait dit il y a vingt ans que j'allais adapter ce roman, je me serais dit : il y a des fous ici. C'est un roman très beau, qui n'est pas vraiment un roman. Ce

sont des vignettes, des petits textes sur la vie de campagne. Federico Gana est mort dans la quarantaine, complètement alcoolique. Il a parlé toute sa vie d'un roman qu'il allait écrire. Donc si on pouvait parler du film caché dans le film, c'est la vengeance du roman qui n'a pas été écrit. C'est un film qui paraît simple. Il se prête bien pour faire passer des examens à des étudiants de cinéma. Il faut demander aux étudiants : « Le film se passe à quelle époque ? » Ou encore : « Qui a écrit le roman ? » La réponse est : personne, c'est le roman qui écrit. J'ai un ami qui me disait : « Tes films sont des notes de bas de page des livres que tu lis pendant que tu tournes ». Je lis en ce moment *Through the mirror glass*, un ouvrage scientifique, et de là viennent plusieurs idées de films. Un aspect ou deux, seulement. Ce n'est pas des films à partir de... Ce ne sont pas que les films sont des films de science fiction, par exemple, ils ne sont pas pensés à partir des découvertes scientifiques, mais il y a certaines hypothèses. Des hypothèses même déjà résolues : comme le paradoxe d'Einstein. Comment se fait-il que le temps, étant une dimension, ne se voit pas comme les trois autres dimensions ? Pourquoi on ne le voit pas ? Parce qu'il apparaît dans un instant. Ce paradoxe a été répondu par Pryrogine. Mais pendant longtemps, pour la physique classique, même la physique quantique, le temps n'existe pas. Or, nous vivons, nous vieillissons, nous mourons. Il y a des éléments irréversibles. Comment résoudre ça ? Je ne suis pas la personne la plus adéquate pour vous expliquer, mais ça a été trouvé. Mais quand même le problème, en tant que problème de l'imagination, demeure : pourquoi se fait-il que tous les aspects de notre vie ne sont pas visibles en tout moment, y compris les aspects du futur ? Et au fond ce film traite de ça, de la même manière que le traite un autre film, *l'Arche russe* de Sokourov, qui est un film merveilleux, injustement attaqué par tout le monde. Ce film traite du temps congelé, avec l'image la plus simple pour exprimer ce temps congelé, depuis le temps de Parménide : le Musée. On traverse tranquillement des salles, et en fait, on fait un voyage dans le temps.

HC : On rencontre le temps...

RR : Oui. Tranquillement, et on ne s'en rend pas compte. De la même manière qu'on trouve banal de manger un poulet avec de la mayonnaise dans un avion qui court à 1000 km à l'heure, et qu'on se retrouve en un rien de temps de Paris à Montréal. L'étrangeté de ces choses n'étonne personne... Proust disait constamment ça. C'est drôle à quel point on s'habitue aux inventions modernes. Le téléphone c'est quelque chose d'in vraisemblablement étrange. Mais néanmoins, deux semaines après, les gens étaient habitués, et ils râlaient contre son mauvais fonctionnement.

HC : Et ça prend Proust, et peut-être l'artiste en général, pour s'émerveiller devant les voix des « standardistes », qu'il comparait à celle des sirènes...

RR : Ma mère est paysanne. La première fois qu'elle est venue à Santiago, à 17 ans, elle se promenait dans la rue. Il y a un tango fameux qui s'appelle Brique. On appelle « brique » les gens qui sont en prison. Ma mère racontait que ce tango, tout le monde l'écoutait. On passait devant une maison, on écoutait le même tango que dans la suivante. C'était une chanson à la mode. « Comment se fait-il, se demandait-elle, que cette chanson à la mode, ils parviennent à la mettre tous en même temps, de façon à ce que quand je passe d'une maison à l'autre la chanson continue là où je l'avais laissé dans une maison antérieure ? » Quelqu'un a fini par lui dire : « on vient d'inventer la radio ».

HC : Cette « invention de la radio » est également mentionnée dans votre film de ce matin. La radio occupe d'ailleurs un rôle assez important dans le film, elle réapparaît à plusieurs reprises. Nous nous demandions d'ailleurs s'il s'agissait du même poste de radio qui se trouve au début de *La ville des pirates*.

RR : Non ... Mais c'est à peu près de la même époque, c'est la même obsession. C'est la radio que j'écoutais quand j'étais petit.

HC : C'est un lieu commun qu'on entend souvent : « un cinéaste refait toujours le même film ». Je pense que dans votre cas, c'est l'impression que j'ai toujours eu, vous naviguez à l'intérieur d'une même constellation d'objets.

RR : Vous avez choisi le mot exact : constellation. Je vois ça comme des planètes qui communiquent entre elles, et qui adoptent plusieurs fonctions. Dans ce film-ci, il y a un nouveau venu, qui fait plusieurs apparitions : un plateau avec deux œufs et des pommes de terre rôties. C'est une image qui reste, et on l'interroge. Je ne sais pas ce que ça veut dire. Je sais que Dalí a été obsédé par cette image. Pour moi, ça vient d'une anecdote à propos du poète espagnol Antonio Machado. C'est une histoire complètement inédite, qu'une amie à lui, Maria Sanprano, professeure d'espagnol a dit à un ami, qui me l'a ensuite racontée. Elle devait demander une lettre de recommandation pour rentrer à l'Université à Antonio Machado. Elle était avec un ami, ils sont rentrés chez lui. Il habitait seul dans une chambre assez sombre, et dans cette chambre toutes les tables étaient recouvertes de livre, et sur l'une de ces tables il y avait des œufs frits, inexplicablement là, sans doute froids. Six mois plus tard, la fille a été acceptée à l'Université, et elle a décidé de retourner voir le poète, elle et son oncle : ils voient la même situation, avec les mêmes œufs qui étaient là ; mais les œufs n'étaient pas devenus verts, c'était donc d'autres œufs. Comme certains gens qui se rasent à tous les trois jours, il y avait des œufs toujours trois jours en retard, comme ça après il les changeait, mais il ne les mangeait jamais. Ce que ça veut dire, je ne sais pas mais...

HC : Mais ça revient...

RR : D'ici à quatre films je leur aurais sûrement trouvé une fonction...

HC : C'est des histoires qui hantent à travers ces objets...

RR : Mais les objets sont des histoires...

HC : Une histoire qui m'a toujours intrigué c'est l'histoire des poupées que l'on retrouve dans plusieurs de vos films... Dans les Trois couronnes du matelot, etc.

RR : Oui, les poupées c'est une obsession personnelle, alors que les œufs... comment dit-on : au plat ?

HC : On dit aussi des œufs miroirs.

RR : Les miroirs, ça c'est le cinéma...

HC : Les miroirs, c'est aussi une des grandes obsessions dans vos films.

RR : Il y a peu de miroirs cassés au cinéma. On sait que si on casse un miroir il y a malheur. Peut-être est-ce pour ça que j'ai eu des malheurs dans ma vie, mais dans mes films il y a des tonnes de miroirs cassés. Il y a des objets pivots, des objets qui permettent d'aller d'une chose à l'autre, des objets qui permettent de créer des histoires congelées, et d'autres qui peuvent se mélanger en série. D'ailleurs mon premier texte théorique s'appelle : « Les objets dans le cinéma »...

HC : « Les relations d'objets dans le cinéma »...

RR : Ah ! Vous le connaissez !

HC : C'est le texte dans lequel vous dites que les objets ont du caractère, une attitude, selon la manière dont on les filme. Ils peuvent dégager une histoire, invoquer...

RR : Une valise par exemple, un bateau...

HC : On retrouve aussi dans vos films des couteaux, des marteaux ou des haches avec lesquels on assomme souvent les personnages.

RR : Dans ce cas-là, ce sont des objets qui présupposent une manière d'agir, des objets criminels : un couteau ça sert à tuer, à couper...

HC : Mais on n'a pas encore touché à cette mélancolie chilienne. À quel moment êtes-vous devenu mélancolique ?

RR : Ma mélancolie était plutôt portugaise avant... Vous savez, la mélancolie portugaise, la saudade, c'est la mélancolie des choses qui n'ont pas eu lieu, mais qui auraient pu avoir lieu. Je vous donne un exemple.

Vous savez, le paradoxe de l'amour c'est que nous avons une partie périssable, disent les premiers chrétiens, et une partie immortelle. C'est ce qu'on appelle, le paradoxe de la fusion de l'âme avec le corps. Et il y a un moment où la partie immortelle veut mourir et la partie périssable veut être éternelle, et ça s'appelle l'amour. C'est une définition de Grégoire de Nicée, si je ne me trompe pas. J'ai trouvé un dérivé de ce paradoxe. Les yeux sont la prolongation du cerveau. Maintenant ça me paraît évident, mais j'ai été surpris la première fois que j'ai entendu un neurologue me le dire, tout tranquillement. Il ne s'agit pas d'un organe séparé comme l'ouïe ou le toucher. C'est une prolongation du cerveau. Le cerveau émerge vers le monde extérieur et regarde vers l'extérieur. La mort, c'est le squelette. Une partie visible du squelette c'est les dents. Quelqu'un sourit, et vous regarde, et c'est le point d'union entre la mort et l'âme, entre le squelette et le siège de l'âme qui est le cerveau. Voilà. En sortant d'ici, je vois partout ce mariage, des filles qui sourient. Elles sont jolies, elles vous regardent, alors on se raconte des histoires. Mais on fait rien, on ne fait que se raconter des histoires. Mais si on se raconte vraiment des histoires, à un moment le dépit devient heureux, parce qu'on se raconte quoi : on va ensemble, on mange ensemble, on tombe amoureux, on va au lit, on se marie, on fait des enfants, et puis on se fâche, et puis on engage un avocat, et la chose se termine en meurtre peut-être. Donc on se dit : c'est dommage, et puis en même temps, heureusement. Donc c'est un sentiment moitié heureux, moitié malheureux. Ça c'est le Portugal. Mais au Chili, je sens plutôt le sentiment de « on aurait dû mourir, et on a survécu ». Donc, on est un peu triste, parce qu'il y a tant d'autres qui sont morts. Et on se dit, ils sont morts pour qui ? Et en même temps c'est réjouissant parce qu'on a survécu. C'est un peu comme ça que je vois cette mélancolie... La mélancolie, rappelons-nous, est le 8e péché capital d'après Cassiano. Dans les institutions, Cassiano parle de la mélancolie comme du 8e péché capital. C'est la tristitia, tristesse.

HC : Ce qui fait de votre cinéma un cinéma subversif... Ou un cinéma de pécheurs...

RR : Point de vue subversion ma génération a donné. Ça n'a pas marché. C'était pas grand chose...

HC : Est-ce que vous éprouvez une mélancolie liée à la patrie et à l'exil dans votre cas, ou du retour à la patrie...

RR : Pas du tout, pas du tout. C'est tout, c'est l'odorat, c'est le lieu, c'est la musicalité de la langue, c'est autre chose. La patrie, je continue à croire que c'est ce que White appelle la « misplaced concreteness », la concrétité mal placée. L'amour de la patrie. C'est quelque chose de très fort, de très concret, mais c'est quelque chose de mal placé. C'est une chose très bien décrite par d'autres cinéastes, comme Amos Gitai. Un de ces derniers films - il fait aussi des films tout le temps - Kedma, montre une bataille entre palestiniens et israéliens. Et on voit qu'ils se battent pour un truc absurde... Si on enlève le symbolique, tout devient soudain ridicule. Cette sacralisation des choses est une « misplaced concreteness ». On se raconte des histoires sur ces choses, mais je me souviens très bien... Vous avez vu le film The Sands of Iwo-Jima ? C'est l'histoire de ces soldats américains qui attaquent un lieu imprenable des Japonais. Il y a parmi

eux un paysan qui s'y connaît en matière de terre. Ils arrivent, ils attaquent et tout à coup il dit : « Mais cette terre ne vaut rien... » À ce moment-là, il est tué. Ça m'a fixé sur ce qu'est la bêtise de ce qu'on appelle l'amour de la patrie. Elle est sans doute inévitable, mais quelle bêtise.

HC : Il y a dans *Dias di campo*, ainsi que dans plusieurs de vos films des dix dernières années, un travail manifeste sur la bande son. Les paroles et les sons semblent en effet sans cesse référer à des lieux et à des temps différents de ceux du récit principal. Quels rapports entretiennent les sons de vos films avec le concept de temps ?

RR : Dans ce film plus particulièrement, toutes les époques se rencontrent. C'est un peu le paradoxe d'Einstein. Même si on a trouvé une réponse aux problèmes que se posait Einstein sur le temps, le paradoxe demeure puisqu'il s'agit d'un paradoxe qui se situe dans l'imaginaire. Le temps n'existe pas, donc nous devrions vivre toutes les époques en même temps.

HC : Le son permettrait-il donc au récit de voyager dans le temps ? RR : C'est plus bête que ça. Depuis que je suis devenu diabétique, je dois me piquer tout le temps pour vérifier le taux d'hypoglycémie et le sang est venu dans mon cinéma, tout naturellement. En ce sens, ce n'est pas le sang de Tarantino, ce sont plutôt des goûtes de sang.

HC : Voilà une merveilleuse méprise. Je vous parle de son et vous me répondez par le sang.

RR : Ha ! Est-ce que c'est la même chose ? Non, en effet, ce n'est pas la même chose. La bande-son permet l'évocation de l'enfance. Et ça, c'est un vrai problème. Car une façon de faire en sorte que le film soit holistique, c'est-à-dire de faire en sorte qu'à chaque partie du film on ait l'impression de voir tout le film, c'est de travailler le son. Seul le son permet d'exprimer la fonction holistique du film. Même par une évocation quelconque. Dans *Les Âmes fortes*, par exemple, c'est une constance. Ce sont les bruits de l'enfance qui viennent perturber les personnages et trahissent de la sorte leurs intentions criminelles.

HC : La constance de ces bruits de l'enfance dans la bande-son trahit également votre intérêt pour la figure de l'enfant.

RR : Faire un film avec des enfants est une expérience très enrichissante. Vous me rappelez d'ailleurs une conversation que j'ai eue un jour avec l'écrivain et photographe François-Marie Barnier. Nous discutons de la définition du génie. Il me rappelait que le génie, c'est tout simplement « l'enfance à la commande ». C'est-à-dire : on arrive et on demande. Il y a des gens qui ont cette capacité. On devient enfant quand on veut, à la commande. Et François-Marie me disait que j'ai cette capacité. J'appelle l'enfant quand je veux, et c'est très difficile de le faire coucher, il ne veut pas partir.

HC : Pour *Journées à la campagne* (*Dias di campo*), vous avez employé une caméra digitale qui permet une méthode de tournage relativement souple. Mais, en même temps, cette méthode pose des problèmes techniques. L'éclairage par exemple.

RR : Oui, c'est un type d'éclairage différent de celui que nécessite habituellement le 35mm. Mais le digital n'est pas ce qu'on croit. On croit à tort qu'on ne peut pas filmer un paysage en digital. On peut le faire sans problèmes. Évidemment, le digital est idéal pour le gros plan, mais on ne peut pas faire un film qu'avec des gros plans. À moins qu'il s'agisse d'un film ayant pour thème les gros plans. Le problème quand on tourne avec le digital, c'est qu'on n'a pas les moyens de savoir, devant un ensemble d'objets par exemple, où se trouve exactement le foyer. Par exemple, si je fais la mise au point sur un personnage, on ne sait jamais si le foyer est bien sur lui ou un petit peu plus loin. Il y a toujours le risque d'un flou. Donc, ça fait des films impressionnistes. Tout ce qui est mélancolique marche bien avec le digital. Mais avec les films d'actions, ça marche moins bien.

HC : Ce qui est intéressant par contre, c'est de constater à quel point vous avez pu adapter pour

le digital vos idiosyncrasies techniques ; ces avants plans, ces arrières plans, ces tensions avec la zone intermédiaire.

RR : Oui mais il faut toujours choisir le bon endroit et le bon atmosphère. La mélancolie dépend de cela au fond. Il fallait trouver cette maison qui est comme ça, et qui est d'ailleurs en train de tomber.

HC : Parallèlement à des gens comme Kiarostami qui a maintenant adopté le système numérique et qui travaille en ce sens, vous continuez à faire des films en 35 mm.

RR : Vous savez, rien ne vas remplacer le 35 mm. J'en suis persuadé. C'est comme l'huile et l'aquarelle, ce sont des procédés qui donnent des choses complètement différentes. Si on le sait, ça va. Si on utilise ça, ça va. Le problème, c'est qu'on n'est pas sûr encore de savoir maîtriser le digital. La guitare électrique, par exemple, a été maîtrisée il y a longtemps, et pourtant, c'était une maîtrise aussi gênante que le digital aujourd'hui. Il y a des choses merveilleuses à faire avec la guitare électrique. À ce moment ci, on commence seulement à maîtriser le digital. Certains ont l'œil pour ça et d'autres non. Les meilleurs opérateurs se plante, et les nouveaux venus découvrent des choses simples comme le fait qu'avec le digital il faut éclairer différemment. Il faut éclairer comme à l'époque de l'expressionnisme allemand. La caméra digitale que j'utilise pour ce film favorise les noirs, ce qui n'est pas le cas de toutes les caméras digitales.

HC : Vous pouvez donc, avec cette caméra, éclairer à la chandelle.

RR : Oui, mais vaut mieux les renforcer.

HC : Et pour obtenir davantage de profondeur ?

RR : Il y a des fois où la caméra digitale permet beaucoup de profondeur. On dit que le digital n'en a pas. C'est pas vrai. Ce type de caméra rend très bien les noirs, et les noirs, c'est ce qui donne toute la poésie au cinéma. Les ombres plus que la lumière. Malgrétout, pour entrer dans le film, rien ne vaut le 35mm.

HC : Revenons aux Âmesfortes. Beaucoup de gens ont boudé ce film sous prétexte qu'on ne retrouvait pas la trace ruizienne.

RR : De toute façon, je ne tiens pas toujours à être moi-même. Ce film est pourtant bien simple : il y a l'enfance et les paysans.

Les âmes fortes nous ramène vers cette époque que je n'avais encore jamais utilisée pour mes films. Toutes ces durées, ces journées à la campagne, et surtout, ce côté tordu des paysans. Ces paysans dont on ne sait jamais vraiment ce qu'ils pensent.

HC : Vous êtes, pour ce film, devenu folkloriste ?

RR : Oui, créoliste même.

HC : Il y a un terme utilisé dans Journées à la campagne : imaginiste. Que veut dire être un imaginiste ?

RR : L'imaginisme est une réaction au réalisme. Ça provient du XIXe siècle chilien. C'est une réaction contre l'excès du narratif. Je me sens très proche de l'imaginisme. Les imaginistes privilégiaient l'image et les atmosphères. Parfois, ça consiste à faire de longues descriptions de paysage, des nuances de lumières à l'intérieur d'une maison. C'est très symboliste. Ça fait très Tourgueniev.

HC : Tourgueniev plus que Mallarmé ?

RR : Oui. Les Chiliens sont d'ailleurs plus près des Russes que des Français. C'est un pays qui a une colonie dostoïevskienne.

HC : L'auteur du livre dont vous vous êtes inspiré pour Journées à la campagne, Federico Gana, était-il un imaginiste ?

RR : Federico Gana faisait partie d'un groupe qui s'appelait le groupe des dix. Ils étaient dix, mais je n'ai jamais réussi à mémoriser les dix noms. Je sais par contre qu'ils étaient dix. Il y avait au sein de ce groupe des peintres, des musiciens et des potiers. C'était des gens du début du siècle. J'en ai connu un à la fin de sa vie qui est d'ailleurs l'auteur de la musique qu'on entend dans le film. La musique du générique, c'est lui.

HC : Comme c'était le cas avec Proust, c'est vous qui avez adapté le roman de Gana, contrairement aux Âmes fortes qui est une adaptation d'Alexandre Astruc.

RR : Ce qui m'intéressait avec Les Âmes fortes, c'était justement le travail d'Astruc. J'ai voulu respecter son travail. En fait, j'ai simplement ajouté quelques petits liens entre les personnages. En somme, ce que j'ai fait, c'est de rendre tout ça étrange.

HC : Si vous aviez adapté le roman de Giono, ça aurait donné tout autre chose ?

RR : Je n'aurais jamais eu l'idée d'adapter ce roman. Ça ne me serait jamais venu à l'idée. Pourtant, ce roman de Giono a quelque chose qui m'est très proche ; entre autres, ce grand mystère des gens de la campagne. On ne sait jamais ce que les gens de la campagne pensent puisqu'ils ne le savent pas eux-mêmes.

HC : C'est le grand intérêt des Âmes fortes : on ne sait jamais si ce qui est dit est vrai.

RR : Surtout parce que les personnages se disent ceci : si tout le monde le dit, c'est que ça doit être vrai. C'est ni plus ni moins la définition espagnole de l'honneur. L'honneur, c'est l'opinion des autres. Il faut se plier aux autres. C'est le contraire de la parole donnée. La parole donnée c'est ce moment où je donne ma parole et que même si je suis ridicule, j'y vais. L'honneur, c'est si je suis ridicule, j'y vais pas, car qu'est-ce que vont dire les autres ?

HC : En regardant votre filmographie qui confine au vertige, on se surprend à rêver de voir des films qui sont introuvables.

RR : Pourtant, on les a retrouvés pour la plupart. Pour la rétrospective à Bobigny par exemple, ils ont réussi à trouver 66 longs métrages. Ils savent où ils se trouvent tous, et ils savent qu'il n'en manque qu'un. Un seul est perdu. J'ai été moi-même surpris car j'en croyais plusieurs perdus. J'avais l'attitude d'une mère italienne : il faut faire beaucoup d'enfants puisque sur vingt d'entre eux, seul deux vont atteindre les vingt ans ; les autres vont mourir avant.

HC : Il y a donc un de vos enfants qui est mort.

RR : Il n'y a qu'un seul mort. C'est un film qui s'intitule La comédie de l'innocence.

HC : Qui existe en vidéo pourtant.

RR : Non pas celui-là. C'est un autre. Je fais ça parfois ; je fais des films avec le même titre. Les Américains ont inventé ce truc qui consiste à payer des gens pour inventer des titres au pif, et puis, sinon, on n'a pas de titre. J'ai fait deux films qui s'appellent Comédie de l'innocence. Il y a celui avec Isabelle Huppert qu'on peut trouver, et l'autre, c'est un film tourné en six jours. Il s'agit d'un thriller logique sur la logique. Le sujet, enfin, les sujets, parce qu'il y en a plusieurs, le thème si vous voulez, c'est un serial killer qui tue des serial killers. Alors, la question qu'il se pose est de savoir s'il est un serial killer ou bien un meta-serial killer. Et il y a également

l'histoire d'un peintre dont les tableaux ne marchent pas. Puis, il décide de représenter sa femme atteinte d'un cancer de l'estomac. Il fait une exposition et ça marche. Mais après, sa femme ne se présente pas à l'exposition puisqu'elle est guérie. Ça devient le vieux thème médiéval du tableau guérisseur. Ce film-là est disparu.

HC : il a été tourné à quel moment ?

RR : En 2000, pendant la coupe du monde de football.

HC : Voyez-vous une constante parmi tous les auteurs que vous avez adaptés ? Que ce soit Calderon, Kafka, Giono, Proust, Dante, Gana, etc.

RR : Proust, c'est une adaptation, j'ai vraiment suivi Le temps retrouvé. Dante, c'était plutôt une transposition. Et puis il y a ceux que l'on pourrait appeler des adoptions, qui empruntent une démarche... C'est le cas du film que je suis sur le point de finir, qui part du Grand Meaulnes de Fournier.

HC : Quel est le nom du film ?

RR : Le domaine perdu.

HC : Ne s'appelait-il pas Un livre à rendre ?

RR : Oui, C'est le même film, mais qui a changé de titre.

HC : C'est un film dont l'action se passe au Chili, avec Bernard Giraudeau ?

RR : Oui. Mais Giraudeau s'est désisté. C'est François Cluzet qui interprétera le rôle qu'il devait jouer. Grégoire Colin y jouer aussi.

HC : Vous tournez encore deux ou trois films par année. Souvent même les tournages se chevauchent. Vous fonctionnez toujours de la même façon ?

RR : En général ça se passe dans le calme. Mais cette année, si je dois faire Klimt, ça risque d'être plus stressant.

HC : En enchaînant les tournages, j'imagine que chaque film doit contaminer les autres, comme vos lectures.

RR : Oui, c'est inévitable. Mais vous savez, j'ai rencontré les tout derniers grands réalisateurs de studio, à Hollywood. Samuel Fuller, Butt Boetticher, quelqu'un que j'admirais beaucoup, et ils me disaient tous que ce n'était pas très différent. Et que même la Série A, ce n'était pas différent non plus. John Ford faisait trois ou quatre films par année.

HC : Souvent, il me semble que vous tournez comme à l'époque du muet ? Comme Mack Sennett, ou Louis Feuillade qui arrivaient sur un plateau avec quelques acteurs, un lieu, et qui développaient le scénario au fur et à mesure.

RR : Je tourne comme ça, sauf si je tourne un film à 10 millions d'euros. Pour Klimt, on ne peut pas. Mais oui, il y a beaucoup de films que j'ai tournés comme ça, au fur et à mesure.

HC : Une des dernières question que nous avons, serait de savoir où on peut trouver vos films introuvables...

RR : Ce n'est pas à moi qu'il faut demander ça, mais aux gens de Bobigny, qui ont organisé la rétrospective. Ils étaient très coopérants. Ils ont travaillé une année, dont six mois full time, comme on dit. Mais c'était bien, cette rétrospective. Ça m'a au moins permis de prouver que je

n'étais pas un mythomane. Ces films, je les ai en effet faits !

HC : Vous avez tourné ces films un peu partout, à l'intérieur de systèmes de production très différents. Le fait de tourner dans plusieurs pays (Italie, Hollande, Belgique, France, Chili) comporte-t-il pour vous des avantages ?

RR : C'est l'esprit de l'exode. L'esprit de l'exode, c'est le goût de la diversité. Il faut faire un parcours en traversant différents types de diversité jusqu'au point où on peut rentrer chez soi et trouver que c'est le pays le plus exotique.