



Trois vies et une seule mort

de Raoul Ruiz

Fiche technique

France/Portugal - 1995 -
2h03 - Couleur

Réalisateur :
Raoul Ruiz

Scénario et dialogues :
Raoul Ruiz
Pascal Bonitzer

Musique :
Jorge Arriagada

Interprètes :
Marcello Mastroianni
(Mateo Strano - Georges
Vickers - Le Majordome -
Luc Allamand)
Anna Galiena
(Tania)
Marisa Paredes
(Maria)
Melvil Poupaud
(Martin)
Chiara Mastroianni
(Cécile)
Arielle Dombasle
(Hélène)



Marcello Mastroianni, Melvil Poupaud et Chiara Mastroianni

Résumé

Ce sont des histoires que tout le monde connaît et auxquelles personne ne croit : l'histoire d'un homme qui part pour un court voyage, déménagement, et va habiter en face de chez lui et y reste vingt ans... et puis rentre un jour sans explication dans son premier domicile et y reste jusqu'à sa mort... L'histoire d'un homme riche qui devient un mendiant, ce qui ne l'empêche pas de continuer à être riche... L'histoire d'un couple de jeunes amants réduits à la misère et qui reçoit soudain en héritage une belle maison et un traitement mensuel confortable, avec une seule condition : ne pas chasser le vieux majordome de la maison... et qui se rend compte peu à peu que le majordome en question est en fait le maître du logis, leur bienfaiteur... La quatrième histoire est celle d'un homme d'affaires qui pour justifier certaines opérations financières s'invente une famille à l'étranger... et apprend un jour que cette

famille s'apprête à débarquer chez lui... Ce sont les histoires d'abord successives, finalement et tragiquement entremêlées, du commis-voyageur Mateo Strano, de retour auprès de sa femme Maria après une longue absence..., du célèbre professeur d'anthropologie Georges Vickers, tombé dans la mendicité et amoureux d'une «maîtresse» de Pigalle, Tania... du puissant homme d'affaires Luc Allamand, pris au piège d'un énorme mensonge devenu réalité... Ces trois histoires entre cauchemar et comédie n'en forment qu'une, parce que ces trois hommes n'en sont en réalité qu'un seul, affligé du syndrome connu de la «personnalité multiple». Et s'il dispose ainsi de trois vies - au moins - il n'a comme tout le monde qu'une seule mort. Une mort en l'occurrence tragique... car on ne vit pas impunément plusieurs vies.

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Critique

Pierre Bellemare raconte une de ses histoires extraordinaires (mais « vraies »), qui font rêver et frémir les chaumières. Coincée dans le fond d'un studio d'enregistrement, sa silhouette impressionnante disparaît au profit d'une table de mixage aux boutons et manettes innombrables. Que l'un ou l'autre soit ouvert, fermé, poussé dans un sens ou dans l'autre, l'intonation de la voix varie, le grave devient aigret, le profond nasillard, le drame humain de tragique glisse vers le précieux, le ridicule ou la farce... Telle est la figure-mère de **Trois vies et une seule mort**.

Donc, Bellemare raconte. Ruiz illustre... Fini le temps de l'avant-garde pure et dure ? Ruiz aurait-il trouvé le dispositif qui lui permet toutes les fantaisies sous le couvert de la recette éprouvée ? L'auditeur croit Bellemare sur parole. Ruiz est son prophète. Et le spectateur son fidèle. Mais la machine si bien agencée déraile d'emblée, à moins que ce dérapage ne soit lui-même programmé. André (Féodor Atkine) se réveille en entendant les bruits familiers du petit déjeuner et les pleurs de sa fille, nous dit, imperturbable, le conteur. En guise de petit déjeuner, Maria passe l'aspirateur. La fillette se réduit à une poupée gigantesque pour ses six mois. Elle n'est d'ailleurs qu'une fille adoptive du héros et de sa femme qui, elle-même, est avant tout la femme d'un autre et la redeviendra bientôt...

On prend au départ un immense plaisir aux récits de **Trois vies et une seule mort**, qui ne tiennent d'abord que par la magie de la parole. Les fées du premier épisode prennent forme, même si c'est sous des apparences diverses, du personnage voilé à l'être aux ailes transparentes qu'on dirait empruntés à la fois aux **Mille doigts du Dr T.** ou à une publicité pour insecticides, sans oublier la version des poussins dévorant allègrement un cadavre... Lorsque Mateo (le

héros de la première histoire, Marcello Mastroianni) a le sentiment que l'appartement devient plus spacieux, les murs reculent. Mais cette littéralité a tendance à faire gag, soit qu'elle se traduise par des images improbables ailleurs que sur le papier (Féodor Atkine se promenant avec un marteau fiché dans le crâne) ou par un enchaînement « naturel » de phrases qui fait nécessairement de tout étudiant en thermo-dynamique un érotomane.

L'interprétation joue un rôle essentiel dans ce passage en fraude vers un univers qui ne doit plus rien aux règles habituelles du vraisemblable, du naturel, du bien joué. Marcello Mastroianni, dans un quadruple (au moins) rôle, amène avec lui un pan de l'histoire du cinéma, celle qui entre en résonance avec le cinéma de Ruiz, nous rappelant que celui-ci n'a rien d'une démarche solitaire ou marginale : de Fellini, à Blasetti, Matarazzo, Petri ou Ferreri, et la tradition de la comédie à l'italienne. Un cinéma qui ne doit rien à Rossellini et peu à Visconti. En outre, Mastroianni incarne à la perfection un type d'acteur pratiquement inconnu dans le cinéma français, capable de passer en une fraction de seconde du jeu le plus naturaliste à la fantaisie la plus débridée, d'inquiéter par un regard un peu appuyé dans une situation d'un sérieux digne d'Antonioni. Un être multiple dans un seul corps et un seul instant.

Quatre histoires, donc, se succèdent, mettant en scène Mateo Strano, dont vingt ans de vie disparaissent dans un caprice du récit, le professeur d'anthropologie négative Georges Vickers, devenu le clochard La Cloche par une vocation subite, la prostituée Tania (Anna Galiena), spécialisée dans le sado-masochisme, riche industrielle poussée à cette condition par un mari bègue et pervers, un homme riche qui se met au service d'un jeune couple tout en l'entretenant (Chiara Mastroianni et Melvil Poupaud), un homme d'affaires, Luc Allamand, qui s'invente avec une telle conviction une famille que celle-ci en vient un jour à

débarquer et à bouleverser sa vie...

Chaque histoire en elle-même pourrait constituer un conte moral, quoique à la morale indéfinissable. Puis, les échos entre chaque trajectoire se faisant de plus en plus pressants, l'écheveau s'embrouille. La maîtrise des différents fils échappe au spectateur le plus vigilant. Pour sa plus grande joie d'abord, pour sa déception en fin de compte. La frustration ne vient pas d'un refus de conclure (qu'accentue la fausse clé de la personnalité multiple), mais du caractère systématique de ce refus, relevant du pur syllogisme. L'arbitraire délibéré du discours ne pouvait déboucher que sur l'arbitraire de son bouclage. Les préceptes, en apparence moraux, énoncés dans l'histoire du majordome s'appliquent parfaitement au récit lui-même : trop de félicité (de plaisir du texte), trop de générosité (d'ouverture) se retournent en leur contraire : infélicité et misère extrême (du récit, du lecteur-spectateur)... Ici, un petit détour théorique s'impose. Depuis les origines, le cinéma de Ruiz travaille notre conception bazinienne du septième art. Pour Bazin, il est des montages « interdits » - il faudrait dire « déconseillés » - pour Ruiz, « *au cinéma, tout est possible* ». « Possible », ce qui ne veut pas dire « permis ». Lorsque Bazin écrit dans « Ontologie de l'image photographique » que « *le pouvoir irrationnel de la photographie [du cinéma] emporte notre croyance* », il ne dit pas autre chose. Un film tel que **Trois vies et une seule mort** (au titre déjà faux : il y a au moins quatre vies, sinon plus dans cet unique (?) corps), démontre à l'envie que le réalisme ontologique bazinien (qui est surtout un réalisme d'ordre psychologique) joue son rôle pour nous faire admettre que Mateo a dormi vingt ans, que les trois femmes de Luc Allamand existent, etc. Ce que le cinéma ne cesse d'expérimenter tout naïvement et tout naturellement depuis un siècle, Ruiz se donne pour tâche de le démontrer. Ils faisaient de la prose sans le savoir. Ruiz se met à faire de la poésie, sciemment,

consciencieusement, jamais laborieusement... Admirablement aussi : **Trois vies**... comporte des images magnifiques, baroques diront certains par facilité, démontrant en tout cas que le cinéma a inventé et expérimenté l'image virtuelle depuis longtemps sans s'en porter si mal... Il n'en demeure pas moins qu'on admire la virtuosité de l'ensemble mais que le projet semble se retourner sur lui-même : le verbe (de Bellemare, en l'occurrence) génère une multiplicité de possibles... Le film, à l'arrivée, engendre une multiplicité de discours critiques, de commentaires ou de silences, de jugements même, dont on a le sentiment profond qu'ils se valent tous, se contredisent, se complètent, s'équilibrent, s'annulent... Dix films et cent lectures dans un seul titre ? Pourquoi pas, mais qu'en faire ? -

Joël Magny
Cahiers du Cinéma n°502 - Mai 1996

Entretien avec réalisateur

*D'où est venue l'idée de ce film, **Trois vies et une seule mort** ?*

Le producteur Paulo Branco, m'a dit un jour que Marcello Mastroianni accepterait éventuellement de faire un film avec moi. Il m'a demandé si j'avais une idée pour Marcello. Je l'ai rencontré, lui ai fait quelques suggestions et il m'a dit oui. A partir de là, j'ai vraiment écrit quelque chose en pensant à lui et à un certain nombre d'acteurs que je connaissais bien, comme Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni et d'autres amis.

J'ai pris quatre projets anciens dont un qui s'appelait *Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*. C'étaient des histoires immortelles, de celles que tout le monde raconte. L'histoire du mendiant qui est aussi milliardaire, (vieux fantasme petit-bourgeois) ; celui à qui on donne l'argent est en fait plus riche que soi. Une autre de ces histoires est un classique des étudiants de cinéma de ma génération. C'est

une petite histoire racontée par Hawthorne qui lui-même l'a prise d'un fait-divers. Ce sont d'ailleurs toutes des histoires de faits divers. C'est l'histoire de l'homme qui part acheter des allumettes et ne revient jamais ou vingt ans après. L'autre histoire, c'est celle de quelqu'un qui s'invente une famille ou un ami, et cette personne qu'il a inventée finit par arriver. Une autre histoire vient encore de Hawthorne qui la raconte en deux lignes, celle de deux jeunes gens qui reçoivent mystérieusement une maison en héritage dans laquelle se trouve seulement un majordome et ce majordome est en fait celui qui a donné la maison.

Ces histoires qui, avec des variantes, ont fait partie des faits divers, de l'imaginaire des grandes villes, je les ai mises ensemble et j'ai essayé de faire une structure cubiste, si l'on veut. Ces quatre histoires sont enchevêtrées de telle manière qu'elles en deviennent une seule.

Parlez-nous un peu de Mastroianni acteur... Que vous a-t-il apporté de spécifique ?

Comme chez la plupart des gens, deux personnages coexistent en lui. D'une part, il est capable d'avoir un «esprit d'enfance», c'est-à-dire qu'il reprend à zéro chaque fois. C'est avec le cœur qu'il fait les choses. D'autre part, c'est le métier.

Ces deux dimensions sont à la fois très complémentaires et très séparées. Le métier, c'est qu'il est capable de doubler toute une séquence sans se tromper dès la première prise. Il a de très bons réflexes. En même temps, il a ce génie de reprendre les choses à l'origine.

En tant que spectateur, dans quels films avez-vous le plus admiré Marcello Mastroianni ?

J'aime les films qu'il a faits avec Ettore Scola, c'est-à-dire ceux où il a plus de place pour inventer. Dans les films de Fellini, c'est formidable mais il est com-

plètement imbriqué dans la structure générale. Je me suis rendu compte que si on lui laisse un peu de place pour bouger, il peut apporter beaucoup. Moi j'invente, et lui aussi. Par exemple, ce geste de nettoyer ses chaussures dans la seconde histoire, c'est parce qu'il voyait que ses chaussures étaient trop propres et qu'il fallait justifier ça. Je l'ai retravaillé et je l'ai intégré. Comme tous les gens qui sont très célèbres, il cherche à masquer le fait qu'il travaille beaucoup. Il y a une paresse apparente qui est en fait une manière de se concentrer. S'éloigner pour mieux se rapprocher du film.

On a l'impression que vous avez besoin de multiplier les histoires faute de quoi vous risqueriez de vous ennuyer !

C'est paradoxalement par souci de réalisme. Nous sommes habités par des histoires. Un jour, sans s'en rendre compte, on joue une histoire qui a déjà été écrite plusieurs fois. On n'a pas lu le livre et on est en train de le vivre. Et on passe d'une histoire à l'autre. Donc, il y a plaisir à développer une histoire mais il y a aussi plaisir à glisser d'une histoire à l'autre. Dans mes autres films, j'ai joué surtout sur le passage. Dans celui-ci, tout est bouclé.

Je suis un vieil ami de Barbet Schroeder et il m'a invité pour un projet qui a finalement été réalisé par quelqu'un d'autre. Il s'agissait de faire un film qui s'appelait **Never Talk to a Stranger**. Ce film traitait d'un cas de double personnalité. Il fallait réaménager le scénario et j'ai eu ainsi des rendez-vous avec des psychiatres américains spécialistes de la multipersonnalité (MPD, multi personality disorder). J'ai vu que ce mélange d'histoires était pertinent mais que c'était mieux de le développer dans le ton de la comédie. J'ai appris que celui qui avait découvert cette sorte de maladie, de désordre mental, était un Français, Pierre Janet, disciple de Charcot. J'ai acheté ses livres et ceux d'autres spécialistes. Il y a là toute une

mine d'histoires possibles. C'est un peu la maladie du XXIème siècle. Une maladie mentale ou plutôt morale qui consiste à se compartimenter, à se construire une personnalité pour les autres. Quand on voit quelqu'un, on est une personnalité, quand on voit quelqu'un d'autre, on endosse une autre personnalité. Cela devient une sorte d'arbre de personnalités. C'était tellement délirant que j'ai eu une espèce de flash. Je me suis dit qu'on pouvait mélanger cette affaire de multi-personnalités avec le fait de raconter plusieurs histoires qui n'en font qu'une.

Est-ce que ce phénomène de la multi-personnalité a quelque chose à voir avec l'imposture ?

Il y a un minimum de mauvaise foi dans cette maladie. J'ai vu des vidéos étonnantes à ce sujet. Il y avait le cas d'une dame japonaise de soixante et un ans qui procédait en direct à une sorte de morphing à elle toute seule. Elle devenait littéralement en quelques minutes, une gamine de dix-huit ans. Ce sont des gens qui ne dorment jamais parce qu'il y a toujours en eux une personnalité qui veille. Ils ont toujours mal à la tête, toujours des succès économiques et ça finit toujours dans le crime. Il y a toujours un enfant qui commande le crime. Aujourd'hui, on fait beaucoup de films sur ce sujet à Hollywood. Je crois que le prochain film de David Lynch joue sur ce registre mais d'une manière évidemment crépusculaire. (...)

*Y-a-t-il une influence de Buñuel dans **Trois vies et une seule mort** ?*

Peut-être. Il s'agit de rendre innocents des jeux pervers. C'est une variation sur l'érotisme français. Un jour, j'ai décidé de rester en France, ce qui n'était déjà pas évident. J'ai commencé à aimer mon entourage, le pays et peu à peu à m'amuser. Je me suis mis dans la position d'un anthropologue qui s'amuse beaucoup avec ses aborigènes. Pas Levi-

Strauss, pas Triste... France justement ! C'est là que j'ai découvert tout l'érotisme français. Je le ressens vraiment comme un jeu d'enfant. Le couple pervers du film, c'est des gens très bien. C'est aussi une manière de rationaliser certaines démarches d'ordre érotique. Cela implique une certaine discipline, un certain systématisme, un respect des règles. Il ne faut pas arriver en retard ! Et ça ne marcherait pas en Espagne par exemple ! (...)

Dossier Distributeur

Le réalisateur

Dans les années 60, cet auteur dramatique chilien fut aussi l'un des leaders du cinéma de son pays et le conseiller cinématographique d'Allende. Entraîné dans la chute du gouvernement socialiste, il dut choisir l'exil. Réfugié en France (il a évoqué les problèmes de l'exil dans **Dialogo de exilados**) il travaille pour la télévision allemande (**Mensch vers-tret und Welt verkehrt**, 1975) et française (**Le jeu de l'oie** ; **Petit manuel d'histoire de France**) et réalise plusieurs films dont **L'hypothèse du tableau volé**, d'une exceptionnelle richesse, réflexion somme sur les rapports entre les mots et les images, sur la signification ésotérique ou prétendue telle de certains tableaux. Une ironie voilée montrait avec quelle distanciation Ruiz avait abordé le sujet proposé par Klossowski. Depuis il a travaillé pour Corman avec **The Territory** avant de revenir au jeu de cache-cache avec **Le toit de la baleine** et **L'éveillé du pont de l'Alma**.

Filmographie

El tango del Vuido	1967
Tres tristes tigres	1968
Que Hacer ?	1970
La colonia penal	1971
La expropiacion	1972
Palomita blanca	1973
Dialogo de exilados	1974
Utopia	1975
La vocation suspendue	1977
L'hypothèse du tableau volé	1978
De grands événements et des gens ordinaires	1979
Le borgne	1981
The Territory	
Le toit de la baleine	
Les trois couronnes du matelot	1982
Classification des plantes	
La ville des pirates	1983
Bérénice	
La présence réelle	1984
L'éveillé du pont de l'Alma	1985
Voyage autour d'une main	
Les destins de Manoel	
Régime sans pain	1986
Richard III	
Mémoire des apparences	1987
La chouette aveugle	
Le professeur Taranne	
Tous les nuages sont des horloges	1988
Palla y talla	1989
The Golden Boat	1990
La telenovella errante	
L'exode	
L'île au trésor	1991
L'œil qui ment	1992
Fado majeur et mineur	1994
Trois vies et une seule mort	1995
En préparation	
Généalogies d'un crime	1996