Raoul Ruiz, Dialogues transatlantiques

Emmanuel Plasseraud, Andrea Cabezas Vargas
& Pierre Beylot (Ed.)

Éditions Orbis Tertius

Raoul Ruiz,
Dialogues transatlantiques

Raoul Ruiz,
Dialogues transatlantiques

Édition de Emmanuel Plasseraud,
Andrea Cabezas Vargas & Pierre Beylot

Éditions Orbis Tertius

Raoul Ruiz, Dialogues transatlantiques
Collection El Ojo y la Tiniebla, num. II
Première édition : septembre, 2024

Ouvrage publié avec le soutien
de l'Université Bordeaux Montaigne et de l'Unité de Recherche ARTES,
et de l'Unité de Recherche 3L.AM de l'Université d'Angers

Image de couverture :
© Inti Briones

© Les auteurs, 2024
© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

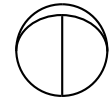
Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

El ojo y la tiniebla

« L'œil déchiffrant la ténèbre ». Ce vers de Borges, tiré d'un poème d'*Histoire de la nuit* (1977), nous propose une série d'énigmes : comment voir ce qui est sans lumière ? Comment un œil aveugle – ou quasiment aveugle : l'œil de Borges – pourrait-il voir ? Tout regardeur non convenablement formé et informé n'est-il pas, a priori, aveugle, et donc plongé dans la ténèbre ? C'est ce que Daniel Arasse semblait suggérer par le titre d'un livre célèbre : *On n'y voit rien* (2000).

En se plaçant sous le double signe de « L'œil et la ténèbre », la présente collection aspire à embrasser l'ensemble des arts visuels dans le monde hispanique, des origines à nos jours. Peinture, sculpture, architecture, mais aussi gravure, dessin, photo, cinéma, vidéo et bande dessinée, seront ici examinés par des spécialises soucieux d'érudition mais aussi de vulgarisation. Les monographies (ouvrages inédits ou éventuellement republications de livres devenus introuvables) y trouveront leur place, comme des ouvrages collectifs. Il importe, en effet, que le vaste ensemble culturel formé par l'Espagne et ses anciennes colonies, dans les Amériques et jusqu'aux Philippines, puisse trouver toute sa place dans l'édition française, par des textes rédigés soit en français, soit en espagnol.

Puisse cette collection être « la boussole incessante » qui guide notre œil dans la ténèbre, jusqu'au point du jour.



El ojo y la tiniebla

Direction

Juan Manuel Bonet
Paul-Henri Giraud

Comité Éditorial

Javier Barón (Peinture Espagne xixe- xxe siècle)
Marianne Bloch-Robin (Cinéma)
Jaime Brihuega (Avant-gardes, xxe siècle)
Héloïse Conesa (Photographie)
Pedro Feduchi (Architecture)
Rodrigo Gutiérrez-Viñuales (Art latino-américain)
Enrique Juncosa (Art contemporain)
Sonia Kerfa (Cinéma, peinture contemporaine)
Emmanuel Larraz (Cinéma)
Hector Ruiz-Soto (Littérature et peinture au siècle d'or)
Carlos Sambricio (Architecture)
Jacques Terrasa (Photographie)
Eliseo Trenc (Catalogne)
Cécile Vincent-Cassy (Peinture au siècle d'or)

Table de matières

Introduction
D'une rive à l'autre
Emmanuel Plasseraud, Andrea Cabezas Vargas & Pierre Beylot 13

Première partie
Naissance d'un cinéaste : le Chili et l'exil

Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ?
Alan Pauls 31

Raoul Ruiz, de l'exil à la réinvention
Benoît Peeters 41

Del campo a la ciudad o cruzando el charco:
las personas migradas en el cine de Raúl Ruiz
Carolina Espinoza Cartes 61

Le rire, le politique, la mélancolie.
Dialogue d'exilés (Raúl Ruiz, 1974),
un nouvel élan pour un perpétuel recommencement
Olga Lobo Carballo 79

Deuxième partie
Ruiz et la théorie du cinéma

Raoul Ruiz, théoricien du cinéma
Emmanuel Plasseraud 99

Glissements et débordements de Raoul Ruiz en entretien
Philippe De Vita 115

Dialogues entre Raoul Ruiz et Jean Louis Schefer :
un cinéma de paramnésie partagée
Alban Pichon 129

Troisième partie
Adaptations littéraires

Pierre Klossowski à la lettre
Marguerite Vappereau 153

Comme fleurs pourrissantes à côté de cierges allumés.
Lecture de *Berénice*
Giuseppe Crivella 185

Raúl Ruiz en *El Tiempo recobrado* (1999) :
las formas proustianas y lo que el cine puede ser
Marcelo Gálvez 205

Quatrième partie
Expérimentations sur les formes filmiques

Raoul Ruiz et le dispositif baroque
Richard Bégin 225

Atoll de l'anamorphose,
la déformation, le cadre et le démoniaque
chez Raoul Ruiz
Hugo Duquennoy 239

Le son chez Raoul Ruiz
Martin Barnier 253

Les fantaisies biographiques de Raúl Ruiz
Joaquin Manzi 273

Réflexions autour du costume chez Raoul Ruiz,
la « griffe » des couturiers au service de la *persona* des stars
et de l'esthétique de *Généalogies d'un crime* (1997)
Guillaume Jaehnert 291

Cinquième partie
Témoignages

Retranscription d'une table ronde
autour de Raoul Ruiz
Valeria Sarmiento, Nathalie Loubeyre, Bénédicte Sire,
Laurent Machuel, Inti Briones, Benoît Peeters 313

Introduction

D'une rive à l'autre

Emmanuel Plasseraud
Université Bordeaux Montaigne

Andrea Cabezas Vargas
Université d'Angers

Pierre Beylot
Université Bordeaux Montaigne

Raoul Ruiz est né dans la ville côtière de Puerto Montt, encastrée dans le Seno de Reloncavi, un golfe situé non loin des rives de l'océan Pacifique. Mais lorsqu'en 1973, la catastrophe du coup d'État du Général Pinochet l'oblige à s'exiler, c'est un autre océan qu'il doit traverser : l'Atlantique. Il se réfugie alors en Europe, s'installant finalement en France, qu'il rejoint en février 1974. Plus précisément à Paris, dans le quartier populaire et métissé de Belleville, qu'il ne quittera plus jamais (bien qu'il ait été aperçu partout ailleurs en même temps). Entre le Chili et la France, entre les rives du Pacifique — de l'île de Chiloé à Valparaiso —, et celles de l'Atlantique — du Havre au littoral du Portugal, son deuxième pays d'adoption —, Ruiz n'a cessé de naviguer. Il a dû quitter le Chili, mais dans ses rêves — ses films —, il y retournait sans cesse, quitte à dire à un petit garçon du nom de Melvil Poupaud, interprétant le héros d'un conte magique et morbide sur le thème de l'Éternel Retour, qu'il incarnait un tyran infâme d'un lointain pays d'Amérique latine, un dénommé Pinochet (*La Ville des pirates*, 1983). Il y est revenu une première fois pour de bon en 1982, retraversant l'Atlantique en catimini, une caméra super-8 en poche, afin de ramener un témoignage pour l'émission *Cinéma Cinémas*, sous la forme d'une lettre cinématographique (*Lettre d'un cinéaste, ou le retour d'un amateur de bibliothèques*, 1983). Par la suite, et de plus en plus à la fin de sa carrière, le voyage transatlantique dans un sens et dans l'autre fera partie de sa vie et de son

œuvre, en un incessant dialogue océanique. Infatigable voyageur que ses projets ont amené dans toutes les parties du globe, de la Tunisie à Taïwan, de Durham à Palerme, auteur d'une œuvre que les critiques ont vite comparée à un archipel, avec ses îlots de tailles et de formes différentes, films, mais aussi pièces de théâtre, installations, émissions et séries télévisées, essais théoriques, romans et contes, ou encore journaux intimes devenus publics, Ruiz n'est-il pas lui-même tel l'océan qu'il a survolé tant de fois, avec son immensité infinie ? Son œuvre, en tout cas, incite naturellement à un dialogue transatlantique, que nous avons souhaité mener en offrant l'occasion à des théoriciens des deux continents, mais aussi à des écrivains-essayistes (Alan Pauls, Benoît Peeters), ainsi qu'à quelques collaborateurs du cinéaste (Nathalie Loubeyre, Bénédicte Sire, Laurent Machuel, Inti Briones) de confronter leurs travaux de recherche, ou leurs souvenirs. Sans oublier la présence chaleureuse et bienveillante de Valeria Sarmiento, témoin inestimable de ce temps retrouvé, et partagé, autour de la vie et d'une œuvre à l'élaboration de laquelle elle a amplement participé, comme monteuse, première lectrice des scénarios de son mari, réalisatrice du projet qu'il n'a pas pu tourner, *Les Lignes de Wellington* (2012), ou participant à la restauration et à la finition de films inachevés comme *La Telenovela errante* (1990, 2017) ou *Réalisme socialiste* (1973, 2023).

Filons la métaphore archipélique… Nous rejoindrons, en un premier périple, cette situation problématique, autant sur le plan biographique qu'artistique, de l'exil forcé, que Ruiz a dû affronter. Alan Pauls a accepté de quitter pour un temps ses histoires (des larmes, des cheveux, de l'argent…), pour nous offrir le provisoire premier chapitre de sa biographie de Ruiz, une biographie qui serait, selon lui, impossible à écrire — c'est donc pour cela qu'il l'a commencée. L'écrivain argentin, exilé volontaire à Berlin, raconte, dans un entremêlement d'anecdotes et de spéculations — et dans un français parfait —, l'enfance rêvée de Ruiz, en imaginant deux scènes, comme si celle-ci avait la forme d'un film : enfant, le petit Raúl apprend à éviter les conflits en racontant des histoires, pour ménager ses amis et sa mère, à laquelle il a toujours été très lié ; il découvre aussi le cinéma, se plaisant, plutôt que dans la salle *arty*, aux projections de films de série B, autant pour ces films que pour le spectacle de la salle. À cela,

Pauls ajoute une troisième scène pour compléter le tableau, dans une salle de cinéma encore, mais à Paris cette fois, en 1975, au moment où des exilés chiliens veulent interrompre la projection du film de la discorde, *Dialogue d'exilés*. Mais se retrouvant dans une salle vide, sans projectionniste, ils finissent par regarder le film, puis s'endorment. Ces trois scènes, vraies ou fausses, sont les matrices des spéculations de Pauls sur les origines et les caractéristiques de l'œuvre ruizienne, une œuvre qui a dévoré sa vie, qui n'en a rien laissé au biographe, d'où l'impossibilité d'écrire cette biographie qu'il écrit pourtant. Benoît Peeters, qui fut un ami de longue date de Ruiz, avait aussi le projet d'une biographie qui aurait été constituée des entretiens qu'il a menés avec lui depuis le moment où ils se sont rencontrés, et où ils ont collaboré sur quelques projets, au début des années 1980. Il revient sur la catastrophe, selon lui *a posteriori* bienfaitrice, que représenta l'exil dans la vie, et surtout dans l'œuvre de Ruiz. Revenant sur sa situation paradoxale au Chili — il était un jeune cinéaste, mais finalement déjà relativement connu au point d'adapter un roman à succès (*Palomita Blanca*, 1973), un compagnon de route de l'Unité Populaire qui se démarqua pourtant du cinéma politique militant pratiqué par les cinéastes latino-américains de gauche —, Peeters raconte la fuite de Ruiz, après le 11 septembre 1973, et la reconstruction de sa vie en France, où il échoue après un passage par l'Allemagne. De *Dialogue d'exilés* (1974) aux *Trois Couronnes du matelot* (1982), il reconstitue la carrière du cinéaste, en la replaçant dans le contexte de production (la création de l'INA en 1974) et de la critique de l'époque (autre paradoxe, et non des moindres, Ruiz a réussi à réconcilier sur son nom *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* !). Où l'on voit Ruiz s'insérer dans le tissu culturel et cinématographique français, puis européen, pas à pas (de Pierre Klossowski à Henri Alekan, Sacha Vierny, Paulo Branco, Serge Daney et Wim Wenders), passant d'un court-métrage césarisé (*Colloque de chiens*, 1982) à des émissions de télévision, acceptant toute commande, non seulement pour vivre, mais aussi pour ne jamais s'arrêter de tourner, tout en les détournant (*L'Hypothèse du tableau volé*, projet de documentaire devenu long-métrage de fiction). Dans cette période, un film émerge en tant que moment conflictuel du dialogue transatlantique que Ruiz est alors obligé d'entamer : *Dialogue d'exilés*, son premier film sur le

territoire français. À son propos, Olga Lobo montre comment le cinéaste, en choisissant le décalage humoristique, suggère une double distanciation poïétique et politique qui lui a valu une réaction de rejet unanime de la part des exilés chiliens. L'autrice révèle les registres, les codes et les références cinématographiques et littéraires employés par Ruiz, afin de comprendre les enjeux de la distanciation par laquelle le cinéaste explore la tragédie de l'exil, et la contrainte de se réinventer dans un pays lointain. *Dialogue d'exilés* serait, selon elle, une réflexion philosophique qui semble avoir fait appel à de multiples recours tels que « la mécanique du rire » chère à Buster Keaton, le cinéma burlesque, le théâtre de Bertolt Brecht, d'Alfred Jarry ou d'Antonin Artaud, pour faire du rire « une arme de décervelage ». La représentation de la migration, de l'émigré, de celui qui est forcé de se déplacer pour des raisons économiques, sociales ou politiques est un sujet qui a toujours été au cœur de la filmographie de Ruiz, dès ses premiers films, comme le montre Carolina Espinoza Cartes, en se penchant sur cette thématique à travers une approche sociale et philosophique de trois films : *Tres Tristes Tigres* (1968), *Palomita blanca* et, à nouveau, *Dialogue d'exilés*. Ils exploreraient, d'après l'autrice, des contextes très différents de la migration : la migration interne au sein du Chili (migration de la campagne vers la ville), la migration forcée à l'étranger et la migration intérieure, une sorte d'exil personnel. Dans sa réflexion, l'autrice s'interroge sur la fascination du cinéaste pour explorer le drame individuel et « le phénomène du déchirement de l'émigré ». Selon Espinoza Cartes, Ruiz serait particulièrement touché par ce sujet en raison de sa propre condition d'émigré et aborderait —à travers une poétique qui mélange la violence, l'excès et l'absurde— la question sous le prisme philosophique, en devenant un chroniqueur privilégié qui a su dresser le portrait du drame de la migration chilienne.

Nous partirons ensuite dans l'exploration d'un archipel riche, mais qui n'est pas toujours facile d'accès : celui de la théorie cinématographique ruizienne. Emmanuel Plasseraud montre que celle-ci, derrière son apparence poétique, parfois même humoristique, ses digressions et ses références inattendues et hétéroclites, possède une cohérence forte, non seulement dans son évolution même, mais aussi parce qu'elle dialogue sans cesse avec les théories du cinéma

contemporaines. De la période chilienne, avec ce pas de côté vers l'imaginaire pour s'extraire du militantisme du *tercer cine*, à la fin des années 1970, où Ruiz suit l'évolution de la théorie française de la sémiologie à l'esthétique, jusqu'à la posture néo-baroque des années 1980, une réflexion théorique se met en place, consistant à penser l'image comme le fondement de la narration au cinéma, principe dont il cherche à tirer toutes les conséquences dans ses propres films, tout en recueillant théoriquement les fruits de ses expériences filmiques. Profitant de cours et de conférences universitaires qu'il donne alors à Harvard, Duke ou Palerme, Ruiz rédige sa *Poétique du cinéma I* au milieu des années 1990, synthèse de ses réflexions précédentes tout autant que nouvelle théorisation du potentiel narratif des images filmiques sous la forme de l'idée de « film chamanique ». Un ouvrage dont la valeur spéculative a été reconnue alors par Jacques Aumont, un théoricien du cinéma « professionnel ». Dans les années 2000 enfin, une forme de désenchantement s'empare de Ruiz, lisible dans le second tome de sa *Poétique du cinéma* (2006) et dans ses journaux intimes. Mais même à cette époque, sa théorie continue à évoluer, convoquant de nouvelles références (David Bohm et sa notion de rhéomode) et se déployant encore, à partir du même principe fondamental selon lequel au cinéma, la narration doit découler des images et non l'inverse, en questionnant notamment le corps-à-corps entre films et spectateurs. Parmi les formes d'expression de la théorie ruizienne, Philippe de Vita aborde spécifiquement la pratique des entretiens. Ruiz aimait parler, raconter des histoires mais aussi se lancer dans des « simulations conceptuelles ». Il profitait donc de ses entretiens, donnés souvent à l'occasion de la sortie de ces films, mais parfois aussi à propos de l'ensemble de son œuvre (avec Benoît Peeters, notamment), pour laisser sa pensée créatrice et théorique divaguer, refusant de rester enfermé dans le cadre strict d'une argumentation rationnelle. Il y pratique en effet le travestissement ludique, s'appliquant à se rendre insaisissable : il multiplie les digressions et les paradoxes, s'abandonne au plaisir de l'anecdote, accumule les références à des auteurs sud-américains parfois inconnus de ses interlocuteurs européens, son propos basculant même à l'occasion dans l'aporie ou le soliloque. Il livre ainsi au fil des interviews un « autoportrait masqué » du cinéaste qui se plaît,

dans ses propos comme dans ses films, à égarer le lecteur/spectateur dans un foisonnement baroque de leurres et de fausses-pistes. Cas particulier, le dialogue entamé par Ruiz, à la fin des années 1970, avec Jean Louis Schefer, alors qu'ils étaient tous deux membres du « Cercle métaphysique de Belleville », a abouti à une publication conjointe dans la revue *Ça cinéma* en 1980. Il est analysé par Alban Pichon, qui rappelle que leur collaboration a d'ailleurs dépassé ce moment premier, puisqu'elle a mené à la mise en scène de *La Vie est un songe*, de Calderon, par Ruiz, au festival d'Avignon de 1986, puis à son adaptation filmique (*Mémoire des apparences*, 1986) — projets auxquels Schefer a participé —, avant de nouveaux échanges au début des années 2000. Pichon voit dans la notion de paramnésie ce qui a rapproché fondamentalement Ruiz et Schefer, montrant que leurs « dialogues imaginaires » autour de l'impression de déjà-vu les ont aussi inspirés dans leurs créations personnelles respectives : *L'Homme ordinaire du cinéma* (1980), où Schefer voit dans le cinéma une production mémorielle non vécue, rappelant les souvenirs enfantins, incomplets, à la lisière de la conscience, en partie oubliés ou reconstitués ; les œuvres de Ruiz, de *Trois vies (et une seule mort)* (1996) à son ultime roman, *L'Esprit de l'escalier* (2012), où l'enfant possède une place prédominante, et qui ne cessent de jouer du dédoublement et de la répétition, selon une conception temporelle cyclique, mais aussi du déplacement, du trouble de la reconnaissance, de l'ennui ou de la *saudade*.

Un troisième groupe d'études est consacré aux adaptations littéraires de Ruiz, qui furent assez nombreuses, et posent évidemment la question de la manière dont ce cinéaste privilégiant l'image et ses potentialités narratives multiples manipule le support littéraire à partir duquel il compose ses films. Mais les films de Ruiz peuvent-ils vraiment être qualifiés d'adaptations ? Ne sont-ils pas plutôt des transpositions hypertextuelles, pour reprendre la classification de Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) de l'univers d'un auteur, ne se soumettant qu'en apparence au récit de l'œuvre littéraire elle-même ? C'est la question que Marguerite Vappereau se pose, à propos de son rapport à l'œuvre klossowskienne, analysant à partir des archives déposées à l'IMEC *La Vocation suspendue* (1977) — le roman de Klossowski et le film de Ruiz possédant le même titre — et *L'Hypothèse*

du tableau volé, tous deux produits par l'INA. Dans le premier cas, Vappereau repère le double intérêt que Ruiz trouve à partir de ce roman de Klossowski. D'une part, la possibilité d'un jeu avec la forme cinématographique, en s'appuyant sur le dédoublement de la position de narrateur, qui caractérise la structure de *La Vocation suspendue*, permet à Ruiz de proposer un film double, où il combine deux styles filmiques différents (« cinéma de qualité » des années 1940-50 en noir et blanc, téléfilm contemporain en couleurs) ; d'autre part, les querelles théologiques que Klossowski expose lui offrent la possibilité d'évoquer insidieusement les débats dans lesquels il s'est trouvé lui-même pris au moment de *Dialogue d'exilés*. Ruiz joue avec l'entrecroisement de ces deux récits, mais c'est un jeu sérieux, une combinatoire évoquant l'art de Raymond Roussel, dont Vappereau remarque la mention dans ses notes de repérage. Avec *L'Hypothèse du tableau volé*, la transposition hypertextuelle est encore plus prononcée, puisque le projet était d'abord un documentaire sur Klossowski, qui a évolué, parce que celui-ci n'était pas disponible pour le tournage, en fiction utilisant des bribes du *Baphomet* et des romans réunis sous le titre *Les Lois de l'hospitalité*. Vappereau décrypte, derrière cette surface klossowskienne, d'autres sources d'inspiration formant un récit second, caché, où la *Logique du sens* de Deleuze rencontre le Marquis de Sade et Edgar Poe. Giuseppe Crivella tourne son regard, quant à lui, sur une adaptation théâtrale, qui a suivi de peu ces films klossowskiens : *Bérénice* (1983), tourné pour le Festival d'Avignon avec la fidèle Anne Alvaro. Dans ce film jugé parfois mineur dans la filmographie du cinéaste, Ruiz met à l'épreuve des intuitions et innovations stylistiques, avec en premier lieu l'usage des ombres des acteurs, qui se profilent sur les murs de la maison où le film a été tourné, pendant que leurs voix, récitant Racine, hantent la bande son du film. Cette figuration ectoplasmique fait de *Bérénice* l'apogée d'une esthétique du simulacre, que Ruiz développait à cette époque où il s'était tourné consciemment vers une période baroque que l'on réinterprétait alors comme le règne des trompe-l'œil et des faux-semblants. Crivella insiste sur la dimension sonore, ces voix sépulcrales, dépersonnalisées, qui inscrivent le film dans une esthétique acousmatique résonnant avec la stratégie de déstructuration de la pièce de Racine. Et certes, le dix-septième siècle, de Racine à Calderon,

fut dans ces années 1980 « néo-baroques » une source d'inspiration pour Ruiz. Mais par la suite, c'est plus souvent vers la Belle Époque qu'il s'est tourné, de *Klimt* (2006) au *Temps retrouvé* (1999). Ce dernier film est pris comme exemple par Marcelo Gálvez, qui s'interroge sur les embarras de l'adaptation cinématographique auxquels a dû faire face le cinéaste. Gálvez met en exergue les difficultés spatio-temporelles de la mise en scène et de la dramaturgie que le texte impose. En effet, dans *Le Temps retrouvé,* Ruiz transgresse le classicisme et le système narratif canonique tout en créant des ponts aussi bien entre le cinéma et la littérature qu'en prenant en considération les aspects formels de l'œuvre littéraire. D'après Gálvez, pour Ruiz, la spécificité propre de chaque langage artistique exigeait une étape de décomposition et de reconstruction du montage lors de la transposition qui devait s'éloigner des adaptations classiques en obligeant le spectateur à faire face à une sorte d'étrangeté. En s'éloignant de ses modèles d'adaptation du cinéma classique, Ruiz pratiquerait, au dire de l'auteur, une forme de résistance à la soumission esthétique à l'empire hollywoodien.

Archipel plus composite, dont les îlots se complètent pourtant, le quatrième groupe d'études regroupe des textes abordant divers aspects des expérimentations menées par Ruiz sur les formes filmiques au sens large : principes stylistiques, travail visuel (l'anamorphose), dimension sonore, genre filmique (le biopic), utilisation des costumes. Richard Bégin réexamine, à la suite de son propre ouvrage *Baroque cinématographique* (2009), déjà consacré à Ruiz, le baroquisme du cinéaste, identifié par la critique des années 1980, mais qu'il est nécessaire aujourd'hui de revisiter, en profitant du recul que le temps passé a permis de prendre sur une notion peut-être trop facilement utilisée à l'époque. Bégin s'y attèle en prenant notamment comme exemple un film postérieur à ces « années baroques », *Comédie de l'innocence* (2000), en remarquant justement qu'il ne conserve pas de traces évidentes de ces effets de style baroque prononcés que l'on pouvait trouver dans *Les Trois couronnes du matelot*, avec lequel il le compare à partir des notions de jeu et de pli. L'auteur rapproche l'art ruizien de l'extraction d'éléments de second plan pour confondre le récit premier, y glisser ce jeu et ce pli qui le font bifurquer vers un autre film, du *Bel Composto* du Bernin, stratégie

d'adresse au spectateur par le biais du dispositif artistique, qui l'appelle à pratiquer une opération de montage des éléments hétéroclites que l'artiste a savamment disposés. Hugo Duquennoy, quant à lui, voit en Ruiz l'un des cinéastes intéressés par la déformation de la figure humaine obtenue à l'aide d'anamorphoses optiques. Cette pratique anamorphique, à laquelle le tableau d'Holbein *Les Ambassadeurs* a donné son expression picturale la plus célèbre, est rapprochée de la notion de démoniaque par l'auteur, mais aussi de la question du cadre et du regard. *Klimt*, à cet égard, est un film particulièrement représentatif, puisque Ruiz a pu profiter de la mise en scène de la pratique picturale du peintre pour inclure de manière presque naturaliste un traitement anamorphique de l'image. Dans ce film, les reflets multiplient les visions déformées d'un réel ouvert à d'autres temporalités, celles de la mémoire, du rêve et de la seconde labyrinthique du passage de vie à trépas. Quant aux *Mystères de Lisbonne* (2010) et au *Temps retrouvé*, les deux autres exemples pris par Duquennoy, ils inscrivent l'anamorphose à partir d'images liquides qui mènent à des glissements spatio-temporels, renouvelant cette figure qui fut longtemps réduite à l'expression cinématographique des pathologies mentales « pour offrir une réelle réflexion sur l'image, la présentant comme une matière en mouvement perpétuel, la plaçant entre le poreux et le labile ». Si les images des films de Ruiz sont souvent frappantes par leur expressivité et leur inventivité, il ne faut jamais sous-estimer l'importance qu'il accordait également au traitement de la dimension sonore. Martin Barnier aborde cette question en s'intéressant en particulier aux sons qui situent la fiction à mi-chemin entre le rêve et l'éveil : bruits d'avion, voix-over et voix flottantes, bruits de l'eau ou du vent, aboiements, sons de cloches ou de papiers pliés ou dépliés... Ces sons, en décalage avec le contexte diégétique, créent une confusion des époques et des ordres de réalité. Grâce à cette valeur ajoutée du son sur l'image s'élabore un « espace de pensée » où les intrigues se complexifient, où les niveaux de lecture se superposent. L'auteur donne une série d'illustrations très concrètes de ce phénomène, depuis les bruits d'eau dans *La Chouette aveugle* (1987) ou *Le Territoire* (1981) jusqu'aux aboiements de *Colloque de chiens* en passant par les cloches, les chants d'oiseau ou le bruit du vent dans *La Vocation suspendue*. Ces déphasages sonores donnent

le sentiment que la fiction flotte entre deux mondes, dans un espace mental aux contours incertains, piège fascinant tendu par le cinéaste au spectateur. Si Ruiz déforme et dénature les éléments cinématographiques, visuels et sonores, à partir desquels il compose ses films, il joue également avec les codes génériques, à l'image de son traitement du biopic, que Joaquín Manzi propose d'étudier à partir d'une perspective génétique, en se basant sur deux passages du *Diario* de Raúl Ruiz qui évoquent des travaux de réécriture d'une trilogie biographique consacrée à Ernesto Che Guevara, Charles Darwin et Ignace de Loyola ainsi qu'un scénario co-écrit en français avec Valeria Sarmiento. Grâce à l'analyse d'un inédit conservé dans les archives de Viña del Mar, Manzi met en exergue certains des principes communs à *Imitatio Christi* (biographie d'Ernesto Guevara, 1928-1967), *Imitatio Natura* (biographie de Charles Darwin, 1802-1882, écrite par Orundellico, 1815-1864), *Imitatio Imperii* (biographies d'Ignace de Loyola, 1491-1556, et de Matteo Ricci, 1552-1610), tout en soulignant quelques-uns des fondements et la puissance de la poétique d'une écriture ruizienne en pleine expansion, dont l'invention narrative et la spéculation théorique resteront, selon l'auteur, constantes. Manzi conclut ainsi que l'écriture du journal de Ruiz atteste d'une disposition personnelle renouvelée et tenace, capable d'une part de contrer le passage du temps et les effets de l'âge et, d'autre part, de résister à la déréalisation industrielle du cinéma contemporain. Enfin, Guillaume Jaehnert envisage la place des costumes dans *Généalogies d'un crime* qui fait partie des films des années 1990 où il fait appel à des stars, tels Catherine Deneuve et Michel Piccoli. Pour ce film, Ruiz a reçu le concours d'Yves Saint Laurent qui a établi un partenariat de longue date avec Deneuve depuis *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967) et réalise les costumes de Deneuve pour le rôle de Jeanne, tandis que le personnage de Solange — également incarné par Deneuve — est habillé par les équipes d'Élisabeth Tavernier, cheffe costumière, assistée de Thierry Delettre. Dominique Morlotti, directeur artistique de la maison Lanvin habille quant à lui les deux vedettes masculines du film, Andrzej Seweryn et Michel Piccoli. Une collaboration artistique très élaborée se met donc en place entre Ruiz et ces professionnels de renom dans le domaine du costume du cinéma et de haute couture. Jaehnert montre

en particulier la synergie qui s'opère entre les costumes, les décors et la photographie du film, avec des effets de contraste entre le noir et le blanc et des touches de couleur rouge vif. Les costumes de Deneuve viennent imposer la présence de l'actrice à l'écran et créent ainsi un « effet de podium, qui place la star en surbrillance vis-à-vis des autres personnages ».

À l'occasion d'un colloque qui s'est tenu à Bordeaux les 31 mai, 1er et 2 juin 2023, intitulé « L'Archipel Raoul Ruiz », une table ronde de professionnels ayant collaboré avec Ruiz a été organisée, regroupant autour de Valeria Sarmiento, plusieurs témoins. Nous voici arrivés au port — mais sur quelle rive ? —, puisque nous conclurons cet ouvrage par la retranscription de cette table ronde. Elle a été menée par Nathalie Loubeyre, qui fut la jeune scripte de *Richard III* et de *Mémoire des apparences*, ce dernier tournage ayant été l'occasion d'une rencontre devenue une amitié durable avec Bénédicte Sire, qui en était l'actrice principale. Celle-ci revient également sur cette expérience qui a marqué non seulement sa carrière, mais aussi sa vie et sa conception de son métier. Puis, Laurent Machuel raconte comment il a rejoint, en tant que chef opérateur, *Trois vies (et une seule mort)*, puis a suivi Ruiz à Taïwan pour le tournage d'un de ces films disparus qui resurgiront des limbes peut-être un jour, avant qu'Inti Briones, chef opérateur également, mais de l'autre côté de l'Atlantique, ne raconte ses propres aventures ruiziennes dans le cadre des films et séries télévisées que le cinéaste a réalisés au Chili, dans les années 2000 (*Cofralandes,* 2002, *Días de campo*, 2004, *La Recta provincia*, 2007, *La Maison Nucingen*, 2008, *La Nuit d'en face*, 2012). Enfin, Benoît Peeters, auditeur attentif de cette table ronde, saura dire en conclusion la cohérence profonde, et ressentie par tous, entre la pratique cinématographique de Ruiz et son éthique. Autant de points de vue et de souvenirs divers et parfois même contradictoires — entre l'improvisation des tournages expérimentaux du Havre et la précision du découpage technique de *Trois vies (et une seule mort)* —, qui tous évoquent avec émotion et reconnaissance cette collaboration qui a donné lieu à tant de moments magiques, avec ce cinéaste qui confondait sans cesse la vie avec le cinéma, le cinéma avec la vie.

Nous remercions l'Université Bordeaux Montaigne et le centre de recherche ARTES (Pierre Sauvanet), l'Université d'Angers et le

centre de recherche 3L.AM, la région Nouvelle-Aquitaine, l'Institut Cervantès de Bordeaux, ainsi que Tom Mabille, pour ses relectures. Cet ouvrage est dédié à Djamila, Tom et Thomas, et à tous les jeunes cinéastes et théoriciens qui découvrent Ruiz aujourd'hui, et qui pensent encore, comme lui, qu'« un nouveau type de cinéma et qu'une nouvelle poétique du cinéma sont encore possibles ».

Première partie

Naissance d'un cinéaste : le Chili et l'exil

Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ?

Alan Pauls
Écrivain

Dans la première scène, Raúl Ruiz est un jeune garçon qui vit à Quilpué, à l'est de Valparaíso. Parmi ses devoirs filiaux, peu nombreux et assez légers, comme il sied à un enfant unique, il en est un qui est incontournable : aller tous les jours à quatre heures de l'après-midi attendre Olga, sa mère, directrice d'école, qui rentre du travail, à la gare. Quatre heures : de toutes les heures du monde, la pire, la première heure de liberté après la prison de la sieste, l'heure que les enfants ne réservent qu'à eux-mêmes et à la seule société qu'ils reconnaissent : la société des enfants. La situation ne peut être plus critique. Les deux loyautés sont de fer, mais l'une des deux est en danger : soit il laisse tomber sa mère (ce que Ruiz, qui est et sera toujours cet objet d'amour mythique qu'est un enfant unique, ne veut pas faire), soit il trahit ses pairs.

Ruiz fait alors ce qu'il fera toujours, pour le meilleur (sa délicatesse est célèbre, surtout parmi les acteurs qui travaillent avec lui) ou pour le pire (et si la délicatesse était la continuation de la lâcheté par d'autres moyens ?) : il élude le conflit, ou plutôt le dissout, le rend sans objet, avec une ruse qui a l'efficacité propre d'un tour de magie : il convainc ses amis qu'à seize heures, il n'y a pas de meilleur programme dans tout Quilpué que d'aller à la gare. L'anecdote circule en plusieurs versions. Il y en a une technique, un peu artificielle, qui implique même une voiture, à travers le pare-brise de laquelle —cadrage inaugural d'une vie de cinéaste— Ruiz et ses amis voient ce qu'il y a à voir à la gare. Dans toutes les versions, cependant, Ruiz apparaît comme une sorte d'artiste conceptuel précoce,

quelqu'un qui invente quelque chose de digne d'admiration en le désignant avec son doigt magique, et quelqu'un qui invente un public pour une banalité de la vie quotidienne qui avait jusqu'à présent parfaitement survécu sans lui. Mais ce que Ruiz rend admirable rien qu'en le désignant peut en fait être deux choses : dans un cas, l'arrivée du train (avec le butin supplémentaire, capital pour tout provincial, des journaux et des magazines); dans l'autre, le spectacle intime, à la fois impudique et émouvant, d'une fidélité amoureuse, celle qu'il professe à l'égard de sa mère. Dans un cas, Ruiz répète involontairement l'opération des frères Lumière et fait de la gare de Quilpué sa propre Ciotat. Dans l'autre, Ruiz inaugure une discrétion qui deviendra légendaire —les sujets personnels étant pour lui le seul tabou de la conversation— par un mouvement de mise à nu radicale. Mais peut-être les deux choses ne sont-elles qu'une seule et même chose ? Peut-être le cinéma, pour Ruiz, n'était-il au fond rien d'autre que cela : le lieu où la répétition *in aeternum* de l'événement le plus fantastique, de l'extase la plus fantasmatique —la réapparition de la mère— devient techniquement possible. (Dans les dernières années de sa vie, Ruiz avait deux lignes téléphoniques dans son appartement parisien : l'une, dont le numéro était *vox populi* mais à laquelle Ruiz ne répondait pas, était la ligne professionnelle, des relations de travail, des amis; l'autre, inconnue de tous sauf de son ami Waldo Rojas, était uniquement pour sa mère, qui vivait à Santiago, et Ruiz y répondait dans sa chambre, depuis un téléphone que lui seul avait le droit d'utiliser. En 2009, lorsque la mère est décédée, Valeria Sarmiento, compagne de toujours de Ruiz, a dit : « Espérons qu'elle ne l'emportera pas avec elle ». Ruiz mourra un an et demi plus tard).

Dans la deuxième scène, Ruiz est toujours un garçon, il vit encore à Quilpué, mais il est déjà emprisonné dans la toile d'araignée où il passera un demi-siècle de sa vie à tisser et à détisser les objets les plus extravagants. Il passe une bonne partie de son temps dans l'un des deux cinémas de la ville, le plus populaire, celui qui programme des « films américains pour enfants » (l'autre, plus *arty*, spécialisé dans le cinéma mexicain pour adultes, les drames néoréalistes italiens et le cinéma français, ne l'intéresse qu'occasionnellement, comme une expérience proto-porno, lorsque lui vient l'envie de regarder des femmes nues), où il dévore autant de films qu'il le peut :

films de genre, petites séries B, feuilletons populaires tels *Flash Gordon,* qu'il regarde tous les mercredis, épisode après épisode, dans des marathons pouvant durer jusqu'à quatre heures. Ce cinéma vulgaire, bon marché, produit en masse et sans ambition artistique est pour Ruiz ce que le cinéma de Ruiz sera pour nous, une expérience de ravissement et de perplexité, de rêverie et de délire spéculatif. Mais c'est surtout une expérience *localisée*, qui a lieu dans un espace, une architecture singulière —la salle de cinéma—, dans des conditions singulières —obscurité, enfermement, silence— et selon les règles d'un dispositif singulier (projecteur, écran, etc.). Et c'est cette triple spécificité combinée qui éblouit le spectateur avide qu'est Ruiz, bien plus que les propriétés des images qu'il voit sur l'écran ou les histoires qui lui sont racontées. Le cinéma est un lieu de reproduction (un bloc de passé est projeté sur le présent d'un écran blanc) et de formation (c'est de là, de cette cinémathèque plébéienne, que sort tout le « système de valeurs » de Ruiz, qui ne cessera jamais de puiser dans la dialectique carnavalesque du *high* et du *low*, de l'art et du *trash*, de l'idée et de la foire). Mais c'est avant tout un véritable *living theater*, temple de prodiges qui se déroulent en direct, sous ses yeux ébahis, et font de la projection une expérience aussi suggestive, sinon plus, que la fiction qui défile sur l'écran : des spectateurs qui font entrer clandestinement des oiseaux pour les lâcher dans la salle, au milieu de la projection, et les regarder voler vers l'écran; des gens qui se promènent dans le noir à bicyclette; des guerres de jets de pierres entre factions du public; des escarmouches érotiques dans les fauteuils.

La troisième scène se déroule à Paris en avril 1975. Le protagoniste n'est plus Ruiz même mais l'un de ses films, peut-être le plus problématique de tous ceux qu'il a tournés et peut-être le plus nécessaire aussi. Librement inspiré du petit livre éponyme de Brecht, *Dialogue d'exilés* recrée —un an à peine après le coup d'État de Pinochet— le monde des exilés chiliens à Paris à travers une série de scènes hilarantes, jouées par les expatriés eux-mêmes, qui poussent à l'extrême toutes les possibilités du politiquement incorrect. Le film, raconté dans le style relâché, discontinu, improvisé, d'un exercice d'école de théâtre, servira à Ruiz pour brûler ses vaisseaux, couper avec sa « communauté naturelle » (les réfugiés chiliens) et avec le Chili et se réinventer, à trente-quatre ans, récemment installé à

Paris, comme un cinéaste français, plus français encore que les Français eux-mêmes.

Diálogo de exiliados vient d'ouvrir dans un cinéma parisien, et un commando armé du MIR (mouvement de la gauche radicale chilien) s'y rend avec pour mission de le saboter, s'emparer des bobines et les faire disparaître. En cours de route, le chef de la cellule (formée de deux militants) décide de s'arrêter pour manger un morceau. Ils déjeunent longuement, à la chilienne, et lorsqu'ils arrivent au théâtre il est déjà un peu tard : le spectacle a commencé. Ils veulent bien payer leurs billets (après tout, ce sont des révolutionnaires, pas des resquilleurs), mais le guichet est vide. Ils entrent, vont tout droit vers la cabine de projection, montent les escaliers, se bousculent. Aucune trace du projectionniste, et la cabine est fermée à clé. Ils n'ont d'autre choix que de descendre dans la salle, où ils réalisent avec stupeur, avec un sombre malaise, qu'il n'y a pas de public non plus. Le film de Ruiz défile sur l'écran, inexorable, pour une salle déserte. Déconcertés, ils se laissent tomber dans leurs sièges. Quel sens peut avoir le sabotage s'il n´y a personne pour y assister, y être témoin ? Après quelques secondes, cependant, les saboteurs lèvent les yeux et les posent sur l'écran à contrecœur. Un peu plus tard, ça y est: ils *regardent* déjà le film. Et quelques minutes après, sans même s'en rendre compte, ils se sont endormis.

Vraies ou non (dilemme qui plane sur la plupart des anecdotes racontées sur Ruiz, et sur toutes celles que Ruiz a racontées sur lui-même), ces trois scènes condensent avec une précision rare, à la fois poétique et comique, l'étrange cinéaste qu'il était, le mode de vie déroutant qu'il incarnait. Dans la première, Ruiz (« un séducteur : laid, mais un séducteur », *dixit* Sarmiento) est un artiste de la persuasion, capable de vendre l'invendable pour ne pas rester seul l'après-midi à Quilpué, en même temps qu'un exhibitionniste de la confession, qui aime partager avec les autres, le transformant en spectacle, en cinéma vivant, le lien qui l'unit à sa mère. La seconde est presque une scène fondatrice, un mythe d'origine : en évoquant sa préhistoire, le cinéaste ne s'attarde pas sur sa première rencontre avec une caméra (celle que son père lui a offerte à l'âge de dix ans) ni sur le « petit western » qu'il tourne avec elle, mais sur son expérience d'enfant spectateur, sorte de victime, de cobaye heureux perdu dans un *happening*

délirant, exposé au rayonnement des accidents, des incidents, des scènes comiques fortuites, tout un festival de contingences qui relèguent le film projeté au second plan, simple prétexte pour un véritable *expanded cinema*, et ne le récupèrent que pour l'insérer dans la série dans laquelle il est projeté, le *continuado*, cette boucle de comédie diabolique dans laquelle Ruiz se réjouit de voir réapparaître les mêmes acteurs, toujours les mêmes et toujours différents, tantôt gladiateurs romains, tantôt hétaïres, tantôt héros de science-fiction. Les costumes et les accessoires sont recyclés de film en film et les histoires —gifle sublime contre l'économie en trois actes de la narration hollywoodienne— s'entrelacent en des tortueuses bandes de Moebius de province. Une version sobre et presque abstraite de ce cinéma élargi anime la troisième scène, petite fable chargée d'ironie politique dans laquelle la projection, comme dans *La invención de Morel* de Bioy Casares, se passe de destinataires et apparaît comme un prodige platonicien, et fait du cinéma une sorte de piège souverain, célibataire, indifférent à tout (public, guichet, projectionniste) mais avide, en même temps, d'incorporer tout ce qui lui est étranger, voire hostile, pour se refermer après comme une crypte.

Toute biographie d'artiste repose sur une opération pseudo-arithmétique : soustraire l'art de l'artiste (son « œuvre ») et garder ce qui reste. Ce reste serait la « vie de l'artiste », ce que tout récit biographique a pour mission de raconter. Personne n'a mieux découragé cette illusion que Ruiz. Une fois mis de côté les plus de 120 films qu'il a tournés, il ne reste rien, zéro, que des cendres. Tout ce que Ruiz a été, tout ce qu'il a fait, tout ce que l'on sait de lui est lié au cinéma. Le cinéma était son moteur, son élément, son optique, son délire. C'était le mouvement, le vertige, le chaos, l'invention, la métamorphose : une véritable machine d'imprévisibilité fondée, peut-être, sur une poignée de piliers inébranlables : la cinéaste Valeria Sarmiento (mariés en 1969, ils étaient toujours ensemble en 2011, quand Ruiz est mort), qui fut aussi la monteuse de beaucoup de ses films ; l'appartement du boulevard Belleville, à Paris, où ils ont emménagé en 1977 et où, agrandi au fil des ans grâce à une certaine prospérité, Ruiz vécut jusqu'à la fin; un entourage d'amis, d'interlocuteurs et de complices fidèles (Waldo Rojas, Pepe Román, Jerôme Prieur, Emilio del Solar, Paulo Branco) ; la moustache mixte,

morse-guidon de vélo, qui a fini par devenir son logo facial et que Ruiz n'a jamais rasée, même pas lors du coup d'État de 1973, quand porter la barbe ou la moustache c'était provoquer la DINA (police secrète de Pinochet) en clamant haut et fort une vocation subversive.

« La vie » n'a de place que dans les intervalles entre un tournage et le suivant, que le cinéaste réduit le plus possible ou qu'il parvient à supprimer en acceptant toutes sortes de commandes, enchaînant les films, travaillant sur plusieurs projets à la fois. Le temps libre, pour Ruiz, c'était l'échafaud. Il détestait l'inactivité. C'était un *workaholic*, en effet, mais à la manière chilienne : il faisait mille choses en même temps, tout en donnant l'impression de ne rien faire. En plus de quarante ans il n'a pris que trois ou quatre vacances, toujours à contrecœur, juste pour faire plaisir à Sarmiento. Il abhorrait la plage, les beaux paysages, le tourisme, sauf s'ils étaient le décor, le sujet d'un film ou d'une conversation. Il n'avait pas de passe-temps (la bibliophilie, qu'il pratiquait à une échelle modeste, celle qui lui permettait une économie sporadiquement florissante et jamais tout à fait stable, était trop proche de son mode d'existence pour être considérée comme un passe-temps). Devant l'effroyable possibilité de n'avoir rien à faire, il prenait des notes dans ses carnets (fatalement destinées à nourrir un film, où l'image et le son masqueraient ses légendaires fautes d'orthographe) ou s'allongeait dans son lit et fixait le plafond. Sarmiento : « C'est là qu'il pensait, qu'il imaginait, c'est là qu'il faisait ses films ». Il voyageait tout le temps, partout dans le monde, mais seulement pour satisfaire les exigences d'un scénario, un repérage, du projet urgent, à très petit budget, ultra précaire, que des collègues plus prudents ou orgueilleux venaient de refuser. Sa devise, qu'il dégaine dès qu'il en a l'occasion, est pascalienne : « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre ».

Dans les années 1980, Ruiz dirige la Maison de la Culture du Havre. Lui qui a toujours eu horreur de s'insérer, de s'identifier à une institution officielle, il n'accepte le poste qu'en raison du projet qu'il cache dans sa manche au moment de prendre ses fonctions : faire du Havre le centre de cinéma expérimental le plus avancé d'Europe. À Harvard, à Duke, à Aberdeen, partout où il enseigne, arrivé le vendredi, dernier jour de la première semaine de cours, Ruiz a

déjà choisi parmi ses étudiants l'équipe d'acolytes avec laquelle, très tôt le samedi matin, sans scénario, sans argent et sans les autorisations légales nécessaires, il va tourner le long métrage le plus vertigineux et le plus improvisé de l'histoire du cinéma, la seule vraie raison —plus encore que le salaire— pour laquelle il a accepté de s'embarquer dans l'aventure pédagogique.

Les trois scènes qui ouvrent ce livre disent ce qu'a été le cinéma pour Ruiz : pas exactement un art, pas exactement un ordre d'images et de sons, pas même un prétexte pour raconter des histoires, mais un événement complexe, multidimensionnel, mixte de représentation et de *happening*, qui comprenait un film, certes, mais aussi bien tout ce qui se passait *pendant* que le film était projeté et vu, tout ce qui avait lieu autour de lui, à cause de lui, en dehors de lui, non plus dans le passé de l'écran mais dans le présent de la salle, imprévu et excitant comme un tremblement, un mirage ou une tempête, et qui, au fur et à mesure qu'il se produisait, prenait consistance, densité, poids fictionnel, et affectait tout ce qui tombait dans son orbite plus, beaucoup plus que le film lui-même, réduit désormais à n'être qu'un élément, une victime de plus, aussi déplacée, centrifugée et *defoncée* par ce cinéma hors du cinéma que le spectateur perplexe qu'était l'adolescent Ruiz. Le cinéma et la vie de Raúl Ruiz sont faits de tels événements mutants et performatifs, hybrides de cinéma et d'existence, de rhétorique et d'expérience.

Raoul Ruiz, de l'exil à la réinvention

Benoît Peeters
Écrivain, essayiste

La meilleure école pour la dialectique c'est l'immigration, les dialecticiens les plus pénétrants sont les exilés. De signes infimes ils déduisent, à condition bien sûr qu'ils soient capables de réfléchir, les événements les plus fantastiques. Si leurs adversaires l'emportent, ils calculent le prix que ceux-ci ont dû payer leur victoire, et pour les contradictions, ils ont l'œil[1].

Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés*

J'ai eu la chance de rencontrer Raoul Ruiz pendant l'été 1982, lors d'une projection d'une copie de travail des *Trois Couronnes du matelot*. C'est à peu près à ce moment-là que mon intervention s'arrêtera, puisque c'est la première décennie française que je vais évoquer : la réinvention d'un cinéaste à partir d'une situation de catastrophe. Mais commençons avec le Chili.

Voici donc un jeune homme passionné de cinéma qui, au cours des années 1960 et au début des années 1970, va prendre sa place au sein d'un cinéma en pleine émergence. En 1969, au moment où *Tres Tristes Tigres* est présenté au festival de Locarno, on assiste à

1 Raoul Ruiz a utilisé cette citation dans le dossier de presse de son propre film *Dialogue d'exilés*.

une percée du cinéma chilien et à son internationalisation, par-delà les formes documentaires qu'il pouvait avoir précédemment. Raoul Ruiz avait déjà tourné un certain nombre de choses, mais dans ce long-métrage qui sort en salles, et qui est primé au festival de Locarno en même temps que *Charles mort ou vif* d'Alain Tanner, quelque chose d'important et de novateur se passe. Il y a vraiment l'idée de construire un cinéma spécifique, pas un cinéma militant mais un cinéma profondément enraciné dans la réalité chilienne avec ses visages, ses paysages et ses accents.

L'année suivante, 1970, voit la victoire de l'Unité Populaire. La question qui est posée très vite aux cinéastes chiliens est celle de la constitution d'un cinéma qui participe pleinement de ce moment historique de l'histoire chilienne. Certains, comme Helvio Soto et Miguel Littin, veulent pratiquer un cinéma directement politique, un cinéma utile, qui réveille la mémoire des luttes sociales anciennes et témoigne de la situation présente. Assez rapidement, Chilefilm prend une grande importance. Le cinéma veut apporter sa contribution à ces débats incessants entre les différents courants de l'Unité Populaire, mais aussi à ces regards sur ce que peut être un cinéma de témoignage et de combat, un cinéma « utile ». Il se trouve que, dès cette époque, il y a une sorte de pas de côté accompli par Raoul Ruiz, à travers des films qui ne sont certes pas indifférents à la situation politique, mais qui la traitent de manière oblique, latérale et fantastique. Ces films prennent un certain nombre de risques par rapport à ce que pourrait être un cinéma militant, ou politique, au sens premier du terme. *La Colonie pénitentiaire*, qui est une libre adaptation d'une nouvelle célèbre de Kafka, déconcerte avec cette idée d'une île effrayante qui produit des images et des informations. Le film déconcerte tellement les spectateurs que certains, tout en étant admiratifs, pensent qu'il ne faudrait pas que cette œuvre sorte dans les salles, surtout à l'étranger, car elle pourrait être interprétée comme une critique de la réalité cubaine. Même difficulté pour un autre film de cette période, *L'Expropriation*, un moyen-métrage d'environ soixante minutes qui est entièrement construit autour d'un paradoxe : un propriétaire veut donner ses terres à des paysans qui les refusent. Cela entraîne une série de discussions pour comprendre cette attitude étrange. On est dans les perplexités révolutionnaires,

des dialogues quasi platoniciens où différents points de vue s'affrontent sans que le film affirme l'un de ces points de vue comme la vérité du cinéaste.

Avec leurs paradoxes, leur étrangeté et leur ambiguïté, ces films (et plusieurs autres que Ruiz tourne ces années-là) sont susceptibles de troubler, dans un moment où tout est très tendu sur le plan politique. Mais s'ils ont leurs adversaires et suscitent de vifs débats, ils sont aussi observés avec intérêt et parfois coproduits, notamment avec l'Italie. En 1972, Ruiz se lance dans la réalisation d'une production importante, l'adaptation d'un roman d'Enrique Lafourcade qui a connu un immense succès : *Palomita Blanca*. C'est un roman sentimental plutôt marqué à droite — en tout cas son auteur l'est, même s'il se réjouit que ce soit Ruiz, dont il a admiré *Tres Tristes Tigres*, qui réalise l'adaptation. Ce film peut sembler être un contrepoint insolite par rapport à la situation que vit alors le Chili, mais il témoigne de la volonté de Ruiz, à cette époque, de proposer un cinéma rassembleur, en partant d'un livre à succès. Il s'agit de proposer une lecture fortement transposée, critique à bien des égards, mais en même temps capable de rassembler une partie de l'immense population, peut-être dix pour cent de la population chilienne, qui a lu et fêté ce roman. Les préparatifs du tournage donnent lieu à un casting extraordinaire où des centaines de jeunes gens et jeunes filles se présentent pour incarner les personnages du roman. Ruiz, jamais à court d'inventions, utilise ce casting pour créer un autre film : *Palomita Brava*. J'ai eu l'occasion, en 2002, à Santiago du Chili, lors d'une rétrospective des films de Ruiz, de découvrir sur grand écran la copie restaurée de *Palomita Blanca*, un film qui, à cause des circonstances, n'était jamais sorti dans les cinémas chiliens. Il était émouvant et par bien des aspects très ruizien de voir dans la salle, des décennies plus tard, les actrices et acteurs du film, considérablement vieillis, quasi méconnaissables. Ce film, dont l'action se situe avant la victoire de l'Unité Populaire, prenait un sens tout différent et très puissant, tant d'années plus tard.

Il faut se représenter Ruiz, en 1973, comme un cinéaste déjà identifié à l'étranger dans les milieux cinéphiles, un réalisateur original et particulièrement dynamique, avec dix projets par jour comme ce sera toujours le cas, donc avec des projets pour plusieurs années.

Mais cette trajectoire s'interrompt brusquement avec le coup d'État, l'obligeant d'ailleurs à laisser les négatifs de plusieurs films au Chili. Le terrible 11 septembre 1973 peut être résumé par cette phrase, extraite de mes conversations avec Ruiz, qui donne beaucoup à réfléchir : « On ne savait pas ce qu'était la guerre, on la déclarait tous les jours ; et la guerre a eu lieu et on l'a perdue très vite[2] ». Ruiz racontait d'ailleurs dans le même entretien la visite d'une délégation soviétique, quelques mois plus tôt ; les réalisateurs chiliens disaient fièrement : « Nous avons déclaré la guerre aux États-Unis à l'impérialisme, au capitalisme ! ». Et le délégué de répondre : « À mon avis, vous allez la perdre ». Et effectivement, dans les discussions internes sur ce que devait être la voie chilienne vers une société plus juste, plus équilibrée, dans ces débats sans fin entre les tendances du Parti Socialiste, du Parti Communiste et du MIR, il y a eu une sorte de sidération au moment où la guerre et le coup d'État sont arrivés dans leur violence et leur rapidité. Évidemment, pour tous ceux qui étaient engagés, marqués et identifiés à la cause de l'Unité Populaire et qui avaient quelques responsabilités, les risques étaient immenses. On sait que le responsable de Chilefilm auprès d'Allende a été arrêté dès le 11 septembre 1973 dans le palais de La Moneda, et exécuté quelques jours plus tard. De nombreux intellectuels, cinéastes, opposants et écrivains se sont retrouvés dans une situation très dangereuse. Ruiz était conseiller pour le cinéma au Parti Socialiste, mais pas au gouvernement ; il n'était peut-être pas en première ligne, mais il lui fallait partir, ce qu'il a pu faire après quelques semaines. Ce départ ne s'est pas fait tout de suite vers la France mais vers l'Allemagne. Il n'y avait pas de désir particulier de la part de Ruiz d'aller en France, qui avait été le pays choisi par beaucoup d'autres personnes en danger, mais dont il se méfiait plutôt : « Par rapport à Paris, j'éprouvais même un sentiment plutôt négatif. Je pensais que la vie y serait trop difficile. D'autant que je ne parlais pas du tout le français…[3] ». Il arrive donc en Allemagne au mois d'octobre, bientôt rejoint par

2 Benoît Peeters et Guy Scarpetta, *Raoul Ruiz le magicien*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015.

3 *Ibid.*, p. 72.

Valeria Sarmiento, son épouse[4]. En Allemagne, il a proposé de multiples projets de films, mais l'idée principale qu'il y avait chez les Allemands à ce moment-là était qu'un Latino-américain ne pouvait tourner qu'en Amérique Latine. Cela limitait donc les choses. Il y aura bien un projet qui va se tourner avec un certain décalage, mais entre-temps Ruiz a choisi Paris où il arrive en février 1974. Quelques semaines plus tard, il commence *Dialogue d'exilés*.

Il y avait alors un grand élan de solidarité vis-à-vis des exilés chiliens, ce qui explique qu'avec une caméra, de la pellicule et un peu d'argent, *Dialogue d'exilés* a pu se mettre en place sans une véritable production. C'est un bricolage, alors que Ruiz était quand même habitué au Chili à des conditions qui n'étaient pas celles du cinéma européen ou américain, mais qui étaient tout de même des situations de production à peu près normales. Dans ce film, se mélangent des Chiliens qui arrivent, qui sont perdus, qui pour certains ne parlent pas du tout le français. Nous sommes à la fois dans une fiction, partiellement écrite, et en même temps dans un film de situation, avec des exilés qui arrivent tout juste, comme Raoul Ruiz et Valeria Sarmiento eux-mêmes, et qui sont immédiatement embarqués dans ce projet. C'est déjà une dynamique très particulière, très caractéristique de Ruiz. C'est-à-dire qu'au lieu d'écrire un scénario, de chercher un financement, de construire un projet au sens classique, susceptible de s'intégrer dans le système spécifique du cinéma français, on tourne d'abord, puis on monte avant de présenter le résultat. Ruiz raconte : « Des Chiliens m'ont convaincu qu'il fallait faire un film sur notre situation, j'ai dit oui, mais à condition de montrer notre situation réelle, pas de faire un exposé théorique sur l'exil[5] ». Le film était supposé être acheté par l'Algérie et d'autre pays socialistes. À côté des exilés chiliens, il y a la contribution gracieuse de plusieurs acteurs français comme Françoise Arnoul ou Daniel Gélin. Ce dernier a un rôle assez désopilant, discourant sans fin sur ce qu'il faudrait faire avec une surenchère de grand bourgeois de gauche. Michel Piccoli avait lui aussi proposé généreusement de collaborer au

4 Voir le témoignage de Valeria Sarmiento, *ibid.*, p. 253-254.

5 *Ibid.*, p. 73.

film, mais comme me le racontait Ruiz, le problème était que souvent il n'avait pas assez d'argent pour acheter un ticket de métro et aller le voir. C'est pour cela que certaines collaborations ne se concrétisaient pas. Il y avait deux thèmes dans le film : la grande solidarité d'une part et la survie quotidienne de l'autre (l'achat d'une baguette, d'un saucisson ou d'une bouteille de vin). Le film présente d'un côté des personnages chiliens qui par certains aspects se croient toujours à Santiago et reprennent les débats sur la situation, comme si rien n'avait eu lieu. Mais c'est aussi une comédie où un chanteur célèbre est pris en otage. Plutôt pro-Pinochet, il s'intègre tout de même à la communauté des exilés et fait des déclarations sur la difficulté de la situation d'artiste exploité par son manager. Tout le monde a participé à ce film dans un mélange de mélancolie et d'euphorie, mais quand il a été montré, l'accueil a été catastrophique. « Pour une fois j'ai fait l'unanimité, mais contre moi », ironisait Ruiz, qui précisait :

> Les Chiliens avaient brusquement pris conscience de leur image. Ils voulaient témoigner de leur héroïsme et le film montrait tout autre chose : les contradictions, les disputes, les petites combines de la survie quotidienne... Les acteurs s'y étaient d'ailleurs prêtés eux-mêmes pendant le tournage, souvent avec pas mal d'humour, mais quand ils ont vu le film achevé, ils ne l'ont pas supporté. On peut même dire qu'ils l'ont censuré… Ils étaient persuadés que le film allait faire du tort à la cause chilienne, ce en quoi ils se trompaient sans doute[6].

Situation totalement ruizienne, deux militants du MIR ont voulu interrompre une projection dans une salle vide où même le projectionniste n'était pas présent, si bien qu'ils n'ont pas pu saisir la copie. Mais il y a tout de même eu une pression forte exercée sur Ruiz, qui s'est traduite par une interdiction de vendre et de montrer le film dans les pays socialistes. Peut-être considérait-on que dans les pays capitalistes, déjà corrompus, le film ne pouvait plus faire grand mal ; mais dans les pays socialistes, il aurait été perçu comme un désastre.

6 *Ibid.*, p. 73.

Au fil du temps, il y aura une réconciliation autour de *Dialogue d'exilés*, jugé désormais comme un film très juste dans sa mise en scène de la situation des exilés. Mais sur le moment, comme l'a expliqué Valeria Sarmiento, le film les a obligés à s'intégrer à la réalité française, puisqu'il y a eu une coupure avec la communauté des Chiliens en exil. Ce fut donc un premier pas, assez douloureux, vers une inscription dans la réalité française, là où d'autres cinéastes chiliens continuaient à rêver de grands films latino-américains.

Il se trouve qu'en 1974, au moment où Ruiz réalise *Dialogue d'exilés*, le nouveau Président de la République, Valéry Giscard d'Estaing, met fin au monopole de l'ORTF, puis crée plusieurs chaînes à l'occasion d'une réforme de l'audiovisuel. C'est au cours de cette réforme, début 1975, qu'est créé l'INA, l'Institut National de l'Audiovisuel, qui a une fonction de conservation du patrimoine télévisuel, mais qui va aussi être doté d'une section de création. Ce département de création est placé sous la direction de Pierre Schaeffer et comprend parmi ses responsables Claude Guisard qui va jouer un rôle important. Ruiz, très rapidement, sent que ce département de création et d'expérimentation peut lui correspondre. L'INA n'est pas encore une institution bien établie, avec ses routines ou ses cinéastes de prédilections. C'est dans cette structure naissante, qui n'a pas le prestige du cinéma et dont beaucoup de cinéastes se méfient, que Ruiz va assez vite trouver une place.

Si le film *La Vocation suspendue* est achevé en 1977, c'est nettement plus tôt que Ruiz l'a écrit, dans des circonstances assez abracadabrantes (une habitude chez lui). En effet, c'est en allant tourner au Honduras le fameux film que les Allemands acceptaient de soutenir, *Le corps dispersé et le monde à l'envers*, que, lors d'une escale aéroportuaire au Panama, Ruiz tombe par hasard sur un exemplaire du roman de Pierre Klossowski, paru chez Gallimard en 1950. Ruiz ne connait pas l'œuvre de Klossowski et tombe en admiration pour ce roman décalé qui est en fait, de façon quasi borgésienne ou à la Macedonio Fernandez, la description d'un roman qui ne nous est pas donné, commençant par une sorte de prologue à un roman dont on attend qu'il vienne mais qui ne vient pas. Ce décalage séduit Ruiz, tout comme un autre aspect au cœur du roman et du film : les débats théologiques. Ces débats semblent *a priori* complètement

décalés par rapport à la situation contemporaine de Ruiz, mais il trouve en eux un écho immédiat aux débats politiques incessants dans lesquels il a vécu depuis plus de dix ans. Après le traitement quasi direct de la situation politique dans *Dialogue d'exilés*, il y a la possibilité de faire un nouveau pas de côté, de choisir quelque chose de très français et de décalé pour créer un objet cinématographique spécifique qui permettrait de s'intégrer à la communauté française. Comme l'expliquait Ruiz,

> C'est un film complètement écrit jusque dans ses détails. En arrivant en France, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas diriger comme je le faisais au Chili, ne serait-ce que parce que je ne maitrisais pas bien les subtilités de la langue et même de comportements[7].

Il faut se souvenir que la question de la langue est fondamentale pour Ruiz. Malgré quelques souvenirs scolaires de français, il ne le parle encore qu'approximativement et doit donc diriger un film dans une langue qu'il maîtrise mal, d'où la nécessité de s'appuyer sur un texte plus précis. L'improvisation est beaucoup plus difficile :

> Je dominais mal les codes. Il fallait donc que je joue sur la rhétorique générale. Ce que j'ai tenté avec *La Vocation suspendue*, c'est de réaliser une réplique hyperréaliste de ce que je voyais à la télévision. Sauf qu'il n'y avait pas un film mais deux[8].

Il y a deux récits, comme dans le roman de Klossowski : l'un d'eux ressemble à un feuilleton télévisé, l'autre aurait pu être tourné dans les années 1940 ou 1950 « avec des structures rigides à la Spaak et Cayatte, mais aussi — puisque cela se passait dans un milieu d'extrême droite — à la Montherlant et à la Léon Bloy[9] ». Là où la Nouvelle Vague s'opposait idéologiquement au cinéma de qualité

7 *Ibid.*, p. 83.

8 *Ibid.*, p. 83.

9 *Ibid.*, p. 83.

française qui l'avait précédé, Ruiz regarde ce qui se fait à la télévision française, joue avec ses codes, et finit par alterner les deux discours et les deux styles au sein du même film, ce qui crée une perspective tout à fait insolite.

Une partie de *La Vocation suspendue* est supposée avoir été tournée en 1943, en noir et blanc avec des cadrages bien installés, tandis que l'autre partie est en couleur et contemporaine. Mais on retrouve le même personnage, Jérôme, incarné par Pascal Bonitzer. Celui-ci, qui n'est pas encore scénariste et moins encore réalisateur, est une grande figure des *Cahiers du cinéma* qui sont eux-mêmes dans une situation trouble et compliquée. Car cette revue, depuis Mai 68, a renoncé à défendre l'essentiel du cinéma qui se tourne en Europe ou aux États-Unis, parce qu'elle le considère comme trop capitaliste et commercial. Elle s'intéresse avant tout au cinéma politique, au cinéma documentaire et au cinéma du Tiers-Monde. Mais ce parti pris commence à être l'objet de doutes au sein de la rédaction. Ruiz, dont la nature baroque n'est pas encore tout à fait affirmée, devient un objet idéal pour les *Cahiers du cinéma* : il a toute la légitimité de l'exilé chilien, mais c'est un vrai cinéaste, constamment inventif. Il va donc accompagner des critiques comme Toubiana, Bonitzer, Daney et quelques autres dans un mouvement de retour vers la fiction. Il y a là une sorte de petit miracle, où un cinéaste très décalé rejoint les préoccupations d'une revue très militante mais qui est en train de revenir peu à peu au cinéma narratif. Il faut se souvenir que quand *Le Parrain* est sorti par exemple, les *Cahiers du cinéma* n'y consacraient pas une ligne, c'était un cinéma qui n'existait pas à leurs yeux. Cela ne visait pas seulement le cinéma américain mais tout le cinéma réputé commercial. Un chose étrange, qui est lié aux capacités de séduction de Ruiz et à sa rhétorique, et peut être aussi à une certaine indifférence vis-à-vis des querelles franco-françaises, c'est qu'il est soutenu dès ses premières années par les *Cahiers du cinéma* mais aussi par l'équipe de la revue *Positif*, qui publie certains de ses premiers textes et s'intéresse à son travail depuis la découverte de *Tres Tristes Tigres* à Locarno. Or, ces deux revues sont en conflit permanent. Ce sont deux équipes et deux écoles qui ne cessent de s'affronter et ne défendent presque jamais les mêmes films. Il est donc remarquable de voir Ruiz réussir à être apprécié par les deux côtés.

On est là au cœur des querelles qui traversent *La Vocation suspendue*, théologiques mais aussi politiques.

La relation avec Klossowski se développe, tandis que le tournage de *La Vocation suspendue* se complique, car une grève des techniciens l'interrompt longuement. Mais Ruiz tire parti de cette interruption pour donner libre cours à son envie incessante de tourner. Lisant plusieurs livres de Klossowski, il présente un projet de documentaire sur l'auteur, mais rapidement le fait bifurquer vers une fiction. *L'Hypothèse du tableau volé* est le premier film que j'ai vu de Ruiz, dans une salle du Quartier Latin. Il m'a totalement fasciné. C'est presque un film fait en contrebande, puisqu'il n'a pas véritablement de budget, mais Ruiz avait tout de même obtenu à l'INA un « numéro d'affaire » si bien que le dossier a été homologué, ce qui a permis d'emprunter du matériel et d'embaucher une équipe. C'est un film à la fois très pauvre et très luxueux : Ruiz a choisi un des plus grands chefs opérateurs français, Sacha Vierny, qui a travaillé avec Resnais notamment pour *L'année dernière à Marienbad*. Sacha Vierny apporte à *L'Hypothèse du tableau volé* une qualité d'image, une sophistication dans la lumière qu'aucun des films précédents n'avait pu atteindre. Toutes celles et ceux qui ont vu le film se souviennent de l'émerveillement visuel qu'il suscite. Il y a une qualité d'image que l'on ne voyait plus dans le cinéma français, dominé depuis la Nouvelle Vague par une conception assez brute de la lumière. Le comédien principal, Jean Rougeul, porte le récit à travers une voix off très littéraire. Le film travaille sur une double idée : une série de tableaux contenant des éléments qui renvoient de l'un à l'autre autour d'un secret, et l'hypothèse du tableau volé, selon laquelle un tableau manque. Ce tableau manquant permet à la fiction de résoudre ses contradictions, ses insuffisances et ses bizarreries, comme le répète le personnage principal en disant : « Nous expliquerons cela par l'hypothèse du tableau volé ». L'idée des tableaux vivants, qui figure dans l'œuvre de Klossowski et à laquelle Ruiz va donner une dimension tout à fait extraordinaire, aura une énorme postérité dans le cinéma de Ruiz et ses installations. Pour comprendre les tableaux, il ne faut pas les filmer bi-dimensionnellement. Il faut entrer dedans, il faut les pénétrer. Les tableaux vivants sont préparés par un jeu de petites figurines, puis, on les voit s'incarner sur l'écran et la caméra peut voyager au sein

des œuvres. Il y a des figurants en costumes dans ces reconstitutions de tableaux pompiers, porteurs d'un secret. Parmi les surprises de ce film, on peut noter aussi qu'il s'agit du premier film dans lequel apparait Jean Réno dans un petit rôle assez trouble. Ruiz, cinéaste moderniste et expérimental, révèle à l'écran l'un des acteurs qui incarnera le cinéma français à succès.

Dans la même période, Ruiz va tourner un court-métrage passionnant, *Colloque de chiens*. Comme il y a grève de techniciens et de comédiens, il va prendre des photos. C'est un film qui, à part les plans sur les chiens qui le ponctuent, est fait de photos et d'un texte complètement délirant, un texte en boucle construit à partir de phrases du style du magazine *Détective*. C'est une sorte de mélo qui s'affole et que les images ne cessent de contredire : dans le texte, il est question d'un magnifique personnage, d'un décor somptueux, mais ce que nous voyons est beaucoup plus miteux. Tout cela est ponctué par les chiens qui aboient et semblent connaitre la vérité de cette étrange histoire mi-sentimentale, mi-policière. Il se trouve que ce film est sélectionné à Cannes, et un peu plus tard, alors que, selon Ruiz, très peu de gens l'ont vu, il obtient le César du meilleur court-métrage. Ruiz s'est toujours demandé par quel miracle le film avait pu obtenir ce prix. Sans doute que les bonnes personnes l'avaient vu. En tout cas, après le succès d'estime de *La Vocation suspendue* et surtout de *L'Hypothèse du tableau volé*, cinq ans après l'arrivée de Ruiz en France, c'est une forme de reconnaissance. Il est désormais un cinéaste bien identifié, même s'il n'a pas encore de succès public à son actif.

Par la suite, comme l'explique Valeria Sarmiento,

> Raoul a tourné toutes sortes de projets de plus petites dimensions avec l'INA, il avait le soutien de Claude Guisard, le responsable des productions, mais surtout il avait réussi à devenir ami avec un nombre de gens incroyable dans la maison. Il trainait dans les couloirs et régulièrement quelqu'un lui disait : "il me reste un peu d'argent, est-ce que ça t'intéresserait de tourner telle ou telle chose ?". Et il était toujours partant, même pour des

> projets d'allure ingrate. Il n'avait aucun préjugé par rapport à la télévision[10].

C'est là l'un des traits absolument fascinants de Ruiz : cette envie de tourner et cette absence de hiérarchie, que ce soit une hiérarchie par le budget ou par le contexte de présentation. Ce qui compte, c'est d'abord de faire. Mais en travaillant au sein de l'INA pour des propositions que beaucoup de cinéastes refuseraient, parce que le budget est trop faible, que le nombre de jours de tournage est trop réduit, ou parce que c'est une commande trop plate, Ruiz va maitriser un ensemble de techniques, de dispositifs et de procédés qui font que beaucoup de ces réalisations sont comme des brouillons d'œuvres ultérieures. Tirer parti de chaque occasion : cette transformation d'une éthique en esthétique va être une composante forte du cinéma de Ruiz, et l'une des choses que j'ai le plus retenu de lui. Il a toujours su éviter ce côté plaintif qu'ont en France et ailleurs tant de cinéastes.

Une de ces réalisations, *Les divisions de la nature*, un épisode de la série « un homme, un château » consacré à Chambord, lui permet de rencontrer Henri Alekan. Sacha Vierny n'était pas libre au moment du tournage, et comme Ruiz lui avait parlé, au moment de *l'Hypothèse du tableau volé*, de *La Belle et la bête* de Cocteau, mis en image et éclairé par Alekan, il lui a dit : « Puisque tu veux des lumières à la Alekan, pourquoi ne pas lui demander ? ». À cette époque, passé de mode, il ne travaillait plus. Ruiz le croyait disparu. Il le rencontre et sympathise avec lui, devenant le premier responsable de sa résurrection dans le cinéma français pendant les années 1980. Dans le film sur Chambord, toutes sortes de jeux d'éclairage paradoxaux sont mis en œuvre, et certains des concepts qu'il y avait dans *l'Hypothèse du tableau volé* sont repris pour faire exister ce château sur un mode non-touristique.

À l'INA, Ruiz réalise donc plusieurs courts métrages et documentaires que l'on n'a pas souvent l'occasion de voir, mais qui sont tout à fait intéressants. Ils ont représenté une étape dans son intégration dans la cinématographie française. Ainsi, *De grands événements et des*

---

10 *Ibid.*, p. 256.

genres ordinaires a été tourné en 1978 au moment des élections législatives où l'on pensait que la gauche allait passer. Le film commence comme un documentaire sur les élections, puis devient une réflexion sur ce que peut être un documentaire ; c'est un méta-documentaire, où l'équipe des *Cahiers du cinéma* est largement présente. *Petit manuel de l'Histoire de France* est un film en deux parties, à partir de nombreuses dramatiques de l'ORTF, de ce qu'on appelait l'école des Buttes-Chaumont : l'Histoire de France y est résumée par des personnages clés et emblématiques, presque toujours les mêmes, et aussi par de grands moments et de grandes scènes. Ruiz visionne tout le matériel disponible et propose un montage où on passe d'une Jeanne d'Arc à l'autre, puis d'un Robespierre à l'autre. Ce qui était remarquable, c'est qu'en visionnant toutes ces archives et en posant sur elles un regard quelque peu ironique, Ruiz se pénétrait d'une histoire qui n'était pas la sienne et dans laquelle il lui fallait désormais vivre : en nous montrant l'Histoire de France, lui-même la découvrait. Puis, il y a eu *Le jeu de l'oie*, les *Télé-tests* qui sont très proches des jeux oulipiens, et *Ombres chinoises* qui servira de matrice au long-métrage *Bérénice*. Tous ces exercices, dans un moment où l'INA produit moins de films et de téléfilms prestigieux, et où Ruiz n'est pas encore intégré à la grande production, lui permettent de vivre ou au moins de survivre, mais aussi de progresser techniquement et de rencontrer de nombreux complices.

Quand il n'y a pas de possibilité de réaliser un projet, même modeste, Ruiz invente « les films du dimanche », tournant avec du matériel emprunté à l'INA de façon plus ou moins clandestine un long feuilleton, *Le Borgne*. Il a cette envie de tourner à tout prix, tout le temps, souvent aux côtés de François Ede, le premier à avoir lu le scénario de *La Vocation suspendue* et à l'avoir appuyé à l'INA. François Ede va être le compagnon de beaucoup de projets. Il sera, selon le mot de Ruiz, son Premier ministre, même si Ruiz n'a rien d'un Président de la République. L'important pour lui, c'est d'aller de l'avant, de continuer à tourner coûte que coûte et de se rapprocher le plus possible de la fiction. C'est ce qu'il va faire avec *Le Territoire*, un film fantastique auquel Roger Corman est associé, mais qui correspond surtout à sa rencontre avec Paulo Branco et au début de son travail au Portugal, pays qui va devenir déterminant jusqu'aux *Mystères de*

Lisbonne. Alekan est embarqué dans ce long-métrage fauché autour d'un fait divers ancien qui avait beaucoup frappé Ruiz, cet avion qui s'était écrasé dans la Cordillère des Andes et dont les survivants avaient fini par s'entre-dévorer. Ce fait divers laissait Raoul extrêmement perplexe, puisqu'il disait qu'on pouvait toujours s'orienter dans la Cordillère et aller vers la mer, et que d'autre part il y avait une autoroute et un hôtel pas loin du lieu de la catastrophe. Il avait développé l'idée d'une sorte de conspiration des survivants pour pouvoir s'entre-dévorer tranquillement. Dans *Le Territoire*, il n'est pas question de catastrophe aérienne, mais d'un petit groupe de touristes qui se perdent dans une forêt et décident de rester là. Il y a un décalage intrigant entre les images sophistiquées d'Henri Alekan, même s'il n'a pas tous les moyens qu'il aura pour d'autres films, et le caractère sordide de la situation. Le film va donner naissance à plusieurs histoires étranges. En effet, le système de production de Paulo Branco conduit à toutes sortes de péripéties typiquement ruiziennes. Branco a beau avoir raconté par la suite qu'il s'agissait d'une expérience amusante, sur le moment la situation était nettement moins drôle. La petite équipe du film s'est bientôt retrouvée à Sintra, au Portugal, sans pellicule et presque sans moyens. Les techniciens et les comédiens étaient là, mais le film risquait de ne jamais être terminé.

Curieusement, ce film un peu maudit est au croisement de plusieurs œuvres. En effet, Paulo Branco est à l'époque en train de faire revenir au cinéma Manuel de Oliveira, qui tourne *Francisca*, film constitué essentiellement de plans-séquences. Il reste à la fin des bobines quelques minutes, qu'il donne à Ruiz. Cela fait partie du système Branco, ce qui attire l'attention du critique Serge Daney. Celui-ci veut écrire un article là-dessus, en expliquant à la fois cette méthode tout à fait étrange, la séduction de ce lieu de tournage, le projet de Ruiz et la menace que le film s'interrompe. C'est alors que Wim Wenders entend parler de cette histoire et s'y intéresse à son tour. Les versions varient : certains disent que c'est essentiellement pour des raisons sentimentales et un intérêt soutenu pour une des actrices du film qu'il est venu au Portugal, d'autres disent que c'est par un mouvement de solidarité envers Ruiz auquel il est venu apporter de la pellicule. Toujours est-il que la situation fascine Wenders, qui va devenir le véritable cannibale de l'histoire en reprenant

l'ensemble des acteurs et des techniciens, Alekan compris, pour réaliser *L'État des choses*, fiction sur un film dont le tournage s'est interrompu par défaillance du producteur. *L'État des choses* aura une belle carrière et recevra le Lion d'or à Venise, alors que la carrière du *Territoire* sera très réduite.

Durant cette période, après beaucoup de travail, Raoul Ruiz a un accident de santé en mai 1981, qui représente pour lui un vrai choc : une hospitalisation lourde, un suivi médical important et la peur de mourir, tout simplement. Il se souvenait d'avoir été un peu agacé par la joie trop bruyante du personnel soignant de l'hôpital juste après l'élection de François Mitterrand. Pour Ruiz, ce moment a été très important, sur le plan personnel comme sur le plan cinématographique, comme il le raconte avec humour :

> Il faut savoir qu'avant j'étais un homme simple. Je voulais faire des films disons sadiques, comme on en réalisait en France à l'époque, sadiques dans le sens où l'on ne craignait pas d'ennuyer le public. Et puis je suis tombé malade assez gravement et la joie de rester en vie m'a transformé en une sorte d'arbre de Noël, de personnage flamboyant. J'ai fait des films beaucoup plus colorés et délirants. J'ai commencé à m'intéresser au mauvais goût. Moi qui avais toujours méprisé Fellini, j'ai tout à coup trouvé extraordinaire sa façon de jongler avec le laid et le populaire : le mauvais goût s'est mis à avoir du bon[11].

Il se trouve qu'effectivement nous allons assister pendant les années 1980 au passage d'une forme de minimalisme et d'austérité à un cinéma flamboyant, ce qu'on appellera plus tard le baroque ruizien, qui s'incarne notamment dans *Le Toit de la baleine*, un film tourné en quelques jours aux Pays-Bas avec Henri Alekan. Les circonstances sont une fois encore étonnantes : le festival de Rotterdam, qui appréciait beaucoup le cinéma de Ruiz, lui propose de projeter un de ses films dans la prochaine édition. Ruiz, n'ayant rien d'inédit à

11 « Fictions et spéculations », propos recueillis par Stéphane Delorme et Cyril Béghin, *Raoul Ruiz*, Bobigny : Théâtre au cinéma, 2003, p. 38.

proposer, car d'autres films étaient déjà pris dans des festivals, suggère de projeter un film que produirait le festival. Produit avec des moyens extrêmement limités, le film sera une réussite. Grâce à Henri Alekan, François Ede et d'autres expérimentateurs, Ruiz parvient à faire surgir la Patagonie au cœur des Pays-Bas. C'est un film qui joue sur les langues, avec une équipe elle-même totalement polyglotte. Il y a de nouvelles expérimentations sur la couleur, les plans, les cadrages, une façon différente de travailler l'image, de nouveaux types de plans qui deviendront caractéristiques du cinéma de Ruiz dans la période qui va suivre.

Enfin, Ruiz tourne *Les Trois couronnes du matelot*, qui est en fait un scénario écrit assez longtemps auparavant, qui dormait dans les tiroirs de l'INA, sans doute considéré comme trop ambitieux, trop coûteux pour Ruiz qui reste méconnu du grand public. Mais il se trouve qu'à la fin de l'année 1981 un projet de René Allio doit être reporté. Or, comme dans la plupart des institutions françaises, il faut absolument dépenser le budget de l'année pour éviter qu'il ne soit supprimé. Brusquement un budget se libère : Ruiz ayant un scénario tout prêt, la machine se lance à toute vitesse avec Sacha Vierny à l'image. *Les Trois couronnes du matelot* est un film baroque et brillant, qui va jouer un grand rôle dans la carrière de Ruiz. Il y renoue avec son passé chilien, avec une mythologie liée à l'histoire de son père et de son grand-père. Il parvient à réaliser un film pleinement chilien et pleinement français, à nous faire voyager dans le monde entier, de façon parfois crédible et parfois extravagante, en ne quittant pas l'Europe, puisqu'il tourne sur les quais de la Seine, près de Bercy, à Lisbonne et Madère. Une scène qui se passe à Singapour est tournée par le plus grand froid hivernal, il faut donc faire croire que l'on est sous l'équateur alors que les acteurs sont transis de froid. C'est une sorte de bricolage fou puisque ce film, même s'il profite de l'aide d'Antenne 2, a un budget modeste qui est plutôt celui d'un téléfilm. Ruiz radicalise son esthétique, à partir d'une passion récente pour la bande dessinée, et notamment pour celle de Milton Caniff *Terry et les pirates*, avec ses avant-plans très marqués, un effet que normalement le cinéma ne peut pas obtenir. Le dessin permet bien sûr d'avoir un élément net à l'avant-plan et un arrière-plan tout aussi net : c'est une simple affaire de traits. Dans un film, il faut mettre

au point des jeux d'optique et des dédoublements d'objectifs pour que cela fonctionne. Narrativement, le film est fait de récits enchâssés, à perte de vue. Chez Ruiz, la difficulté n'est jamais d'inventer des histoires mais de trouver quelqu'un qui les écoute. C'est la différence avec « l'effet Mille et une nuits ». Dans les *Mille et une nuits*, Shéhérazade doit raconter pour rester en vie. Dans *Les couronnes du matelot*, il faut éviter que l'auditeur ne s'endorme. Ce film, qui va connaître un succès important et lancer la carrière de Ruiz, sera souvent évoqué de manière assez critique par le cinéaste : « J'ai fait ce qu'on attendait de moi, m'a-t-il dit plusieurs fois, j'ai utilisé la mythologie qu'on attendait de moi ». Il est vrai qu'il aimait défendre ses films qui étaient les moins aimés et critiquer ceux qui avaient eu le plus de succès.

Je vais terminer l'évocation de cette décennie par un film un peu oublié mais remarquable, qui fait la boucle avec *Dialogue d'exilés : Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques.* Il s'agit d'une commande de l'émission *Cinéma Cinémas*. Ce court métrage coïncide avec le premier retour de Ruiz au Chili, en décembre 1982, presque dix ans après son départ. Il tourne de manière extrêmement discrète — ce que lui permet le Super-8 — mais c'est pourtant une petite fiction. Un cinéaste revient au pays après une longue absence. En un sens rien n'a changé, sauf que dans sa bibliothèque un livre manque, un livre rose qu'il va tenter de retrouver. Il se rend compte que non seulement le livre rose manque, mais que le paysage apparemment inchangé a perdu une partie de ses couleurs, notamment la couleur rose. Et puis, il y a une chanson nostalgique, avec ces paroles : « Depuis la guerre, tu as quitté la terre. De quel monde es-tu revenu ? Tu t'es enterré dans le passé sans laisser d'adresse ». C'est un reproche que peut-être les Chiliens qui sont restés sur place pourraient lui adresser, ou qu'il pourrait s'adresser à lui-même. Or, c'est en même temps tout le contraire qu'a fait Ruiz : loin de s'enterrer dans le passé, il est allé de l'avant ; il a trouvé une nouvelle adresse, une adresse comme lieu, mais aussi une manière de s'adresser aux autres, une adresse aux spectatrices et spectateurs. Il est devenu un phénomène, un cinéaste vivant en France sans ressembler aux cinéastes français, un réalisateur méconnu du public qui se voit gratifier en mars 1983, avant même la sortie en salle des *Trois Couronnes*

du matelot, d'un numéro spécial des *Cahiers du cinéma*. Les *Cahiers* entrent dans le labyrinthe Ruiz. Ils commencent à reconstituer sa filmographie, renouant avec une jubilation ludique et narrative dont ils s'étaient longtemps tenus à distance. Ruiz s'est ouvert à de nouveaux mondes : en France bien sûr, mais aussi aux Pays-Bas, au Portugal, et dans de nombreux autres pays, avant le Chili qu'il redécouvrira. À travers l'expérience d'abord tragique de l'exil, il est devenu un cinéaste nouveau. Il ne cessera plus de se réinventer.

Del campo a la ciudad o cruzando el charco*: Las personas migradas en el cine de Raúl Ruiz

---

Carolina Espinoza Cartes
Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED

Ni ciudadano, ni extranjero, ni verdaderamente del
lado de lo Mismo, ni totalmente del lado del Otro,
el inmigrado se sitúa en ese lugar "bastardo"
del que habla también Platón en la frontera del ser
y del no-ser social [1]

Abdelmalek Sayad recuerda en uno de sus últimos trabajos, que todo estudio de los fenómenos migratorios que descuide las condiciones de origen de los emigrados está condenado a no dar más que una visión parcial y etnocéntrica del fenómeno migratorio "Como si la existencia del inmigrante comenzara en el momento en que llega al país de acogida"[2]. Esta visión que invoca la dimensión política del exilio como categoría de análisis es empleada por Abelbalek Sayad para el estudio de las migraciones, en su ensayo *La doble ausencia*. Para el autor, toda emigración es ruptura con un territorio y por lo mismo con una población, un orden social, un orden económico,

* Coloquialmente en España, *charco* se denomina al océano, para evidenciar viajes trasatlánticos.

1 Abdelmalek Sayad, *La doble ausencia De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*, Madrid: Anthropos, 2010, p. 3.

2 *Ibid.*, p. 56.

un orden político y un orden cultural y moral[3]. Pero además de ser causa de rupturas, la emigración en sí, es para el autor el producto de una ruptura fundamental: tienen que derrumbarse todos los marcos que aseguraban la cohesión de la sociedad para que la emigración pueda aparecer y perpetuarse[4].

Emigrar constituye objetivamente un acto que sin lugar a dudas es fundamentalmente político incluso si no está en la naturaleza misma del fenómeno migratorio, por lo que se puede afirmar que no solo el exilio reviste necesariamente una significación política. Más que cualquier otra ocasión apta para crear y para reforzar los vínculos de solidaridad, el exilio al que obliga la emigración, no puede más que forjar entre los unos y los otros, una comunión inédita de pensamientos y de esperanzas, cuando no de reivindicaciones y de acciones militantes o incluso de ambiciones propiamente políticas. ¿Son las comunidades del exilio conscientes de la dimensión política o de la solidaridad entre varios "castigados" al destierro conjunto?

Para Emmanuel Levinas[5] y Jacques Derrida[6], el exilio es constitutivo de la subjetividad. Tiempo, lenguaje y subjetividad se construyen a partir de la relación con el otro, de tal manera que lo que consideramos interioridad es una construcción que parte de una relación intersubjetiva con el afuera. Exiliar a otros, desposeer a un grupo de su propiedad comunitaria en nombre de la apropiación privatizadora, llegando incluso a valerse de medios militares o paramilitares, para huir del propio exilio (existencial, característico de una cultura individualista) es tan ineficaz como dañino. Sobre todo, una vez reconocido, es inaceptable.

Por eso, desde el campo filosófico, el exilio presenta varios rostros: el de un Dios que se exilia voluntariamente para dar lugar a algo

---

3 *Ibid.*, p. 135.

4 *Ibid.*

5 Emanuelle Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Traducción de C. García Tejando, Salamanca: Sígueme, 1987, p. 35.

6 Jaques Derrida, *On the name,* Redwood City: Ed. Thomas Dutoit, Stanford University Press, 1995, p. 128.

distinto de él[7], que es su creación. Pero también el de un sujeto que sabe que su morada es exiliaria por saberse en camino entre las generaciones, que se siente responsable por los que se la legaron y por quienes la heredarán. Por último, la acepción del exilio como el del despojo a la comunidad: que provoca el exilio de aquellos que, desde la propiedad comunitaria, "atentan contra" la hegemonía de la propiedad privada. Para estos autores, el exilio no se reduce exclusivamente a la pérdida del techo nacional; sino que puede presentarse bajo la forma de un toldo precario[8] una inclusión traicionera que "incluye para excluir" a un determinado grupo poblacional, generalmente un pueblo originario, como habitantes de segunda clase.

Son tanto, la dimensión política como la dimensión filosófica del desplazado, con sus incomodidades, las que están presentes en casi todas las miradas del cine de Raúl Ruiz. En su obra, conviven los fenómenos migratorios y sus contradicciones, no sólo de las maneras explícitas como se advierte en *Diálogos de Exiliados* (1975), revisando con ironía las penurias de los recién llegados a Francia tras el golpe de Estado en Chile o en *Tres tristes tigres* (1968), mostrando con fina crueldad el exilio interior de sus protagonistas en la gran ciudad. La migración, el desplazamiento o el sentirse ni de aquí ni de allí está presente en toda su filmografía tanto en sus historias, como en la forma en que las aborda, en la propia mirada de él como "extranjero", como alguien que se extraña, que se abstrae de sí mismo para revisar esos aspectos de su cultura madre que son incómodos, que le molestaron hasta el final de sus días, que le inquietaron.

Es gracias a esa inquietud que Ruiz, sin acercarse al estilo propagandístico, se transforma en el cronista privilegiado de las épocas de hacinamiento en los barrios marginales chilenos, revisando sus problemáticas físicas y psicológicas adyacentes. Es bajo su cine, que se descubre al migrado como "el otro que desencaja", "el otro marginal, que no se adapta" y que debe imitar rápidamente la "vida de los otros".

---

7 Silvana Rabinovich, *Exilio domiciliario: avatares de un destierro diferente*, Buenos Aires: Athenea Digital, 2015, nº 15, vol. 4, p. 332.

8 Jaques Derrida, *op. cit.,* p. 133.

Es esta posición, la de migrado que mira al que migra, la que le hace poner el foco y rebelarse contra la norma. Por eso sus personajes no son malos ni buenos, son ricos, rebeldes y fronterizos, porque transmiten esa misma dualidad que vivió en el corazón de Ruiz hasta sus últimos días: escribir de Chile, pero jamás volver a vivir allí. Ese amor y ese odio, ese "extrañamiento forzado" que ayuda a mostrar en todas sus aristas, la realidad del migrado. Lo decía muy bien en una de sus últimas entrevistas al periódico chileno *The Clinic:* "En Chile me pongo machista, pesado y guachaca[9]".[10]

Fascinación por el desplazado

De todos sus cercanos es sabido que Raúl Ruiz era un artista inquieto, hasta trabajólico, si se permite el término, en el sentido de pensar en diferentes formatos cómo llevar al cine o al teatro a sus múltiples formas de expresión, aquellos temas que le inquietaban. Este constante movimiento, le hace ir un paso más allá del cine "militante" de mediados de los años sesenta, y criticar con ironía, los fallos de un sistema, en un ambiente encendido por los maniqueísmos ideológicos de la época. Así, hablará con ironía de la fertilidad del lecho de la familia latinoamericana y la inexistencia de mecanismos de control de natalidad, del hacinamiento en las ciudades, de la falta de diseño de políticas públicas que aborden la "avalancha" de desplazamientos del campo-ciudad y la ineficacia de las ciudades para acoger a esas olas migratorias.

Esta crítica social la hace alejado, ya se dijo, de la mirada militante, pero también alejado de la visión costumbrista que muchas veces caía en la caricatura folclórica en el cine chileno de la primera mitad

9 Ordinario, vulgar.

10 Lorena Penjean, "En Chile me pongo machista, pesado y guachaca", *The Clinic*, 2011. <https://www.theclinic.cl/2011/08/19/raul-ruiz-en-chile-me-pongo-machista-pesado-y-guachaca>. (Consultado el 8 de diciembre de 2023).

del siglo xx.[11] Más que un reflejo o una exaltación, es una exploración a la idiosincrasia chilena, a la forma en que opera como sociedad y cómo se comunica, a través de una puesta en escena caótica y a ratos absurda.

Raúl Ruiz es un constante emigrado. Gran parte de esa fascinación por el exilio proviene de su propia condición de migrante y de su experiencia personal con el desplazamiento. Nació en Puerto Montt, a poco más de 1.000 kilómetros al sur de Santiago de Chile, en un Chile provinciano, en un tiempo en el que en las calles había más ovejas que coches, en un año en el que, por fin, las mujeres mayores de 21 años podrán votar por sus autoridades, eso sí, en locales de votación segregados de los hombres. Con sólo 15 años llega a la capital, Santiago, a emprender estudios de derecho y teología, de los que "migra" posteriormente. Migró a Argentina tras el

Figura I: Diario de la época en Puerto Montt, Chile, 1941.

11 Juan Romero, "Lo rural y la ruralidad en América Latina: categorías conceptuales en debate", *Psicoperspectivas*, nº 11, 2012, p. 9.

golpe de Estado en Chile, del 11 de septiembre de 1973, y después a Francia, donde seguirá desarrollando con éxito su carrera hasta sus últimos días.

Esta condición de permanente desplazado, Raúl Ruiz la va a desarrollar en tres de sus obras de maneras muy distintas entre sí, entre 1968 y 1975. Así, en *Tres tristes tigres* (1968) lo que se aprecia es una reflexión en torno al desplazamiento campo-ciudad que se detiene en la sensación de soledad y vacío que afecta al emigrado, al transplantado de sus raíces, mostrándolo como un sujeto vulnerable tanto de la picaresca capitalina, como de sus relaciones afectivas, que

Las mujeres mayores de 21 años tendrán derecho a voto político

Así lo dispone un mensaje enviado al Congreso Nacional.-Lleva la firma del Ministro del Interior y del Presidente de la República.-Los registros de varones y de mujeres se llevarán independientemente.- Cómo se comprobará si una persona sabe leer y escribir

Figure II: Diario de la época en Puerto Montt, Chile, 1941.

sustituirán el arraigo familiar.[12] En tanto, en *Palomita blanca* (1971), el señalamiento de las personas desplazadas tiene que ver con la crítica social, que aparece de manera más evidente que el anterior film. En este filme, se advierten otros dramas del desplazado, tales como las condiciones de hacinamiento en las que vive, la violencia intrafamiliar y los abusos sexuales[13] a los que está expuesta la protagonista, en medio de esa forma asfixiante de vida comunitaria a la que ya se ha acostumbrado. Por último, en *Diálogos de Exiliados* (1974), Raúl Ruiz vuelca esa fascinación por el que se desplaza en una situación límite, como es el exilio político tras el golpe de Estado en Chile ocurrido el 11 de septiembre de 1973. Aquí lo hará valiéndose de la crítica al exiliado como súbdito de un partido político y con serias dificultades para darse cuenta que esa manera de vincularse con sus partidarios ya no existe en la nueva tierra, en este caso, Francia.

Las tres obras cinematográficas citadas que se desarrollarán a continuación, advierten estas idas y venidas, geográficas, espirituales, profesionales, donde se va construyendo la figura del desplazado en la obra de Raúl Ruiz. Han sido elegidas porque en las tres se ve de manera evidente esa relación con el desplazado, sin embargo, no son las únicas. De otra manera, en el filme *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) se interpela al espectador al punto de llevarle a cuestionar sobre quien es "el otro", quién es que invade o el desplazado, a la hora de analizar la crítica convivencia entre el Estado de Chile y sus pueblos originarios.

Tres tristes tigres (1968)

Primero hay que definir cuáles son estos tres tigres en los que se centra la película, una adaptación de la obra teatral homónima del dramaturgo Alejandro Sieveking. Tito vive en la pobreza, su

12 Adolfo Vera, "Raúl Ruiz: errancia, mito, (des) identidad", *Arkadin*, n° 10, 2021, p. 6.

13 Mía Rubí Carreño Bolívar, *Paz y amor de las mujeres: violencia de género en Woodstock y Palomita Blanca*, Santiago de Chile: Anclajes, 2020, p. 125.

hermana Amanda es bailarina de club nocturno y ocasionalmente oficia de prostituta, Lucho es un profesor proveniente de Angol. La relación entre los dos supuestos hermanos —se dice en la película que son hermanos, pero no hay alusión en ningún diálogo a una infancia compartida— es fría y utilitaria. Así, Tito usará el trabajo de su hermana para tenderle una trampa a su jefe, el aristocrático Rudy, para que les deje vivir en su departamento o al menos tener un pasar económico mejor. En ese afán se sumará Lucho, un personaje que siempre está listo para viajar con otros al Sur; aunque nunca queda claro cómo llegó, cómo se va o de dónde es. Es un afuerino que anda de visita en Santiago, y su interacción con los dos hermanos con los que anda de fiesta en fiesta se remite a esos avatares.

Juntos, los personajes buscan una felicidad utópica entre bares, callejuelas y hoteles de mala muerte del Gran Santiago, en noches que oscilan entre la ternura y la crueldad. Las diferencias sociales, los abusos de la clase alta en un Chile altamente clasista, el vacío de la soledad, la soledad del migrante, la crudeza de la gran ciudad y la supervivencia, son temas tratados ampliamente en *Tres tristes tigres*, un relato austero, pero que evidencia los males sociales del desplazado y la falta de empatía de la ciudad como estructura social, para acoger al otro. Lucho es el que migra literalmente, desde la lejana Angol, pero quien acoge, la pareja de hermanos que se supone, actúa como anfitriones, no son finalmente lo que él espera de la "hospitalidad capitalina". Son los propios "otros" desplazados, marginados, sin un lugar ni en la ciudad ni en el mundo, los que a ratos acogen, a ratos, rechazan. Los tres conformarán una relación extraña, casi incestuosa, donde todo está permitido. La supervivencia de estos tres patéticos y desolados tigres impera en todas las convenciones, y sólo se da de bruces con la muralla de la clase social, cerco impermeable que repartirá papeles en el sistema y donde cada uno de ellos aceptará el papel prácticamente sin alegatos.

Palomita blanca (1973)

Palomita blanca, una aparente "historia de amor adolescente" sirve de pretexto para reflejar la densa tensión ideológica que se ha

fraguado desde principios de los años sesenta hasta casi el final del gobierno de la Unidad Popular en un Chile[14] también adolescente, y que, pese a que ha pasado un lustro desde la denuncia de la tensión migratoria hecha por el propio Ruiz en *Tres tristes tigres*, la ciudad permanece siendo hostil al provinciano. En la película Ruiz vuelve a poner el tema de las precarias condiciones en que las viven quienes han elegido migrar desde el campo a la ciudad, pero ahora lo hace ya no en habitáculos menores, en camastros individuales como en el anterior film, sino en una especie de contenedor comunitario de migrantes, que vive su máximo esplendor a mediados de los años setenta, los llamados *cités*, viejas casas anteriormente de un propietario en el centro de la ciudad, sobrepobladas en el momento de la película, por varias familias de migrantes. Una concatenación de escenas rodadas en planos secuencia interminables y jocosos que muestran el hacinamiento de estos habitáculos, le servirá a Ruiz para evidenciar al desplazado y su desclasamiento, la discriminación de género, de clase, la familia desestructurada y, sobre todo, la violencia al interior de la familia. Hay referencias a esa migración minera —el sueldo de Chile— con migrantes que tendrán un futuro mejor, pero que a la vez tendrán que hacer sacrificios, viviendo lejos de la familia y haciendo "paradas" en estos *cités*, como lo hace el incómodo huésped que va y viene a trabajar a una mina en el norte y llega en los momentos más inesperados de la trama.

Las tensiones al interior de la Unidad Popular, por supuesto, también son retratadas en el film, no sólo en la obvia polarización social

14 La Unidad Popular es el término utilizado para referirse a la coalición de partidos y movimientos políticos que apoyaron la candidatura de Salvador Allende en Chile en septiembre de 1970. Estaba conformada por el Partido Radical; el Movimiento de Acción Unitaria Popular (MAPU), un sector de izquierda del Partido Demócrata Cristiano (PDC), y de los influyentes partidos Comunista y Socialista. Miembro del Partido Socialista de Chile, Allende hizo campaña con el programa de dirigir al país lo más rápido posible hacia el socialismo durante el periodo de seis años para el cual había sido elegido. Ganó con el 36,5% de los votos y gobernó durante mil días, hasta el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. A esos mil días de profundas transformaciones sociales se le denomina el Gobierno de la Unidad Popular en Chile.

entre María, la joven quinceañera y protagonista, habitante del *cité* y Juan Carlos, el chico de clase alta del que se enamora perdidamente. Dichas tensiones se ven a lo largo de todo el film, al punto de que, quedan como hechos secundarios, el trasfondo hippie, las drogas y todo lo que se supone está preocupando en ese mismo momento a la mitad del mundo contemporáneo.

En *Palomita blanca*, al estilo de Ruiz, de poner el dedo en la llaga allí donde existen esas contradicciones, se verá claramente la disonancia del apoyo al candidato derechista Alessandri, por la madrina de María, que, aunque vive en la misma miseria *citedina*, "luchará" por los valores que representa el candidato de derecha. También quedará en evidencia las diferencias en el seguimiento de la "vía chilena al socialismo" al interior de los propios adeptos que conforman el conglomerado político que apoya al gobierno de Allende porque Raúl Ruiz, pese a compartir la ideología de la Unidad Popular, estaba ahí no para ser complaciente.

> Estaba en un partido, no en el gobierno, tratando de desarrollar actividades cinematográficas en distintos niveles, sin hacer películas de propaganda. Odiaba las *agitprop* tal como eran hechas, pero sí hice películas políticas, que es algo diferente. Estas películas políticas no eran propaganda. Eran películas que intentaban mostrar paradojas donde el sistema o la ideología fallaba. Donde me parecía que había una falla, un error o una paradoja política, yo hacía películas.[15]

Y la representación de esas incomodidades, le obsesionaba. Se manifiesta, por ejemplo, en darle protagonismo a la desplazada María, a través de la escritura de su propio diario de vida, el cual domina todo el film; sino que va además en la cuidadosa selección de escenarios y de los artistas naturales, que protagonizarán la película. Raúl Ruiz, permite dar sus propias adaptaciones a la novela homónima del

15 Jordi Torrent, entrevista a Raúl Ruiz en medio de la exposición *Raúl Ruiz, el ojo que miente*, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2023.

escritor Enrique Lafourcade, pero más bien es una inspiración. Ruiz siente que a la hora de adaptar la novela tiene "carta blanca" para representar con ironía, el cambio social en Chile y ver las disfuncionalidades, como cotidianas, sin mayores aspavientos.

> En realidad, me siento bien filmando esta película, tengo absoluta libertad. Esto como respuesta a ¿pero el mundo en que tú te mueves es otro, ya que los viajes que haces son entre restaurantes, los bares, con gente adulta, chilenos que juegan al cacho y de vez en cuando se agarran a combos… De ahí a pegar el salto a lolos pálidos que toman Fanta y adoran el beat y suben a las discotecas no es nada fácil… En realidad, sí —responde Ruiz— pero el barrio, el mundo del barrio, no ha cambiado nada. Yo me crié en un barrio ya hacíamos las mismas cosas que hacen hoy los adolescentes, quizás tengan otra música, pero la vida es la misma, así es que es un poco recuperar mis recuerdos.[16]

El retrato del desclasamiento de los migrados a la ciudad, y las tensiones de la Unidad Popular servirían claramente como testimonio de la época, una vez que la película pudo estrenarse en salas comerciales, recién llegada la democracia, en 1992, ya que el estreno oficial de la cinta, con la banda sonora de Los Jaivas fue en 1982, en plena dictadura y con todos los obstáculos inherentes a la época.

Diálogo de exiliados (1975)

Diálogo de exiliados es una de sus películas más incomprendidas, pero donde Ruiz llega a un progreso absoluto en el arte de reflejar los arquetipos de la excepcionalidad chilena[17], ahora en una situación extrema, la del exiliado. Lejos de mistificar este proceso, su intención era registrarlo, dando cuenta de toda esa carga de incoherencia

16 Carlos Olivárez, "Ruiz, el obsceno palomo de Santiago", *La Quinta rueda*, Editorial Quimantú, 1973, p. 16.

17 Waldo Rojas, en el documental *La alegría de los otros*, Madrid, 2009.

inherente a la vida cotidiana[18]. Y es curioso, porque si se ha atendido a la trayectoria de cómo retrata Raúl Ruiz al desplazado en todas las citadas obras, *Diálogo de exiliados* representa simplemente un paso más en ese camino. Esto se puede afirmar en el sentido que incorpora a la soledad y supervivencia del desarraigo —*Tres tristes tigres*— a la denuncia por las condiciones de hacinamiento e injusticia social —*Palomita blanca*— una visión crítica de la figura del militante político en tiempos de la Unidad Popular a través de un personaje desarraigado, desclasado y desmovilizado —militante sin partido—, que se junta con otros de su especie para formar un conjunto conmovedor y a la vez, patético. Igualmente, en esta película está presente la denuncia de las malas condiciones en que este trasplantado —ahora, en el extranjero— busca la supervivencia. Asimismo, está presente el hacinamiento, la miseria y el desarraigo e incluso las incompatibilidades político partidistas al interior de un conglomerado, que se supone, sería infranqueable. La excepción, que quizá explica la regla, es que, en esta oportunidad, da a entrever la derrota de esos cuerpos que se interpelan y se recriminan sobre lo que pudo hacer el gobierno de la Unidad Popular y no hizo, ahora en un hábitat extraño.

> Lo que yo quería era mostrar la vida cotidiana de los exiliados y sus posibles perspectivas políticas. Pero políticas en el quehacer diario. No declaraciones políticas, sino qué impresión se puede sacar de gente que vive en una situación paródica, como si aún estuviera en Chile y todavía tuviera poder. Todo era parodia en el peor sentido del término, pues no había ningún chiste.[19]

Tratando de explicar el carácter destructivo de esta crítica, Ruiz la atribuye en la misma entrevista, a lo que él llama el carácter insular de Chile "el chileno está convencido de que más allá de sus fronteras

---

18 Patricio González, *El mal chiste de Raúl Ruiz a los chilenos en el exilio: Diálogos de exiliados*, *El Mostrador,* 18 de septiembre de 2013. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/18/el-mal-chiste-de-raul-ruiz-a-los-chilenos-en-el-exilio-dialogos-de-exiliados>. (Consultado el 12 de diciembre de 2023).

19 Bruno Cuneo, *Ruiz,* Santiago de Chile: Ediciones UDP, p. 216.

no hay nada, solamente niebla; por eso mismo, al verse como estereotipos, se enojaron mucho".[20] Lo malo para muchos es el momento en que llega esta especie de autocrítica nada más un año pasado el golpe de Estado en Chile, y donde la izquierda chilena aún estaba debatiendo sobre cómo organizarse en el exilio y cómo abordar el problema de la autocrítica en el pasado reciente.[21]

Ruiz se defendía diciendo que sus intenciones eran buenas: "yo estaba convencido que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar".[22]

Aquí el exiliado está en tierra de nadie, en un no lugar[23], que podría significar un kilómetro cero, un punto de partida hacia otra vida[24]. Sin embargo, el desplazado-exiliado de Ruiz, proyecta las calles de París y los asfixiantes e incómodos espacios de los pisos de acogida, en una prolongación de Chile, lo que hace pensar en que los actores siguen en un permanente estado de shock, tras el trauma del golpe. Y es precisamente en este espacio, donde tienen lugar situaciones jocosas como las riñas casi con estilo de artes marciales al aire libre, entre los "compañeros" o la concatenación de camas improvisadas en un minúsculo espacio, otro gran actor en la obra.

> Ese espacio tan pequeño como abarrotado —unos pocos metros cuadrados que se llenan— viene a simbolizar en la película

20 *Ibid.*, p. 223.

21 Alexsandro de Sousa Silva, *El desencanto de la militancia política en el exilio: una lectura de diálogos de exiliados (1974) de Raúl Ruiz*, XIV Jornadas Interescuelas, Mendoza, Actas del congreso recogidas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2013, p. 13.

22 Jaqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985),* Madrid: Eds. del Litoral, 1988, p. 122.

23 Luis Jaramillo y Juan Carlos Aguirre, *La metáfora del no-lugar*, Bogotá: Luna Azul, 2010, p. 80.

24 Raúl Ruiz, *Imágenes de ninguna parte. Poética del cine,* Traducción de Waldo Rojas Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000 p. 54.

> la pérdida del espacio chileno, territorio transformado en *peau de chagrin* donde moran ahora en adelante los exiliados de Ruiz[25].

Aunque incomprendida por sus pares, *Diálogo de exiliados* tiene el mérito de cuestionar la identidad de ese migrante al interior de un grupo desarraigado, desterrado de un día para otro de su país de origen, examinando cómo y bajo qué forma trata de perdurar aquella identidad cuando ya no está el proyecto político, y reflexiona acerca del trauma del otro desplazado.

Conclusiones

A modo de conclusión puede decirse que la figura del exiliado, del desplazado, del migrante, del que se mueve entre dos terrenos complejos en medio de un no lugar, ha estado presente durante toda la filmografía del cineasta Raúl Ruiz. Ese eterno exiliado, no se manifiesta de cualquier manera. Lo realmente ruiziano del exilio, del retorno —o no retorno— y de la memoria es el eterno extrañamiento de un vivir siempre fuera de lugar, una cuestión trasplantada en los pliegues barrocos abiertos en su extensa obra fílmica, poética, narrativa, ficcional o ensayística.

Atendiendo a esta pluralidad de formas de creación, el artículo se ha basado con fines didácticos, en tres películas que representan a juicio de la investigadora, una evolución temporal sobre quién es el desplazado y de qué es desplazado. Esta evolución, donde Ruiz incorporará progresivamente diversos aspectos de crítica social a la figura del desplazado, se hace en un contexto político social de profundas transformaciones. Si se quisiera leer estos tres ejemplos en clave de los cambios políticos abordados en Chile en el periodo, puede decirse que representan tres etapas: la pre Unidad Popular (*Tres tristes tigres*), la Unidad Popular y sus complejidades (*Palomita blanca*) y la autocrítica de la derrota del proyecto de la Unidad Popular

25 Michèle Arrué, "Lejos de Chile, lejos de Francia: los exiliados chilenos en *Diálogo de exiliados* de Raúl Ruiz", *Les Cahiers ALHIM*, 2019, p. 35.

(*Diálogo de exiliados*). Tres visiones que reflexionan sobre lo mismo, aunque en la última película lo haga tácitamente con un afán mordaz y derribador de la figuración mistificadora de la condición de exiliado, que el mismo cineasta padece y que sus compañeros de generación reclaman al narrar la epopeya de la caída de la Unidad Popular. Aquí Ruiz será incomprendido por su cohorte, pero firme en la exploración de los conglomerados fílmicos-poéticos de la parodia, la indagación y la subversión representativa, en estas y en siguientes creaciones.

Le rire, le politique, la mélancolie *Dialogue d'exilés* (Raúl Ruiz, 1974), un nouvel élan pour un perpétuel recommencement

---

Olga Lobo Carballo
Université Paul Valéry-Montpellier 3
ReSO (Recherches sur les Suds et les Orients)

Les dialecticiens les plus pénétrants sont les exilés. Ce sont des changements qui les ont forcés à s'exiler, et ils ne s'intéressent qu'aux changements. De signes infimes, ils déduisent [...] les événements le plus fantastiques.

Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés*[1].

Dans un essai de 1919, Paul Valéry disait : "Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles". J'aimerais finir en répliquant que nous autres, utopies, nous savons maintenant que nous sommes immortelles.

Raúl Ruiz, *Poétique du cinéma* [2].

1 Bertolt Brecht, *Dialogues d'exilés,* Paris : L'Arche, 1972, p. 87.

2 Raúl Ruiz, « Images de nulle part », *Poétique du cinéma*, Paris : Dis Voir, 2005, p. 41.

Dialogue d'exilés, entre critique politique et critique esthétique. Ruiz le démystificateur

Dans les « années Allende », Raúl Ruiz prendra un chemin différent au cinéma militant[3], se déclarant un « militant atypique » qui « observe le phénomène révolutionnaire sous un regard corrosif et ironique[4] ». Longtemps considéré comme un auteur « quasi maudit[5] » au Chili, Raúl Ruiz fera partie de ceux qui ont persévéré, malgré son engagement dans l'effort collectif qui fut la révolution chilienne, dans une position de non-exclusion de sa liberté créatrice, fortement marquée par un regard démystifiant du processus. En 1971, Ruiz regrette d'ailleurs l'engouement pour un imaginaire révolutionnaire à caractère épique, massif et héroïque véhiculé, entre autres, par les canaux d'information de Chile films car, dit-il, « cela annule plutôt la capacité révolutionnaire des secteurs des classes moyennes progressistes et exalte les secteurs à tendance réactionnaire[6] ».

---

3 Jorge Ruffinelli, Introduction à Alfredo Barría Troncoso, *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad popular*, Santiago de Chile : Uqbar editores, 2011, p. 15. On entend par les années Allende la période allant des campagnes pour la présidence de Salvador Allende à celle de l'accès au pouvoir, à la tête de l'Unité Populaire (UP, coalition de partis de gauche), entre 1970-1973.

4 *Ibid.*, p. 23. Ruiz déclare à maintes reprises son attitude critique, en accord avec celle de son parti (Socialiste), à l'égard des postulats théoriques de l'UP. Cf. Zuzana Pick, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif*, n° 164, décembre 1974, p. 35.

5 Comme un « auteur quasi maudit » on qualifie Raúl Ruiz dans Salinas et *al.*, « Entrevista a Raúl Ruiz. Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno », *Primer plano, revista de cine*, Ediciones universitarias de Valparaíso, Vol 1, n° 4, primavera 1972, p. 3-21.

6 Entretien avec Federico de Cárdenas, pour la revue *Hablemos de cine*, *in* José García Vázquez et Fernando Calvo, *Raúl Ruiz*, Alcalá de Henares : Filmoteca Nacional, 1983, p. 10. À propos de sa méfiance à l'égard du cinéma politique ainsi que de sa capacité à éveiller des consciences, voir aussi la conversation avec Enrique Lihn et Federico Schopf, recueillie dans Cuneo, Bruno (éd.),

In fine, Dialogue d'exilés (1974), premier film de l'exil français de Ruiz, peut être considéré comme une œuvre s'inscrivant dans le prolongement de cette position décalée et critique, en l'occurrence, à l'égard de la situation des Chiliens ayant été contraints, comme lui, à quitter leur pays d'origine après le sanglant coup d'État de 1973 qui avait brusquement mis en échec le projet social et politique de l'UP[7]. Son inclination durable à une indépendance du regard, s'emparant du sujet sans contraintes vis-à-vis des intentions que d'aucuns auraient voulues lui prêter, semble manifeste lorsqu'il s'en réfère des années plus tard en conversation avec Benoît Peeters : « Des Chiliens m'ont convaincu qu'il fallait faire un film sur notre situation. J'ai dit oui, mais à condition de montrer notre situation réelle, pas de faire un exposé théorique sur l'exil[8] ».

Ainsi, *Dialogue* raconte les péripéties des exilés chiliens au moyen d'un récit assorti d'une omniprésente charge humoristique qui lui vaudra une réaction de rejet unanime[9]. En se démarquant des « esthétiques sacrificielles de l'exil[10] », Ruiz nous offre d'une part un film cherchant à dépasser critiquement les « divergences non résolues » du processus politique ouvert par le triomphe électoral de

---

Ruiz. Entrevistas escogidas-filmografía comentada, Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales, 2013, p. 29-35.

7 Ruiz lui-même l'affirme dans l'entretien cité avec Luis Bocaz (p. 117) : « Dans *Dialogue d'exilés,* je fais un peu le cinéma que je faisais à la fin de l'UP au Chili […] en essayant de faire à la fois des choses expérimentales et de compréhension facile, d'agitation politique ». Raúl Ruiz commence à tourner le film en mars 1974, quelques mois seulement après sa sortie du Chili en octobre 1973 et une fois arrivé à Paris après un bref passage par l'Allemagne. Cf. Benoît Peeters et Guy Scarpetta, *Raoul Ruiz, le magicien*, Paris : Les impressions nouvelles, 2015, p. 72-73.

8 *Ibid.*, p. 73.

9 *Ibid*, p. 73-75.

10 Sergio Villalobos Ruminot, « Raúl Ruiz : la impolítica del cine », *in* Oscar Cabezas y Elixabetta Ansa (éd.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es del cine militante?*, Santiago : LOM-UMCE, 2014, p. 3.

1970[11]. D'autre part, en donnant une « attention minutieuse aux détails, gestes, comportements », il fait émerger une ironie montrant « comment les bonnes intentions politiques échouent dans le trouble royaume de la vie quotidienne, dans les conditions de l'exil[12] ». En outre, avec sa « vision désenchantée et burlesque[13] », il renonce au récit héroïque, tout comme au film « pleurnichard » et « s'attaque […] à l'« idéologie de l'exil » […] dans la mesure où celle-ci refuse toute critique[14] ». Le dispositif comique du film interroge de surcroît (avec un degré semblable d'ironie) la foi dans les codes du cinéma militant, démontrant une volonté de redéfinir les « stratégies politiques du cinéma » pour le sortir de l'hégémonie d'une certaine « culture Quilapayún[15] ».

En définitive, le décalage humoristique de *Dialogue d'exilés* suggère une double distanciation poïétique et politique[16] ; un pas de côté vis-à-vis du *réel,* par lequel Raúl Ruiz semble avoir recours à ce qu'on peut appeler, en empruntant l'expression à Buster Keaton, « la

---

11 « Déclaration collective des cinéastes chiliens », réunis à la « Mostra Internazionale du Nuovo cinema » de Pesaro en 1974, où Ruiz présenta son film accompagné de Miguel Littin, Valeria Sarmiento et Nelson Villagra. Zuzana Pick et Edmundo M. Rogoff, *Positif,* n° 164, décembre 1974, p. 40-41.

12 Michel Goddard cité par Ruminot Villalobos, *op. cit.,* p. 5.

13 Cf. Michèle Arrué, « Lejos de Chile, lejos de Francia : los exiliados chilenos en *Diálogos de exiliados* de Raúl Ruiz », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n° 37, 2019.

14 Zuzana Pick, *op. cit.*, p. 39.

15 Cf. Ruminott Villalobos, *op. cit.*, p. 5. L'expression « culture Quilapayún » est employée par Raúl Ruiz lui-même, faisant référence à l'iconique groupe de musiciens qui était devenu une sorte de modèle musical de la résistance. Salinas et *al.*, entretien cité, p. 9.

16 Cette distanciation l'amènera à rompre avec une situation qui risquait de le « ghettoïser », ébauchant par là même un nouveau point de départ. À ce propos il affirmera : « Après le film *Dialogue d'exilés* […] il y a eu une rupture avec toutes les organisations. En réalité, ce n'est pas moi qui l'ai cherché, je fus littéralement coupé de toutes les organisations chiliennes et latino-américaines. C'est ainsi que je n'ai pas eu d'autre choix que devenir français… », Bruno Cuneo*, op. cit.* p. 195-196.

mécanique du rire » ainsi qu'à son *potentiel d'analyse*[17]. C'est donc en nous situant dans ce pli entre le rire et le politique que nous proposons de mener notre analyse du film.

La « mécanique du rire » de *Dialogue d'exilés*. Ruiz le *délinquant expérimental*

Le film est traversé par diverses manifestations de l'humour. D'un esprit railleur, ironique, hyperbolique, il multiplie les dialogues à la syntaxe douteuse[18], les cadrages improbables, les dynamiques surprenantes et offre la possibilité de voyager *ailleurs*, semant les références (même « involontaires ») au cinéma burlesque et à d'autres dispositifs de la comédie[19].

Ainsi, le bal des couvertures et coussins ainsi que la saturation dans le plan serré de la pièce que partagent les réfugiés chiliens

17 Ruiz signale lui-même un « potentiel d'analyse » créé par l'union d'éléments contradictoires dans son film. Iván Pinto et Valeria de los Ríos, *El cine de Raúl Ruiz : Fantasmas, Simulacros y Artificios*, Santiago du Chili : Uqbar Editores, 2010, p. 213.

18 À propos de la syntaxe des Chiliens et de leurs « ruptures de discours » Ruiz commenta : « On commence par une phrase et on finit avec des points de suspension, on commence une autre puis une autre et ce qui arrive est que les gens commencent à parler avec trois discours parallèles et ils passent de l'un à un autre comme dans une fugue de Bach et ils ne disent rien. Et, au milieu de tout ça, ils se contredisent et constamment ils introduisent des blagues qui annulent le reste ». Bruno Cuneo, *op. cit.*, p. 202.

19 Dans le chapitre IV de sa *Poétique du cinéma* (2005), intitulé « Inconscients photographiques », faisant référence à un spectateur qui comparerait les scènes d'un film davantage avec « d'autres scènes puisées dans d'autres films » qu'avec celles de sa vie privée, Ruiz affirme : « Il ne peut pas empêcher que son esprit s'envole vers d'autre films -ou d'autres contrées- lesquelles […] sont autant d'incarnations quasi identiques, comme sorties de la même matrice. », p. 57. Il parle aussi de ces images comme des « signes involontaires » qui dévoilèrent une sorte d'« inconscient audiovisuel », p. 67. C'est donc encouragée par Ruiz, que nous explorerons ce potentiel, et non pas par une volonté de déchiffrement des possibles « influences » ou « citations ».

(9'50"-11'36"), n'est pas sans rappeler la cabine des Marx Brothers dans *Une nuit à l'Opéra* (1939)[20]. L'incongruence des fenêtres qui deviennent des portes, lorsqu'on amène un nouvel arrivé sur un brancard (20'34"-21'53"), ou encore, les déplacements répétitifs et insensés, suivis par les mouvements de la caméra, décrivant un espace inutilement compartimenté par l'encadrement interne des portes coulissantes et portes-fenêtres s'ouvrant et se refermant comme le rideau d'une scène théâtrale (25'23"- 35'-52"), rendent les séquences artificielles leur octroyant l'apparence d'un *sketch*.

L'hétérogénéité de cette dernière séquence, où Fabián Luna, l'artiste pinochetiste qui « vient chanter la vérité sur le Chili », retrouve les exilés dans l'appartement, se déploie entre ce qui est dit et ce qui est montré. D'une part, le rythme imposé par le montage interne fragmentant l'action (malgré l'absence de plans, puisqu'il s'agit d'un plan séquence) et le bal des personnages entrant et sortant à travers des portes devenues des cadres différenciés de la scène fonctionnant comme des plans de coupe, hachent la narration la rendant grotesque. D'autre part, la fragmentation de l'action emphatise la déraison d'un dialogue qui, à la manière des *Dialogues* brechtiens[21], commençant par l'apologie du Chili pinochetiste, devient prise de conscience de l'exploitation de Luna par son imprésario, évolue vers une parodie de scène de semi-séduction improbable et finit par se transformer en interview radiophonique quand le personnage féminin (Valeria Sarmiento) sort *ex nihilo* un microphone que le plan rapproché nous empêchait de voir… Ces quelques éléments mentionnés théâtralisent le jeu d'acteurs et le fils narratifs qui, par le truchement de l'absurde, sont transformés en mise en scène loufoque.

Les déplacements insolites dans l'espace, la gestuelle des corps (envahissant l'espace de l'*autre*), les expressions du visage, souvent en décalage de ton avec le discours tenu par les différents interlocuteurs, provoquent certes une sensation de ridicule, de drôlerie,

20 Cf. Michèle Arrué, *op. cit.*

21 Comme le suggère Ruiz lui-même, « [l]e texte de Brecht *Dialogues d'exilés* […] était le point de départ pour interpréter notre attitude vis-à-vis de la situation qu'on était en train de vivre », Ruiz *in* Bruno Cuneo, *op. cit.*, p. 293-294.

mais permettent également à Ruiz de sortir d'un *régime de représentation*. Car, en créant des discontinuités artificielles, Ruiz met en scène, finalement, une *étrangeté du familier*, que l'on pourrait situer à mi-chemin entre, en effet, le théâtre de Berthold Brecht, référent premier du film comme on l'a vu, et celui d'Alfred Jarry ou d'Antonin Artaud, pour qui, comme l'écrivait Jean-Louis Barrault en 1971, « le rire est une arme de décervelage, de déboulonnage des fausses statues et des fausses institutions. Le rire est une arme [...] que les artistes ont et qui démystifie les institutions se voulant éternelles[22] ».

Une des scènes de la dernière partie du film nous plonge définitivement dans cette démystification (1h 20'29"-1h 22'17"). On y observe à nouveau différents niveaux de lecture grâce à la multiplication des plans à l'intérieur du plan, configurant un ensemble hétéroclite incohérent. L'absurde, en soi, du dialogue principal[23], en plein milieu du périphérique parisien, ce non-lieu moderne qui les installe d'autant plus dans leur existence erratique qu'il s'agit d'un lieu de passage, se trouve démultiplié une fois que la caméra (au départ fixe) se « distrait » et déplace notre intérêt (et celui des personnages au premier plan) vers l'arrière-plan où ont lieu deux bagarres, autant de matchs de boxe improvisés, entre les autres membres du groupe. Le caractère « trivial » de la bagarre devient l'élément secondaire du plan venant progressivement occuper le centre de l'attention (sans quitter sa place au fond de l'image), créant une nouvelle étrangeté[24].

---

22 Cf. Marc de Smedt (dir.), *Antonin Artaud l'homme et son message,* Paris : Denoël, Collection Planète plus, 1971, p. 53.

23 À nouveau on dérive des louanges de l'innovation technique du périphérique et de la nécessité et les difficultés de sa mise en place au Chili, vers son utilité antisubversive, pour enchainer ensuite avec le récit des disputes personnelles entre les réfugiés et leur impact politique nécessitant une réunion d'urgence, dont l'urgence est aussitôt démentie… pour finir par une dédramatisation de la situation qui s'achève encore par une chute comique.

24 En décrivant les « 6 fonctions du plan », Ruiz affirme que chaque plan contient un monde susceptible d'être développé. La porte d'accès à ces mondes en puissance serait, ajoute-t-il, les éléments dit « secondaires » d'une narration classique. Iván Pinto et Valeria de los Ríos, *op. cit.*, p. 143-172.

D'une part, à l'instar d'Henri Bergson nous pouvons affirmer que « *les attitudes, gestes et mouvements [des] corps […] sont risibles dans l'exacte mesure où ce[s] corps nous f[ont] penser à une simple mécanique*[25] ». D'autre part, dans la dialectique visuelle entre périphérie (l'arrière-plan) et centre (le premier plan où a lieu la conversation entre les personnages principaux), l'attention paradoxale donnée à la bagarre, déplace notre regard vers un autre centre, un autre questionnement : la situation, *tragiquement* absurde, de ces êtres étant à un tournant de leurs vies (tout comme ils sont, on ignore pourquoi, au milieu d'un carrefour du périphérique)[26].

Le mouvement de ces hommes devenus des pantins rend la scène clownesque au plus pur style Charlot, mais moins crédible, puisque Ruiz joue en permanence avec l'invraisemblable de la tension surgissant entre ce qui est « normal » et ce qui relève de l'incongru. D'autant plus incongru que le décalage entre ce qui est cadré par la caméra et les personnages, traversant ou s'installant devant, au premier plan, ignorant et troublant ce qui *doit* être vu, transforme le cadrage même en instrument, en trucage, de l'étrangeté, contribuant à mettre à nouveau l'accent sur la loufoquerie de la scène. Comme si d'un gag[27] s'agissait, les baroudeurs (toujours à l'arrière-plan) posent soigneusement leurs affaires par terre avant de se lancer dans un combat qui ressemble moins à une lutte qu'un jeu d'évitement. Le bal des corps, le ton de la conversation surligné par la prosodie de lamentation des voix, le dialogue et enfin la mise en scène rendent la séquence dérisoire et démesurée, à l'image du grand désarroi d'un des personnages que son compagnon console en concluant, sous un ton également affligé, qu'après tant de temps enfermés dans une ambassade ils ont besoin de se défouler, comme s'il s'agissait des enfants

25 Henri Bergson, *Le Rire*, Paris : Puf, 2002, p. 22.

26 S'approchant d'ailleurs du sens étymologique du terme « trivialité », « *triumvium* », signifiant *croisement*, *carrefour*.

27 Défini par Frédéric Favre comme « un événement produisant une mécanisation risible de la représentation », « Modernité du burlesque », *L'art du cinéma*, n° 8, mai 1995, s/p.

en train de se chamailler[28]. L'humour ingénu de cette scène découle d'une violence faisant rire, comme dans la pantomime, davantage par la gaucherie des gestes que par une complexité psychologique, en l'occurrence, inexistante, d'autant plus que les personnages sont infantilisés et deviennent eux-mêmes des personnages burlesques[29].

Or derrière cette boutade carnavalesque se joue le drame de la gauche (chilienne), une certaine incapacité à trouver un terrain d'entente, ainsi que le désordre des émotions face à la discordance entre la nécessité de montrer la lutte d'un peuple et la culpabilité vis-à-vis d'une défaite à laquelle ils avaient contribuée : « nous nous sentions responsables et cela explique notre ironie », affirme Ruiz[30]. Dès lors la transgression comique du film, son péché originel, réside moins dans une éventuelle banalisation du sujet que dans sa résolution à créer une *distance*. Car, ainsi que l'exprime Frédéric Favre à propos du burlesque, « [l]a déstabilisation qu'il provoque est non seulement du côté des objets représentés — du côté de l'écran — mais elle est encore du nôtre : elle est perturbation de notre rapport au film. ».

La forme artificielle du film, multipliant les références et les médiations du regard, empêchant l'identification, génère une tension entre le comique et le dramatique qu'il enfouit dans son exploration déambulatoire du quotidien, qui nous partage, nous, spectateurs, entre « l'horreur du drame et notre plaisir esthétique[31] ». Le gag devient ainsi la « mécanisation risible » d'une représentation impossible (celle du drame de l'exil), nous forçant à la distanciation. Les *quid pro quo*, les irrévérences, les absurdités, les boutades,

---

28 Un des personnages féminins du film, Rogelia, se réfère aussi au début du film [20'12"] à ses camarades, les associant à des gamins — *chiquillos* — qui ont besoin de jouer, de se distraire.

29 À propos du personnage burlesque, Favre affirme quelque chose qui peut bien s'appliquer aux personnages de *Dialogue* « en refusant d'incarner un type psychologique précis, de prendre le poids d'un caractère cohérent, il refuse en effet le statut de héros réaliste. Ce qu'il nous interdit est notre identification », *op. cit.*, s/p.

30 Bruno Cuneo, *op. cit.*, p. 292.

31 Réflexion de Fréderic Favre à propos du film *Le Mécano de la General*, *op. cit.*, s/p.

participent d'une mécanique du rire qui, à l'instar des comédies aristophaniennes, est, en définitive, non pas parodique ni satirique, mais bien politique dans la mesure où, « parce qu'il porte […] sur notre position trop assurée, *devient réflexif*[32] ».

Dialogue d'exilés démarre par un plan avec un cadrage surprenant qui ne montre rien si ce n'est qu'un lieu impersonnel, austère, probablement un bureau, un nouveau non-lieu anonymisé, banal et laid[33]. S'en suit un mouvement panoramique à droite qui nous montre les objets de cet espace presque vide ; mais ni ce plan d'ensemble (en réalité plutôt un plan moyen, voir mi-moyen) ni le mouvement panoramique, ne semblent remplir leurs fonctions descriptives ni narratives traditionnelles de contextualisation, mais, plutôt, attirer notre attention sur le mouvement même de la caméra. Le dispositif d'une mise en scène « théâtralisée » se met ainsi en route dès les premières secondes du film au moyen de cette caméra prenant présence dans le film. Cet être fantomatique, qu'est l'œil de la caméra, attrape dans son élan deux autres êtres dont le dialogue va se révéler aussi incongru que la position de la caméra elle-même, à la fois s'approchant et nous mettant à distance des personnages que nous observons désormais en plan fixe. Absurde, répétitif, le dialogue attente contre toute

---

32 *Ibid.* Nous surlignons. À propos de ce rire réflexif, que Favre associe aux films de Tati et à son utilisation du gag, il ajoute : « C'est là le recul d'un spectateur, finalement, qui rirait non seulement du gag ainsi créé, mais également — et avec quel étonnement ! — de la rhétorique qu'il tient en main. Conscience que le gag se rapporte à un schéma, un outil en pensée permettant de révéler ce qui au sein du réel véhicule sa propre dérision […] la véritable subversion du genre ne consiste pas en une provocation frontale évidente et spectaculaire (c'est-à-dire la satire ou la parodie), mais réside fondamentalement dans la conséquence d'une méthode provoquant conjointement le rire et la conscience de rire ». *op. cit.*, s/p.

33 Comme des « espaces d'anonymat » décrit Marc Augé les non-lieux ; anonymat que l'absence de documents de l'exilé chilien rend infranchissable dans la mesure où cette absence marque symboliquement la négation de l'identité. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992. Les *Dialogues* brechtiens commencent d'ailleurs par une ironie sur la valeur du passeport comme la « partie la plus noble de l'homme », *op. cit*, p. 9.

fonction pragmatique de la communication, imposant un rythme à la séquence qui lui donne des allures, à nouveau (pour la première fois, plutôt), d'un sketch. Contre toute logique narrative, dans le décalage absolu qui rythme la scène, cet homme qui vient « de loin, plus loin » sort une bouteille de vin (chilien ?) qu'il offre à son interlocuteur, pas intéressé par cette fugitive et précaire festivité dionysiaque.

La scène condense, à elle seule, différents registres du comique, de la comédie grecque (la bouteille de vin, cet objet encore sorti de nulle part, serait-il un clin d'œil dans ce sens ?[34]), en passant par le théâtre de l'absurde au moyen du dialogue incongru, à la pataphysique dans la « rencontre fortuite » d'une caméra avec ses personnages, ou, encore (d'entrée de jeu), le burlesque du muet dans une gestuelle qui frôle même l'irrévérence d'un regard-caméra (rapidement évité). Or si le dialogue ne nous informe de rien, ou presque, chaque élément secondaire de la scène évoque le nerf de la guerre du film : façonner, en la fabulant, l'histoire d'une *inadaptation* (d'ailleurs plus universelle que chilienne, si l'on considère les nombreuses nationalités énumérées), face à l'absurdité d'une réalité dans laquelle, à la manière d'un Gregor Samsa, ces personnages qui se déréalisent et désindividualisent en faveur de leur « jeu » collectif se sont réveillés sans pouvoir comprendre, sans pouvoir se regarder pour découvrir la teneur précise de leur propre métamorphose.

Le « rire réflexif », distancé et critique donc, marque une rupture avec l'esthétique réaliste (de surcroît socialiste). Or renonçant à la représentation en faveur de la médiation, « à la poésie de l'association d'idées[35] », Ruiz nous propose un film qui se veut appareil ludique voué à ce que nous restions « vivre dedans[36] » et participions

34 Le choix du « non-lieu » pour la scène et la bouteille de vin pourraient bien être un nouveau clin d'œil au début du texte brechtien dans lequel les exilés (Ziffel et Kalle), se rencontrent et, autour d'une bière, ont une conversation philosophique (entre politique et humoristique) sur leur condition, au buffet de la gare de Helsingfors.

35 C'est dans ces termes que Favre parle de la « poésie du burlesque », *op. cit*, s.p.

36 Cf. Ruiz dans Bruno Cuneo, *op. cit.*, p. 176.

au rassemblement des éléments disparates. Ruiz réussit en effet une double transgression poïétique et politique, mais, nous offrant un ensemble d'éléments hétéroclites, il nous laisse face aux images éloquentes d'une incohérence, rendant compte tant d'une incapacité à composer un *monde commun*, un monde *partageable* que, peut-être, de la nécessité inéluctable de parvenir à relever à nouveau ce défi. Avec son meccano transgressif, Ruiz, délinquant expérimental, agit à l'instar des génies du cinéma burlesque des origines, « abandonnant sa position d'artiste omniscient » et se tournant vers « l'expérimentation d'une méthode comique » par laquelle « le spectateur est invité en retour à quitter le terrain rassurant de l'identification, et à prendre activement part à un processus, au fond, poétique[37] ».

La « méthode comique » du film de Ruiz dessine un effort pour dépasser les moules des modèles culturels et politiques *à travers* une expérimentation qui n'exclut pas le politique, bien au contraire, mais qui (ou précisément parce qu'il) place au centre de sa démarche une exigence au récepteur de s'y prendre au jeu, d'y participer. Dans l'entretien de Luis Bocaz, déjà cité, Ruiz fait référence à Pasolini comme paradigme d'une attitude intellectuelle qui peut bien contenir une amorce de définition des délits que le cinéma *politique* ruizien cherche à commettre :

> J'étais très impressionné, on peut le dire, avec le modèle intellectuel, l'attitude de Pasolini. Le fait de devenir une espèce de délinquant expérimental […] quand il pense par l'absurde, et déclare, que sais-je, qu'aux États-Unis, New York fut la seule république marxiste du monde… Il explore les relations, il construit les limites que l'on peut penser à l'intérieur d'un champ culturel. Je le trouve en l'occurrence plus intéressant que l'idée de Sartre de la conscience critique[38].

37 Favre, *op. cit*, s/p.

38 Luis Bocaz, *op. cit.*, p. 109.

D'exilé à *exote*. Raúl/Raoul Ruiz, le perpétuel recommencement

Dans le cadre du Festival international de cinéma de Moscou en 1979 s'organise une table ronde intitulée « Orientation et perspectives du cinéma chilien », à laquelle participent Orlando Lübbert, Sebastian Alarcón, Miguel Littin, José Donoso, Jaime Barrios, Eduardo Labarca, Cristián Valdés et José Miguel Varas[39]. On discute alors des perspectives du cinéma chilien à six ans du coup d'État, à un moment où la pérennisation de la Junte au pouvoir commence à être une évidence, loin des espérances des premières années où l'on ignore le caractère irréversible de l'exil[40]. C'est aussi un moment où les informations du Chili commencent à faire défaut et, surtout, les *images* manquent. Les participants à la table ronde discutent ainsi de la nécessité impérieuse de générer une « dramaturgie chilienne », signale Lübbert, à l'intérieur d'un cinéma qui doit continuer à être révolutionnaire, précise Littin, sans cependant persister dans les failles d'un cinéma rhétorique, accusateur et volontariste dont il faut prendre garde. Au cours de la conversation, José Donoso pointe le potentiel critique de la « vie privée », ce qu'il considère comme le grand absent du cinéma chilien de l'exil et suggère (ce dont Littin se méfie, alléguant le danger d'un embourgeoisement) un chemin pour le cinéma à venir : explorer la tragédie de l'exil dans ce qu'elle a de plus ordinaire et néanmoins ravageur, la vie des Chiliens obligés à s'adapter, à combattre le déracinement, à négocier avec l'exclusion de la vie sociale d'un Chili lointain devenu opaque. Aucun des participants ne fait mention de *Dialogue d'exilés*, et pourtant, *ce film-là* existait déjà.

---

39 *Araucaria de Chile,* n° 11, Madrid, 1980, p. 119-137.

40 Les réfugiés de *Dialogue d'exilés*, toujours avides d'informations sur le Chili, répètent comme un mantra cet espoir de voir tomber la dictature : « Pinochet est bientôt fini », s'exclame l'un lorsqu'il apprend la chute de la dictature au Portugal (25'14") ; « C'est fini, ils sont foutus les *milicos* », s'exclame un autre lorsqu'il lit dans *Le Monde* la critique du Cardinal Silva Henríquez au régime (19'09"- 19'36").

Ruiz réalise ce film comme une « opération prospective[41] » par laquelle avertir des dangers de la désunion et ouvrir la discussion ; il le fait aussi en provoquant une rupture radicale avec une mimesis réaliste vis-à-vis de laquelle il s'était toujours montré sceptique et, surtout, consciemment ou pas, par sa *méthode comique* d'exploration, il fait le choix d'expérimenter, en l'habitant, la profonde mélancolie dans laquelle ils étaient plongés face à la fin violente d'un projet échoué[42]. Finalement, à défaut de faire un film *de* l'exil, Raúl Ruiz nous en livre un sur la condition humaine en exil. En effet, attrapé lui-même dans son propre labyrinthe kafkaïen[43], comme il attrape ses personnages dans le plan, Ruiz se situe dans le pli paradoxal de la tragédie de l'exil : la condition d'un être contraint au nomadisme, à se réinventer, sans boussole, dans le simulacre d'existence qu'est devenu la vie, transformée en une sorte de « faux raccord permanent[44] », une *irréalité* dont l'explication ne peut être autre qu'un absurde incompréhensible, à moins d'accepter les nouvelles lois, celles de ne plus être totalement dehors ou dedans, ici ou ailleurs, mais *entre*.

Avec *Dialogue*, Ruiz inaugure un nouvel itinéraire dans son cinéma de ruine[45] cherchant sa voie comme un moyen d'exister ou, tout au moins, de continuer à tourner sa caméra, de tâtonner les manières de construire son identité (narrative) dans les pièces d'un

---

41 Entretien avec Luis Bocaz, *op. cit*, p. 110.

42 « J'ai écouté les *Dialogues* — dit Ruiz — avec une amie il y a deux semaines […] je me rends compte maintenant que j'étais très déprimé ; on était tous très déprimés, il y a une espèce d'amertume qu'on ressent, qui est […] complètement involontaire. ». *Ibid.*, p. 109-110.

43 À ce propos explique Ruiz : « on dit que dans un film bien fait, c'est le protagoniste qui mène l'action et que dans un film mal fait, c'est l'action qui conduit le protagoniste qui s'égare […] Donc une histoire bien construite, c'est Thomas Mann où le tableau est complet et les jeux et les enjeux sont liés. Il y a du tragique à l'intérieur. À l'opposé, il y a Zola ou Kafka chez lesquels les protagonistes se perdent. ». Jacinto Lageira (présentation), *Raoul Ruiz, Entretiens*, Paris : Éditions Hoëbeke, 1999, p. 33.

44 Jacinto Lageira, *ibid.*, p. 9.

45 *Ibid.*, p. 8.

puzzle dont il manquerait l'image originaire[46] et pose, depuis sa propre « croisée de chemins », les bases de son cinéma à venir, en dialogue permanent entre un ici et un ailleurs. Ainsi, si distinguer une période chilienne et une autre « française » dans le cinéma ruizien peut paraître inopérant[47], il est possible *également* de comprendre le tournant que l'*évènement* de l'exil signifia pour sa cinématographie.

Ce sera désormais par le cinéma d'un *retour impossible,* façonné par le point de rupture qui fut l'exil, que Ruiz dessinera une nouvelle spire dans sa spirale, cherchant, entre les fissures, à reconstruire son identité dissoute. Et ceci dans deux sens : pratique[48] et, peut-on dire, métaphysico-poétique. Car Ruiz, devenu, plus définitivement, être *entre* des multiples frontières (artistiques comme physiques), pris entre une infinitude de mondes, s'installera dans ce qui que sera désormais son *identité narrative*, celle de l'invention permanente d'une réalité, aussi illusoire qu'insaisissable dans le grand théâtre du monde qu'est l'existence, quelque part entre la magie d'un Méliès et l'acuité d'observation des frères Lumière.

« La majorité de mes films parlent de l'exil », affirme-t-il en 1989[49]. Ils décrivent aussi, pourrait-on ajouter, la recherche d'un « Chili permanent[50] », quelque part *entre*, aussi, la quête d'un Chili

46 Je construis l'idée à partir de l'expression employée par Lageira, *ibid.*, p. 7.

47 Cf. Villalobos Ruminott, *op. cit.*

48 À propos du tournant de l'exil pour son cinéma, il en parle en 1980 lors de l'entretien cité avec Bocaz où il explique qu'après un an et demi au chômage, il a dû penser à tout recommencer et s'est vu poussé à faire un cinéma différent, p. 117.

49 Entretien avec Valeria Valenzuela, dont des extraits son recueillis dans Cuneo, Bruno, *op. cit.*, p. 195.

50 Expression prise du titre de l'entretien avec Octavio Crespo (2007), recueilli dans Bruno Cuneo, *ibid.*, p. 189.

sans coup d'État[51], ce pays où il aurait dû mourir[52], et celle d'un Chili de la mélancolie, ce pays qui *insiste*[53]. Dans les jeux de miroir de ses films, en définitive, Ruiz invente un cinéma, qui est, à son image, un cinéma qui refuse d'être figé, toujours prêt à recommencer, devenu *exote* dans l'invention d'une identité dissoute, finalement, dans un certain bonheur :

> Je crains n'être devenu, après toutes ces années, un exote. Tu es un exote quand tu vas partout et chaque pays te semble un lieu différent, impossible à comprendre profondément. Et après cette expérience, tu retournes à ton pays et ton pays est plus énigmatique que le reste du monde. Et je pense qu'il y a beaucoup de niveaux dans ce sortir et rentrer, et il arrive un moment où tu es complètement en dehors de tous les pays et là tu es heureux[54].

---

51 Entretien avec Michel Ciment, Hubert Niogret et Paulo Antonio Paranagua, recueilli dans Bruno Cuneo, *ibid.*, p. 120. Ruiz fait mention à *Le toit de la baleine* comme le film où il a trouvé cette manière de parler du Chili sans parler du coup d'État.

52 Entretien avec Richard Bégin et André Habib (« L'esprit de l'exode ou la mélancolie chilienne », en 2004), recueilli dans Bruno Cuneo, *ibid.*, p. 207. Il affirme : « au Chili j'ai […] le sentiment d'avoir dû mourir et d'y avoir survécu ».

53 Dans les mots de Ruiz : « Le Chili permanent est surtout dans le folklore et dans les histoires lues à l'école et qui sont différentes de celles qui existent dans d'autres pays. Ce pays existe et, plutôt, insiste. ». Entretien avec Octavio Crespo (2007), recueilli dans Bruno Cuneo, *ibid.*, p. 189.

54 Entretien pour le programme *TV Exiles* de la BBC (1988), recueilli dans Bruno Cuneo, *ibid.*, p. 208.

Deuxième partie

Ruiz et la théorie du cinéma

Raoul Ruiz, théoricien du cinéma

Emmanuel Plasseraud
Université Bordeaux Montaigne
Centre de recherche ARTES

Dans l'un de ses journaux intimes, le 14 mai 2002, Raoul Ruiz commente un passage qui le concerne, lu dans l'ouvrage de Jacques Aumont *Les Théories des cinéastes* : « J'ai le sentiment qu'il a compris les propositions, mais pas leurs conséquences[1] ». L'essai d'Aumont est sorti en février la même année, ce qui montre à quel point Ruiz se tenait au courant des publications théoriques. Son nom apparaît dès l'introduction, où il est catégorisé comme « philosophe[2] » et pour une affirmation, qui n'est pas citée telle qu'elle, selon laquelle « sa conception du cinéma est fondée sur la philosophie de Schopenhauer[3] ». Par la suite, il réapparaît dans un chapitre intitulé « L'art et la poétique », consacré aux théories qui font la part belle à la poïétique du cinéma et à la figure du cinéaste-artiste. Ruiz est donné en exemple de cinéastes questionnant le rapport entre le littéraire et le filmique, ou encore, à partir du chapitre « Mystère et ministère » de *Poétique du cinéma I*, auquel Aumont reconnaît humour et imagination, entre le cinéma et les autres formes artistiques. En revanche, le théoricien n'accrédite pas complètement la légende du côté « bricolage » des films de Ruiz, car il rappelle qu'ils ne sont pas pauvres (il est vrai qu'ils ne l'étaient plus en 2002).

---

1 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, Paris : Dis Voir, 2021, p. 64.

2 Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 3.

3 *Ibid.*, p. 5.

Ainsi, bien que souvent énoncée de manière humoristique, poétique, et semblant plus faire appel à l'imaginaire, ou à une logique folle, qu'à la raison, la théorie cinématographique de Ruiz possède une consistance, une pertinence et une actualité (malgré le caractère intempestif de ses références philosophico-théologiques) qui souvent la font dialoguer avec les théories contemporaines de chercheurs et essayistes « professionnels », à l'image de ses échanges avec Jean Louis Schefer. Ruiz, théoricien ? Il l'a été non seulement par l'existence effective de textes théoriques, mais aussi parce que ceux-ci se sont toujours inscrits dans les débats théoriques de leur temps. Ruiz s'est inspiré de ces débats. Mais il a su aussi les renouveler parce qu'en tant que cinéaste, il voulait tirer les conséquences filmiques de ses propositions théoriques. En 1987, il écrit :

> Je crois qu'on sort d'une période, la fin des années 1960, les années 1970, où la théorie était sur le point de prendre le pouvoir, et de prendre la place de la création. À la limite, on nous expliquait qu'on ne pouvait plus faire que du commentaire, ou faire des films dont le seul but était de donner à parler, des sortes de prétextes pour le discours théorique. Alors, ce qui revient, c'est la création[4].

Pour Ruiz, en effet, « on ne décide pas : "le cinéma, c'est ça", en essayant de le prouver ensuite[5] ». Mais alors que cette domination du conceptuel sur la création a majoritairement engendré dans la génération des cinéastes « postmodernes » une réaction de rejet de la théorie, Ruiz ne l'a jamais abandonnée. Simplement, elle joue chez lui un rôle de relai de la pratique, d'expérimentation spéculative suscitant des essais filmiques, qui à leur tour la relancent vers d'autres directions.

---

4 Hervé le Roux, Guy Scarpetta « Raoul Ruiz, vers un cinéma du XVIIIème siècle », *Art Press*, n° 112, mars 1987, p. 50.

5 Cité dans Christine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, Paris : Dis Voir, 1987, p. 95.

Non seulement la théorie de Ruiz est évolutive, puisqu'expérimentale et liée à ses retombées filmiques, mais elle est aussi foisonnante, puisqu'il a écrit plusieurs articles, donné de nombreux entretiens ou conférences, et publié deux tomes de sa *Poétique du cinéma*. Il est donc réducteur de se livrer à une périodisation en se concentrant sur quelques problématiques. On peut toutefois relever les moments où ses propositions théoriques rencontrent les nœuds spéculatifs autour desquels les théoriciens « professionnels » débattent, pour comprendre comment Ruiz se positionne par rapport à eux. À cet égard, cinq périodes se dessinent :

* La période chilienne (fin des années 1960, début des années 1970), où la théorie de Ruiz se construit dans le contexte du *tercer cine*.

* Les années 1970, après son arrivée en France en 1974, où Ruiz s'insère dans les débats théoriques voyant la domination de la sémiologie du cinéma s'estomper au profit de l'esthétique.

* Les années 1980, où il prend part, parce qu'il en est reconnu comme l'un des principaux représentants, à la conceptualisation d'un cinéma « néo-baroque ».

* Les années 1990, où il élabore sa théorie du film chamanique, notamment à l'occasion de la publication de *Poétique du cinéma* 1.

* Les années 2000, qui s'accompagnent d'un désenchantement lisible dans *Poétique du cinéma* 2 et ses journaux intimes.

Période chilienne : pas de côté vis-à-vis du *tercer cine*

En France, les positions théoriques de Ruiz du début de sa carrière au Chili, ont été principalement connues parce qu'il a raconté cette période dans des textes publiés ultérieurement dans des revues françaises. Toutefois, un entretien réalisé par Federico de Cardenas en 1969, retranscrit dans la revue péruvienne *Hablemos de cine*, a été traduit et publié par *Positif* en 1971. Ruiz y explique notamment

qu'alors qu'il avait une vingtaine d'années, il a étudié le cinéma dans une école de Santa Fe, en Argentine, où on lui a enseigné « que le devoir de tout être humain en Amérique latine était de réaliser des documentaires[6] ». L'ironie de cette constatation indique son décalage par rapport à la situation dans laquelle se trouvaient les cinéastes latino-américains à la fin des années 1960, censés rendre compte en priorité de la réalité sociale et politique. Il dit aussi être « absolument contre ce nouveau Dieu dont on parle et qui est le cinéma direct[7] », venant de l'étranger ou de la télévision. Rétrospectivement, par exemple dans un de ses entretiens avec Benoît Peeters, publié en 1986, Ruiz expliquera qu'en ce qui le concernait, il s'interrogeait déjà surtout sur la façon de s'éloigner de la norme du cinéma hollywoodien, et de la prédominance de la structure scénaristique organisée autour d'un conflit central. Deux voies semblaient pouvoir être empruntées, selon lui : « Il y avait Rossellini : le point de vue du spectateur moyen. L'autre voie était Joyce : la confrontation des points de vue hétérogènes[8] ». À la voie « réaliste » de Rossellini, qui était aussi celle de Bazin ou de Lukacs, et qu'empruntait alors la majorité de ses confrères, Ruiz préférait celle de Joyce, Kafka ou Borges, ce dont témoignent ses premiers films, comme *La Maleta* (1963), ou *Tres Tristes Tigres* (1968), parfois décrit comme un film d'inspiration néo-réaliste, mais qui selon lui possède une dimension somnambulique, voire onirique[9]. Par ailleurs, le champ théorique dans lequel Ruiz s'insère étant alors complètement investi par le politique, il ne peut y échapper complètement. Il le dira à Zuzana Mirjam Pick, lors d'une interview réalisée juste après son installation à Paris, en 1974 : « dans les sociétés très fermées comme les nôtres en Amérique latine, on pense que la controverse politique est la nécessité première du cinéma[10] ». En réalité, l'Amérique latine n'est pas un cas isolé à cette époque, mais elle s'est distinguée par la volonté

6 Federico Cardenas, « Entretien avec Raúl Ruiz », *Positif,* n° 123, p. 15.

7 *Ibid.*, p. 19.

8 *Cinéma* 86, n° 349, avril 1986.

9 Federico Cardenas, « Entretien avec Raúl Ruiz », *Positif,* n° 123, p. 19.

10 Zuzana Mirjam Pick, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif,* n° 164, p. 37.

de trouver une troisième voie — le *tercer cine* révolutionnaire, théorisé par Fernando Solanas et Octavio Getino — pour sortir de l'opposition entre cinéma hollywoodien « impérialiste » et cinéma d'auteur européen. Engagé aux côtés de Salvador Allende et de l'Unité Populaire[11], tout en étant lui-même d'origine bourgeoise, Ruiz voulait alors que le cinéma dépasse la controverse pour engendrer une union. Mais cet objectif annoncé a été largement mis à mal par son propre film *Dialogue d'exilés* (1974), qui créa un tel scandale dans le milieu des exilés chiliens que Ruiz abandonna le cinéma explicitement politique.

Années 1970 : illusionnisme et esthétique

Comme il s'était situé dans les débats théoriques sur le cinéma en Amérique latine, en revendiquant une certaine marginalité, Ruiz, au contact de personnalités comme Pierre Klossowski, Pascal Bonitzer, Serge Daney ou Jean Louis Schefer, prend part aux discussions qui animent le milieu intellectuel et artistique français dans les années 1970, au moment où la vague sémiologique des années 1960 reflue, laissant place à un renouveau de l'esthétique. Il commence même à publier des textes théoriques, sous la forme d'un article pour *Les Cahiers du Cinéma* en 1978, « Les relations d'objet au cinéma », et d'un « dialogue imaginaire » avec Jean Louis Schefer, paru dans *Ça cinéma* en 1980. Dans ces deux textes, il tourne autour du problème des rapports entre image et récit. « Les relations d'objets au cinéma » se veut une théorie générale, tout en étant une base conceptuelle pour ses propres expériences filmiques, réalisées à l'époque à l'Ina. Ruiz expose par étapes, à la manière d'un traité de logique, les rapports qui peuvent exister entre l'histoire et les éléments visuels. Partant de l'idée qu'un film est d'abord un spectacle, Ruiz remarque que certains éléments tendent à émerger du fond, distinguant ceux qui en

11 Voir *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), un court-métrage documentaire qui vante les effets bénéfiques d'une réforme proposée par Allende pour les indiens Mapuche.

sortent par la volonté consciente de l'auteur, et « ceux qui essaient d'émerger par eux-mêmes[12] », ou du fait de l'intérêt particulier qu'un spectateur peut avoir pour eux (par exemple, un cordonnier pourrait s'intéresser plus aux chaussures d'un criminel qu'à son crime). Au niveau le plus simple, lorsqu'il y a deux éléments dans une image, l'un fait office de fond par rapport à l'autre. Par suite, « l'histoire représente la manière dont les objets entrent en relation en tant que contenant / contenu[13] ». Ruiz analyse aussi les déplacements de caméra par rapport aux objets, l'organisation des séquences et la manière de jouer avec les éléments du décor, proposant des exercices de tournage à partir de situations permettant de jouer avec ces relations d'objets. Dans ses « dialogues imaginaires » avec Schefer, Ruiz prolonge ces réflexions en les conceptualisant à partir de la distinction entre récit et tableau, selon une terminologue empruntée à Wittgenstein. Il explique que chaque spectateur anime à sa façon l'aspect tableau du film, « qui se définit par les rapports des objets qui sont à l'intérieur — et ces objets sont des récits en puissance[14] ». Là encore, Ruiz interroge les rapports entre cet aspect tableau, qui comporte de multiples récits en puissance puisqu'il y a divers objets, et le récit central, se demandant comment il est possible que le récit que chaque spectateur se fait du film puisse lui correspondre. Or, ce type d'interrogation sur la perturbation de la signification et de la narration potentiellement produite par des éléments visuels correspond au rejet progressif, propre à la théorisation française des années 1970, de l'approche sémiologique (dominante dans les années 1960), au profit de l'esthétique. À cet égard, Schefer occupe un rôle important. Son ouvrage *L'Homme ordinaire du cinéma*, publié en 1981, dont Raymond Bellour a reconnu qu'il « a été *le* livre d'une génération[15] », se présente justement comme le témoignage d'un spectateur

12 Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du cinéma,* n° 287, avril 1978, p. 25.

13 *Ibid.*, p. 29.

14 Raoul Ruiz, Jean Louis Schefer, « Dialogues imaginaires », *Ça cinéma*, 1980, p. 70.

15 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, Paris : POL, 2009, p. 16.

qui ne cherche pas à transmettre un savoir, par le biais d'une discipline comme la sémiologie, mais à faire état des images filmiques qui l'ont marqué, d'une expérience singulière de spectateur pris par des fulgurances figuratives plutôt que par des récits. Schefer rejoint à sa manière les remarques de Roland Barthes, autre grand opérateur du passage de la sémiologie à l'esthétique, sur la distinction entre le sens obvie et le sens obtus, proposée dès 1970, et l'éloge de l'expression du figural propre au cinéma expérimental par Jean-François Lyotard ou Claudine Eizykman. Il anticipe aussi les travaux de Daniel Arrasse sur le détail en histoire de l'art, et les analyses des liaisons filmiques secrètes de Jean-Louis Leutrat, qui a d'ailleurs écrit sur *Trois vies (et une seule mort)*[16]. C'est dire que Ruiz participe à cette renaissance de l'esthétique, avec ces textes où il cherche à tenir compte à sa manière du point de vue du spectateur singulier que l'esthétique cinématographique était en train de mettre en valeur, en rupture avec le spectateur implicite et idéal de la sémio-narratologie.

Années 1980 : Ruiz, icône du cinéma néo-baroque

Parmi les rencontres qui ont été déterminantes pour Ruiz lors de son installation en France, il y a Pierre Klossowski. Dans de nombreuses interviews, il associe cette rencontre à son évolution vers un cinéma « illusionniste » où il a abandonné l'évocation forcée de la réalité sociale de sa période chilienne pour des jeux avec le langage cinématographique, en adoptant une conception de l'image inspirée par la notion de simulacre, chère à l'auteur de *Nietzsche et le cercle vicieux*. Après le César obtenu pour *Colloque de chiens* (1977), et les succès critiques de *L'Hypothèse du tableau volé* (1979), *Les Trois couronnes du matelot* (1983) ou *La Ville des pirates* (1983), Ruiz devient alors un cinéaste commenté. Les *Cahiers du cinéma* lui consacrent un numéro spécial en mars 1983, auquel il participe à l'occasion d'un

16 Outre son article dans *Positif* à la sortie du film, voir Jean-Louis Leutrat, « Rien, c'est déjà trop, notes sur *Trois vies (et une seule mort)*, Raoul Ruiz, 1995 », *Cinergon*, n°3, 1996/97, p. 10-12.

entretien avec Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, avant qu'une première monographie soit publiée par Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allonnes en 1987. Ruiz, cinéaste-théoricien, devient alors aussi un cinéaste pour théoriciens, notamment à partir de la notion de baroque, étiquette qui lui est alors collée unanimement, et qui par ailleurs, dans les années 1980, fait fortune en France, étant théorisée notamment par Buci-Glucksmann, Guy Scarpetta et Gilles Deleuze. Le baroque, ou le néo-baroque, peut en effet être vu comme la réponse de l'esthétique française à la notion américaine de « postmoderne », ayant comme intérêt stratégique de récupérer, après avoir admis le dépassement du cinéma moderne, une partie des cinéastes-auteurs des années 1980 dans l'orbite de l'art, tandis que d'autres glisseraient du côté du kitsch et de la vacuité postmoderne, tel Jean-Jacques Beineix que Revault d'Allonnes prend comme exemple pour lui opposer les « grands cinéastes du faux[17] » que seraient Ruiz, Cocteau, Schroeter ou Welles. Même s'il a reconnu l'importance de la dimension décorative dans un film comme *Les Trois couronnes du matelot*, et son goût pour le procédé typiquement baroque de l'accumulation de citations[18], Ruiz n'a pas repris cette étiquette sans la discuter. Ainsi, lorsqu'il divise les types de films en trois groupes qui rejoindraient trois courants théologiques, rapprochant le cinéma moderne des mystiques, avec son attente du miracle, le cinéma narratif classique hollywoodien du thomisme, qui cherche à déduire rationnellement l'existence de Dieu, et le cinéma que l'on imagine être le sien de la théologie négative néo-platonicienne où Dieu est indescriptible, il hésite sur la qualification de ce dernier type : « Un cinéma où l'on recherche la non-vraisemblance, l'artificialité : voilà un cinéma réaliste. Réaliste plutôt que baroque, mot qui est un peu…[19] ». Au-delà du paradoxe, qui repose sur l'idée

17 Christine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 52.

18 Pascal Bonitzer, Serge Toubiana, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma*, n° 345, mars 1983, p. 9.

19 Fabrice Revault d'Allonnes, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinéma* 86, n° 360, 25 juin 1986, repris dans Christine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault

que la démarche consistant à afficher l'artificialité du cinéma trompe moins les spectateurs que celle qui leur fait croire à sa capacité de représenter ou de révéler le réel, non seulement parce que le cinéma triche toujours, mais surtout parce que le réel, comme Dieu, est inconnaissable, il est intéressant de constater comment cette tripartition fait écho à d'autres propositions de classification des films contemporaines. Serge Daney avait ainsi découpé l'histoire du cinéma en trois grandes périodes : classique (où l'image-cadre renvoie au réel), moderne (où l'image-cache s'impose d'elle-même comme trace de la présence du monde) et contemporaine, qu'il qualifiait de maniériste (où l'image-écran renvoie à d'autres images à l'infini, pour une esthétique de la surface décrite à partir du cinéma de Syberberg)[20]. Après Daney, Fabrice Revault d'Allonnes reprendra cette tripartition dans *La Lumière au cinéma*, en distinguant un type d'éclairage classique (où la lumière fait sens), moderne (où la lumière répercute l'opacité du monde), et baroque (où elle exprime l'absurdité du monde)[21]. On voit comment l'intérêt de Ruiz pour les querelles théologiques médiévales permet de donner un autre éclairage à cette classification ternaire (classique, moderne, baroque) propre à la théorie du cinéma des années 1980.

Années 1990 : vers le film chamanique

Au milieu des années 1990, Ruiz publie le premier tome de sa *Poétique du cinéma*. C'est l'événement majeur de sa production théorique durant cette décennie, non seulement parce qu'il s'agit de son premier ouvrage théorique, mais aussi parce qu'il a eu un écho certain, y compris du côté des théoriciens « professionnels ». Il est vrai qu'en 1995, tandis que les médias se contentaient des règles du

d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 57.

20 Serge Daney, *La Rampe*, Paris : Cahiers du Cinéma — Gallimard, 1996, p. 207-212.

21 Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1991, p. 29-41.

Dogme 95, de Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, en guise de renouveau théorique, peu de cinéastes se lançaient encore dans des entreprises aussi élaborées que celle de Ruiz, hormis le cas particulier des *Histoire(s) du cinéma* de Godard. En témoigne la bibliographie de *La Théorie des cinéastes* d'Aumont, qui ne comprend comme autre ouvrage contemporain que *La Poétique des acteurs* de Luc Moullet, paru en 1993, et quelques recueils d'articles de Jean-Claude Biette, Alain Fleischer et de cinéastes expérimentaux. *Poétique du cinéma* 1 est composé de textes provenant de conférences, faisant suite à des réflexions issues d'une année d'enseignement à Harvard, en 1989-1990. En plus d'être cinéaste et théoricien, Ruiz a aussi été enseignant de cinéma dans plusieurs universités et écoles, comme Le Fresnoy. La conviction qu'il défend dans *Poétique du cinéma I*, selon laquelle « c'est le type d'image qu'on produit qui détermine la narration et non le contraire[22] », se devine déjà dans les textes de la fin des années 1970 sur les relations d'objets au cinéma, et le hiatus entre l'aspect tableau et l'aspect récit des films. Durant les années 1980, ces réflexions se sont en fait prolongées, dans un va-et-vient permanent avec les films les plus expérimentaux de Ruiz, tel *La Ville des pirates*, de sorte que son interrogation originelle s'est étendue à l'ensemble d'un film.

> L'idée générale à laquelle j'aimerais bien arriver un jour, c'est que chaque image, chaque cadrage soit un dispositif, un moment privilégié d'une fiction qui traverse le film mais qui ne suit pas la ligne du film, qui elle-même va dans tous les sens. De telle façon que le film devienne quelque chose de plus spatial et de moins séquentiel[23].

C'était déjà une manière de s'opposer à cette « théorie du conflit central » que Ruiz combat dans *Poétique du cinéma I*. Estimant que « lorsqu'on voit une image très forte, cette image rappelle toute une

22 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma I*, Paris : Dis Voir, 1995, p. 8.

23 *Cinématographe,* n° 86, février 1983, p. 50.

histoire, plusieurs histoires superposées[24] », Ruiz se demande comment les raconter toutes plutôt que les soumettre à une seule histoire centrale. Il donne alors au terme « dispositif » un sens qui n'a rien à voir avec les « théories du dispositif » par lesquelles l'asservissement du cinéma à l'idéologie dominante bourgeoise était dénoncée autour de 1970 par Jean-Louis Baudry, Christian Metz, ou encore Jean-Pierre Oudart. « Un dispositif, explique Ruiz, implique que l'image recommence à zéro dans chaque plan en quelque sorte. Il y a autant de films que d'images, si on pousse très loin[25] ». Dans les années 1980, cette spéculation théorique passe, comme dans les années 1970, par une théorisation de la réception filmique, à partir de l'idée qu'au montage, « plus on essaie de faire disparate, plus les tensions créent de la richesse. Le cinéma est naturellement centripète, il attire, il crée des liens excessifs[26] ». Ruiz fait écho aux théories de l'intentionnalité spectatorielle, comme celle de Belà Balàsz, pour qui :

> C'est un principe psychologique du cinéma que nous croyons consciemment que nous ne voyons pas une suite d'images collées au hasard les unes à la suite des autres, que nous attendons de l'œuvre une intention créatrice et que, par conséquent, nous présupposons que la totalité des images possède une signification que nous cherchons[27].

De ce principe, réélaboré dans les années 1990 par François Jost (*Un Monde à notre image*, 1992), dans le cadre de la théorie de l'énonciation, puis plus tard par Alessandro Pignocchi dans une perspective cognitiviste (*Pourquoi aime-t-on un film ?*, 2015), découle donc le fait qu'il est possible de compter sur le spectateur pour qu'il crée des liens entre des éléments volontairement disparates, car

---

24 *Ibid.*

25 Michel Ciment, Hubert Niogret, Paulo Antonio Paranagua, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif,* n° 274, décembre 1983, p. 22-23.

26 Christine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*

27 Belà Balàsz, *Le Cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* (1948), Paris : Éditions Payot, 1979, p. 110.

il considérera toujours que l'auteur les a placés dans le film intentionnellement. Mais *Théorie du cinéma I* se situe plus du côté des créateurs, accompagnant d'ailleurs la réalisation de ces films à récits multiples que sont *Fado, majeur et mineur* (1995), *Trois vies (et une seule mort)* (1996) ou *Combat d'amour en songe* (2000). Ruiz y propose des pistes de réflexion à ceux qui voudraient le suivre dans sa stratégie consistant à valoriser la polysémie visuelle, situant sa poétique entre la maîtrise recherchée par les films où un conflit narratif central détermine toutes les images et ceux qui maîtrisent si peu leurs conditions de production (série Z, films amateurs) que s'y glissent trop de « passagers clandestins ». Entre les deux, il prône une pratique de l'exploration consciente des potentialités inconscientes des images filmiques, du faux raccord volontaire, de l'inversion entre la figure et le fond, de la conspiration entre éléments hétérogènes, du film caché dans le film apparent et de l'ennui sublime qui permet de passer de l'un à l'autre. Autant de méthodes qui, sur le modèle des conseils donnés par le peintre chinois du dix-huitième siècle Shih t'ao, permettent d'aboutir à l'élaboration de films qu'il appelle « chamaniques ».

Années 2000 : Désenchantement

Le second tome de *Poétique du cinéma* n'a pas eu le même succès que le premier. Dans un de ses journaux intimes, il évoque une « pénible conférence de presse pour présenter ma *Poétique du cinéma (II)*, que je regrette déjà d'avoir publié. Rien dans celle-ci n'est évident ou drôle[28] ». Dès l'introduction, la tonalité mélancolique de cette décennie apparaît. Le cinéma doit rester magique, poétique, mais à cause notamment de l'échec public de certains films, comme *Le Domaine perdu* (2004), de la difficulté à en réaliser d'autres, comme *Klimt* (2006), ou de la déception résultant de certains projets comme *A closed book* (2009), le désenchantement gagne du

28 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 45. L'année où est consignée cette note (2000) pose question puisque ce second tome est paru six ans après.

terrain. « *Poétique du cinéma,* 1 devait être un appel au soulèvement, explique-t-il. Ce que j'écris aujourd'hui est bien plus une *consolatio philosophica* », même s'il ajoute qu'« un pessimisme salutaire peut être meilleur qu'un optimisme suicidaire[29] ». Parmi les trois grands thèmes qu'il explore dans ce second tome, deux n'ont rien de nouveau : le fait que la narration doit découler des images, et non l'inverse, et que chaque plan est comme un film à l'intérieur d'un film à récits multiples. Il ajoute une troisième intuition, qui veut « qu'un film ait de la valeur, au sens esthétique, dans la mesure où il regarde autant le spectateur que le spectateur le regarde[30] », thème qu'il travaille aussi dans ses journaux intimes, en expliquant que se joue entre film et spectateur « quelque chose de semblable aux regards furtifs échangés par deux amoureux qui se cherchent[31] ». Dans la théorie du cinéma, l'idée que la confrontation entre un spectateur et un film est une sorte de corps-à-corps, donc qu'un film possède aussi, à sa manière, un corps, avec des organes sensoriels propres, est apparue dans le cadre du renouveau de l'approche phénoménologique proposée par les *embodied spectatorship studies*. Ce courant est constitué majoritairement de théoriciennes anglo-saxonnes, comme Vivian Sobchack, Laura Marks, Teresa Rizzo, Jennifer Barker, ou encore Anne Rutherford. En France, Raymond Bellour, avec *Le Corps du cinéma* (2009), s'est rapproché de cette perspective née dans les années 1990, et qui s'est surtout développée dans les années 2000. Ruiz n'y fait pas référence, et il est vrai que s'il voit dans les films, dans l'épilogue de *Poétique du cinéma* 2, des êtres vivants ou des « organismes filmiques[32] », il s'en tient à leurs regards sur nous, quand les *embodied spectatorship studies* analysent plus largement la manière dont ils nous touchent physiquement. Par ailleurs, si Ruiz partage encore quelques références avec la théorie esthétique du cinéma des années 2000 (comme Aby Warburg, très à la mode à cette période), ses centres d'intérêt vont plutôt alors du côté des sciences,

29 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 2, Paris : Dis voir, 2006, p. 10.

30 *Ibid.*, p. 10.

31 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 84.

32 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 2, *op. cit.*, p. 106.

entre le biologiste controversé Rupert Sheldrake et le physicien David Bohm, dont il utilise la notion de rhéomode pour décrire le cinéma holistique vers lequel il veut tendre, où chaque plan contiendrait tout le film.

Poétique du cinéma 2, et pour cause puisqu'un troisième tome devait suivre, de même que les journaux intimes, écrits jusqu'à la fin de sa vie à coups de paragraphes toujours riches et hétéroclites, n'apportent aucune conclusion ou fermeture à la théorisation toujours évolutive de Ruiz. N'en donnons donc pas pour lui, si ce n'est pour agréer l'idée selon laquelle l'action de théoriser, pour Ruiz, a bien eu pour but ultime de pouvoir imaginer des conséquences filmiques novatrices, de sorte à toujours pouvoir espérer qu'« un nouveau type de cinéma et qu'une nouvelle poétique du cinéma {soient} encore possibles[33] ».

33 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 1, *op. cit.* p. 8.

Glissements et débordements de Raoul Ruiz en entretien

Philippe De Vita
Université d'Orléans — Laboratoire POLEN

L'entretien d'artiste peut être considéré comme un dispositif de surveillance, au sens où l'entend Michel Foucault ; les artistes comparaissent pour exposer et faire évaluer leurs intentions de créateur, la genèse de leurs œuvres, leur vie passée et leurs projets. L'entretien de cinéaste est aussi une forme de la critique dans laquelle l'intervieweur veut obtenir une caution voire une vérification de son jugement sur les films de l'interviewé. Se rendre visible par son corps et audible par sa parole dans les médias est devenu impératif pour les artistes qui veulent exister. Dans la création cinématographique, qui, plus fortement que dans les autres arts, dépend de facteurs techniques et économiques et repose sur des collaborations multiples, le principe d'autonomie du créateur ne s'impose que de manière problématique. Transformer le cinéaste en auteur souverain est une assignation valorisante mais difficilement soutenable pour un artiste particulièrement marqué par la « paratopie », c'est-à-dire, selon D. Maingueneau, l'impossible appartenance des artistes à un territoire social déterminé. Cette localisation parasitaire suppose à la fois « l'impossibilité de se clore sur soi » et « l'impossibilité de se confondre avec la société 'ordinaire'[1]». Le cinéaste n'est ni un auteur souverain et autarcique, ni un agent quelconque de l'institution cinématographique du fait qu'il signe de son nom la création dont il

1 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, p. 72.

est responsable. C'est pourquoi beaucoup de cinéastes s'adonnent à l'entretien tout en résistant à son dispositif contraignant et directif[2]. Ainsi, Raoul Ruiz est l'un des cinéastes qui sait s'exposer tout en cherchant avec maestria à subvertir la visibilité et la prétendue lucidité rationnelle de l'auteur.

Dans ses entretiens, Ruiz cherche à voiler la parole, dans tous les sens du terme. Cette visée lui donne le rôle d'un prestidigitateur ou d'un magicien, selon l'expression utilisée par Benoît Peeters et Guy Scarpetta dans leur livre sur Ruiz composé notamment d'un long entretien[3]. Ruiz cherche à faire des tours et à utiliser des tours de phrase qui trompent ses interlocuteurs en misant sur la baisse de leur vigilance. Il fait briller la virtuelle traînée de feux sur les pierreries que sont les mots pour parler comme Mallarmé, afin de tromper la vision trop rationnelle et positive de la création et du langage qu'arborent les intervieweurs.

Voiler, c'est d'abord faire perdre la netteté à la transparence. Ruiz refuse les oppositions marquées de la pensée cartésienne. Pour lui, les contraires se rejoignent, créant un effet de flou dans sa parole, qui échappe à toute pensée systématique ou schématique. Ce flou fait acquérir au verbe une plasticité, un flottement qui autorise toutes les spéculations, toutes les hypothèses, des plus sérieuses au plus hasardeuses.

Voiler consiste aussi à masquer, à dissimuler, comme on recouvre d'un voile : face à la visibilité médiatique qu'entraîne l'entretien, Ruiz cherche à dérober le fond de sa pensée, à refuser de s'enfermer dans une identité déterminée. En cela, l'entretien est la scène où le monde est un théâtre : le baroque de son cinéma se poursuit dans ses discours médiatiques.

Comme une roue se voile, Ruiz cherche à déformer la langue, à faire dérailler le discours. Ruiz aime la parodie dans son cinéma. Il y

---

2 Philippe De Vita, « De la surveillance au jeu. L'auteur dans l'entretien de cinéaste », *L'Entretien du XVIIIème siècle à nos jours*, Agnès Cousson (dir.), Paris : Classiques Garnier, 2021, p. 359-372.

3 Benoît Peeters, Guy Scarpetta, *Raoul Ruiz, le magicien*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2015, p. 15-101.

a aussi recours dans ses entretiens. Il utilise toutes les ressources du discours épistémique et argumentatif : démonstration, abstraction, exemple par l'anecdote, argument d'autorité par des citations et des références littéraires et philosophiques, figures de style diverses, jeux de mots, mais il en fait un emploi à la fois critique et moqueur ; il les détourne car son but n'est ni de convaincre ni de persuader, mais de déborder son interlocuteur, c'est-à-dire de le submerger et de le déconcerter, de le faire douter de ses certitudes.

Comme on porte un voile pour se préserver ou se parer, Ruiz voile la parole dans une visée ornementale et protectrice. Nous verrons que Ruiz aime encadrer l'entretien non pas pour le cadrer mais pour le mettre en abyme, le refléter en son sein non pas tant pour le penser que pour le mettre à distance et préserver ainsi la liberté du créateur, résister à l'adhérence des identités que l'on voudrait lui assigner.

En somme, comme on voile un bateau pour partir en voyage, Ruiz équipe et surcharge sa parole dans un seul but : pouvoir s'échapper, se départir du contrôle de l'institution cinématographique.

Ruiz ne croit pas qu'un entretien médiatique est une conversation naturelle et harmonieuse. Il est conscient du dispositif et des rôles spécifiques joués par le questionneur et l'artiste questionné. C'est pourquoi, comme Godard en entretien[4], Ruiz aime le dissensus qui manifeste la différence entre l'intervieweur et l'interviewé. Mais alors que l'auteur du *Dinosaure et le Bébé* cherche à créer des écarts, Ruiz pratique le fleuret moucheté. Il s'oppose avec discrétion. Il pratique ce qu'on appelle en escrime des parades d'opposition, c'est-à-dire que Ruiz s'oppose en maintenant le contact avec l'adversaire sans créer de choc. Il refuse toute agressivité. Il donne l'impression que son objectif est de donner au dialogue une valeur heuristique : le dissensus est évoqué mais dans le but ultime de le résoudre en consensus et d'atteindre une vérité partagée.

Par exemple, dans un entretien donné au Chili dans la première période de sa carrière, Ruiz critique la notion de sous-culture pour parler de son travail cinématographique avec Miguel Littin. Il ne

4 Philippe De Vita, *« Penser vers l'autre »* : *Godard en entretien*, Paris : L'Harmattan, 2017, 273 p.

dit pas son désaccord, il affirme seulement sur un mode impersonnel qu'il faudrait supprimer le mot « sous-culture », comme si c'était une discussion d'ordre linguistique. Il remplace le terme de « sous-culture » par la notion de « culture de résistance ». Il implique son interlocuteur (Enrique Lihn) en utilisant la deuxième personne : « vous vous rendez compte qu'il y a un refus[5] » et utilise le nous qui rassemble la position de Littin et de Ruiz. Sa formulation de la culture de résistance est suffisamment paradoxale pour atténuer le désaccord, garnir le fleuret d'une mouche, comme le montrent ses paroles de compromis. « Vous vous rendez compte qu'il y a un refus, mais en même temps, toute une manière de s'assimiler » ; « On peut vivre simultanément à l'intérieur et en dehors de la culture[6] ».

Dans cet entretien plus tardif et donné en langue française[7], Ruiz manifeste non pas un désaccord mais une réticence à répondre à la question : « De quelle réalité ou de quelle part du réel parle votre cinéma ? ». La parade consiste d'abord à répondre de manière elliptique avec des phrases nominales. Certes, il utilise un argument d'autorité par une citation de Borges qui répond bien aux questions de croyance et d'illusion évoquées par l'intervieweur. Mais ensuite, la citation le fait dériver sur un autre sujet. Il n'évoque plus le rapport à la réalité comme espace, mais le rapport au temps du fait que dans la citation attribuée à Borges (« *Madame Bovary* est crédible donc d'une certaine manière réelle, Hitler n'est pas crédible donc il n'est pas réel »), il met en écho deux événements dissemblables se produisant à des périodes différentes et dont le sens est opposé. Puis il enchaîne sur une référence au neurologue Vygotsky. Le lien avec le thème de la réalité est secondaire : il s'exprime au détour d'une phrase. Il

---

5 Enrique Lihn, Federico Schopf, « Diálogo con Raúl Ruiz », *Nueva Atenea, Revista de Ciencia*, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, n° 423, juillet-septembre 1970, trad. par Ronnie Ramirez <https://zintv.org/outil/dialogue-avec-raul-ruiz> (consulté le 18-XI-2023).

6 *Ibid.*

7 Entretien du 9 mars 2007 à la Cinémathèque de Toulouse réalisé par Pierre-Alexandre Nicaise et Eric Lebot, <https://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/entretien/interviewrrcinematheque.pdf> (consulté le 18-XI-2023).

indique pour créer un semblant de cohérence que Vygotsky a cherché à créer des combinaisons des formes géométriques utilisées dans des tests de perception visuelle avec le monde réel. Ensuite il oppose Vygotsky à un mathématicien polonais Stanislaw Ulam, qui prétend que la pensée scientifique s'exprime par des images qui sont des idéogrammes. La parade d'opposition consiste à noyer le poisson et à détourner la question : sa réponse refuse l'interaction et se transforme en discours monologique théorique. Il utilise le temps de l'entretien pour en faire un moment de spéculation hasardeuse où il joue les équilibristes. Dans la suite de la question, il évoque Marx, Spinoza, Bachelard et Goethe et Deleuze, sans jamais évoquer directement son propre cinéma, comme l'y invitait son interlocuteur.

À une question ouverte dans la revue *Positif* sur l'importance qu'il accorde aux catalogues et aux bibliothèques[8], Ruiz répond d'abord par une anecdote dont le plaisir tient moins dans la leçon exemplaire que l'on peut en tirer que dans le plaisir de la narration, comme le montre la précision des nombres qu'il utilise : « deux cents titres » seulement dans la bibliothèque dont il parle ; il évoque la vie d'un ami de ses onze à vingt ans. Cette anecdote se justifie par le besoin de subvertir la tentation d'enfermer Ruiz dans la pulsion latino-américaine de la bibliothèque et dans le modèle de Borges : là encore, il s'agit de créer du dissensus, non pas par la contradiction, mais par une anecdote plaisante. Pour lui, la bibliothèque n'est pas infinie comme dans l'idéal borgésien ; Ruiz rapporte la bibliothèque à son aspect limité et concret. Cette anecdote le conduit à désacraliser Borges qui tiendrait son érudition, selon Ruiz, à un seul ouvrage, un Dictionnaire hispano-américain. Par la suite, il utilise une anecdote de tournage du film *Nadie Dijo Nada* (1971). L'un des décors utilisait une montagne de livres qui appartenaient tous à une encyclopédie chilienne. Le glissement se poursuit : il ne s'agit plus de s'écarter du modèle borgésien mais de prendre plaisir au détail insolite, hyperbolique ou « inouï » pour utiliser le terme employé par Ruiz :

8 Entretien par Michel Ciment, Hubert Niogret, Paulo Antonio Paranagua, *Positif*, n°274, décembre 1983, repris dans Raoul Ruiz, *Entretiens*, Paris : Hoëbeke, 1999, p. 54.

« on avait demandé par exemple à chaque professeur de philosophie d'écrire un résumé de ce qu'il pensait ou croyait. Il y avait là des milliers de systèmes philosophiques différents[9] ». Ruiz prend soin de rendre visible l'anecdote par des images : « Les gens avaient un bureau par lettre. Et il y avait des rivalités, des matchs de football entre la lettre H et la lettre N[10] ». L'anecdote se prolonge et s'autonomise : elle échappe au circuit de l'argumentation et à la logique de la question/réponse. Le fait que Ruiz prenne des exemples de lettres du classement alphabétique de l'encyclopédie révèle l'enjeu de l'anecdote : celui de la jouissance de la lettre, au sens où l'entend Lacan, pour qui la lettre pointe le caractère matériel du signifiant, c'est-à-dire le non-sens. Elle désigne ce qui transforme la quête herméneutique en jouissance du non-sens. Après avoir exposé ses connaissances en faisant un inventaire des auteurs d'encyclopédie en Amérique latine, Ruiz met à mal le savoir en se livrant au seul plaisir de l'anecdote. Son plaisir réside dans le fait de suivre une narration dans la littéralité événementielle, dans l'exubérance de son articulation, plus que dans sa signification.

Très fréquemment, Ruiz accumule les références, en particulier à des auteurs sud-américains que l'intervieweur européen n'est pas en mesure de vérifier ou de discuter, faute de la culture nécessaire. Ruiz utilise sa double identité pour paralyser son interlocuteur et entraver le dialogue par une surcharge épistémique. Lors d'un entretien donné à France Culture[11], à la question de savoir si le Chili est un pays ouvert ou fermé, il mentionne tout d'abord Vicente Huidobro, qui affirme que pour un Chilien le reste du monde n'existe pas, qu'il est réduit à une forme de grisaille, à seulement des apparences. Ensuite, il s'appuie sur Diego Portales pour évoquer la pesanteur de la nuit au Chili, une forme de mélancolie qui empêche d'agir. Il confirme cette idée avec Nemesio Antunez, qui affirme la

9 *Ibid.*, p. 56.

10 *Ibid.*

11 « À voix nue », entretiens avec Thierry Jousse, France Culture, 2001, <https://www.radiofrance.fr/dossiers/raoul-ruiz-l-integrale-en-cinq-entretiens-2001> (consulté le 18-XI-2023).

valeur héroïque de tout acte créatif. Puis survient une référence non chilienne, Gombrowicz à propos de l'Argentine. Ruiz affirme que le Chili est un pays fermé et paralysé, mais la trajectoire de sa carrière et cette partie de l'entretien révèlent qu'*a contrario* il s'ouvre aux références et au monde extérieur au Chili. La référence à Gombrowicz fait basculer la surcharge épistémique, car elle est d'ordre métalinguistique, reposant sur une traduction en espagnol d'une expression de son roman *Ferdydurke* par un néologisme, c'est-à-dire un mot fautif : « Ne pas pouvoirment ». Cette faute met fin au déroulé d'érudition et en même temps réfléchit sa surcharge comme une erreur de discours. Cette expression décrit la sensation physique de ne pouvoir rien faire. Ruiz est tombé dans l'impasse de l'érudition excessive, et pour rebondir il bifurque brusquement en retournant à l'angle biographique de cet entretien. Il formule un paradoxe en disant que l'inaction chilienne peut être une forme d'énergie et se met à décrire les moments passés dans sa jeunesse au café Il Bosco avec ses amis. Il compare ce café à ceux du Paris de la période symboliste au XIXème siècle, comme lieu d'émulation créatrice. La réponse initiale (« Le Chili est fermé et inactif ») aboutit à son contraire : Ruiz s'ouvre à des références externes au Chili pour décrire une réalité chilienne puis évoque un lieu où la disponibilité des jeunes Chiliens les rends ouverts à l'action créative.

L'entretien vidéo réalisé par Philippe Piazzo[12] correspond bien à l'idée de déraillement progressif. Au début, le discours prend l'allure d'une démonstration, mais on comprend qu'il est parodique, car Ruiz s'emploie à l'évider de sa logique apparente. Par exemple, il affirme qu'il existe six fonctions du plan dont il fait l'inventaire, mais il ajoute que selon lui, il existe deux autres types de plan qu'il ne saurait décrire. Sa démonstration est donc d'emblée marquée par l'incomplétude. Plus tard, il fait un exposé sur l'art de l'évasion en se référant notamment à Harry Houdini. S'échapper, c'est faire le vide. Le vide est le thème transversal qui fait dévier l'apparence lisse

12 « Raoul Ruiz et les fantômes », entretien avec Philippe Piazzo, Universciné, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=CSKu2OULAjQ> (consulté le 18-XI-2023).

et rationnelle de l'entretien. Ruiz évoque l'anecdote suivante : au Chili, par manque de moyens, on pouvait tourner des films sans pellicule, en faisant tourner à vide la caméra, car on attendait d'avoir les moyens de se procurer de la pellicule. Quand il évoque la question des rituels, c'est pour insister sur le goût du simulacre pour le simulacre, non pour donner au rituel un contenu et une fonction précise. Le simulacre est creux.

Mais dans le dernier épisode de l'entretien, la sortie de route procède non plus par évidement mais par débordement. Il accumule les références dans un discours marqué par la déliaison. Il évoque Leibniz, Nodier pour un livre sur la fin du genre humain, un ouvrage intitulé *Les Jours interminables des très-morts*, l'étude *Le Matin des magiciens* de Louis Pauwels et Jacques Bergier publiée en octobre 1960 sur le réalisme fantastique ; il livre aussi l'anecdote du cheval Marcos qu'il possédait dans sa jeunesse. Il multiplie en outre les paradoxes pour déborder le spectateur, c'est-à-dire le dérouter : l'apocalypse est en fait une résurrection ; l'infini recèle une finitude d'histoires possibles. Cet entretien donne à voir comment une pensée choisit expressément et progressivement de se déliter, de saborder le cadre rigide de la raison pour échapper à tout enfermement.

Parmi les différents types de plan, Ruiz distingue le plan allégorique, c'est-à-dire celui qui parle du film lui-même et le met en abyme. Il existe dans les entretiens de semblables moments de réflexivité : lors d'un passage de sa parole, Ruiz fait miroiter, à travers la réponse à une question, le dispositif de l'entretien, par exemple la position des agents de l'entretien ou le statut de la parole. La spéculation devient spéculaire, ce qui manifeste une prise de distance critique et ironique de Ruiz vis-à-vis de la situation dans laquelle il se trouve pris. Par exemple, face à Thierry Jousse[13], il évoque une anecdote qui a un double sens. D'une part, il semble souscrire au principe de l'émission qui retrace la biographie de l'invité. Il raconte un souvenir : dans son enfance, il était facile de faire l'école buissonnière, car on ne savait jamais ce qu'enseignait le professeur : il commençait en parlant de la campagne de Russie par Napoléon, puis il

13 « À voix nue », *op. cit.*

passait à la musique de J.S. Bach, il enchaînait ensuite longtemps sur ses histoires personnelles, sur un voyage aux Etats-Unis. Finalement, les élèves apprenaient que c'était le professeur de botanique. D'autre part, l'anecdote est un miroir : elle réfléchit le caractère digressif de la parole de Ruiz (que note l'intervieweur) dans l'entretien, notamment quand Ruiz enchaîne, juste après, ses références érudites pour répondre à la question disparate du Chili ouvert ou fermé.

De même, dans un entretien des *Cahiers du cinéma*[14], Ruiz fait un pas de côté pour répondre au caractère ludique de son cinéma. Il utilise d'abord une définition par un mathématicien : se souvenir, ce n'est pas suivre un fil, selon une métaphore convenue, mais plutôt chercher un enfant perdu dans la forêt, c'est-à-dire qu'il existe plusieurs chemins, plusieurs fils. Ruiz finit par se référer à une thèse de ses opposants, à savoir que la fiction ne serait qu'une succession linéaire sur le fil narratif. Ruiz revient à sa position habituelle contre la construction majoritaire des films. Il s'est donc écarté de la question ludique pour revenir à l'une de ses marottes. C'est alors qu'il fait preuve d'autodérision en disant « On dit : « perdre le fil ». D'une part, il finit sa réponse : pour prendre plaisir à une fiction, il faut accepter une perte de contrôle. D'autre part, Ruiz réfléchit sa propre dérive dans la réponse à cette question : on est passé du ludisme à la polyphonie et à une forme de dépossession dans le rapport du spectateur à la fiction, ce qui manifeste plus un vertige troublant qu'un amusement.

La manière ultime et paradoxale de s'échapper consiste non pas à fuir le combat mais à tendre vers le soliloque au sein même du dialogue entre intervieweur et interviewé. Ruiz aime détourner les questions variées qu'on lui pose vers un thème dont il fait sa marotte dans l'entretien et sur lequel il continue de spéculer bien que le journaliste lui pose des questions sur d'autres sujets. L'échappement est donc interne : Ruiz se recentre sur ses sujets de prédilection et reste, en quelque sorte, sourd au jeu des questions internes. C'est le cas par exemple, dans l'émission *Projection privée*, à propos des *Mystères de*

14 Entretien avec Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, n°345, mars 1983, repris dans Raoul Ruiz, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 34.

Lisbonne[15]. Le hasard des questions conduit Ruiz à développer un discours solipsiste et fragmentaire sur deux thèmes situés au-delà de l'interaction avec Michel Ciment : la langue portugaise et l'ambiguïté religieuse de Castelo Branco et de son héros le père Diniz. À partir d'une question sur la voix-off, il dérive sur la langue portugaise dans laquelle ce qu'on dit est masqué : plus le secret est banal, plus il est inavouable. Lors d'une autre question, il poursuit sa spéculation en élargissant à toutes les langues qui seraient des masques sonores. Plus tard, il revient sur la flexibilité spécifique du portugais, qui tend à ne pas dire explicitement les choses. Quelles que soient les questions, il les détourne pour revenir à son thème de prédilection.

De même, Ruiz évoque plusieurs fois l'étrange catholicisme de Castelo Branco et son personnage Pedro Diniz. Il affirme que comme tout catholique, l'écrivain est un mécréant, se référant à certaines anecdotes comme un viol de nonnes qu'il aurait perpétré. Plus tard, sans que Ciment ne l'y invite, Ruiz évoque une séquelle possible des *Mystères de Lisbonne*, dans laquelle Pedro Diniz serait décrit comme ayant des convictions contradictoires, étant à la fois catholique et franc-maçon. Quand Ciment veut l'interroger Ruiz sur le travail avec les acteurs français, Ruiz fait glisser la question pour revenir à son portrait ambigu de Pedro Diniz.

Ces deux thèmes de la langue portugaise et du catholicisme intéressent Ruiz car ils lui permettent de dresser un autoportrait masqué : il se décrit en homme des contradictions qui se dérobe sans cesse et refuse de se figer dans une identité distincte.

On peut se demander si cette tendance au soliloque n'a pas pour but de faire voir l'auteur. On sait que l'entretien enregistré au magnétophone a été, dès les années cinquante, l'un des instruments de la politique des auteurs. Mais ici, dans l'entretien de M. Ciment, c'est un autoportrait creux et indiscernable que dessine Ruiz. Comme le montre la conclusion facétieuse de l'interview « Ruiz et les fantômes », le cinéaste s'affirme, dans ses entretiens comme dans son

15 *Projection privée*, entretien par Michel Ciment, 27 novembre 2010, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-evenement-modiano/projection-privee-raul-ruiz-4695785> (consulté le 18-XI-2023).

cinéma, plus comme joueur que comme auteur : comme le nombre d'histoires possibles est, selon lui, fini, il estime que ses films ont dû déjà exister avant lui et être tournés par d'autres que lui ; il conclut qu'il filmera les prochains films de Rohmer et que d'autres que lui tourneront ses films à lui. La création n'est pas la projection d'une vision d'auteur, mais un jeu de rôle et une combinatoire. Ruiz apparaît comme un joueur à la fois *gamer* et *player*, qui cherche à se rendre insaisissable comme dans un jeu de cache-cache, mais ce jeu est empreint de gravité : il joue pour trouver une échappatoire, parce qu'il est conscient du rapport de forces qui existe dans l'institution cinématographique et de la surveillance fondée sur des principes cartésiens qui est exercée sur les artistes. Il rejoue en cela la déflagration de son exil pour échapper à la dictature.

Dialogues entre Raoul Ruiz et Jean Louis Schefer : un cinéma de paramnésie partagée

---

Alban Pichon
Université Bordeaux Montaigne

Si l'on compare fréquemment, avec des pertinences diverses, la projection cinématographique à un rêve ou une séance d'hypnose, il est moins commun d'envisager la possible analogie entre le cinéma et une autre forme d'illusion, la paramnésie — ou « illusion de déjà-vu ». Il ne semble pas aller de soi que le cinéma ait partie liée avec cette forme paradoxale de réminiscence, même s'il a bien des accointances assez nettes avec la mémoire, ainsi qu'avec l'oubli. Les textes fondateurs de Bergson et Freud sur l'illusion de déjà-vu[1], publiés au début du XXe siècle, ne font guère le lien avec le cinéma et, sur ce point, les textes théoriques publiés depuis sur le sujet n'ont pas proposé d'évolutions majeures (ils ont pu dessiner, en revanche, des rapprochements avec la poésie[2]). L'étude du déjà-vu, même lorsqu'elle est esquissée par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman[3], ne tient guère compte des images, et du cinéma en particulier.

---

1 Henri Bergson publie son étude intitulée « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » en 1908 ; Sigmund Freud aborde la même illusion dans un chapitre de sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*, parue en 1901.

2 Voir par exemple Remo Bodei, *La Sensation de déjà vu*, Paris : Seuil, 2007 et Charles Méré, « La sensation du 'déjà-vu' », *Mercure de France*, nº 163, juillet 1903.

3 Georges Didi-Huberman consacre un chapitre (« N'ai-je pas déjà vu ce futur quelque part ? ») à l'illusion de déjà-vu dans le second volume de *Ce qui nous soulève*. (Georges Didi-Huberman, *Imaginer, recommencer : ce qui nous soulève,* 2, Paris : Minuit, 2021).

Il en va autrement si l'on s'attache à la théorie du cinéma, puisque des avancées s'y font jour en faveur d'une certaine proximité entre images en mouvement et illusion de déjà-vu. Un petit groupe de textes montre que le cinéma peut être pensé dans son rapport au phénomène de paramnésie. On y comprend que se joue dans le spectacle cinématographique, ou du moins dans certains films, quelque chose de comparable à un « souvenir du présent », la manifestation d'un souvenir ne correspondant à aucun événement passé, une mémoire impossible. Les ouvrages que Gilles Deleuze consacre au cinéma offrent sans doute les exemples les plus nets d'une telle affirmation : Deleuze forge en effet le concept d'image-cristal, dans *l'Image-temps*, en se fondant sur l'analyse que fait Bergson de l'illusion de déjà-vu, avant d'analyser les formes cristallines que recèlent les films d'Orson Welles, Tod Browning, Federico Fellini ou Luchino Visconti[4].

Les textes de Jean Louis Schefer offrent une approche sensiblement différente, mais ils n'en constituent pas moins un cas de figure remarquable. Schefer nous amène lui aussi à considérer la possible nature « paramnésique » du cinéma en affirmant que « le cinéma est la mémoire du temps non vécu[5] ». Cette idée est avancée dans une livraison de la revue *Ça cinéma* datée de 1980, numéro conçu en collaboration avec Raoul Ruiz sous la forme de « dialogues imaginaires » et sous-titré *L'image, la mort, la mémoire*. Cette caractérisation ramassée du cinéma en une formule frappante ne fait pas l'objet de développement et constitue plutôt un aphorisme éclatant : la phrase citée clôt un court chapitre consacré au temps, aux images et

4 Gilles Deleuze, *Cinéma* 2. *L'image-temps*, Paris : Minuit, 1985.

5 Raoul Ruiz et Jean Louis Schefer, « L'image, la mort, la mémoire », *Ça cinéma*, nº 20, Paris : Ed. Albatros, 1980, p. 48. Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat se souviendront de cette affirmation et ne manqueront pas de la reprendre à différentes reprises. Voir par exemple Jean-Louis Leutrat, *Un autre visible*, Le Havre : De l'incidence éditeur, 2009, p. 29 ; Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Penser le cinéma*, Paris : Klincksieck, p. 137-8 ; Suzanne Liandrat-Guigues, « Dans le sillage des statues », in Robert Bonamy (dir.*), Itinéraires de Robert Rossellini*, Grenoble : UGA Editions, 2014.

au cinéma, dont Schefer dit aussi qu'il fournit « l'image seulement possible d'un passé oublié[6] ».

Si Jean Louis Schefer développe ailleurs des intuitions équivalentes sur la mémoire paradoxale qu'offre le cinéma, il est remarquable que cette idée soit avancée dans ce livre, création à deux voix montée sous forme de dialogue avec le cinéaste chilien, dont on connaît le goût pour les formes labyrinthiques, les boucles narratives, les effets de reprise et de brouillage temporel. Schefer et Ruiz partagent-ils une même affinité pour les effets de paramnésie ? Le « cinéma de paramnésie » constitue-t-il un point d'accord entre les deux auteurs, un des socles d'où peuvent s'élancer leurs dialogues imaginaires ? Ou ne faut-il voir dans la rencontre du déjà-vu, tel que le conçoit Schefer, avec les fantaisies mémorielles de Ruiz, qu'une sorte de hasard objectif ?

Les temps du dialogue

Les échanges entre les deux hommes ont débuté à l'initiative de Serge Daney (qui voulait réunir ceux qu'il considérait comme « les deux plus folles éruditions de Paris[7] »), quelques années après l'arrivée de Ruiz en France. Avec humour, Schefer note qu'au cours de leurs entrevues, il leur est arrivé de parler de tous les sujets, hormis de cinéma[8]. La boutade laisse deviner la richesse et la diversité de leurs discussions, mais la publication commune de *Ça cinéma*, qui inclut la retranscription de certains de leurs entretiens, prouve, s'il en était besoin, que la remarque de Schefer est tout de même excessive[9].

---

6 Raoul Ruiz et Jean Louis Schefer, *Ça cinéma*, *op. cit.*, p. 47.

7 Dominique Bax et al. (dir.), « Raoul Ruiz », *Théâtres au cinéma*, nº 14, Éditions du Collectionneur, 2003, p. 50.

8 Jean Louis Schefer, « Secondes notes sur les Mystères », *Trafic*, nº 84, décembre 2012, p. 129.

9 Schefer et Ruiz avaient auparavant travaillé sur (au moins) un projet de film : un court-métrage, inabouti, consacré à une histoire de la peinture (Voir Ian

Cette parution reste probablement l'aboutissement majeur de leurs échanges. Mais ces deux membres du Cercle métaphysique de Belleville, petit groupe de réflexion « préoccupé de questions logiques et métaphysiques[10] » qu'animait le cinéaste, ont aussi mené un travail conjoint sur la pièce de Calderón *La Vie est un songe* — dont Ruiz s'amusait à rappeler qu'elle est le cauchemar de tout enfant sud-américain, parfois obligé de l'apprendre par cœur[11]. Leur collaboration a conduit au montage de la pièce[12] à Avignon, par Ruiz, en 1986, puis au tournage du film *Mémoire des apparences* (1986)[13]. Aux thèmes de *La vie est un songe*, le film entremêle les motifs de l'oubli, la reprise, les réminiscences involontaires. L'intrigue repose sur l'utilisation, par un résistant à la dictature militaire, d'un incroyable moyen mnémotechnique pour retenir quinze mille informations secrètes. Le commentaire explique l'étonnant principe, inspiré des anciens procédés des arts de la mémoire : « Derrière chaque vers fut caché le nom d'un militant, derrière chaque métaphore une adresse, derrière chaque strophe une opération militaire ».

Le film marque la fin de la collaboration des deux hommes et une mise en suspens de leurs échange[14]. Beaucoup plus tard, Schefer et Ruiz se sont pourtant retrouvés pour de seconds « dialogues imaginaires » : une nouvelle discussion, remarquable et savoureuse, est publiée sous ce titre dans le numéro de la revue *Théâtres au cinéma* consacré au cinéaste en 2003[15]. Ce nouveau dialogue a peut-être même connu des prolongements puisque Schefer annonce : « Je vais

---

Christie, « Raul Ruiz and Jean Louis Schefer », *Film Studies*, nº 3, Manchester, printemps 2002, p. 86-91).

10 Christine Buci-Glucksman et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz*, Paris : Dis Voir, 1987, p. 125.

11 Interview de Raoul Ruiz par France Roche (Antenne 2, *Antenne 2 Midi*, 31 juillet 1986).

12 Ruiz précise qu'il a mis en scène la « version allégorique » de la pièce, c'est-à-dire l'*auto sacramental* conçu par Calderón à partir de sa *comedia*.

13 Schefer apparaît au générique du film au titre de traducteur.

14 Dominique Bax (dir.), *Théâtres au cinéma*, nº 14, Magic cinéma, 2003, p. 50.

15 *Ibid.*, p. 50-5 et p.74-5.

commencer à écrire un nouveau livre sur le cinéma. J'aimerais bien qu'on se revoie, pour continuer à parler ». Ruiz répond « Oui, moi aussi. Ça me manque un peu de faire, non de la théorie, mais de la conversation et de la cogitation disparates[16] ».

Sans doute faut-il ajouter au corpus de publications et créations communes une dernière continuation de leur dialogue : les deux textes consacrés aux *Mystères de Lisbonne* (Ruiz, 2010) publiés par Schefer dans les numéros 80 et 84 de la revue *Trafic*. Leur rédaction coïncide avec la mort de Raoul Ruiz et le dialogue relancé par Schefer se tient alors avec le seul film et la mémoire du cinéaste — ou son fantôme, évoqué et invoqué par l'intermédiaire de sa réalisation. Schefer écrit : « Je ne puis rendre hommage au génie de Ruiz que d'une façon imparfaite, mais la seule possible, en continuant l'espèce de conversation que nous avons tenue, pendant des années[17] ». Que l'écrivain puisse poursuivre la conversion avec un Ruiz disparu, à la présence désormais plus spectrale que réelle, n'a rien de surprenant et s'accorde bien au goût du cinéaste pour les fantômes ou les apparitions au statut indécidable.

De façon très différente, on peut aussi constater que le dialogue imaginaire entre les deux hommes s'est prolongé sous une autre forme. En effet, leur ouvrage commun a marqué durablement l'œuvre de Schefer. Compte tenu de la proximité qui s'instaure entre plusieurs de ses livres et les chapitres qu'il signe dans *Ça cinéma*, la revue apparait occuper une place déterminante et fondatrice dans sa réflexion. Ce numéro se présente en particulier comme la réunion de textes variés, issus d'ouvrages déjà publiés ou à venir. Il reprend tout d'abord plusieurs pages de *L'Homme ordinaire du cinéma,* paru lui aussi en 1980 : certains de ces passages sont reformulés, sans que la référence à l'ouvrage original n'apparaisse, mais l'un d'eux figure très explicitement (le chapitre « La roue 18 »), repris à l'identique. Les deux opus partagent en outre la même forme composite, une même

16 *Ibid.*, p. 55.

17 Jean Louis Schefer, « Secondes notes sur les Mystères », *op. cit.*, p. 129.

18 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris : Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980, p. 177-187.

écriture qui procède par courts chapitres, une maquette qui se partage entre photographies et textes. Cette proximité entre les deux ouvrages explique que Jean-Louis Leutrat y ait relevé une de ces formes diptyques de « livre dédoublé » qu'il construisait et analysait[19]. Dans un mouvement inverse, les « dialogues imaginaires » irrigueront des œuvres ultérieures. Ils seront pour partie repris dans le livre *Images mobiles*, en 1999 ; y figurera en particulier l'aphorisme déjà cité, « Le cinéma est la mémoire du temps non vécu ». Moins repéré en revanche, parce que tenu sous silence, est le transfert d'autres chapitres de *Ça cinéma* vers le livre *L'Origine du crime*[20]. Un long passage, dont la source n'est pas indiquée, revient ainsi presque à l'identique : le chapitre « Image du temps » de *Ça cinéma* devient, à quelques reformulations près, le chapitre « La préparation du temps ».

Schefer : la mémoire d'un temps non vécu

Les nombreux liens tissés entre l'ouvrage conçu avec Ruiz et plusieurs de ses livres expliquent que les propositions de *Ça cinéma* soient pleinement cohérentes avec les autres textes que Schefer consacre au cinéma. Cela se vérifie en particulier si l'on considère l'hypothèse d'une « mémoire d'un temps non vécu ». *L'Homme ordinaire du cinéma* donne ainsi à lire plusieurs développements à propos « du temps que nous n'avons pas vécu[21] », d'une « mémoire sans expérience[22] » qui s'apparente donc à une mémoire infondée, un souvenir sans expérience passée. Cette paramnésie cinématographique découle d'une contradiction entre la logique de répétition qui anime le cinéma, et un principe d'incomplétude qui s'y oppose. Le film

19 Jean-Louis Leutrat, « Un essai transformé », in Murielle Gagnebin et Suzanne Liandrat-Guigues, *L'Essai et le cinéma*, Seyssel : Champ vallon, p. 244.

20 Jean Louis Schefer, *L'Origine du crime*, Paris : POL, 1998 (1ère édition en 1985 aux éditions Café-Clima)

21 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 125.

22 *Ibid.*, p. 200.

apparaît comme un souvenir impossible, tandis que l'écriture fait varier les modalités et les causes de cette impossibilité.

Pour Schefer, le cinéma, la découverte d'un film, la plongée dans une salle obscure répondent à des désirs, à des absences, et suscitent à ce titre des effets de reconnaissance. Mais ces résonnances intimes ne « comblent » aucune lacune, aucun manque. Elles se contentent de faire écho à des élans préalables, à des vides premiers. Les attentes du spectateur ne se résolvent pas dans un sentiment de complétude, mais trouvent leur prolongement dans une sensation d'inexplicable familiarité. C'est ce que ce très beau passage de *L'Homme imaginaire* donne à entendre : « Je ne suis cependant pas surpris par la reconnaissance de ces lieux que je n'ai jamais atteints […], ces lieux inédits[23] ».

Une manifestation de la « mémoire d'un temps non vécu » découle du fait que le monde que nous donne à voir un film projeté « a déjà été vu[24] » — par un autre, géant ou cyclope auquel le dispositif cinématographique peut être assimilé[25] — alors que la répétition qui s'engage reste incomplète et suspendue. La situation de la projection entraîne le spectateur dans des situations non pleinement vécues, comme « non saturées[26] ». La limitation qui s'impose tient d'abord à l'immobilité dans laquelle le spectateur est maintenu. Il peut partager les élans des scènes et des personnages qu'il observe, mais n'est pas en mesure de suivre leurs prolongements en action (il s'en tient à « des motions de sentiments liées à des actions impossibles[27] », à une « velléité d'action[28] »). À cette première limite qui porte sur l'espace et le mouvement, s'ajoute une mise en suspens du

23 *Ibid.*, p. 138.

24 *Ibid.*, p. 103.

25 Voir Jean-Louis Leutrat, « Le cinéma, art cyclopéen, ou : dans le sillage d'Homère… », *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce antique*, 2003, nº 7, p. 573-84.

26 L'expression est de Remo Bodei, qui qualifie en ces termes le déjà-vu tel que le conçoit Marc Bloch (Remo Bodei, *La Sensation de déjà vu*, *op. cit.*, p. 104).

27 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 18.

28 *Ibid.*, p. 133.

sens. La vision d'un film crée des images singulières, arrêtées ou mémorisées, en tout cas défaites de leur fond narratif, déliées de la logique des causes et des conséquences qui régit les enchaînements scénaristiques. Les images restent « longtemps incompréhensibles[29] » ; « détachées des films, des suggestions de temps qui les reliaient[30] », à la fois « évidentes et incompréhensibles[31] ».

L'étonnante forme de mémoire éveillée par le cinéma, qui évoque moins qu'elle n'écrit[32], tient aussi au rôle joué par l'enfance dans la construction du spectateur, et à la qualité propre des souvenirs d'enfance. Les souvenirs personnels qu'évoquent Schefer sont, comme l'expérience cinématographique, toujours incomplètement vécus, restés à l'état de sensation colorée, associés à un geste empêché, immobilisé, peut-être oublié. Il s'agit de souvenirs d'événements à peine conscients, tenus à distance, dont l'enfant fut pour partie préservé. C'est pourquoi la mémoire de l'enfance est une mémoire incomplète, ou révélée après-coup. Or le cinéma a un rôle clé dans cette révélation tardive. Il revient ainsi à *Sciuscià* de faire prendre brusquement conscience de la menace et des dangers passés de la guerre ; et ce sont *Les Deux Nigauds* qui tuent rétrospectivement un père déjà disparu. Le cinéma est l'occasion d'un retour sur les énigmes passées, d'abord pour l'enfant, mais aussi pour l'adulte qui revient toujours sur les traces de l'enfant qu'il a été et qui lui tient encore la main[33].

Dans les « seconds dialogues imaginaires » de 2003, Schefer fait le lien entre sa propre conception de l'enfance et les films de Ruiz :

> Ce que j'ai retenu des enfants de tes films, parce que ça m'intéresse, c'est qu'ils posent la question : pourquoi est-ce que l'on commence à faire quelque chose ? Pourquoi est-ce qu'on s'intéresse à des tableaux, pourquoi est-ce qu'on fait des images ? Il y a

29 *Ibid.*, p. 124.

30 *Ibid.*, p. 126.

31 *Idem*.

32 *Ibid.*, p. 16.

33 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 95.

> dans tes films des images soit allégoriques, soit réelles, d'enfants qui regardent, qui voient la scène. Ce sont des moments déclencheurs. […] ces enfants regardent des images qui sont *la mémoire d'un secret énigmatique*. Celui qui vient après continue à faire des images ou des interprétations pour comprendre une chose *qu'il croit avoir sue*. […] Pour moi c'est l'origine du crime. Le père mort depuis longtemps, tué rétrospectivement par l'enfant qui ne peut plus cesser de refaire des images du crime ou de regarder des tableaux. Ce crime est *sans mémoire parce qu'il n'a pas eu lieu*[34].

Ruiz : une mémoire rêvée

L'enquête intime et théorique que mène Scheffer sur l'expérience du spectateur trouve prolongements et accords chez le cinéaste chilien. Pour tous deux, images et enfance sont porteuses de phénomènes de mémoire paradoxale. Dans le cinéma de Ruiz, il n'est pas rare que l'enfant se tienne proche du cœur du mystère, quand il ne se fait pas guide du spectateur dans le film (« souvent chez Ruiz, un enfant fait le film » note Schefer[35]). Parfois inquiétant, ailleurs criminel, il est souvent sans âge. Il déclenche, à sa mesure, le dérèglement temporel du film. Mais l'enfant, central dans le propos de Schefer puisque l'expérience cinématographique rejoue toujours selon lui une expérience enfantine, ne porte chez Ruiz qu'une part des ambiguïtés chronologiques et des chevauchements d'époques typiques de son univers. Fantastiques, éminemment surprenants et déroutants, son cinéma et ses écrits regorgent de manifestations illogiques, incroyables, d'illusions optiques, raccourcis et passages inattendus, de phénomènes de mémoire indécidables.

---

34 Dominique Bax et al. (dir.), *Théâtres au cinéma*, *op. cit.*, p. 74 (je souligne).

35 Jean Louis Schefer, « *Mystères de Lisbonne* de Raoul Ruiz », *Trafic*, nº 80, décembre 2011, p. 89.

Quand Ruiz qualifie le cinéma de « catalogue des modes du rêve et des manières de la mémoire[36] », on peut s'attacher à l'une ou l'autre de ces facultés de l'esprit (toutes deux assez couramment associées au cinéma), mais c'est plutôt l'alliance des deux mots et donc l'élaboration d'une « mémoire rêvée » qui méritent d'être ici soulignées (assorties en outre à un esprit de système adepte du catalogage). Cette conception du cinéma semble tout à fait favorable à des effets de paramnésie, mais sans que celle-ci ne jouisse d'un statut privilégié dans la « hiérarchie » des aberrations et illusions mémorielles ou temporelles — qu'il s'agisse de « cryptomnésie », « hypermnésie », « amnésie », etc. L'illusion de déjà-vu ne semble pas, en première analyse, dotée d'un statut prééminent ou central dans le catalogue ruizien. Toutefois, on comprend que le déjà-vu puisse s'inviter dans un cinéma de répétition, de variation et de « mémoire rêvée ».

De bifurcations en boucles du récit, les personnages de Ruiz en viennent souvent à se confondre, les situations se ressemblent et se répètent. Les échos se multiplient, les effets de reconnaissance abondent, prenant même la forme d'échos au sens strict : quand une même formule (« Merde… merde… merde ») est répétée dans deux séquences d'un même film (*Les Trois couronnes du matelot*), ou lorsque la clochette de *Trois vies et une seule mort* retentit entre les mains de Gilberte dans *Le Temps retrouvé*.

Si le monde des films de Ruiz est toujours susceptible de se révéler dédoublé, répété, la sensation de déjà-vu, lorsqu'elle survient, est donc moins une illusion qu'un signe — parmi d'autres — de cette instabilité, de ce temps cyclique. Certaines situations sont dotées d'une force telle qu'elles sont amenées à revenir, à s'imposer à nouveau — comme dans *Le Domaine perdu*, lorsque Yvonne et Antoine, se rencontrant pour la première fois, mentionnent explicitement l'impression qu'ils ressentent :

> — Antoine : J'ai l'impression de vous connaître — [mais] tout le monde doit dire ça. Excusez-moi.

36 Cité par Emmanuel Plasseraud, « Songe d'un cinéaste « logicien » : sur Raoul Ruiz », *Ligéia*, n° 129-132, « Le rêve au cinéma », 2014, p. 178.

> — Yvonne : Je ris parce que je suis sérieuse. Et je suis sérieuse parce que je vous connais moi aussi. C'est pas étonnant d'ailleurs, je connais tout le monde.

Dans ce cas précis, la sensation de déjà-vu qui est évoquée suit apparemment les voies d'un discours convenu de séduction. Mais elle témoigne aussi d'une répétition qui se joue bien là, puisque c'est la rencontre du Grand Meaulnes avec Yvonne de Galais que les personnages reprennent explicitement. Plus tard dans le film, le face-à-face de deux autres personnages, Max et Hélène, fera écho à la même situation, créant un nouveau dédoublement et insistant donc sur la répétition qui se trame à chaque occurrence :

> — Max : Oui, ça me fait rire
> — Hélène : Pourquoi ?
> — Max : J'ai l'impression de vous connaître. J'ai l'impression qu'après ce soir passé ensemble, on ne se verra plus jamais, et pourtant on se re-rencontrera.

Lorsque la machine à écho se grippe

Il ne suffit pas de pointer la répétition, même rêvée, qui est à l'œuvre. L'univers ruizien se caractérise tout autant par les échos qu'il ménage que par les dérèglements qui les affectent, les troubles variés qui les accompagnent. Les reconnaissances différées, incertaines ou empêchées, constituent à l'évidence un motif central dans l'œuvre du cinéaste. Les empêchements contredisent ou font dérailler les processus d'identification de sorte que les reconnaissances se trouvent niées ou perturbées. Ce trouble de la reconnaissance tient en certains cas de la pathologie. Le personnage de Georges Didier dans *Généalogies d'un crime* est à ce titre exemplaire puisque le psychanalyste souffre d'une difficulté constante à identifier les hommes et les femmes qu'il rencontre et se méprend parfois. C'est aussi le mal endémique qui touche tout un quartier de Paris dont il est dit dans *Trois vies et une seule mort* que tout le monde y joue « à ne pas se

reconnaître ». Et lorsque le protagoniste de *L'Œil qui ment* reconnaît en Ellic son ancien professeur de russe, Ellic lui répond, sans lever totalement la confusion : « non, ce n'était pas moi ; c'était un écho ».

Dans d'autres cas, c'est une sorte de mécanisme de retour cyclique qui semble grippé, suggérant une conception du dispositif cinéma pris entre une logique de répétition et sa contradiction même. Dans *Mémoire des apparences*, le personnage principal assiste à la projection d'un film vu au même endroit vingt ans auparavant. Dans un extrait du film dans le film le dialogue de deux personnages prend en charge la répétition des deux projections espacées de vingt ans, en rejouant la situation sur un mode science-fictionnel :

> — Mon pauvre ami, je crains que ça ne soit fini pour vous.
> — Je vous ai déjà entendu dire ça.
> — C'est vrai ? Où ?
> — Là où vous êtes en ce moment.
> — Vous vous trompez. *La machine à écho* n'a plus d'effet sur moi. Je suis ici à part entière[37].

Ailleurs, la reconnaissance trompeuse et les troubles de l'identification sont même théorisés par Ruiz lorsqu'il souligne que, d'un plan à un autre, la présence d'un même acteur n'est pas la preuve qu'il s'agit du même personnage : il peut aussi s'agir de son double[38], d'un nouveau double apparaissant à chaque nouveau plan[39]. On comprend que cette conception du plan et du montage soit propice aux dédoublements voire triplements de personnalités qu'explore Ruiz à plusieurs reprises, par exemple dans *Trois vies et une seule mort* (Marcello Mastroianni incarne trois ou quatre « personnages ») ou *L'Œil qui ment* (John Hurt endosse deux rôles, Anthony et Le Marquis, personnages *a priori* distincts quoique parfaitement ressemblants, et qui en viennent d'ailleurs à se confondre).

---

37 Je souligne.

38 Voir Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 2, Paris : Dis Voir, 2006, p. 38.

39 *Idem*.

Manifestations du déjà-vu

De tels effets de reconnaissance, qu'elle soit empêchée ou insistante, fondent une singulière poétique de la répétition attachée à des phénomènes de reprise instables, flous, indécidables. Mais l'esthétique et la théorie de Ruiz offrent certains traits qui relèvent plus précisément de la paramnésie et laissent percevoir une véritable poétique du déjà-vu, un cinéma porté par les pouvoirs créatifs du « souvenir du présent ».

La critique a été particulièrement sensible à cette dimension du cinéma de Ruiz. Alain Philippon notait déjà très justement à propos de *Bérénice*, en 1983 : l'adaptation de Racine, avec sa circulation très spécifique des silhouettes, des personnages, et de la parole, « est un film sur la paramnésie, sur le sentiment de déjà vu : Bérénice vit et regarde la tragédie comme si elle l'avait déjà vécue, ailleurs ou autrefois[40] ». La comparaison s'explique par les choix de mise en scène qui instaurent un dialogue entre une Bérénice « en chair et en os », esquissant quelques déplacements malgré les poses assez figées qu'elle adopte, filmée face caméra le plus souvent, et des hommes (Titus, Antiochus, Arsace) réduits pour l'essentiel à des voix, des silhouettes, des ombres, des corps à demi cachés, des visages ou des bustes statufiés. Le décalage entre Bérénice et ceux qui l'entourent laissent entendre que la tragédie est comme déjà jouée ; ce qui se tient sous nos yeux ne parvient pas pleinement à exister et survenir, et se donne plutôt à voir sous la forme d'un écho. La séparation entre les êtres, assimilée ici à une division entre vivants et spectres, a déjà eu lieu. Bérénice semble être en visite aux Enfers, à moins qu'elle n'évolue, si l'on songe à Cocteau, dans la « Zone » qui les sépare de notre monde.

L'idée de paramnésie est également présente, quelques mois auparavant sous la plume de Serge Daney qui note que le phénomène de déjà-vu « enchante Ruiz[41] ». Dans son article « Dialogues d'exilés.

---

40 Alain Philippon, « Rencontres cinématographiques d'Avignon. Coups de théâtre », *Cahiers du cinéma*, n° 351, septembre 1983, p. 33.

41 Serge Daney, « Dialogues d'exilés. En mangeant, en parlant », *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983, p. 25.

En mangeant, en parlant », tout entier sous influence ruizienne, l'osmose entre l'écriture critique et l'œuvre analysée est telle qu'en lisant les mots de Daney, on croirait presque entendre la voix de Jean-Bernard Guillard relatant ses aventures maritimes dans *Les Trois Couronnes du matelot* :

> J'ai déjà parlé à Raoul Ruiz. Je veux dire qu'il m'est arrivé de continuer à lui parler. De croire, à l'entendre répondre si vite, que seule ma mauvaise mémoire m'avait fait oublier que de cela, précisément, nous avions *déjà* parlé[42].

Poursuivant la même idée de répétition paradoxale, Daney ajoute plus loin, à propos du standard de jazz *The man I love* de Coleman Hawkins : « J'aimais le "bean" pour cette façon qu'il avait de "toujours déjà jouer[43]", comme peut-être Raoul aime Carlos Gardel pour cette façon de "toujours déjà chanter"[44] ».

Des lieux inconnus mais reconnus

L'affinité avec la paramnésie, relevée dans la production ruizienne des années 1980 par une critique qui y fut sensible, a largement perduré et se manifeste, à des degrés différents, dans la suite de son œuvre. Rappelons qu'aux yeux de Ruiz « tous les films peuvent être perçus comme une vie que l'on aurait déjà vécue[45] ». La note d'intention du film *Klimt* dit d'ailleurs que le film doit donner l'impression d'avoir déjà été vu, ou « déjà imaginé » voire « déjà dansé[46] »

---

42 *Ibid.*, p. 23.

43 La rencontre entre jazz et paramnésie, sous la plume de Daney, doit être rapprochée de ce que Julio Cortázar fait dire à son personnage de jazzman (Miles) dans *L'Homme à l'affût* : « Je l'ai déjà joué demain ».

44 Serge Daney, « Dialogues d'exilés », *op. cit.*, p. 24.

45 Christine Buci-Glucksman et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 105.

46 Dossier de presse du film.

(la construction en flash-back successifs, sans doute autant rêvés que remémorés, participe bien sûr à cette logique de retour). Pour d'autres motifs, le commentaire de l'essai-documentaire *De grands événements et des gens ordinaires* indique pour sa part : « Ce que nous sommes en train de vivre, nous l'avons déjà vécu ; ce que nous en sommes en train de filmer, nous l'avons déjà filmé ». C'est le rôle des rituels qui est ici pointé. Le rituel (celui des élections législatives dans le cas présent), en tant qu'héritage, pratique immémoriale, est le dépôt et la réactivation de mémoires plus anciennes, qui ne nous appartiennent pas.

Un plan de *Trois vies et une seule mort* (1996) semble à son tour pouvoir être interprété comme la manifestation, presque secrète, d'un inexplicable sentiment de déjà-vu. Il s'agit d'un des premiers plans du film. L'ouverture, quelques minutes plus tôt, se déroule dans un studio de radio. Pierre Bellemare y commence le récit des événements : « Nous sommes à la fin du siècle, au mois d'août à Paris […] André Parisi se réveille ce matin-là, péniblement ». On voit ensuite André (Féodor Atkine) se lever ; il souffre d'un sévère mal de tête, sort de chez lui à la recherche d'une pharmacie. Dans la rue, d'abord ébloui, hésitant, il ralentit lorsqu'il passe devant un immeuble qui se dresse au fond d'une petite cour. La façade du bâtiment retient son attention, avec le panneau « à louer » sous une fenêtre. À l'évidence, cette maison ou cette fenêtre l'appelle, l'intrigue. Retenu par quelque chose, l'homme ralentit le pas, s'arrête un instant devant la grille ouverte, tête levée vers l'appartement. Quelques notes de musique accompagnent le mouvement de caméra, ascendant puis descendant, et accompagnent ensuite André qui reprend sa marche jusqu'à un bar-tabac où il entre. Il y fait bientôt la rencontre d'un homme surprenant.

Que se passe-t-il, devant cette maison, alors que rien d'étrange n'y est immédiatement perceptible, alors qu'aucun effet visuel ne construit de dédoublement ou de vision aberrante ? Une fois considérées les différentes hypothèses possibles (choc esthétique, souvenir, mystérieuse attirance, etc.), il est tentant d'affirmer que, face à cette maison qui fait signe à André, celui-ci est sujet à une sensation de déjà-vu. La découverte de lieux inconnus est d'ailleurs une des situations privilégiées de ce type de réaction — et Schefer constate

lui-même un sentiment de familiarité devant ce qu'il nomme les « lieux inédits » du cinéma. On image assez aisément le narrateur Bellemare, dont la voix s'est interrompue dès qu'André est apparu, évoquer ici une telle sensation. Le récit pourrait ressembler à ces histoires qui ont fait la célébrité de ses émissions ou livres, et ressembler en particulier à celle-ci : « Petites magouilles, cafés noirs sur le zinc des bistrots du quartier. Malik, ce matin-là, croise le regard d'un autre client qui déguste son café-crème. Etrange sensation de déjà-vu[47] ».

Une chose est certaine, l'immeuble et l'appartement à louer font signe à André et on découvrira assez vite le rôle que ce logement va jouer dans le peu d'existence qu'il lui reste à vivre. Donc, si André ne fait pas l'expérience d'un déjà-vu face à cette façade, il faut croire qu'il s'agit au moins là d'une sorte de prémonition, une de ces traces que le futur laisse, comme celles qu'évoque Walter Benjamin dans *Une enfance berlinoise* :

> On a souvent décrit le déjà-vu […] Etrange qu'on n'ait pas encore suivi le trajet inverse de cet éloignement — le choc par lequel un mot nous fait trébucher comme un manchon oublié dans notre chambre. De même que celui-ci conduit notre pensée vers une étrangère qui était là, il y a des mots ou des silences qui conduisent notre pensée vers cette étrangère invisible ; l'Avenir, qui les oublia chez nous[48].

L'appartement, tout juste aperçu ici, annonce l'histoire à venir. Celle-ci recoupera et répètera pour partie des événements dont on apprendra qu'ils s'y sont déroulés.

D'autres cas de paramnésie se nichent dans le dernier livre de Ruiz, *L'esprit de l'escalier*, placé sous les auspices de Gérard de Nerval, poète ô combien sensible aux réminiscences inexpliquées (mais

---

47 Pierre Bellemare et Gaëtane Barben, *L'Année criminelle*, 1993, Paris : France Loisirs, p. 131.

48 Walter Benjamin, *Sens unique ; précédé de Une enfance berlinoise ; et suivi de Paysages urbains*, Paris : Maurice Nadeau, 2007, p. 53.

on y rencontre aussi le plus sérieux Henri Bergson, assis autour d'une table tournante). Dans cet ouvrage où l'imagination est jugée comme le meilleur accès possible au passé[49], il est abondamment question de souvenirs inconscients et oubliés. Mais c'est bien la paramnésie qui s'invite aussi lorsque le fantôme-narrateur vit son présent comme un souvenir. Il remarque par exemple : « C'est curieux, j'ai de plus en plus la sensation de vivre mes souvenirs[50] » ; « Les souvenirs deviennent de plus en plus indiscernables d'un présent imprévisible. D'un présent qui se dérobe sans cesse » ; ou « Moi aussi, je suis en train de me rappeler cette situation. Moi aussi, je sais : je sais pertinemment que cette situation n'a jamais eu lieu dans le passé[51] ».

Ennui et *saudade*

Ce qui arrive au personnage de *L'esprit de l'escalier* est typique : l'illusion de déjà-vu survient lorsqu'un sujet se rappelle une situation tout en sachant pertinemment qu'elle n'a pas eu lieu, qu'elle ne peut avoir lieu. L'illusion de déjà-vu n'est pas fondée sur une redite, n'est pas astreinte au retour du même, et c'est d'ailleurs bien là l'origine du trouble : il y a illusion car il n'y a pas répétition. La reprise n'est donc pas, *a priori*, la catégorie qui permet d'appréhender le déjà-vu. L'œuvre de Ruiz nous invite à plutôt penser la paramnésie en lien avec d'autres notions : l'ennui et la *saudade*.

Ruiz vante les mérites de l'ennui et évoque même en certaines occasions « une haute qualité d'ennui[52] ». Dans son article « Théorie du conflit central », il reproche à Bergson d'avoir négligé ce sentiment de lassitude, qui peut aussi devenir un « intense sentiment d'exister » lors de certains temps d'insomnie :

---

49 Raoul Ruiz, *L'esprit de l'escalier*, Paris, : Fayard, coll. « Alter ego », 2012 (édition numérique non paginée).

50 *Idem*.

51 *Idem*.

52 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 1. *Miscellanées*, Paris : Dis Voir, 1995, p. 13.

> Peut-être que Bergson, qui avait tendance à douter de l'importance d'un présent qu'il voyait s'évanouir dans les flux et reflux du passé et du futur, aurait dû s'intéresser à ce moment privilégié, quand le passé et le futur se scindent comme les eaux de la Mer Rouge pour laisser passer un intense sentiment d'exister, ici et maintenant, dans un repos actif[53].

Il est symptomatique de trouver sous la plume de Ruiz des réflexions sur Bergson, penseur incontournable de la paramnésie. Dans un court texte intitulé « le souvenir du présent », Bergson s'attache à décrire le déjà-vu comme l'expérience de ce qui généralement n'est pas perçu, de la division du temps partagé entre projection et souvenir. Il est vrai que Bergson ne s'intéresse pas aux temps d'insomnie que décrit Ruiz, et ne propose aucune théorie de l'ennui (qu'il reviendra plutôt à Jankélévitch de développer). Mais ce sont bien, tout de même, des états comparables de « baisse d'attention à la vie », c'est-à-dire de distraction, de rêverie, de fatigue, qui sont selon lui les déclencheurs de la sensation de déjà-vu ; des états relativement proches de l'ennui qui captive Ruiz. Bergson et Ruiz s'accordent donc sans doute donc un peu mieux que Ruiz ne le suggère lui-même.

Un autre accord implicite entre Ruiz et le philosophe se fait jour dans le chapitre de *Poétique du cinéma* intitulé « Le cinéma comme voyage clandestin ». Ruiz y note, à propos des films secrets et clandestins que véhicule toute œuvre cinématographique, que sa théorie ou « méthode implique une transformation de la manière de réaliser un film[54] ». Puisqu'il appartient au film achevé de révéler après-coup ses différents scénarios secrets, « le scénario ne peut être antérieur au film[55] ». Une telle remarque fait immédiatement penser au geste de Godard qui a conçu et mis en scène le scénario du film *Passion* après la réalisation du film. Surtout, se fait jour dans ce texte de Ruiz une idée très bergsonienne. Le scénario, c'est-à-dire le film en puissance,

---

53 *Idem*.

54 *Ibid.*, p. 108.

55 *Idem*.

découle rétrospectivement du film lui-même, une fois que celui-ci est réalisé et donc pleinement « actuel ». Le sens commun considère plus spontanément que l'actuel découle du possible, et qu'une réalité « en puissance » précède la réalisation effective, mais Bergson souligne que les deux modalités jaillissent simultanément : le possible ne peut en aucun cas précéder l'actuel, il en procède plutôt. L'inspiration de Ruiz n'est guère différente. Son roman *L'esprit de l'escalier*, où il faut bien entendre l'expression « esprit d'escalier » avec le décalage qui découle d'une réaction trop tardive, est imprégné d'une semblable conception : le narrateur-fantôme y invente son passé à partir de son présent, le passé s'y réalise ensuite.

L'article cité fait intervenir la *saudade* pour évoquer une forme spécifique de nostalgie, fondée sur les souvenirs de ce qui n'a pas eu lieu — mais aurait sans doute pu survenir. Ruiz restera sensible à cet état d'esprit jusqu'à son dernier film (*Les Lignes de Wellington*) où il revient à Michel Piccoli de le mentionner à son tour, en essayant de brosser à grands traits le portrait du peuple portugais :

> C'est un peuple mélancolique. Ils appellent ça "*saudade*". C'est la mélancolie des choses qui n'ont pas eu lieu, mais qui auraient pu avoir lieu.

La *saudade* constitue donc elle aussi une expérience insaturée, inaboutie, du possible. Ruiz l'associe aux concepts d'ennui, de tristesse — ou *tristitia*, le « huitième péché capital[56] ».

Conclusion

Ruiz s'empare des problèmes posés par la mémoire dans une démarche théorique ambitieuse qui court presque le risque du vertige, et une perspective créatrice faisant appel aux pouvoirs de

56 Par exemple dans André Habib et Richard Bégin, « Raoul Ruiz (1941-2011). L'esprit de l'exode », in *Hors champ*, 2004, <https://horschamp.qc.ca/article/raoul-ruiz-1941-2011-lesprit-de-lexode> (consulté le 4 mars 2024).

l'imagination, du foisonnement, de la répétition-variation. Il mobilise un vaste arsenal de références artistiques ou philosophiques, au sein d'un corpus où se rejoignent la métempsycose et l'ennui, Nerval et Bergson. L'écriture de Schefer, à la fois introspective et analytique, est pour sa part peu adepte de la répétition ou du foisonnement mais incline plutôt à la déviation et à l'écart, au hiatus et à l'énigme. Schefer semble en outre assez étranger à l'esprit de la *saudade* : la mélancolie du possible laisse place chez lui à l'énigme de l'origine — toujours qualifiée de criminelle. Malgré tout, les deux hommes placent au cœur de leur pensée du cinéma une expérience cinématographique structurante mais incomplète, fondamentale bien qu'elle n'ait jamais totalement eu lieu. En effet, si Schefer fait du cinéma un temps non vécu, Ruiz fait quant à lui appel à la *saudade* pour analyser son expérience de cinéphile en ces termes :

> Tout cinéphile possède au moins une expérience particulière, objet de son regret. La mienne n'est ni triste ni gaie, dans la mesure où *elle n'a jamais vraiment eu lieu*. Elle provoque cette mélancolie que les Portugais appellent *saudade* ; soit : une nostalgie de ce qui aurait pu avoir lieu[57].

Ruiz retrouve ici Schefer en fondant la relation au cinéma sur une expérience non complètement vécue. Cette convergence n'était sans doute pas encore totalement perceptible en 1980, époque de rédaction et publication de *Ça cinéma*. Mais l'accord *rétrospectif* entre les auteurs est devenu possible par les développements ultérieurs de leurs œuvres respectives.

57 Propos cité par Jean-François Rauger, « Je pratique plutôt un cinéma où l'on recherche la non-vraisemblance. Un cinéma réaliste », *Le Monde*, 20 août 2011.

Troisième partie

Adaptations littéraires

Pierre Klossowski à la lettre

Marguerite Vappereau
Université Bordeaux Montaigne

Dans le silence hivernal de la salle de lecture de la bibliothèque de l'Institut de la mémoire et de l'édition contemporaine à l'Abbaye d'Ardenne, une chercheuse aux prises avec les archives du cinéaste Raoul Ruiz s'interroge sur sa situation : n'y a-t-il pas une forme de vacuité à vouloir expliciter le geste de création ? Le vent normand qui tourbillonne autour de l'abbatiale la nargue comme les souffles des Templiers et de Saint Thérèse d'Avila dans *Le Baphomet* de Pierre Klossowski. Elle ne sait plus précisément où s'arrête la réalité et où commence la fiction entre les livres du dessinateur-écrivain monomane, et les films, les notes, les brouillons du cinéaste chilien. Est-elle elle-même devenue un personnage d'un récit ruizien ? Elle ne peut s'empêcher de sentir l'ironie mordante des deux auteurs quand elle cherche à retracer l'écriture de *L'Hypothèse du tableau volé*, film inspiré par l'œuvre de Pierre Klossowski, dans lequel un collectionneur déploie ses interprétations à partir d'une série de tableaux du peintre fictif Tonnerre, tout droit issu de l'univers klossowskien. Toute vérité des signes ne finira-t-elle pas par lui échapper ? Et que restera-il à la fin, quelques images, quelques gestes, souvenirs des tableaux en lambeaux, un petit tumulus de cendres de pellicules calcinées ? Plutôt que de contempler ces ruines de récit, acceptons peut-être d'y prendre notre part et assumons notre devenir personnage.

Il faudra peut-être suivre la leçon de Klossowski et de Ruiz et s'assumer en tant que stéréotype, agent de l'institution universitaire, pour parvenir à détourner le genre herméneutique. Admettre qu'on ne sera pas cet agent de l'action, comme Jérôme de *La Vocation suspendue*, et qu'on sera nous-mêmes soumis à une série d'épreuves, de choix truqués parmi des chemins qui ne mènent nulle part. Le crépuscule gagne dans l'abbatiale bientôt désertée. Les lecteurs vont regagner leurs chambres et plus tard le réfectoire. L'universitaire rend les documents qui sont une nouvelle fois soumis à la pesée et retourne vers le vestiaire pour récupérer son sac. Subrepticement, à la lueur des lampes qui viennent d'illuminer les travées, elle se voit dans les reflets des grandes portes vitrées telle Alice courant à la poursuite du lapin blanc qui s'échappe au soleil couchant par une petite porte vers le fond du jardin. Plutôt que de courir sans fin, nous tenterons de retracer les étapes d'une enquête qui doivent faire de l'historienne du cinéma une Stalker. Accepter son devenir passeur, comme le Montag de *Fahrenheit* 451. La chercheuse-cartographe redessine mentalement la carte qui permet de se frayer un chemin dans le territoire ruizien toujours mouvant en gardant à l'esprit que la carte n'est pas le territoire[1].

Notre enquête porte sur une dyade ruizienne, *La Vocation suspendue* (1977) et *L'Hypothèse du tableau volé* (1979) inspirés au cinéaste par l'œuvre de l'écrivain, Pierre Klossowski, au faîte de sa célébrité au début des années soixante-dix, moment où Raoul Ruiz s'installe en France. D'ascendance polonaise, Pierre Klossowski (1905-2001) est le frère aîné du peintre Balthus. Il se définissait ainsi :

> Retenez bien ceci pour la joie de mes détracteurs : je ne suis ni un écrivain, ni un penseur, ni un philosophe — ni quoi que ce soit dans aucun mode d'expression — rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane[2].

---

1 Alfred Korzybski, *Une Carte n'est pas le territoire, prolégomènes aux systèmes, non-aristotéliciens et à la sémantique générale*, trad. de l'anglais par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris : l'Éclat, 1998.

2 Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille : Ryôan-ji, 1984, p. 91.

Son œuvre est pourtant multiple : traducteur du latin (surtout connu pour les polémiques autour de sa traduction de *L'Énéide*) et de l'allemand (particulièrement du *Gai Savoir* de Friedrich Nietzsche) mais aussi d'un traité érotique chinois, Le *Jéou p'ou t'ouan ou la chair comme tapis de prière* (environ 1640) de Li-Yu ; il a écrit plusieurs romans dont le premier est *La Vocation suspendue* (1950), des essais comme *Le Bain de Diane* (1956), et des commentaires philosophiques qui ont marqué profondément leur époque : d'abord concernant le Marquis de Sade, avec *Sade, mon prochain* en 1947, puis *Le Philosophe scélérat* en 1967 et devient l'un des grands exégètes de Nietzsche. Enfin, il s'adonnait au dessin, unique pratique qu'il cultiva jusqu'à la fin de sa vie. Au début des années 1970, il est extrêmement célèbre en France, son œuvre suscite les commentaires admiratifs de Michel Foucault et de Gilles Deleuze. Il participe au colloque Nietzsche de Royaumont en 1964, où Deleuze lui témoigne une grande admiration lors des discussions. En 1969, son livre *Nietzsche et le cercle vicieux* qui reprend sa communication du colloque est d'ailleurs dédié à Deleuze. Cette même année, le philosophe lui consacre un chapitre de ses appendices à *Logique du sens* sous le titre « Klossowski et le corps langage ». Les relations qui se tissent entre ces œuvres n'échappent pas au grand lecteur qu'était Raoul Ruiz.

Précisons maintenant comment se produit la rencontre de Ruiz avec les textes de Klossowski. On en connait différentes versions, Ruiz aime semer les fausses pistes. Ruiz dit dans certains entretiens qu'il a découvert *La Vocation suspendue* par hasard, mais ailleurs, il avoue qu'il a découvert l'auteur en lisant *Logique du sens* de Gilles Deleuze avant même d'arriver en France[3]. Le livre, publié en France en 1969, a très rapidement été traduit en espagnol, dès 1971 par les éditions Barral de Barcelone. Raoul Ruiz, en sud-américain lecteur de Jorge Luis Borges, est immédiatement attiré vers cette œuvre que Deleuze brandit comme une arme pour « renverser le platonisme », qui lui permet d'abattre les idoles de la vérité et de la représentation

3 Catherine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault-d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, Paris : Dis Voir, 1987, p. 94.

au profit des simulacres dans un esprit nietzschéen[4]. Ruiz s'arme à son tour des textes klossowskiens pour fonder son propre cinéma. Il propose une typologie alternative au célèbre découpage politique de 1969 des trois cinémas du groupe Cine Liberatión et des Argentins Fernando Solanas et Octavio Getino[5]. Il reprend le modèle, mais impose un autre découpage : il y aurait selon lui un cinéma moderne, qu'il nomme cinéma de la révélation, un cinéma positif, celui de l'efficacité narrative, alors qu'il appartiendrait à une dernière tendance :

> Un cinéma où tout est impertinent, non-pertinent. Où l'on opère par l'artificiel pour créer le naturel ailleurs, créer la vérité ailleurs : jamais dans l'absolu, jamais dans le film même. Un cinéma où l'on recherche la non-vraisemblance, l'artificialité : voilà un cinéma réaliste[6].

Ce cinéma de la surenchère, héritier de Jean Cocteau et cousin de Schroeter, s'apparente à un cinéma de la généralisation des simulacres.

Dans son journal, Ruiz note avec provocation : « Je me souviens d'une de mes phrases qui a fait enrager certains français : 'Mes films sont des notes de bas de page des livres que j'ai lus pendant le tournage.' » Le cinéaste aimait à provoquer les Français si friands de scénarios et d'idées pour justifier leurs films. La chercheuse y voit une piste pour débuter son enquête. Cette formule induit une belle image du cinéaste Raoul Ruiz : le voici lui aussi au milieu d'une

---

4 La place de Pierre Klossowski dans le système de *Logique du sens* est exposée de façon éclairante par Jean-François Mattéi dans « Le double jeu du simulacre », dans Collectif, numéro spécial *Pierre Klossowski*, *Europe*, n°1034-1035, juin-juillet 2015, p. 104-109.

5 Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine", *Revista Tricontinental*, n° 13, OSPAAAL, octobre, 1969, voir pour la réception française : Louis Marcorelles, « Entretien de Solanas », *Cahiers du Cinéma*, n°210, mars 1969, p. 40.

6 Extrait d'un entretien avec Fabrice Revault d'Allonnes (*Cinéma* 86, n°360, 25/6/86), dans Catherine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault-d'Allonnes, *op. cit.*, p. 57.

immense bibliothèque, où, en grand boulimique, il mettrait en scène et en images ses commentaires critiques. Le terme d'adaptation littéraire semble donc ici parfaitement inopérant. Il faudrait sans doute plutôt parler d'un geste d'interprétation à nouveau. L'enquête de la chercheuse voudrait retracer certains pans du processus de création des deux films klossowskien de Raoul Ruiz afin de les saisir au sein d'un réseau de références, de renvois, de reflets, de jeux visuels et verbaux. *La Vocation suspendue* et *L'Hypothèse du tableau volé* participent d'une théorie du récit qui s'oppose à la conception scénaristique du « conflit central » contre laquelle toute l'œuvre du cinéaste se construit et qu'il théorisa dans sa *Poétique du cinéma*[7]. *Alors que La Vocation suspendue* serait une mise à l'épreuve du récit, une expérimentation de ses limites, *L'Hypothèse du tableau volé* serait lui une forme de théorie de la fiction en acte.

La Vocation suspendue, combinatoire rousselienne

En arrivant en France, Raoul Ruiz travaille régulièrement au sein du tout jeune Institut national de l'audiovisuel (ina) qui lui permet de réaliser la plupart de ses premiers films français. Les deux films klossowskiens s'inscrivent dans une série intitulée « Caméra Je » qui entendait promouvoir « l'affirmation de points de vue subjectifs dont témoignent de nouveaux auteurs, la multiplicité des styles et des propos[8]. » Lors de soirées télévisuelles estivales sur tf1, imaginées sur le modèle d'une version renouvelée du ciné-club, le spectateur

7 Raoul Ruiz voit dans cette théorie du « conflit central » un héritage de la philosophie du XIXème siècle et particulièrement de la notion de libre arbitre développée par Schopenhauer. Raoul Ruiz, Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Entretien », *Cahiers du cinéma*, n°345, mars 1983, dans *Entretiens*, présentés par Jacinto Lageira, Paris : Hoëbeke, p. 33. Voir également : Raoul Ruiz, « Théorie du conflit central », dans *Poétique du cinéma 1 : miscellanées*, Paris : Dis Voir, 1995, p. 9-23.

8 Catalogue de la collection « Caméra Je » (1979), IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487 RUZ/2/23.

est invité à se tourner vers des œuvres « à venir » en s'affranchissant des distinctions traditionnelles entre cinéma et télévision.

C'est dans ce cadre que Ruiz propose de faire un film à partir du premier roman de Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue*, sorti en 1950, transposition des vicissitudes de la crise religieuse de l'auteur pendant l'Occupation. Klossowski parodie avec un humour provocateur différents styles des textes religieux pour rendre compte de « l'histoire d'une vocation », celle du jeune abbé Jérôme, « et sa remise en question par la Providence[9] ». Le lecteur suit les commentaires d'un narrateur à propos d'un récit imaginaire au statut incertain. Cet ouvrage est salué à sa sortie par Maurice Merleau-Ponty qui le décrit comme une œuvre sur les sociétés totalitaires dans la revue *Les Temps modernes*[10] : l'Église étant l'organisation par excellence, toute étude de son fonctionnement est saisie en tant qu'analyse du phénomène de la bureaucratie et du dogmatisme. Michel Foucault saisit la singularité formelle de ce premier geste romanesque :

> *La Vocation suspendue* est un commentaire simulé d'un récit qui est lui-même simulacre, puisqu'il n'existe pas ou plutôt qu'il réside tout entier en ce commentaire qu'on en fait. De sorte qu'en une seule nappe de langage s'ouvre cette distance intérieure de l'identité qui permet au commentaire d'une œuvre inaccessible de se donner dans la présence même de l'œuvre et à l'œuvre de s'esquiver dans ce commentaire qui est pourtant sa seule forme d'existence : mystère de la présence réelle et énigme du Même[11].

Le parti pris formaliste du roman ne peut manquer de retenir l'attention de Raoul Ruiz. Le texte est entièrement construit comme

---

9 Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue*, Paris : Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1950, p. 11.

10 Catalogue du festival de film de Montréal de 1979, IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487 RUZ/2/23.

11 Michel Foucault, « La prose d'Actéon », *La Nouvelle Revue française*, n°135, mars 1964, p. 444-459 repris dans *Dits et Écrits I.* 1954-1975, Paris : Gallimard, Coll. Quarto, p. 364.

un prologue à un roman. Un narrateur commente le lien entre l'auteur et l'histoire, l'auteur et ses personnages. C'est une forme textuelle ironique au second degré qui révèle les procédés que l'auteur fictif cherche à utiliser. Toujours au futur et au conditionnel, c'est un roman qui reste à faire. Klossowski fait un usage tout à fait singulier des temps verbaux qui coïncide étrangement avec une idée que développe Ruiz dans un texte théorique de la même période : « l'histoire est toujours racontée au futur. Elle se projette depuis un présent qui peut être au passé, mais qui vit en fonction de la fin de l'histoire : le futur[12] ».

Athée convaincu[13], Ruiz choisit ce texte pour éviter les critiques qu'essuie son film précédent, *Dialogue d'exilés* (1975), sur les conditions de vie difficiles des exilés politiques chiliens à Paris. Dans un prologue au film, il revendique de construire son récit comme une allégorie construite à partir de sa brève expérience d'étudiant en théologie, mais surtout de son expérience politique au Chili. Accompagnant une série d'autoportraits photographiques dans son quotidien parisien, sa voix chaude discute une phrase qu'il attribue, non sans humour, à la fois à Saint-Augustin et à Staline : « *Dans une citadelle assiégée, toute dissidence est trahison.* » et la contre-thèse que lui inspire le livre de Klossowski : « *Toute institution, pour subsister, doit se mettre dans une situation de citadelle assiégée.* » Les querelles au sein des institutions n'ont aucune vertu critique, mais au contraire, servent à renforcer l'institution même, qui loin de fonctionner comme une machine, selon Ruiz, ressemblerait plutôt à un appareil digestif.

Le film est conçu, à l'écrit, en douze épisodes du parcours du jeune abbé Jérôme, telles les douze stations d'un chemin de Croix[14]. Le carton déroulant qui introduit le film, doublé par une voix off

---

12 Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°287, avril 1978, p. 32.

13 Raoul Ruiz est sans ambiguïté sur ce point : « Je crois à l'athéisme ! » Extrait d'un entretien avec Fabrice Revault d'Allonnes (Cinéma 86, n°360, 25/6/86), en Catherine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault-d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 57.

14 Dossier de présentation de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) de la série « Caméra je », IMEC, fonds Raoul Ruiz, Cote : 487RUZ/2/10.

qui n'en répète qu'imparfaitement le propos, cherche à reprendre la forme de mise en abyme klossowskienne en présentant le film comme un montage boiteux, réalisé en 1971, de deux films aux thèmes et aux propos similaires, tournés à deux époques différentes, 1942 et 1962, pour promouvoir la vocation sacerdotale. Le film final, que la chercheuse apparenterait à une parodie de film raté, est porteur de l'échec supposé de ces deux tournages, restés inachevés, qui ont produits des images esthétiquement incompatibles : les unes 16mm en noir et blanc, les autres en couleur, dans lesquels des acteurs différents interprètent le personnage de Jérôme[15] et répondant à des styles de mise en scène antagonistes, d'une part un cinéma de la qualité française, de l'autre post-68. Le film est déroutant pour celui qui reste attaché aux principes classiques du récit. Sciemment, le cinéaste cherche à perdre le spectateur entre les deux régimes d'images qui composent une histoire nébuleuse de luttes internes entre des groupuscules au sein de l'Église et qui bien souvent ne raccordent pas bien. La chercheuse y voit donc une forme d'expérimentation généralisée du faux raccord qui mettrait en question l'espace cinématographique et la continuité du récit. Le spectateur doit peu à peu détourner son intérêt du sujet du film, qui n'est qu'un prétexte, pour porter son attention à la forme. Alors que dans un premier temps, les scènes des deux régimes d'images gardent un semblant d'unité, peu à peu le monteur maladroit semble essayer de faire raccorder des plans en noir et blanc et en couleur selon des champs-contre-champ douteux, des raccords dans l'axe fautifs. Les séquences ainsi disloquées ne peuvent manquer de provoquer le sourire du spectateur averti. Ruiz ferait-il son film pour un spectateur idéal, un spectateur monteur, ou recourrait-il au principe brechtien de la distanciation qui viendrait doubler le geste inaugural klossowskien ? Il ne laisse en tout cas aucune chance à celui qui veut se divertir en suivant tranquillement le fil d'un récit unitaire.

Lors du colloque de juin 2023, « L'Archipel Raoul Ruiz », Alan Pauls disait que chez Ruiz « le déchet, le plus minable, devient un

15 Jérôme 1, dans le film noir et blanc, est interprété par Didier Flamand / Jérôme 2, dans le film en couleur, est joué par Pascal Bonizter.

bijou ». Il plaçait l'œuvre de Ruiz sous le signe du désastre. La chercheuse voit là un autre point de convergence entre les deux œuvres. Toutes les créations de Pierre Klossowski sont elles aussi marquée par la gaucherie, elles s'inscrivent sous le signe du solécisme[16], le manquement à la syntaxe, l'infraction aux règles de la langue telle qu'établie par l'Académie, qui prend aussi chez lui un sens plastique. Roger Caillois quitta d'ailleurs le jury du prix des Critiques qui récompensa *Le Baphomet* en 1965 à cause du style de Klossowski qu'il jugeait pour le moins incertain. L'un des lieux communs à propos de l'œuvre graphique de Klossowski voudrait qu'il dessinât mal. Non sans humour, il arrivait à Klossowski de signer « Pierre le maladroit ». Deleuze remarque, dans *Logique du sens*, que le solécisme crée chez lui un réseau d'échos qui parcourt son œuvre entre l'écrit et l'image[17]. Cet usage provoque un déplacement de la maladresse vers la question de l'ambiguïté et, dans les dessins de Klossowski, du « geste en suspens », qui semble signifier deux intentions contradictoires. Sa pratique de *l'ekphrasis*, descriptions minutieuses de tableaux ou de photographies dans ses romans et ses essais, est donc porteuse d'un redoublement de ce solécisme, le souligne ou l'interroge. Ruiz ne pouvait que se reconnaître dans cette affirmation de la pluralité des significations. Le film *La Vocation suspendue* semble littéralement reprendre ce principe du solécisme pour lui trouver un équivalent cinématographique : à un auteur malhabile qui ne sait pas trop où le mènera son récit, dans le livre de Klossowski, répond un monteur inexpérimenté du film, qui reste invisible, mais auquel le spectateur ne peut manquer de penser à chaque raccord douteux.

---

16 Au début de *La Révocation de l'édit de Nantes* [1954] (premier volet du triptyque des *Lois de l'hospitalité*), on apprend que le collectionneur Octave a placé en exergue de sa collection de tableau une phrase de Quintilien : « Certains pensent qu'il y a solécisme dans le geste également, toutes les fois que par un mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit. » Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Paris : Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1965, p. 14-15.

17 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Minuit, Coll. Critique, 1969, p. 330-331.

Ainsi, les deux œuvres se répondent en tant que mises en abyme formelles parodiques.

Dans les notes du cinéaste, la chercheuse peut confirmer son hypothèse et trouve explicitée l'idée de faire de ce film un premier moment d'un combat contre un cinéma du « conflit central ». Il écrit à propos de l'histoire :

> D'une manière assez courante, l'histoire d'un film est l'histoire d'un conflit. Les deux forces de ce conflit sont le protagoniste et le ou les antagonistes. Le protagoniste veut quelque chose, les antagonistes s'y opposent. Ainsi l'histoire prend naissance pour se terminer avec la réussite ou l'échec du protagoniste. Si ordinairement, on peut dire que le protagoniste d'un film conduit l'action, dans cette histoire, le protagoniste est conduit par l'action, et c'est dans ce sens que se produit ici l'inversion du modèle du drame classique (tel que chez Kafka). Mais ceci avec une variante : le sachant conduit, le protagoniste prétend être libre et participe donc aux intrigues qui constituent l'histoire. Mais tout le film, en tant que tel, est une intrigue montée de toute pièce et si celui-ci avait été faite suivant un système narratif classique, cette histoire aurait été l'histoire d'une conspiration. Mais, étant donné que ce que nous voyons, ce sont deux films fragmentaires s'appuyant l'un sur l'autre où les spectateurs ne peuvent manquer de se questionner sur la signification de la relation entre les deux versions (en quoi elles se ressemblent, en quoi elles se contredisent), le film même devient la conspiration. Ce film suscitera alors doutes et méfiances de la part des spectateurs, devenant par là-même participants actifs de l'intrigue[18].

Le personnage de Jérôme, plutôt que d'affronter les épreuves, cherche à les éviter, et de ce fait, reste dans l'ignorance de ce qui les motive. Le récit cinématographique reste finalement en suspens.

---

18 Raoul Ruiz, « La Vocation suspendue », documents préparatoires, IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487RUZ/2/6.

Les archives nous permettent une fois encore de vérifier une série d'hypothèses avancées par Erik Bullot qui fait de Ruiz l'un des grand cinéastes rousseliens. Raymond Roussel, marqué par les travaux linguistiques de Ferdinand de Saussure, a travaillé avec la notion d'arbitraire du signe et conçoit ses écrits selon de savants systèmes de permutation[19]. *La Vocation suspendue* est une tentative de combinaison de deux espaces fictionnels approximativement similaires. Plus que l'histoire elle-même, le cinéaste chilien s'amuse des passages d'une fiction à l'autre[20]. Il reconnait les puissances de récit autonome contenus dans les plans de cinéma quand il écrit : « Quand nous voyons un film de quatre cents plans nous ne voyons pas un film. Nous voyons quatre cents films[21]. » Dans ses notes de repérages, on peut trouver la mention explicite de Roussel qui lui inspire le traitement cinématographique de son film :

> Raymond Roussel propose comme système pour écrire un récit : prendre deux phrases de sonorité semblable et de signification distincte ; utiliser comme point de départ la première et comme point d'arrivée la dernière ; mettre au service d'un arbitraire donné les événements à imaginer.
> Dans la mise en scène au cinéma, l'effort pour faire coïncider est familier.
> Dans le cas de *La Vocation suspendue*, il s'agit de trouver une série d'événements qui coïncident avec une série de déplacements de caméra toujours les mêmes.
> Exemple : Situation A constituée par trois mouvements de caméra (pano DG — travelling back — pano GD).
> Situation B soumise à la même série de mouvements.

19 Erik Bullot, *Cinéma Roussel, Pour un cinéma roussellien*, Crisnée : Yellow Now, côté cinéma, p. 35 et p. 14-17.

20 *Ibid.*, p. 36.

21 Raoul Ruiz, « Les six fonctions du plan », traduit de l'espagnol par Marie Delaporte, *Trafic*, n°101, 2017, p. 51, cité par Erik Bullot, *Cinéma Roussel, Pour un cinéma roussellien*, *op. cit.*, p. 38.

> Situation C pourrait comprendre les deux premiers mouvements et on passerait à la situation D avec le troisième mouvement suivi de la répétition de la série de trois, etc… etc…
> On pourrait alors obtenir — en durée — une sorte d'équivalence de ce qu'est la rime pour le langage. Rime simple (dans les deux premiers cas) et polyrythmique (passage de C à D)[22].

L'hypothèse de la chercheuse semble se vérifier et suivre le fil des hypothèses d'autres chercheurs comme Erik Bullot : en s'appuyant sur une méthode rousselienne, Ruiz fait du roman de Klossowski une interprétation proprement cinématographique. Il transpose le jeu littéraire en jeu cinématographique et trouve un équivalent à la forme du roman klossowskien.

Hypothèse du tableau volé, séries deleuziennes

Dans les dossiers d'archives du film suivant, *L'Hypothèse du tableau volé*, une fois encore produit par l'INA, on trouve une série d'articles de l'époque sur Pierre Klossowski23. Il ne s'agit plus cette fois pour le cinéaste d'affronter un unique texte de cet auteur et de le porter à l'écran, mais de dresser un portrait de l'écrivain-dessinateur. Ce projet qui ne semble à première vue pas politique s'inscrit pourtant sous le signe d'une citation liminaire d'« *Ultima Verba24 », un poème d'exil de* Victor Hugo, écrit contre le régime du Second Empire et tiré du recueil *Les Châtiments* (1853). Ruiz souhaitait faire appel à Klossowski lui-même pour jouer le rôle principal, mais ce ne fut pas possible car l'auteur était retenu par le tournage de *Roberte*, film de

22 Raoul Ruiz, « La Vocation suspendue », Documents préparatoires, IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487RUZ/2/6.

23 Raoul Ruiz, « La Vocation suspendue », Documentation de travail, IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487RUZ/2/17.

24 « La conscience humaine est morte ; dans l'orgie / Sur elle il s'accroupit ; ce cadavre lui plaît ; / Par moment gai, vainqueur, la prunelle rougie, / Il se retourne et donne à la mort un soufflet. »

Pierre Zucca, avec lequel l'auteur était plus intimement lié. Les deux films sont d'ailleurs sortis en 1979 de façon concomitante. Voici la façon dont Ruiz projette l'exposition du film dans un traitement :

> Le film commence par une interview. Un collectionneur d'œuvre d'art montre et analyse, face à la caméra, une série de tableaux d'un peintre fictif, Tonnerre. Les sujets des tableaux n'ont apparemment aucun rapport entre eux et leur style n'est même pas homogène. Pour le spectateur, les tableaux apparaissent comme un mélange disparate des sujets et des ressources de la peinture bourgeoise de la seconde moitié du XIXème : le portrait de famille ou le tableau historique côté à côte avec des scènes de la vie d'un saint. Dans chaque détail il y a un anachronisme qui nous frappe. […] Le collectionneur considère ensuite l'œuvre du peintre : une série de sept tableaux inlassablement modifiés et retouchés tout au long de sa vie, dont six ont été récupérés et le septième irrémédiablement perdu. […] Le collectionneur lance brusquement l'hypothèse du message caché. Les tableaux cachent un secret, et ce n'est pas une analyse approfondie des tableaux eux-mêmes mais une continuation de la procédure qui pourra nous la livrer. C'est donc la réalisation du dernier vœu du peintre, la reproduction de ses tableaux par la technique du tableau vivant, qui nous permettra de découvrir le message[25].

Le peintre fictif Tonnerre est une figure récurrente de l'œuvre de Klossowski dont Octave, personnage principal de *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959) est le collectionneur[26]. Klossowski fait de cet artiste un disciple de Courbet, de Chassériau et d'Ingres, un peintre apparemment « vulgaire », « pompier » mais avec « une manière d'imagier subtil », il aurait eu une période faste de courte durée,

25 Raoul Ruiz, « L'Hypothèse du tableau volé », Traitement, IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487RUZ2/16.

26 Rôle qu'interprète justement Pierre Klossowski dans le film de Zucca.

entre 1865 et 1873[27]. Tonnerre maîtriserait l'art du « geste en suspens[28] ». Ses toiles figuratives et suggestives peuvent faire croire, selon Klossowski, qu'elles sont peintes à partir de tableaux vivants. Le film va mettre en scène sous la forme d'une enquête, un subtil jeu entre modèles et reproductions figuratives, réalité et simulacres qui se réfléchissent infiniment. Comme le note justement Pascal Bonitzer : « Rarement le cinéma a été aussi 'impur' pour reprendre le mot-slogan d'André Bazin — et rarement il a été aussi passionnément, aussi superbement le cinéma[29]. » Le cinéma de Ruiz s'invente en puisant aux sources de la littérature, du théâtre, de la peinture, de la philosophie mais aussi de la télévision. Il dit, dans un premier temps, s'être inspiré des films documentaires sur l'art classique et raconte qu'à l'époque il regardait à la télévision une série d'émission qui mettait en scène des discussions avec André Malraux[30]. Une série de trois épisodes diffusés par l'ORTF en 1976 proposait en effet une réflexion sur le thème du musée imaginaire et présentait un montage entre des œuvres d'art et une conversation de salon entre André Malraux, Pierre Dumayet et l'historien Walter Langlois. Celle-ci portait un titre qui dut retenir l'attention du cinéaste chilien, *Les Métamorphoses du regard*. Raoul Ruiz tisse les références verbales et plastiques, un peu à la manière de Jean Cocteau auquel le film rend aussi hommage par la reprise du motif des bras chandeliers dans le sixième tableau (45 minutes 57 secondes) et par le choix du noir et blanc que le chef opérateur Sacha Vierny travaille à la manière de l'image d'Henri Alekan pour *La Belle et la bête* (1945).

Le récit est très classiquement conduit — mais la chercheuse flaire évidemment la fausse piste — comme une enquête. Les tableaux de Tonnerre ont donné lieu à un scandale parce qu'ils faisaient allusion

---

27 Pierre Klossowski, « La *Judith* de Frédéric Tonnerre », Pierre Klossowski, *Tableaux vivants — essais critiques* 1936-1983, Paris : Le Promeneur, 2001, p. 120.

28 Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 16.

29 Pascal Bonitzer, « Tableaux vivants de Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, p. 73.

30 Raoul Ruiz, « L'Hypothèse du tableau volé », Fonds INA, Service de documentation écrite, dossier n°43, 00015046-22.

à une cérémonie occulte et secrète. Le collectionneur, entre herméneutique et enquête policière, cherche à résoudre l'énigme en exposant une étude précise des tableaux. Raoul Ruiz est à ce propos très explicite :

> On peut dire que c'est un film policier parce qu'il y a une énigme. En principe, dans tout film policier, comme dans tout système gothique, mettons, je ne sais pas, le marxisme ou la psychanalyse, enfin dans un système où il y a une façade et à l'intérieur une énigme, on prend plaisir à trouver l'explication. Dans un système disons plus baroque, comme le système de ce film, on ne prend pas plaisir à trouver l'énigme mais à passer d'un niveau d'interprétation à un autre qui complique toute la réalité[31].

Le collectionneur, en dialogue avec un narrateur invisible, dont le ton de la voix parodie les commentaires documentaires (encore un jeu pour troubler les habitudes du cinéma et de la télévision), et à la manière du Rouletabille de Gustave Leroux, tente de démêler le mystère en traversant les pièces et le jardin de son hôtel particulier, où il se trouve confronté à des tableaux vivants qui reprennent les six toiles énigmatiques de Tonnerre, aperçues dans son bureau au début du film. Celles-ci sont liées les unes aux autres par un détail que le collectionneur pointe pour tenter de percer le mystère. La plupart de ces tableaux sont composés d'emprunts aux textes de Pierre Klossowski et montre la connaissance que Ruiz avait de cette œuvre. Le premier tableau, dans le jardin, reproduit une scène mythologique qui reprend les motifs de l'essai *Le Bain de Diane* (1957) que Klossowski définit comme « une méditation sur le mythe de Diane et Actéon, plus particulièrement sur la présence spatiale du simulacre, reproduisant un geste lequel en suggère d'autres possibles et contraires[32] ». On y voit la déesse surprise par Actéon et un cerf blessé

31 Collectif, Catalogue de la collection « Caméra Je » (1979), IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487 RUZ/2/23.

32 Pierre Klossowski, « Le geste muet du passage matériel au dessin », dans *Tableaux vivants, Essais critique* 1936-1983, *op. cit.*, p. 137.

à terre, métamorphose du même jeune homme, devenu la proie tuée par la déesse. Le deuxième tableau rejoue une partie d'échecs entre deux Templiers dont l'enjeu est un jeune page et s'apparente à une peinture d'histoire. C'est la reprise d'une scène issue du *Baphomet*[33], tout comme le troisième tableau dans lequel on assiste à une étrange cérémonie : une scène allégorique avec un jeune homme à demi nu, une corde au cou, qui domine un groupe de Templiers et de Sarrasins[34]. Le septième et dernier tableau est aussi issu du *Baphomet* : on y voit le corps pendu tournoyant d'un jeune homme encore dénudé[35], qui est cette fois identifié par le collectionneur au Baphomet lui-même, « Prince des modifications » et de l'oubli[36], idole qui fut adoré par les Templiers, selon la légende répandue au moment du procès de l'Ordre sous le règne de Philippe le Bel. Le cinquième tableau est une série de peintures naïves qui auraient fait scandale en leur temps et qui représentent les scènes d'une vie de famille bourgeoise du XIXème siècle en reprenant des thèmes des tableaux précédents (la partie d'échecs par exemple) et d'autres passages des textes de Klossowski (la jeune fille en proie à une crise de délire s'imagine en Saint Thérèse d'Avila, l'un des personnages emblématiques du *Baphomet*). Le sixième tableau, pour le moins énigmatique, reprend les personnages des tableaux précédents, par groupe de trois, en intervertissant leurs gestes. On y voit des femmes nues, des bouffons et des démons que le collectionneur suppose issus du tableau manquant, le fameux tableau volé qui donne son titre au film. On ne

33 Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, Paris : Mercure de France, 1965, p .14.

34 *Ibid.*, p. 50-51.

35 *Ibid.*, p. 86. La citation en exergue du film est également issue de ce même chapitre 3 du livre (p. 99) : « Que voit-tu ? Que sens-tu ? Est-ce de souffrance ou de félicité que tu restes ainsi élevé dans l'espace », contrairement à la référence trompeuse donnée par Ruiz (VI, 141).

36 *Ibid.*, p. 141 et « Je ne puis te répéter mon nom. Trop respectueux du Créateur, j'observe loyalement le pacte qui nous lie : la mémoire est son domaine, le mien l'oubli de soi chez ceux qui renaissent en moi. Et je me garderai bien de Lui rappeler qu'avant de vous créer vous autres, Il a fait mourir en Lui-même des milliers de dieux pour Se créer unique ! Je ne peux rien contre la mémoire qu'Il laisse à ses créatures », *ibid.*, p. 139.

peut s'empêcher de sourire quand le collectionneur désigne comme Diane chasseresse un personnage qui reprend la pose de la déesse du premier tableau, mais qu'on identifie à Nietzsche pour deux traits caractéristiques, ses sourcils broussailleux et son épaisse moustache. Figure emblématique de la pensée klossowskienne, le philosophe devient un de ces signes sans signification, objet de permutations rousseliennes. Enfin, ce fameux tableau volé qui devra retenir l'attention de la chercheuse, est placé en quatrième position dans la série, soit la cinquième séquence du film. Il est figuré par une vaste pièce aux murs nus, sur lesquels on distingue l'empreinte de tableaux disparus, seul un masque sur un mur, permet de faire le lien avec le tableau précédent (le troisième) et reste comme un indice du contenu de ce tableau.

En retraçant cette enquête caricaturalement érudite, au cours de laquelle sont convoqués toutes sortes d'outils herméneutiques, le collectionneur, offrant un miroir au spectateur télévisuel, ne manque pas de s'endormir en décrivant le cinquième tableau et nous rappelle ainsi l'apologie de l'ennui au cinéma que faisait Ruiz. Le récit est en permanence en train de produire son propre commentaire. C'est donc devant le septième tableau que le collectionneur nous révèle sa solution à l'énigme qui n'est autre que le Baphomet lui-même, « démon androgyne, principe de la non définition, défi au temps ». Selon lui, tous les tableaux, en dehors du premier, traiterait du culte de l'androgyne qu'il choisit donc comme clé de lecture. Il expliquerait cet incohérence grâce à l'hypothèse du tableau volé. Enfin, au cours d'un épilogue, tous les personnages des tableaux sont libérés dans l'espace de l'hôtel particulier, refaisant sans fin les mêmes gestes et participant d'un tableau vivant infini et mobile. Ainsi, le film se conclut sur l'idée klossowskienne de la peinture en tant qu'*ars memorandi*, « qui se souvient et qui commémore[37]. » Reprenant le modèle nietzschéen de l'éternel retour, la mémoire se conjugue avec l'oubli, elle travaille continument dans le présent et vers l'avenir, sans se cantonner dans un passé révolu : « le souvenir est un revenir et

37 Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris : Seuil, Les Contemporains, 1990, p. 158.

un advenir[38] ». Ainsi, le film poursuit cette intuition du dessinateur monomane selon laquelle « chaque nouveau tableau modifie le précédent parce que, entre-temps, la mémoire s'est modifiée[39] », qu'il croise avec le principe ruizien d'un cinéma, « miroir mécanique qui a de la mémoire[40] ». L'usage des tableaux vivants dans *L'Hypothèse du tableau volé* permet de créer un jeu entre durée cinématographique et fixité des tableaux. Ruiz explique : « Dans certains de mes films, ce n'est d'ailleurs pas le thème du temps qui passe qui est important mais celui du temps qui a déjà eu lieu, et la mise à plat ne s'exécute pas dans le devenir mais dans ce qui s'est déjà passé[41]… » Cet épilogue est la transposition figurale de l'idée ruizienne d'un temps non linéaire, en forme de spirale infinie, dans laquelle toutes les histoires auraient déjà eu lieu et reviendrait en écho.

Pourtant, la référence permanente à l'hypothèse de ce quatrième tableau volé laisse un sentiment d'insatisfaction à la chercheuse qui s'interroge : que manque-t-il au film-portrait de Ruiz quand on le rapporte à l'univers klossowskien ? ll faut ici noter la précision de la mise en scène de ce fameux tableau irrémédiablement absent : le collectionneur entre dans la pièce vide du tableau volé et s'avance vers la fenêtre, derrière laquelle on distingue les grands arbres du jardin. L'homme est l'unique figure humaine dans ce décor architectural, fait des lignes de la pièce désertée de tout mobilier. Puis, il bifurque sur la droite pour quitter cet espace par une porte dérobée. C'est alors que se compose le fameux tableau absent dont le collectionneur nous a révélé qu'un masque le lie au tableau précédent. C'est précisément ce masque que l'on distingue, accroché au mur. Le collectionneur sort donc de la pièce, comme si la figure humaine s'échappait du tableau par son centre pour ne plus laisser, face

38 *Idem*.

39 *Idem*.

40 Raoul Ruiz, Jacinto Lageira, « Miroirs du cinéma », *Parachute*, n°67, 1992, dans *Entretiens*, *op. cit*. p. 67. Raoul Ruiz récuse l'idée bergsonienne d'un cinéma qui rendrait compte de la durée. Pour lui, le cinéma fait justement coexister des durées dissemblables.

41 *Ibid*., p. 68.

au spectateur, qu'une composition abstraite. Ruiz par cette mise en scène souligne le trait commun figuratif de tous ces tableaux en l'opposant à l'abstraction de ce tableau présent/absent. Avec une grande efficacité formelle, il le met en scène en un seul plan qui s'articule en deux temps[42]. La chercheuse, une fois la description minutieuse des films achevée, peut alors prendre la place du collectionneur-détective. Il reste à ce film-portrait comme un angle mort qui n'est pas relevé par le collectionneur. On a dit que Klossowski s'est rendu célèbre, parallèlement à son travail sur Nietzsche, pour ses études de l'œuvre du Marquis de Sade. Cette référence n'a évidemment pas échappé au fin lecteur qu'était Ruiz qui parsème le film d'indices sadiens permettant d'en faire la figure centrale et pourtant absente du tableau volé. Les femmes dénudées du sixième tableau viennent, selon le collectionneur, de ce tableau manquant, et nous permettent d'imaginer une scène orgiaque sadienne. Roland Barthes, qui a lu Klossowski, note dans son *Sade, Fourrier, Loyola* (1971) : « Le groupe sadien, fréquent, est un objet pictural ou sculptural : le discours saisit les figures de débauche, non seulement arrangées, architecturées, mais surtout figées, encadrées, éclairées ; il les traite en tableaux vivants[43]. » Le principe même des tableaux vivants seraient donc déjà une référence sadienne chez Klossowski lui-même. Et la lectrice de Klossowski se rappelle alors que le masque est aussi, avec le simulacre, un des attributs du divin Marquis dans *Sade mon prochain*[44]. Puis d'autres images viennent se superposer dans l'esprit de la chercheuse : dans la séquence du premier tableau vivant de Diane et Actéon, Ruiz reprend la mise en scène du dernier cercle de *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini, déjà inspiré de l'œuvre sadienne. Il reprend le dispositif pasolinien des notables

42 Son cinéma rappelle d'une certaine façon celui du cinéaste américain d'origine austro-hongroise Edgar G. Ulmer qui faisait preuve, dans des économies extrêmement réduites comme la série B, d'une grande efficacité de mise en scène.

43 Roland Barthes, *Sade, Fourrier, Loyola* [1971], dans *Œuvres complètes III Livres, textes, entretiens* 1968-1971 : Paris, Seuil, 2002, p. 835.

44 Pierre Klossowski, « Esquisse du système de Sade », en *Sade mon prochain*, Paris : Seuil, 1967, p. 93.

qui regardaient à travers de petites jumelles les supplices de leurs victimes torturées dans une cour en contre-bas, en présentant le collectionneur qui, depuis une fenêtre à l'étage de l'hôtel particulier, observe avec des jumelles Diane chasseresse, à l'extérieur dans le jardin, et ainsi crée une mise en abyme de voyeurs, un jeu de regards entre le collectionneur, Actéon, Diane, la proie et enfin le miroir. On peut en effet s'interroger sur la pudeur du film de Ruiz, qui laisse de côté toute la dimension érotique de l'œuvre de Klossowski. L'érotisme suggéré par ses dessins est une façon de démontrer la dimension corporelle de l'image. Le langage et l'image, non pas vecteurs de savoir, devaient d'abord être vecteurs d'émotion. Dans son appendice à *Logique du sens*, Deleuze explique de façon claire et définitive comme l'érotisme et l'obscène chez Klossowski lui viennent de son travail sur le Marquis de Sade, et n'ont pas de valeur en eux-mêmes, mais en tant que fonction au sein d'un dispositif qu'il qualifie de philosophique. Deleuze reprend un mot de Klossowski lui-même : « il n'y a pas d'obscène en soi[45]. » Raoul Ruiz, qui a avoué ne pas avoir de goût particulier pour l'obscénité, s'intéresse à l'usage détourné qu'en fait l'écrivain-dessinateur et trouve un subterfuge pour éviter d'avoir à la mettre en scène grâce à cette fameuse hypothèse du tableau volé.

Reprenons une dernière fois notre enquête depuis le début : le tableau volé, élément central et absent du film, fait explicitement référence à la nouvelle d'Edgard Poe traduit en français par Baudelaire, *La Lettre volée* (1844). Si l'on retourne au texte de Poe, on est saisi par un ensemble de points communs avec le film de Ruiz. D'abord, le cinéaste empreinte certains détails de la nouvelle, comme le décor (un hôtel particulier parisien), la structure dialogique (entre Dupin et un narrateur pour Poe, entre le collectionneur et un narrateur invisible pour Ruiz). Enfin, le thème même du film, comme de la nouvelle, est une enquête dans la tradition du roman policier qui voudrait que l'on dégage l'intelligible du sensible[46]. Le collectionneur essaie, à partir de la série de tableaux et de leur reconfiguration

45 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 326.

46 Siegfried Kracauer, *Le roman policier, un traité philosophique* [1971], traduit de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris : Payot & Rivages, 2001.

en tableaux vivants de résoudre une énigme, d'établir une vérité. On peut rappeler que le roman policier, en particulier en sa forme première, le récit de détection, repose sur une herméneutique, qui tout à la fois donne à l'intrigue son contenu et son principe. Selon les définitions de Michel Foucault, nous appelons « herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens[47]. » Or, Klossowski, en lecteur de Nietzsche, propose une œuvre dans lequel le statut de la vérité est constamment interrogé et mis en question. L'idée même d'enquête est de ce fait difficilement compatible avec son système de pensée. Rappelons que le texte d'Edgar Poe connaît en 1966 une nouvelle actualité lorsqu'il est commenté par Jacques Lacan[48]. Pour le psychanalyste, la lettre volée est un pur « signifiant sans signifié » qui fait fonctionner l'ordre du symbolique et qui rend possible l'existence même de la fiction. Le film *L'Hypothèse du tableau volé* pourrait donc être compris comme une démonstration d'un théorème de la fiction qui permettrait à Ruiz de dépasser l'ornière du fameux « confit central ». Le cinéaste fait d'autres discrètes références aux textes psychanalytiques comme, par exemple, quand le collectionneur présente le cinquième tableau, il dit à son propos : « Il y a effectivement quelque chose d'inquiétant dans ces scènes de la vie quotidienne. », référence au célèbre texte de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*[49]. Or l'idée même du geste en suspens, du solécisme chez Klossowski, se rapproche précisément de cette idée freudienne. Il y a toujours du non-sens et de l'incommunicable, générateurs d'inquiétude, jusque dans le sens qui nous est le plus proche, le plus maîtrisé, le plus familier.

Finalement la chercheuse semble elle aussi parvenir, au terme de son enquête, à une hypothèse qui lui semble plus pertinente que ce jeu de repérage de citations et de reprises : le principe structurel du

---

47 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, Coll. Tel, 1966, p. 44.

48 Jacques Lacan, « Le Séminaire sur *La Lettre volée* », dans *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 11-61.

49 Sigmund Freud, *L'Inquiétant Familier (L'Inquiétante Étrangeté)*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paris : Payot, 2019.

scénario de *L'Hypothèse du tableau volé* est issu de la lecture que Raoul Ruiz fait du « roman logique et psychanalytique » de Gilles Deleuze, *Logique du sens*. En effet, quand on lit le chapitre intitulé « Sixième série : sur la mise en série », on peut constater qu'entre la page 52 et 53 sont cités, entre autres, Edgar Poe lu par Jacques Lacan, Raymond Roussel et Pierre Klossowski. Ce texte est en fait précisément une lecture libre du texte qui ouvre les *Écrits* de Jacques Lacan : « Le séminaire sur *La Lettre volée* ». L'idée de la mise en série des tableaux et de leurs représentations théâtrales sous forme de tableaux vivants reprend l'idée directrice du livre de Deleuze qui s'intéresse aux mises en séries. Pourquoi Ruiz aurait-il utilisé ce texte ? Comme l'a démontré Emmanuel Plasseraud dans son analyse des *Trois couronnes du matelot* (1983), Raoul Ruiz était un fervent lecteur de ce livre de Deleuze qu'il a également utilisé pour construire la structure du scénario de ce film postérieur[50]. Or, on sait que ce scénario, en « forme de pastiche » a été écrit par Ruiz avant qu'il ne réalise *La Vocation suspendue*, mais qu'il dut attendre le début des années 1980 pour qu'on lui donne enfin les moyens de le réaliser[51]. Comme Deleuze le montre avec la nouvelle de Poe, Raoul Ruiz va constituer des séries pour son scénario de *L'Hypothèse…* : 1/ la série des épisodes d'une cérémonie occulte auxquels les tableaux du peintre Tonnerre font référence et qui provoqua, en son temps, un scandale ; 2/ La série des tableaux eux-mêmes qui ont provoqués le scandale parce qu'ils font allusion à cette cérémonie ; 3/ La série des tableaux vivants, reprises des tableaux. Or, Deleuze nous dit que les séries sont toujours « en perpétuel déplacement relatif », qu'il y a toujours « un décalage essentiel » entre elles. Il y a toujours un défaut de signifié — c'est précisément la lettre volée de Poe et le tableau volé de Ruiz — et un excès de signifiant — le contenu scandaleux de la lettre dans la nouvelle de Poe

50 « […] on peut aussi considérer ce film comme une adaptation du livre de Gilles Deleuze *Logique du sens,* tant il en reprend, sous forme filmique, les principaux aspects conduisant à une philosophie de la surface. » Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 116-120.

51 Raoul Ruiz, Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Entretien », *Cahiers du cinéma*, n°345, mars 1983 *in Entretiens*, *op. cit.*, p. 13-14.

et, chez Ruiz, ce sont le masque sadien, les femmes dénudées du sixième tableau ou encore les miroirs des deux premiers tableaux. Le motif du miroir se trouve déjà chez Deleuze qui écrit :

> Quels sont les caractéristiques de cette instance paradoxale ? Elle ne cesse de circuler dans les deux séries. C'est même pourquoi elle en assure la communication. C'est une instance à double face, également présente dans la série signifiante et dans la série signifiée. C'est le miroir[52].

Des miroirs assurent justement le lien entre les trois premiers tableaux. Deleuze parle alors d'une « place vide », il reprend l'expression de Jacques Lacan : cette instance paradoxale, « qui n'est jamais où on la cherche » et « manque à sa place[53]. » D'où ce choix de mise en scène de Raoul Ruiz de la pièce vidée de son ameublement, dans laquelle on ne voit que les traces des emplacements des tableaux au mur : c'est précisément une façon de matérialiser cette « place sans occupant[54] ». Le masque et les femmes nues du sixième tableau sont, à l'inverse, ce qui est en excès : les « occupants sans place[55] » extrêmement mobiles qui traversent la série.

Ainsi, à son tour, répétant le geste du collectionneur, la chercheuse semble satisfaite de sa démonstration : Raoul Ruiz construit ce film-portrait de Pierre Klossowski comme une allégorie du sens et du rapport entre image, langage et signification. Le film n'est pas un documentaire sur la philosophie de Pierre Klossowski, mais à la manière de *Logique du sens* qui se présente comme un roman philosophique, Ruiz fait un film philosophique, dans lequel la théorie est mise en récit par le moyen des images et des sons.

---

52 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 55.

53 Jacques Lacan, « Le Séminaire sur *La Lettre volée* », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 25.

54 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op.cit.*, p. 56.

55 *Idem*.

De l'énigme de la fresque à celle des tableaux vivants

Pour confirmer cette hypothèse, la chercheuse décide de revoir encore une fois *La Vocation Suspendue*. Un motif important, repris au livre de Klossowski, est encore resté dans l'ombre de son analyse : la fresque inachevée de l'Immaculée conception réalisée par la communauté du couvent de la Dévotion. La question de la représentation n'est pas absente de ce premier opus. L'histoire de la fresque est plutôt amusante et sa description permet à Klossowski d'expérimenter cette figure de l'*ekphrasis* qu'il affectionne. Il aimait à dire : « je me trouve sous la dictée de l'image[56] », reniant à l'auteur son rôle d'actant et inversant les rôles. Dans le roman, cette fresque est une œuvre maladroite à la signification énigmatique du fait de l'association de motifs contradictoires. Elle est réalisée par un jeune peintre, frère convert, qui représente une tendance subversive au sein de l'institution[57]. On découvre par la suite qu'il s'agissait en fait d'un peintre d'avant-garde espagnol, Malagria (qui s'avère à la fin être un membre de l'Inquisition — plus le récit avance plus les signes s'inversent sans cesse de plus en plus rapidement). Il aurait choisi pour modèle une photo qui aurait été prise pendant la guerre d'Espagne. On y voyait une religieuse dont la tombe aurait été profanée et dont le corps sert une mise en scène obscène et blasphématoire. On apprend par la suite que cette photo était en fait un faux et n'avait donc rien de documentaire, toute cette mise en scène macabre était fictive. Cet épisode illustre la perte du référent derrière l'image, perte de l'origine, dont il faut faire le deuil, que Ruiz développe au cours d'une conférence dans laquelle il raconte différentes histoires de copies de tableaux et finit par conclure que « toute image n'est qu'image d'images[58] » : une image peut infiniment transiter dans les arts, de la

56 Jean Maurice Monnoyer, *Pierre Klossowski, La peinture et le démon*, Paris : Flammarion, p. 53 cité par Jean Decottignies, *Pierre Klossowski, biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997.

57 Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue*, *op. cit.*, p. 42.

58 Raoul Ruiz, « Images d'images », dans *Poétique du cinéma 1 : miscellanées*, *op. cit.*, p. 53. Les premières descriptions de tableau dans cette conférence

littérature à ses représentations plastiques, de formulations mathématiques à des copies de copies picturales. C'est encore une fois une façon pour Ruiz, dans la droite ligne de Klossowski, de se moquer d'une herméneutique qui se voudrait tout puissante.

La représentation picturale que Ruiz donne dans son film de la fresque est assez fidèle à la description qu'en donne Klossowski. Le dessin mural, pour le moins maladroit, peut être perçu par le spectateur conformiste comme un décor pauvre et peu crédible, alors que c'est précisément ce que recherche Ruiz dans une fidélité à l'idée klossowskienne de solécisme. Devant cette fresque, Ruiz fait s'affronter plusieurs points de vue : le peintre s'inquiète du sens que l'on donnera à la fresque et voudrait qu'elle soit fidèle au dogme (à celui-ci Jérôme oppose la polysémie des motifs picturaux) ; un père-prieur, parodiant le militant du cinéma d'avant-garde de la fin des années soixante, affirme avec exaltation que ce n'est pas la qualité artistique de la fresque qui compte, mais le travail en commun des frères (le processus de création prime sur l'œuvre) ; enfin, un dernier religieux, vient affirmer que, si le mystère doit rester incompréhensible, son expression plastique doit pourtant « être claire, concise et bien achevée ». Avec l'humour qui le caractérise, Ruiz déplace ici les différents débats sur l'image au sein de la critique cinématographique de son époque. Une institution en vaut une autre.

Cette première étape dans une réflexion entre l'image et ses modèles ramène une nouvelle fois la chercheuse vers *L'Hypothèse du tableau volé*, film qui devait, dans un premier temps, s'intituler « Tableaux vivants » comme l'atteste Pascal Bonitzer dans *Les Cahiers du cinéma*[59]. Érik Bullot dans son livre sur le cinéma rousselien, rappelle le goût de Raymond Roussel pour ces divertissements de salon. Ce jeu, qui consistait en la reproduction d'un tableau par des acteurs professionnels ou amateurs costumés ou non, parfois avec des accessoires, devient un thème récurrent de la littérature du XIXème

devenue un article font d'ailleurs étrangement penser à la description de la fresque de *La Vocation suspendue*.

59 Pascal Bonitzer, « Tableaux vivants de Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma*, n°286, mars 1978, p. 73.

siècle, comme dans *Les Affinités électives* (1809) de Goethe. On le rencontre aussi chez Théophile Gauthier, Victor Hugo ou Émile Zola. Pier Paolo Pasolini en a fait un usage au cinéma resté célèbre dans le court-métrage, *La Ricotta* (1963). Il ne faut certainement pas sous-estimer l'influence de Raymond Roussel sur Raoul Ruiz pour saisir pleinement les choix de scénario et de mise en scène de *L'Hypothèse…* Mais ce motif prend une importance particulière dans l'œuvre de Klossowski à partir de *La Révocation de l'édit de Nantes* (1959), dans des articles de Klossowski ainsi que dans le film qu'il a conçu avec Pierre Zucca[60]. Voici comme il les conçoit dans leur rapport à la peinture :

> Parler de « tableau vivant » à propos du tableau, voilà qui semble une tautologie. N'y a-t-il pas toujours « tableau vivant » au préalable, là où il y a tableau ? Oui et non. Mentalement chez les artistes, le motif passe par le « tableau vivant » avant de passer sur la toile. Moi, j'entends ici, dans le cas de Tonnerre, la fascination qu'a pu exercer sur lui ce genre de faux en soi, fort à la mode à son époque. C'était le processus inverse qui s'effectuait alors ; on s'inspirait généralement d'un tableau célèbre présent à l'esprit de tout le monde pour le reconstituer le plus souvent dans un salon, avec le concours de personnes, acteurs improvisés, et on s'amusait à rendre, avec la plus grande fidélité des gestes, des poses, de l'éclairage, l'effet que l'on supposait produit par le chef d'œuvre de tel ou tel maître. Mais il n'y a pas là simplement imitation de l'art par la vie — ce n'était qu'un prétexte. L'émotion recherchée était celle de la vie se donnant en spectacle à elle-même, de la vie demeurant en suspens… [61]

60 Pierre Klossowski, Pierre Zucca, *Roberte au cinéma*, *Obliques*, numéro spécial, 1978.

61 Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, *op. cit.*, p. 16 cité dans Catalogue de la collection « Caméra Je » (1979), IMEC, fonds Raoul Ruiz, côte : 487 RUZ/2/23.

Klossowski, encore une fois, aime dans ce jeu l'idée philosophiquement contradictoire de la vie qui imiterait l'art et instaure un jeu d'inversions généralisées entre la réalité et l'image[62]. Les tableaux vivants, en tant que scènes dramatiques, deviennent un modèle pour penser :

> Mes tableaux, comme mes textes, sont d'ordre dramaturgique […]. Et même si, dans mes ouvrages spéculatifs sur Sade ou sur Nietzsche, l'ordre de la morale, de la réflexion et de la métaphysique prédomine, je considère que la dramaturgie n'en est pas absente. […] Les idées n'ont pour moi d'importance qu'au prix d'une expérience, soit d'une destinée[63].

Sans doute que Raoul Ruiz, conteur, artiste plastique, metteur en scène et cinéaste pouvait pleinement se retrouver dans cette proposition.

Si nous avons pu montrer comme le dispositif du tableau vivant était issu du système sadien, Raoul Ruiz dans son intervention « Images d'images » le présente comme une expérimentation en acte de l'éternel retour nietzschéen chez Klossowski. Le cinéaste rappelle que les peintres ont longtemps utilisé des modèles vivants et que la pratique des tableaux vivants qui reproduisaient les tableaux comme sur une scène de théâtre devenaient comme des copies vivantes des modèles qui avaient posé pour ces tableaux :

> Les petits mouvements des modèles d'origine, figé dans la peinture, sont alors reproduits par les modèles dans le tableau vivant. Les premiers modèles sont en un sens, réincarnés dans le tableau vivant, ou du moins est-ce la tension qui se trouve

62 Sans rapport donc avec une « initiation aux vertus historiques de la contemplation » évoquée par Valentine Robert, « Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception », *Décadrages*, n°15, 2009, p. 45.

63 Pierre Klossowski, Entretien avec Rémy Zaugg, dans *Simulacra*, catalogue d'exposition à la *Kunsthalle* de Berne, 1983, p. 153, cité par Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, *op. cit.*, p. 69.

> réincarnée. Dans de tels gestes réincarnés, certains philosophes comme Nietzsche et Klossowski ont vu une illustration, peut-être même une preuve, de l'éternel retour[64].

Ce dispositif, véritable « organisme à penser », qui semble tout autant lié aux œuvres de Sade et de Nietzsche pour Klossowski, trouve donc légitimement sa place en tant qu'élément structurant d'un film portrait du peintre écrivain. Raoul Ruiz, en lecteur perspicace, l'a parfaitement saisi.

Comment tout ceci peut-il trouver une conclusion ? A-t-on atteint la fin de l'histoire ? Que reste-il de ce parcours à travers ces jeux de réflexions entre les films et les livres ? Et que restera-t-il de l'étude de ces deux opus klossowskiens ? « Serons-nous capables de nous souvenir de tous les arguments et contre-arguments développés ? » comme s'en inquiétait le collectionneur. Alors que nous oublierons les fils de cette argumentation, peut être en restera-t-il quelques images, sélectionnées par la chercheuse, que les mémoires des lecteurs pourront se réapproprier pour leur donner, à leur tour, une nouvelle vie. La chercheuse serait-elle parvenue à enfin prendre de la distance avec son objet ? Elle aura au moins pu démontrer à partir de ces films, en reprenant les hypothèses avancées par Emmanuel Plasseraud, comme le cinéaste chilien s'appuie sur l'œuvre de Klossowski pour sortir d'une théorie du cinéma obsédée par le récit pour aller vers une théorie du cinéma figurale, sous le signe de l'allégorie, orientée par sa lecture de Gilles Deleuze. Elle peut également affirmer au terme de cette enquête que Raoul Ruiz déplace l'idée même d'adaptation. Les textes de Klossowski lui fournissent des thèmes, des motifs, des dispositifs qu'il récupère et bricole pour les faire fonctionner dans son propre système, en créant un système d'écho entre l'œuvre écrite de Klossowski et ses propres obsessions. Ruiz est aussi d'une certaine façon un monomane et a pu se reconnaître en Klossowski. On voit dans les deux films des plans qui se répondent, qui sont comme des traces du travail de scénaristes qui aurait laissé trainer des lambeaux de sa bibliothèque de travail au

64 Raoul Ruiz, « Images d'images », dans *Poétique du cinéma* 1, *op. cit.,* p. 51.

milieu du décor. Ces objets oubliés dans le film même soulignent bien la façon dont on ne peut réduire un de ses films à un seul texte. Ils se trouvent à un point de jonction où une multiplicité de sources littéraires, verbales, picturales, cinématographiques se rencontrent, se chevauchent, et parfois créent des carambolages. Le titre de ma communication est donc bien à entendre, sur un mode ruizien, de façon ironique.

À mes amis,
Jassem H., infatigable lecteur de Pierre K.,
Pierre A., son héritier obstiné
et Emmanuel P., qui m'a remis face à mon histoire.

Comme fleurs pourrissantes à côtés de cierges allumés. Lecture de *Bérénice*.

Giuseppe Crivella
Université Paris X - Nanterre

> La cérémonie de l'obscur est la fatalité de toute œuvre. Mais souvent la poésie ne se l'avoue pas, ne se connaît pas, ne consent pas à donner une liberté et un nom aux pouvoirs mystérieux qu'elle célèbre. Ainsi en est-il de Racine, que je veux donner pour exemple de cette région centrale, de ces hauts lieux habités par une foudre, où des frontons symétriques proclament cependant un impossible repos [...]. Il semble, en un mot, que les essences ne puissent cohabiter sans éternellement se détruire et que, si l'intuition de Racine et son suprême désir c'est ce jardin au soleil du soir où des personnages sont immobiles, ils ne pourront bouger à nouveau que pour l'immédiate mort[1]
>
> Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*

Le point où le désert devient la séduction des mirages

Tournée en 1983 pour le Festival d'Avignon, cette adaptation de l'œuvre de Racine est probablement l'un des films les plus négligés par les nombreuses approches critiques qui ont abordé le cinéma et la

1 Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Paris : Gallimard, 1992, p. 113.

production du cinéaste chilien[2]. Les raisons de cet étrange désintérêt sont sans doute nombreuses et variées, mais elles tiennent probablement au fait qu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980, Ruiz s'est consacré à une série de films — comme, par exemple, *La Vocation suspendue* (1977), *L'Hypothèse du tableau volé* (1979), *Le Territoire* (1981), *Les Trois couronnes du matelot* (1983) — dans lesquels son effort pour mettre au point un langage cinématographique nouveau et inédit apparaît plus clairement que dans cette transposition qui, à première vue, peut sembler un exercice de style froid et cérébral.

Ce n'est donc pas un hasard si les films susmentionnés sont souvent cités par les critiques comme les principaux chefs-d'œuvre de la phase de la production ruizienne qui coïncide avec son arrivée en France. Pourtant, cette *Bérénice* présente, à notre avis, des aspects de nouveauté et peut-être même d'expérimentation qui en font une œuvre résolument centrale dans la production du réalisateur chilien.

Nous tenterons donc de mettre en évidence les éléments novateurs, en essayant de montrer comment ce film apparemment « mineur » a en fait été utilisé par Ruiz pour mettre à l'épreuve certaines intuitions et innovations stylistiques qui trouveront une application plus large et peut-être même plus consciente dans les œuvres ultérieures où, selon la très belle formulation de Bégin, « le monde visible se creuse, se tord et se distend jusqu'à exprimer, comme par enchantement, la conversion ou la contrepartie expressive d'un univers vraisemblable se tournant et se retournant sans cesse jusqu'à ne plus former qu'une fiction de l'inédit »[3].

Immergée dès le départ dans une lueur mortuaire enveloppante et corrosive, l'intrigue de cette *Bérénice* se déroule selon les formes déviantes d'une panoplie abstraite de corps tremblants et presque transparents aux objets sur lesquels ils posent leur halo, dont ils estompent les lignes et à travers lesquels sont confondus le proche et

2 Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille 1990, p. 90-91.

3 Richard Bégin, *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes 2009, p. 131.

le lointain, le présent et le passé, les noms et les visages des personnages, abandonnés à la dérive dans les eaux noires d'une image vue comme à travers la vibration incessante d'une humeur vitrée.

Ruiz opte pour une mise en scène visant à transformer la reine de Palestine et l'empereur de Rome en ectoplasmes anonymes qui dialoguent sans se reconnaître, sans avoir la possibilité de se voir ou de se rencontrer, égarés dans le désert géométrique d'une architecture délirante, laquelle parvient à déréaliser l'action — ou ce qui reste de l'action — pour en faire un jeu lugubre de vacillements perceptifs.

Dès le début, le cinéaste chilien énonce les règles d'un emprisonnement dans le lieu immatériel et mental où Bérénice semble en proie à une sorte d'*obsession claustrophile* scandée et dominée par un graphisme linéaire dépaysant, lequel tend à nous plonger dans un espace caractérisé par une minéralisation clôturante[4]. À cet égard on peut citer les analyses d'Agel qui souligne comment

> ces demeures, totalement refermées sur elles-mêmes, coupées du monde extérieur, souvent aveugles à la lumière du monde du jour, constituent à elles seules un univers différent, d'où la vie, presque absente, ne se manifeste plus que sous forme de convulsions agoniques, dans des clairs obscurs dont émergent souvent des somptueux vestiges d'un passé plus ou moins proche mais totalement révolu à moins qu'on y devine sur les murs une décrépitude causé par la dureté des temps et les revers de la fortune. *Ces lieux clos préfigurent donc le tombeau*[5].

Ces personnages-spectres déambulent à travers des couloirs interminables, s'arrêtent au seuil de portes aveugles et de chambres nues et inhabitables, perdus dans un enchevêtrement de corridors qui se replient sur de nouveaux corridors où, la nuit, retentissent, au-delà de tout sommeil, la voix étouffée de ceux qui parlent, le râle des mourants, le souffle suspendu de la reine de Palestine.

---

4 Henri Agel, *L'Espace cinématographique*, Paris : Delarge 1978, p. 85.

5 *Ibid.*, p. 131.

Cette dernière, comme presque absente à elle-même, ne cesse de répéter — on pourrait dire d'épeler — ses alexandrins dans ces chambres plus longues que larges, dans lesquelles Arsace, Antiochus, Phénice semblent se volatiliser et disparaître, comme absorbés sans reste par les profils instables des ombres incrustées sur les surfaces de ces architectures à la fois inconsistantes et pétrifiées[6].

Figure I

6 Rappelons ces observations de Buci-Glucksmann et Revault d'Allonnes : « Ce cinéma retrouverait dans le contexte d'un *baroque fantômatique* […] les structures du voir et du dire propre au parler angélique selon Michel de Certeau : le double, le bougé des oppositions, l'inattendu, l'indifférence aux valeurs du vrai et du faux […]. Ambiguïté luxuriante et incertitude du « dehors » et du double, soit une visibilité disparaissante, signe d'une fascination d'une beauté captivante, *d'une architecture métaphysique du visuel qui atteint ici la poétique métaphysique de l'ailleurs et du rêve* », Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz*, Paris : Éditions Dis Voir, 1987, p. 34. Nous soulignons.

Prenons, à titre d'exemple, le passage dans lequel Titus fait son apparition à l'écran [Fig. 1] pour annoncer sa décision de quitter Bérénice. Sa silhouette trône enchâssée dans un système complexe de cadres qui, d'un côté semblent vouloir contenir et presque définir sa figure, mais de l'autre exaltent et amplifient sa force de dispersion, comme si la figure Titus était déchirée par un diagramme ouvert de tensions centrifuges auxquelles il est impossible de mettre un frein[7].

Le cadrage en contre-plongée cloue le corps de l'acteur à l'immensité inhumaine d'un espace scénique dans lequel les personnages ne parviennent jamais à se situer de manière stable et précise. Titus est une sorte de précipité figural tramé de ténèbres, qui glisse sur les vitraux des grandes fenêtres, sur les portes qui s'ouvrent d'elles-mêmes — laissant entrevoir un interminable télescopage de salles vides — ou sur les planchers décorés de symboles héraldiques, sans jamais trouver sa propre consistance effective. Laissons la parole à Buci-Glucksmann et Revault d'Allonnes qui expliquent cette situation de la manière suivante :

> Dès lors dans ces décors vrais-faux, avec ces acteurs traités comme « abstraits » [...], cette dysnarration permanente, tout est possible. *La rhétorique hermaphrodite des êtres : morts ils renaissent, femmes ils sont androgynes, présents ils sont absents, marchant sur la terre ils se retrouvent au plafond, vivants ils sont morts, morts ils sont traversés par d'autres êtres, vivants eux...*Cercle permanent de la métaphore et de la métamorphose, logique de rêve […], *logique des rêves comme paradigme de l'aventure et d'une temporalité qui annule toute chronologie, mélangeant présent de présent et présent de passé ou de futur*[8].

Bien que rigoureusement géométrisé, l'espace ne possède pas de centre défini. Il ne cesse de se multiplier, d'engendrer d'autres lieux latéraux et périphériques, au sein d'une nébuleuse topologique

---

7 Richard Bégin, *Baroque cinématographique*, *op. cit.*, p. 110-114.

8 Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz, op. cit.*, p. 33. Nous soulignons.

inextricable, dans laquelle les corps des personnages apparaissent sous les aspects d'une fossilisation acharnée et écrasante, dans les spires de laquelle ils sont réduits à l'état d'épaves palpitantes, condamnés à l'agonie sans répit d'une existence posthume.

Parfois, le délire architectural des lieux dans lesquels sont enfermés les protagonistes de la tragédie devient monstrueusement évident et étouffant : dans la scène du premier dialogue entre Titus et Antiochus [Fig. II], par exemple, l'image est conçue et construite de manière à encastrer les corps et les ombres des deux hommes dans le nœud inextricable de lignes horizontales, verticales, obliques, superposées et incidentes qui segmentent la surface de la représentation, convertie en une sorte de mosaïque trigonométrique toujours sur le point de se désagréger.

D'où vient que l'image semble se former par la juxtaposition forcée de fragments d'espaces totalement hétérogènes, incompatibles et donc mutuellement réfractaires, semblables à une intrication de

Figure II

spatialités errantes qui se retrouvent brusquement à devoir cohabiter dans le même instant.

Ainsi, l'espace physique dans lequel les personnages du drame s'obstinent à survivre prend la forme d'un circuit bouclé de gestes vains, de phrases dépourvues de sens, de silences et de confessions répétées et récitées un nombre infini de fois, comme si les protagonistes attendaient la consommation définitive du temps, désormais entré dans une sorte d'impasse métaphysique dans les méandres de laquelle Bérénice, Titus et les autres ne sont plus que les reflets opaques de leur propre dissolution infiniment retardée[9].

Un reliquaire de ruines murmurantes

À cet égard on parlera donc d'une sorte de dimension a-narrative de l'image et du montage où le temps semble aboli, réduit en dernière instance à une circularité creuse et parfaite qui en sa vacuité hypnotique s'est graduellement substituée à toute idée d'écoulement, jusqu'à assumer un caractère d'éternité infernale.

Dans cet univers délicatement carcéral ces figures sans identité définie parlent et se manifestent à nous à travers une atmosphère suffocante de transe : les mots qui viennent d'être proférés, les regards furtifs et ambigus, les rencontres angoissantes se cristallisent en séquences de postures indéchiffrables renvoyant aux stations d'une cérémonie funèbre interminable, vouée ainsi à l'errance du recommencent[10]. C'est la raison pour laquelle Bégin parle à propos du cinéma de Ruiz d'une *dynamique abyssale*[11] ou, mieux, d'une *dynamique interstitielle*[12] par rapport à laquelle

9 Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion 2002, p. 229-244.

10 Richard Bégin, *Baroque cinématographique, op. cit.*, p. 76-80.

11 *Ibid.*, p. 79.

12 *Ibid.*, p. 84.

> les personnages demeurent indéfiniment confinés au *processus* de réflexion. L'intrigue s'enroule dans une interminable spirale d'abstinences, d'hésitations et de faux mouvements. Les personnages, figures improductives d'un processus narratif toujours *en devenir* et d'une décision toujours *à prendre*, s'enveloppent conséquemment d'un tourment qui, à son tour, investit l'intrigue d'une tension incessante entre ce qui *est* et ce qui *peut advenir*[13].

En particulier Bérénice, muée en une effigie pâle et mystérieuse, vit dans une sorte d'inconscience transcendantale, de suspension amnésique, de *cadaverité*[14] *:* elle se tient au seuil brisé des choses, pareille en tout à une somnambule qui s'approche — et, peut-être, se heurte sans préavis — au plus près du temps pur, des manifestations les plus radicales et traumatiques du temps vide, c'est-à-dire d'une temporalité hors du monde[15], hors des choses, de la temporalité labile et polymorphe de la solitude et de l'immobilité. Il s'ensuit qu'il est tout à fait légitime de parler ici d'une *esthétique de la désincarnation* — selon la très belle expression de Buci-Glucksmann et Revault d'Allonnes[16] — laquelle permet à Ruiz de concevoir

> [un cinéma] *qui renonce à sa capacité narrative […], à sa puissance de ravissement et préfère se tourner sur lui-même dans le but de laisser proliférer des séries d'images circulaires, des hors-champs qui profitent du déjà-vu, tout ceci afin de pluraliser des séquences narratives*, lesquelles se révèlent capables de donner naissance à une forme inédite de narration cinématographique, avec des règles à inventer, une poétique à découvrir[17].

---

13 *Ibid.*, p. 79.

14 Pour ce terme, voir Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma 1987, p. 75.

15 Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op. cit.*, p. 235-241.

16 Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 23.

17 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Paris : Éditions Dis Voir 1995, p. 106-107. Nous soulignons.

À ce propos, arrêtons-nous un instant sur la manière dont le cinéaste chilien travaille l'épisode où la reine de Palestine se présente devant les deux rois : dans ce passage, l'immobilisation insistante de la caméra nous fait glisser inopinément au centre de la grande salle où nous retrouvons Bérénice, Titus et Antiochus disposés dans une étrange configuration triangulaire. À y regarder plus attentivement, on peut noter que le visage de la femme apparaît cependant sinistrement évincé du cadre. Il ne reste de sa personne qu'une figure sans tête, laquelle se prolonge et s'étire dans une ombre dense et presque visqueuse, qui semble avoir la même consistance que le corps à partir duquel elle est projetée, semblable en cela à une sorte d'excroissance monstrueuse qui ne cesse d'envahir tous les espaces du palais impérial, s'insinuant dans chaque interstice, chaque recoin.

Mais une telle opération visant à une dé-représentation[18] du visage ne concerne pas seulement Bérénice. Portons notre attention sur cette image [Fig. III] : l'acteur jouant le rôle de Titus y subit un processus de *dévisageification*[19] désormais irréversible. Sous une lumière livide, la région faciale du personnage se désagrège et se desquame dans une efflorescence convulsive de détritus anamorphiques : semblable aux ondulations qui strient la surface opaque d'une eau stagnante, le visage est ici une germination rhapsodique d'identités éphémères, dont la fluctuation incessante fait de Titus une sorte de décantation *simulacrale* de lui-même[20].

Cette perte du visage ne fait qu'exprimer électivement un désir d'antihumanisme. Tout cela entraîne une conséquence très spécifique : ce *vide de visagéité*[21] doit afficher de plus ne plus ostensiblement, au prix d'un travail de plus en plus artificiel, une singularité que le personnage possède de moins en moins. Ces mots de Jacques Aumont nous semblent très pertinents pour gloser cet aspect :

---

18 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma 1992, p. 167.

19 *Ibid.*, p. 183.

20 Sur la question des *simulacres*, voir Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque, op. cit.,* p. 133-134 et Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Écraniques. Le film du texte*, op. cit., p. 104-113 et 116-119.

21 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma...*, p. 183.

Figure III

> Impossible donc, à l'ère moderne en tous ses états, de voir le visage comme simple affleurement de l'humain en l'homme. Leurrant, illusoire, le visage donne moins qu'il ne promet, il n'est pas le signe véridique d'une intériorité […]. Que le visage enferme dangereusement et avec arrogance dans la subjectivité, qu'au contraire il reste indifférent, par insuffisance, à cette subjectivité, toujours il perd sa valeur la plus élémentaire, l'expressivité[22].

Cette façon de relire et de réinterpréter l'univers racinien réalise magistralement l'idée ruizienne selon laquelle il faut intervenir sur le matériau classique en procédant à une ablation progressive de tout facteur proprement humain, jusqu'à aboutir à une désidentification

22 *Ibid.*, p. 188.

de l'individu par ses propres traits, réduits à des scories informes de son propre corps.

Dans cette perspective les protagonistes sont métamorphosés en une algèbre d'amibes gesticulantes dans l'obscurité impénétrable d'un office liturgique profane [Fig. IV] au cours duquel les figures se dérobent à l'identification, chaque personnage est doublé de lui-même, les lieux du palais, les visages et surtout les voix deviennent perméables les uns aux autres : c'est le paradoxe — ou la parodie féroce — du dialogisme typiquement dramatique qui relève maintenant d'un cercle vicieux interne à la mise en scène elle-même de ce *cinéma théatralisé* caractérisé par

> une sorte de structure arborescente et proliférante ne respectant aucune chronologie, aucune dramatisation de l'action, aucun espace euclidien […], en passant [...] à travers tous les régimes de l'image et du visuel [...], comme si *dans cette gigantesque combustion de formes, le cinéma ne pouvait plus être qu'un palimpseste baroque, un théâtre d'ombres*[23].

Il en résulte l'expropriation violente de la subjectivité des personnages, réduits à être des catalyseurs et émetteurs de signes insignifiants susceptibles de fonctionnements et de dysfonctionnements multiples véhiculant l'épanchement déréglé des voix. Et, tout comme les corps et les visages, les voix et les paroles sont soumises à un encerclement inexorable, exposées sans reste à une sorte d'expansion dans l'immobilité.

C'est la raison pour laquelle les dialogues échangés par les figures du drame et l'enchaînement d'événements auxquels Titus, Bérénice, Anthiocus se réfèrent constamment scandent le développement d'une histoire qui se déroule selon une configuration de circuits diégétiques étroitement enchevêtrés et qui se reflètent les uns les autres selon un critère pervers de spécularité symétrique et inverse : à l'éloignement initial d'Antiochus correspond l'éloignement final de la

23 Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz, op. cit.,* p. 11. Nous soulignons.

reine de Palestine ; au sacrifice d'amour du premier correspond le sacrifice d'amour de Titus, et le refus du roi de Commagène de rester à Rome à la cour de l'empereur coïncide parfaitement au refus manifesté par Bérénice de continuer à vivre dans le palais impérial.

Dans ces architectures imprégnées de mort, les voix, transfigurées en un alphabet hiéroglyphique de vestiges apocryphes, frémissent et rampent le long des murs dans une pénombre cendreuse où elles se rencontrent et se réunissent au fond d'un sépulcre dédaléen : dans ce monde d'où l'amour vivant et brûlant a disparu, dans ce monde vidé de l'essence même du rapport humain, la raréfaction des éléments sonores et la confusion, la surimpression chaotique des voix dit aussi l'aridité, l'ankylose, la paralysie et la déréliction psychique et existentielle des personnages, arrêtés dans leurs mouvements, mais dirigés vers un avenir déjà passé.

On pourrait soutenir que Ruiz réinvente le texte de Racine en recourant à une solution scénique centrée sur une puissante verbigération de momie : cette *Bérénice* est donc une sorte de monologue

Figure IV

fragmenté en plusieurs voix qui tournent d'une façon presque obsessionnelle autour de l'abolition de toute *persona loquens*.

Bérénice ne parle d'aucun lieu, séparée par une césure irréductible, au point qu'elle ne forme plus avec quelqu'un ni une dualité, ni une unité : on a ainsi intervalle et fissure de la parole qui désigne et sanctionne l'hypostase crépusculaire du dernier moi, l'ombre et le secret d'un signe fasciné par un moi désormais à l'abandon, c'est-à-dire un moi qui ne se souvient de personne, mais qui s'épuise néanmoins à essayer d'échapper au silence comme à ce qu'il y a d'extrême dans la parole.

Un mutisme formé de voix

À la lumière de ces analyses on pourrait dire que Raoul Ruiz travaille sur les points aveugles de l'histoire de manière à transformer les rapports entre les personnages de la pièce racinienne en un polyèdre instable de masques énonciatifs vides, derrière lesquels la *persona loquens* ne cesse de bouger et de s'agiter sans arriver à trouver un point de contact ou d'adhérence avec la source d'émission de sa voix, devenue au contraire point d'évanouissement erratique, à partir duquel sa figure ne cesse d'être un remous incontournable de diffractions vocales inassignables.

Tout cela implique une conséquence déterminante : le drame n'est plus envisagée comme un système cohérent d'événements référés à des sujets facilement reconnaissables, mais il se transforme sans préavis en des séries ouvertes d'épisodes apparemment identiques, scandées par le retour presque hypnotique et désorientant de séquences qui s'enchaînent selon les logiques aberrantes d'une mise en scène foncièrement elliptique, progressant par la juxtaposition de segments narratifs structurés à travers une arborescence illimitée de micro-différences presque imperceptibles qui ne cessent de se multiplier.

C'est la raison pour laquelle Ruiz travaille sans relâche sur la voix de Bérénice afin d'en faire une donnée hautement incongrue dans les articulations diégétiques de l'œuvre : elle est ainsi soumise à une

dépersonnalisation progressive et semble se détacher du corps vivant[24] qui la porte pour prendre une physionomie et une fonction dramaturgiques qui lui sont propres.

Il y a surtout un moment dans l'adaptation de Ruiz où ce traitement acousmatique[25] des voix acquiert un relief particulier : il s'agit de la scène III de l'acte III, au cours de laquelle presque tous les personnages sont réunis en un même lieu. Bérénice, Phénix, Arsace, Antiochus révèlent leurs projets, leurs espoirs, leurs craintes [Fig. V], déclenchant une série de crises et décisions qui aboutiront au célèbre dénouement de la tragédie.

Le cinéaste profite de cette scène nodale pour mettre en place une voix d'acousmêtre, qui circule d'un personnage à l'autre sous les semblants équivoques d'une étrange possession démoniaque[26] : tantôt elle s'empare des ombres de Titus et d'Antiochus, tantôt elle ne cesse de résonner de plus en plus lointaine et de plus en plus présente dans tous les recoins du palais où la tragédie s'achemine peu à peu vers son inexorable — et impossible — terme.

Impersonnelle et anonyme, cette entité vocale, affolée par sa propre indéfinition, flotte sans visage et sans relation directe avec les corps d'où elle est émise. Métamorphosée en un remous de dépouilles écholaliques, elle devient peu à peu une sorte de méta-personnage insaisissable et insituable qui parle presque simultanément de tous les points de cet espace protéiforme et irréel dans lequel les autres figures du drame sont rivées pour toujours.

Tout comme les lieux du palais — dans lequel les protagonistes se déplacent sans cesse, de manière presque mécanique ou somnambulique — les voix donc se superposent, se mêlent, se réverbèrent et se réfractent dans un jeu d'échos sans limites qui convergent vers le visage de Bérénice. Ce dernier vers la fin du film, apparaît à l'écran comme un champ d'ombres en coalescence, derrière lequel la voix de la reine de Palestine s'emmure dans une sorte d'immobilité atroce qui devient de plus en plus envahissante.

---

24 Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma 1982, p. 97-99.

25 *Ibid.*, p. 55-59.

26 *Ibid.*, p. 127-129.

Figure V

Tout cela fait du théâtre filmé mis en œuvre par Ruiz un vaste réseau de pseudo-analogies donnant ainsi lieu à une pluralité chaotique d'espaces à la dérive et de temps atrophiés, à une extinction punctiforme des identités au centre desquelles la léthargie des personnages se convertit en un tâtonnement vertigineux de créatures sans noms et sans visages, encryptées dans un labyrinthe invertébré d'événements ayant comme seul point de confluence et de connexion cette interpénétration hyperbolique de voix *décorporéisées*[27].

La persona loquens devient la résonance informe d'un /je/ lointain et infiniment dédoublé, un /je/ neutre, voire impersonnel, *un moi sans moi*[28], abandonné là où le texte filmique de Ruiz à travers le recours à ce *montage vocal*[29] fait alors apparaître non seulement la

27 Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 14.

28 Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris : Gallimard 2002, p. 25.

29 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques, op. cit.*, p. 68.

circulation des figures autour des différents pôles énonciatifs, mais aussi l'ébranlement de ces pôles eux-mêmes qui voient se dérober, au moment où ils sont engagés, la distinction des figures et des voix comme la possibilité de fixer une frontière entre un personnage et l'autre[30]. La spécificité du procédé ruizien, qui disloque les moments des dialogues en abolissant les marques d'attribution, désigne donc à quel point cette adaptation cinématographique vise à corrompre les identités des personnages en contaminant les voix[31]. En particulier la voix de Bérénice — et corrélativement le style de récitation d'Anne Alvaro —

> se réduit à la nudité d'un simple glissement reptilien : toutes les qualités qui font la magie de ce style sonorité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps tendent à être presque ternes, incolores, sans timbre et sans chaleur, réussissant ainsi à exprimer exactement les aspects négatifs d'un monde dépouillé de ses apparences réelles[32].

Traversé par les mouvances épileptiques d'une voix venue d'ailleurs sous les semblants d'une profération perséphonienne, ce *dialogue solitaire*[33],

30 *Ibid.*, p. 77.

31 *Ibid.*, p. 80.

32 Georges Poulet, « Maurice Blanchot, critique et romancier », *Critique,* n° 229, Maurice Blanchot, Paris : Minuit 1966, p. 496.

33 Selon une formule de Lukàcs reprise par Goldmann : « l'authentique et l'inauthentique, le clair et l'ambigu sont deux langages qui non seulement ne se comprennent pas mais ne peuvent même pas s'entendre. Le seul etre à qui s'adresse la pensée et la parole de l'homme tragique, c'est Dieu. Mais un Dieu, nous le savons, absent et muet, qui ne répond jamais. C'est pourquoi l'homme tragique n'a qu'une seule forme d'expression : le monologue, ou plus exactement — puisque ce monologue ne s'adresse pas à soi mais à Dieu, le dialogue solitaire, selon une expression de Lukàcs », Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris : Gallimard 1959, p. 76-77.

> éperdu, sans lieu fixe, est aussi un monologue perdu, parole qui voit se déconstruire l'unicité du sujet parlant. Une voix y parle [...], mais elle ne saurait être dite monologique, tant elle est habitée par d'autres voix, par les mots des autres. Elle semble les traverser, à la recherche d'elle-même ; elle va ainsi vers l'exténuation du silence [...]. Ce lieu impossible qu'elle occupe sans l'habiter, à proprement parler, ne peut dès lors être que [...] un lieu hors-lieu, marge indécise[34].

On peut conclure que la force médusante d'une telle vocalité exorbitante transforme le clignotement acousmatique des personnages raciniens en un dispositif paradoxal encapsulé dans cette adaptation *chamanique*[35] sous les formes d'un facteur presque parasitaire, qui s'infiltre de plus en plus dans les infrastructures de fonctionnement d'une telle matrice narrative conduite sans arrêt vers sa propre dissolution. En outre l'emploi généralisé de ces spectres acousmatiques dans cette scénographie fantasmatique se trame à travers la mise en place de masques écholaliques qui ne cessent d'infecter les voix des personnages au moment même où ces dernières révèlent une intimité foncière avec la plus haute idée d'absence. En ce sens il faut mentionner les observations que Richard Bégin développe par rapport à cette façon néo-baroque d'intervenir sur le matériau classique :

> Dans ce vertige s'évanouissent les lois et les règles nous permettant de saisir les liens qui unissent habituellement les motifs et les actions des personnages. Sans motif apparent, toute action sombre aussitôt dans l'hypothèse et supposition. Les signes, à leur tour, ne renvoient plus à rien, sauf peut-être à leur seule présence. À l'image des œuvres baroques monumentales [...], les signes, plutôt que les signifiées, *se signalent* "sans qu'une formule permette d'en suivre la production vers les limites de la pensée :

34 Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris : José Corti 1999, p. 71.

35 Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, *op. cit.*, p. 142 et p. 172-176.

> à l'image d'un univers qui éclate jusqu'à l'épuisement, jusqu'aux cendres. Ou qui s'arrête et s'effondre peut-être de lui-même"[36].

Cette manière baroque de (dé)structurer et détraquer la diégétisation de la *Bérénice* racinienne nous permet de voir la façon dont Ruiz intervient sur la figure et la fonction du sujet parlant conçu comme une sorte de vaste et tentaculaire étoilement de vocalités nomades qui se compose de failles, coupures, fissurations, béances, ruptures par rapport auxquelles cette reptation interminable de voix dépossédées se déploie par cercles concentriques qui ne cessent d'éloigner le sujet parlant du point d'émission de sa propre parole, devenue maintenant l'effet de frange d'une ventriloquie nécromantique.

36 Richard Bégin, *Baroque cinématographique…*, p. 82. La citation entre guillemets est de Severo Sarduy, *Barroco*, Paris : Seuil, 1975, p. 20.

Raúl Ruiz en *El tiempo recobrado* (1999)
Las formas proustianas y lo que el cine puede ser

Marcelo Javier Gálvez
Universidad Nacional de La Plata

Para el teórico David Bordwell el clásico es "un cine excesivamente obvio"[1], cuyos atributos fundamentales son la pretensión realista, el intento por disimular el artificio que le da forma, las reglas de continuidad, la comprensión sin ambigüedades y la fundamental atracción por la masividad. Influenciados por estos parámetros guionistas/adaptadores de todo el mundo intentan moldear el estatus de obras literarias al cine. Se trata de un alineamiento metodológico que exige una adecuación narrativa a través de ciertas normas del cine industrial que tienden a rescatar la *esencia*[2] de la obra fuente. Dentro de esta perspectiva y por las dificultades que plantean, las formas proustianas resultan prácticamente inadaptables, ya que abundan en descripciones poéticas, comparaciones, discusiones, metáforas y anécdotas entre diversos personajes, con giros lingüísticos y laberintos de sentido que dificultan la extracción de una matriz narrativa basada en lo esencial. Sin embargo, hay guionistas y realizadores que intentan nadar contra la corriente, como Raúl Ruiz en *El tiempo recobrado* (1999), una película basada en la obra de Marcel Proust, donde el cineasta asume el compromiso de generar puentes

1 David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta* 1960, Barcelona: Ed. Paidós, 1997, p. 3.

2 Según Bejarano Petersen, la noción de *esencia* divide las aguas en la teoría del guion entre la perspectiva adaptativa y transpositiva. Camila Bejarano Petersen, "Transposición audiovisual: universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos", *Razón y Palabra. Revista Electrónica Especializada en Comunicación*, nº 71, 2008.

entre cine y literatura teniendo en cuenta no solamente la matriz narrativa de la novela, sino también los aspectos formales que le dan cuerpo. En una entrevista publicada en el Diario *Página 12* en Buenos Aires, el domingo 23 de julio de 2000 a propósito del estreno de la película el director chileno expresó: "Nadie leyó verdaderamente a Proust. Un efecto de amnesia muy curioso ocurre con él. Cada vez que leo *El tiempo recobrado* —debo haberlo leído una veintena de veces— es otro libro. Es como un libro de arena."[3]

Pareciera que Ruiz se interesó por el devenir volátil de las interpretaciones y la diversidad de lecturas posibles. Luego se apropió del carácter escurridizo de la narración proustiana y asumió las dificultades espacio-temporales, de puesta en escena y dramatúrgicas que el texto inspira: "Con Proust, los momentos de intensidad o bien están desplazados o son difusos. Hay una emoción difusa permanente, que permite hacer planos sin énfasis".[4] Como en gran parte de su extensa filmografía, el cineasta exploró los entretejidos simbólicos proponiendo un relato laberíntico, como si hubiera varios filmes dentro del propio filme, algo similar a la deriva de la memoria involuntaria en Proust.

Podemos imaginar las dificultades que atravesó para escoger las divagaciones complejas sobre las personas y los acontecimientos que pasaron por la vida de Marcel Proust, quien escribió sus memorias durante años exponiendo unidades de sentido que, como el tiempo, se nos escurren entre las manos.

"Quise trabajar el tiempo dimensión, donde todas las cosas pasan al mismo tiempo y de un solo aliento",[5] dijo al respecto Raúl Ruiz.

---

3 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, "La obra de Proust es muy cinematográfica", Buenos Aires, domingo 23 de julio de 2000, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-23/pag31.htm>. (Consultado el 26/3/2024).

4 Entrevista con Raúl Ruiz realizada por Cristian Warnken, *La belleza de pensar,* Canal 13 Cable, 2002. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?-v=eJ6M0WIvuUU>. (Consultado el 26/3/2024).

5 *Ibid.*

Adaptar a Proust: puentes entre lenguajes

Para analizar la apropiación de Ruiz sugerimos pensar en las características de su estilo, enrolado en un modo estilístico propio que transgrede el clasicismo en varios aspectos. En *El tiempo recobrado* (1999) la pretensión realista, la transparencia enunciativa y las reglas de continuidad del modo de representación industrial aparecen subvertidas. Dice Ruiz: "Walter Benjamin dudaba de que el cine fuera un arte y, entre las razones de su escepticismo, daba esta explicación que se convirtió en algo totalmente cierto con el tiempo: los espectadores miran una película como un partido de tenis".[6] Si en el cine clásico la transparencia narrativa[7] es un valor, en la visión crítica de Ruiz esta concepción estalla en mil pedazos. El espectador difícilmente pueda proyectar sus suposiciones porque el mecanismo narrativo canónico está roto, debiendo preocuparse por reconstruir relaciones entre personajes, comprender en qué tiempo ocurren e identificar la situación en el espacio circundante. Por estas razones el espectador clásico, que es un elaborador y consumidor de hipótesis, puede sentirse extrañado por una situación narrativa no orgánica, fragmentada y dispersa, que en términos de Casetti-DiChio podría denominarse antinarración.[8] Para lograr este efecto, lejos de la pretensión de trasladar elementos narrativos de la novela al film, Raúl Ruiz asume que la transposición requiere de fases de desmontaje y reconstrucción, porque la especificidad de cada lenguaje hace imposible un trasvase unívoco de sentido.

En su libro *Guiones modelo y modelos de guion* el teórico y narratólogo francés Francis Vanoye dedica un capítulo para referirse a las dificultades de un proceso de adaptación. Allí desarrolla un especial

---

6 *Ibid.*

7 Se refiere a una forma de manejar el espacio y el tiempo, característico de la narrativa clásica, donde lo encuadrado y registrado pareciera asignarse a un observador invisible que oculta la producción del filme.

8 Francesco Casetti, Federico Di Chio, *El análisis de la narración*, Barcelona: Paidós, 1990, p. 214.

interés por lo que llama "problemas técnicos".[9] Y en este sentido, la obra de Proust presenta el desafío de construir complicados puentes entre literatura y cine. Según el propio Ruiz:

> Algunos amigos sostenían que a la cultura francesa le faltaba un Shakespeare, siendo Shakespeare cinematográfico. Proust no es estrictamente visual, pero utiliza procedimientos cinematográficos [...]. Constantemente hace fundidos encadenados. Mezcla las imágenes.[10]

Evidentemente la visualización, es decir el hallazgo de elementos visuales, fue un problema a resolver. Para ello, por ejemplo, creó una analogía visual con la ayuda de espejos generando un método indirecto de mezclas entre imágenes. Con la utilización de ese recurso logró emular la yuxtaposición de los recuerdos que propone Proust en la prosa literaria (véase secuencia 1).

El sistema cinematográfico pensado por Ruiz representa un ambiente onírico, donde los elementos (iluminación, montaje, composición, sonido, etc.) favorecen discontinuidades y ambigüedades. Esta ruptura con los sistemas de lógica narrativa, de espacio y tiempo cinematográfico[11] determina que las distintas situaciones se comporten como fragmentos dispersos que no se articulan en función de una historia.

El sistema de causa-efecto queda anulado dando lugar al dominio de la casualidad. Esto resulta sumamente coherente si entendemos que la búsqueda expresiva estuvo guiada por aspectos del estilo proustiano, compuesto por un mundo de recuerdos guiados caprichosamente por los vericuetos de la memoria del personaje, que evidentemente constituyeron un desafío para Raúl Ruiz:

---

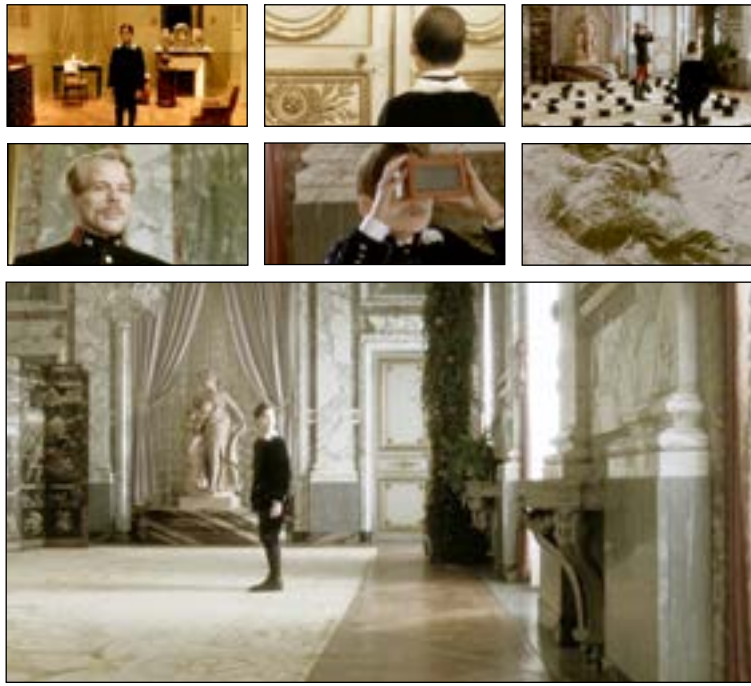
9 Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 126.

10 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, *op. cit*.

11 David Bordwell, *op. cit.*, p. 7.

El libro, cada vez que uno lo relee, cambia de perspectiva, porque no hay una perspectiva central. Las frases son increíbles: están bien construidas, pero no tienen un centro. Proust hace jugar un efecto onírico de desplazamiento de intensidad, la parte importante a menudo se encuentra en el interior de un elemento secundario. Tienen, como mínimo, tres significados.[12]

12 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, *op. cit.*



En este caso (véase secuencia 2), nos sorprende con la presencia de elementos extraños en el decorado y abruptos cortes de montaje que aportan la extraña sensación de pasar de una película a otra, o de estar ante dos películas diferentes. Esta especie de polifonía audiovisual fue explorada a partir de un juego poético heredado de una fuente de la literatura chilena. En este sentido, el cineasta sostiene:

> Hace mucho arte mayor Gabriela Mistral, crea versos a los que le sobran dos o tres sílabas y esto hace que uno vuelva al verso, lo hace releer […]. Es un juego poético que se puede hacer en cine también. Tú puedes dejar las tomas demasiado largas o cortas y de sopetón poner sonidos que no debieran estar y cortarlos

> súbitamente, y todo eso sirve para decir… ¿ese sonido lo escuché o no lo escuché? Se crea una especie de polifonía de imágenes.[13]

Para afrontar el desafío de recrear ese juego poético, el cineasta chileno desarrolla una escena donde Proust habla con Saint-Loup en un restaurante. Allí utiliza un larguísimo plano secuencia que sostiene el diálogo entre los personajes (véase fotograma 1). En esa circunstancia evita el montaje y no utiliza el contraplano, logrando un ligero efecto de cámara subjetiva que vinculamos con la mirada de Proust. A su vez, aparece un sonido refractario a su localización. Se trata de una sirena que perdura en el plano hasta que Saint Loup afirma que es "el cese de una alerta por bombardeo". De esta forma emerge en la escena un campo de sentido polifónico, producido por la asociación entre imagen y sonido.

Las palabras de Proust cuando describe un *gesto obsceno* de Gilberte y su materialización en la película, fueron motivo de diversas especulaciones de la prensa, preocupada por el rescate de la esencia de la novela. En su intento por recrear la obra de Proust, Raúl Ruiz advierte:

---

13 Entrevista con Raúl Ruiz, *La belleza de pensar*, *op. cit.*

> Los episodios del prólogo son evocaciones sacadas de *En el camino de Swann*: por ejemplo, un gesto obsceno de Gilberte, que dio lugar a tantas páginas de comentarios. Proust habla de un gesto obsceno, sin decir de qué se trata. La película tiene, para un proustiano, algunos efectos brutales de este tipo: de pronto uno ve este gesto obsceno tan misterioso, aun si el misterio no está apagado, porque Emmanuelle Béart no hace más que mover los dedos de manera más bien cómica.[14]

Entendemos entonces que los gestos eróticos imaginados por los lecto-espectadores nunca serán los de la película, razón por la cual la discusión por el *rescate de la esencia* entre film y novela pierde sentido.[15] Sobre esta impresión Ruiz afirma: "Ver a los personajes de un libro que gustó mucho, de pronto encarnados, siempre es un shock. Pero todo el problema del cine está ahí. Hay que aceptar esta literalización que impone"[16].

Sabemos que, como en todo lenguaje escrito, las palabras operan gracias a un sistema de códigos, normas y convenciones institucionalizadas que remiten a las cosas, mientras que el sentido del filme se construye sobre ciertas codificaciones y convenciones, pero es dinámico porque depende del contexto.

El cine en clave ruiziana

Resulta fundamental para este trabajo comprender los principios básicos de la causalidad en la historia que se cuenta, entendiendo que estamos en presencia de una forma particular de presentar al material narrativo de las películas. La siguiente secuencia de *El tiempo recobrado* (1999) describe la dimensión cinematográfica de la búsqueda estético-expresiva del director Raúl Ruiz. Intentaremos a continuación reconocer los recursos que se ponen en juego.

---

14 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, *op. cit.*

15 Camila Bejarano Petersen, *op. cit*.

16 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, *op. cit.*

En el primer fotograma (plano 1) Proust niño observa hacia el exterior a través de los vidrios de una ventana. La cámara está dispuesta en contrapicado. Un sutil efecto de discontinuidad espacio-temporal puede observarse en el corte hacia el plano 2, cuando el personaje, en un aparente contraplano, mira a niños de su edad jugando en el parque de la mansión. La decisión de no incluir los vidrios de la ventana a través de la cual observa la situación rompe el principio de continuidad espacial, que resultaría clave en un corte de montaje clásico. A su vez, vemos a uno de los niños (quien parece ser él mismo Proust) cruzar el cuadro de izquierda a derecha montando un caballo de juguete. Esta imagen llamativamente ambigua no cumple con una de las pretensiones fundamentales del cine clásico, que es anclar el sentido a la narración de la historia. Estos dos elementos (el extraño contraplano y la comprensión ambigua) tensionan las convenciones obligando al espectador a pensar su posición en torno al estatuto del discurso ficcional. En este sentido, la percepción vuelve a extrañarse en el plano siguiente cuando la cámara sigue la sombra del niño jugando con el caballo de madera (plano 3). ¿Qué simboliza la sombra? ¿a qué espacio-tiempo se refiere? Posiblemente pase desapercibido, pero la sutileza de ese plano sacude la lógica narrativa: ¿quién es el observado?

El relato presenta sucesivas alteraciones espacio-temporales y no despliega claramente una visión cronológica de los hechos. La construcción mental esquematizada se ve sorprendida por la forma ruiziana de presentar las relaciones espaciales, temporales y lógicas entre los sucesos de la historia. Por ejemplo, observamos a Proust niño en un extraño contrapicado (plano 4), saludando con el sombrero, mientras desciende hacia el patio de la mansión con extraña plasticidad. ¿Por dónde baja? El recurso técnico expresivo que acompaña la acción extiende las indeterminaciones espaciales porque se trata de un elemento no codificado. Cuando vemos ingresar en el encuadre a Gilberte joven (plano 5) realizando un gesto erótico con las manos nos preguntamos: ¿cuál es su motivación? Lo mismo parece ocurrirle a Proust niño (plano 6) en la observación del gesto. Resulta evidente que Raúl Ruiz toma un camino narrativo diferente y decide no plasmar de manera canónica las leyes de causa y efecto en las acciones de sus personajes.

En el encuadre siguiente se refuerza en primer plano el gesto erótico de Gilberte (plano 7) y Proust niño (plano 8) toma su sombrero, saluda y sonríe. Pero sorpresivamente aparece Gilberte adulta (plano 9) poniendo en crisis el sistema tradicional de plano y contraplano, como así también la unidad espacio temporal de la escena. A su vez, las consecuencias claras, las motivaciones comprensibles, la superación de obstáculos y el logro de objetivos parecen ser reemplazados por el azar y las casualidades, dejando a los personajes con escasa capacidad de acción.

Luego asoma en la secuencia Gilberte adulta (plano 10.a) dialogando con un hombre que está fuera de campo. ¿Quién es? Ambos charlan sobre un gesto erótico que compartieron hace décadas. Entonces la cámara se desplaza en ligero travelling lateral hasta descubrir a Proust adulto. Esta auténtica revelación (plano 10.b) pone nuevamente en crisis el tiempo cinematográfico, instalando una pregunta sobre la cronología de la historia. En este sentido entendemos que la ausencia de una teleología tiene por finalidad la representación de la memoria involuntaria de forma similar al modo narrativo literario de Proust.

En la parte final de la secuencia, un grupo de personas posa para una fotografía. Proust y Gilberte adultos son invitados. Proust niño observa la acción (plano 11). Con la referencia de los pies de Proust niño, Gilberte y Proust adultos se aprestan para la fotografía (plano 12). Mientras posan para la foto, Proust adulto despliega sus manos, como si quisiera volar (plano 13), Proust niño hace lo mismo, copiando el gesto (plano 14).

Para comprender esta construcción de sentido, resulta clave interpretar la concepción ruiziana de la imagen fílmica, pensada más como un simulacro, que como la designación de lo real. Con ella sobrevolamos tres tiempos históricos del personaje (niñez, adultez y vejez) en una misma secuencia, tal cual propone la obra literaria original, donde Proust se empeña en recuperar el tiempo perdido entre los vericuetos de la memoria.

La secuencia finaliza cuando una mano temblorosa sostiene la fotografía que incluye a los personajes de la escena anterior (plano 15). En el plano siguiente descubrimos que se trata de Proust moribundo, que se encuentra escribiendo sus memorias (plano 16).

Por los distintos aspectos desarrollados podemos inferir que este conjunto de planos valoriza al cine como forma de pensamiento, obligando a dimensionar desde otro lugar las relaciones espaciales, temporales y lógicas entre los sucesos de la historia.

plano 1

plano 2

plano 3

plano 4

plano 5

plano 6

plano 7

plano 8

plano 9

plano 10a

plano 10b

plano 11

plano 12

plano 13

plano 14

plano 15

plano 16

Un posicionamiento ante el mundo

Resulta fundamental el desarrollo de algunos conceptos para comprender el posicionamiento de Raúl Ruiz ante el mundo cinematográfico. Una de ellas es el llamativo distanciamiento con el modelo de representación industrial, forjado en una insistente disputa contra la norma, que puede explicarse citando al propio director quien esgrime argumentaciones estéticas, culturales y políticas:

> Con el cine se puede ganar más plata que haciendo una guerra, y se mata a mucha gente, por lo menos mentalmente. Pero se puede hacer eso a condición de cumplir ciertas normas, ciertas reglas, esas reglas son lo que ha llamado alguien el modelo de representación industrial o modelo de narración industrial. […] Ese esquema empezó a desbordar en todas direcciones, si tú te fijas en las campañas publicitarias, en las campañas políticas, incluso la política en general acepta imponer la estructura en tres actos. Y ahí nos estamos moviendo hacia un campo un poco más complicado.[17]

La contundencia de la afirmación permite trazar paralelismos entre el cine clásico y cierta crisis de representación entre los sujetos, el mundo y el cine, tal cual lo presenta Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*: "No somos nosotros lo que hacemos cine, es el mundo el que se presenta como un mal film […] lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo".[18] Desde su concepción ética y política, el cine de Ruiz parece una forma de resistencia al sometimiento estético y al poder del Imperio Hollywoodense. Para el cineasta "esa forma de narrar se transformó en un automatismo para los espectadores que tiene un carácter de droga, es decir, genera una especie de acostumbramiento intenso".[19] Pensándolo dentro de las corrientes

17 Entrevista con Raúl Ruiz, *La belleza de pensar, op. cit.*

18 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine* 2, Barcelona: Paidós, 1986, p. 229.

19 Entrevista con Raúl Ruiz, *La belleza de pensar, op. cit.*

cinematográficas, es interesante la reflexión que propone Ismail Xavier: ubicando a los filmes de Raúl Ruiz junto a un tipo de películas que no están dispuestas a construir una "pedagogía de la imagen en su inmanencia como en los filmes de Godard (*c'est juste une image*)"[20], ni tampoco cultivar la ilusión de la transparencia clásica:

> Como en un museo de la Historia del cine, se trata de una *scénographie* en la que el fondo de la imagen es también una imagen del cine, en que los diferentes "sistemas de ilusión" pueden convivir, lado a lado, y lo que se ofrece a los espectadores es una *visita guiada*, un orden laberíntico, manierista, que confunde oposiciones.[21]

Evidentemente, Xavier encuentra en los filmes del cineasta chileno un particular estilo "en el que es posible deslizarse lentamente por las imágenes, ellas mismas también deslizándose unas sobre otras, con placer e ironía".[22]

Sobre sus objetivos a la hora de dedicarse al cine, en una entrevista para la TV chilena Raúl Ruiz manifestó: "Yo personalmente me puse a hacer cine porque me interesaba la filosofía no porque me interesaba el Oscar".[23] Sostenido en procedimientos narrativos plagados de experimentos visuales y combinaciones laberínticas, el cineasta chileno utilizó al cine como una herramienta para extender su campo de reflexión sobre las cosas: "Las películas estadounidenses se convierten ellas mismas en hazañas: hazañas técnicas, hazaña de los comediantes y por lo tanto la desaparición de toda expresividad de la imagen",[24] sentenció. Sin pretensiones realistas, dando cuenta del artificio, rompiendo las reglas elementales de continuidad, indagando la comprensión del espectador y sin presiones por la masividad nos introdujo en un mundo propio. En sus filmes el acto de mirar

---

20 Xavier Ismail, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial, 2005, p. 259.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 Entrevista con Raúl Ruiz, *La belleza de pensar, op. cit.*

24 Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau, *op. cit.*

cobra una dimensión extraordinaria quizás porque según afirma el propio Ruíz: "La práctica cinematográfica me ayudó mucho a comprender cómo pensamos sobre la complejidad del mundo, sobre la movilidad de las cosas que percibimos, sobre lo Complejo que es el acto de mirar"[25].

A modo de conclusión

Abordar la narración de Raúl Ruiz y su afinidad con las formas proustianas nos permitió un acercamiento al estilo cinematográfico del cineasta chileno al mismo tiempo que nos permitió exponer los principales problemas de adaptación, los puentes expresivos, estéticos y éticos utilizados por el cineasta para transponer la obra literaria a la pantalla grande.

Como pudimos demostrarlo en el presente artículo, la práctica audiovisual ruiziana expone un ablandamiento de los nexos lógicos, la presencia de personajes un tanto divagantes o fuera de la intriga y un esquema de valores morales ambiguo, que desarticulan la identificación inocente con el dispositivo. El resultado es un malestar o extrañamiento que inhibe identificaciones y genera distancia. Dicha forma de interrumpir la inocencia del *espectador clásico* parece ser un objetivo importante para el director que, como indicamos en párrafos anteriores, se manifestó preocupado por el impacto y la presencia hegemónica de la narración hollywoodense no solamente en el cine, sino también en ámbitos sociales y políticos.

A su vez describimos el devenir de interpretaciones y laberintos espacio-temporales logrados en el film *El tiempo recobrado*, una obra que es producto de una compleja relación entre el cineasta y el texto de Proust. Con esta cinta Ruiz demuestra que la adaptación-transposición es un proceso que exige tomar decisiones en diferentes niveles, que no consiste solamente en trasladar, adecuar o trasvasar contenidos narrativos literarios (como proponen algunos teóricos del guion

25 Entrevista con Raúl Ruiz, *La belleza de pensar, op. cit.*

clásico) sino de apropiarse de ellos para transformarlos o recrearlos en el lenguaje cinematográfico.

Podemos suponer, entonces, que con esta serie de procedimientos estilísticos Raúl Ruiz intenta comunicarse con un espectador activo, que goza con relatos que permiten vislumbrar los modos de construcción del lenguaje audiovisual.

Sería un espectador emancipado de las cadenas del cine industrial que indaga en su propia capacidad de percepción. Porque como plantea Ismail Xavier: "…explorar la fuerza del instante, la pedagogía de la imagen, ver lo que en ella es intuición de una presencia, significa dirigir las virtudes del dispositivo fuera del teatro-cine clásico."[26]

26 Xavier Ismail, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia,* Buenos Aires: Manantial, 2005, p. 265.

Quatrième partie

Expérimentations sur les formes filmiques

Raoul Ruiz et le dispositif baroque

Richard Bégin
Université de Montréal

L'objectif de ce court essai est de tenter de comprendre en quoi le cinéma de Raoul Ruiz peut être considéré comme « baroque ». Il faut en effet reconnaître que la plupart de ses films s'accommodent très bien du qualificatif « baroque ». Et les raisons en sont nombreuses : que ce soit du fait des récits labyrinthiques, ou du fait de ses mises en scène, comme dans *L'Hypothèse du Tableau volé* qui rappelle les dramatiques clairs obscurs de la *Vocation de Saint Matthieu* du Caravage, ou dans *La Ville des pirates* qui évoque la théâtralité sanguinolente du *Judith décapitant Holopherne* du même Caravage. Bref, les films de Ruiz empruntent apparemment tant au style qu'à la sensibilité de l'art et de la littérature baroques. Et les thèmes « baroques », qu'exposait Jean Rousset dans *La littérature de l'âge baroque en France*, eux-mêmes abondent : le double, le masque, la métamorphose, la mort, l'ostentation, pour ne nommer que ceux-là. Et comme si cela ne suffisait pas, Ruiz n'hésitera pas à transposer au cinéma, dans *Mémoires des apparences* plus précisément, ce chef d'œuvre du théâtre baroque qu'est *La Vie est un songe* de Calderon.

Mais au-delà de la simple recension générique que ce cinéma de la démesure convoque, les films de Raoul Ruiz proposent également ce que j'appelle un baroque « cinématographique ». C'est-à-dire un baroque qui doit moins au style ou à des thèmes ou archétypes intermédiatiques qu'à l'auto-référentialité du médium, dans ce cas-ci du médium cinématographique. Plus exactement, il s'agit d'un baroque dans lequel le jeu narratif spéculaire et la mise en abyme

ont pour principal objectif, 1) de signaler l'artificialité technique de l'œuvre, puis 2) de jouer avec ce que cette artificialité technique rend possible sur le plan représentatif (des échappées narratives, des trouées, des chocs incohérents entre les mondes, des absurdités ontologiques, etc.) Il ne s'agit donc pas d'une auto-référentialité brechtienne (au sens où elle ne produirait que de la distanciation). Il s'agit plutôt d'une auto-référentialité ludique qui opère en deux temps, soit : 1) par un jeu avec les processus techniques de représentation du médium ou de l'appareil, et 2) par l'exploitation narrative de ce jeu et des mondes que ce jeu permet de fabriquer.

Si l'on parle ici de « baroque », c'est qu'il était justement dans l'esprit des XVIe et XVIIe siècles d'interroger les différentes fabrications du monde que proposaient alors d'autres types de média : le télescope, le microscope, le calcul mathématique, etc. L'*épistémè* baroque, si l'on veut, se définirait par cette interrogation existentielle : s'il y a autant de mondes que d'appareils pour les fabriquer et en rendre compte, quelle est alors la véritable nature de la réalité ? Que devient l'expérience du monde si celui-ci n'a d'apparence que celle que lui prêtent les différents appareils, médias ou outils qui en fabriquent maintenant seuls la représentation ? Selon Jean-Claude Vuillemin, l'*épistémé* baroque se résume à cette situation particulière où l'homme, à l'aube de la modernité, se voit dépossédé de ses repères. Les médias qui permettent de voir loin, de voir proche et de calculer l'infiniment petit ou l'infiniment grand, ont remplacé le Grand médiateur qui permettait tout cela, Dieu. Les repères de l'Homme des XVIe et XVIIe siècles sont dorénavant ceux que lui fournissent les appareils, certes, mais aussi ceux que lui fournissent les dispositifs scientifiques dans lesquels ces appareils s'inscrivent. Comme l'affirme Jean-Claude Vuillemin :

> Au monde révélé par l'expérience quotidienne va ainsi se substituer un monde géométrique hypostasié qui, en introduisant l'infini mathématique dans le fini du concret, prétend expliquer le réel par la pensée abstraite plutôt que par l'évidence des apparences. Au contraire, la science moderne ne va plus se contenter de contempler les données de la simple expérience du monde par

> les sens, elle va s'efforcer de mettre en lumière la structure invisible qui sous-tend ces données perceptibles[1].

L'*épistémè* baroque se construit ainsi sur un ordre du discours qui conçoit la réalité ou le monde comme une donnée expérimentale pouvant être mesurée, construite, élaborée, composée, bref, fabriquée. Et tout cela devant être évidemment rendu possible par des appareils ou des médias.

Cette idée d'un monde conçu par les appareils « humains » n'a pas seulement pour effet de faire croire à l'Homme qu'il soit désormais concevable de « mettre en lumière la structure invisible » de la réalité, elle entraîne en outre une permissivité poétique infinie. Il s'agit ainsi d'« un monde dont il ne s'agit plus de mettre au jour une éventuelle vérité cachée mais que l'on a désormais la possibilité de construire et de façonner à son avantage[2] ». Cette permissivité poétique est à l'origine de la métaphore baroque du *Theatrum mundi* ; le monde est un théâtre ou un artifice (visuel, matériel ou mathématique) qu'il revient à l'homme de mettre en scène.

De manière générale, l'esprit baroque relève ainsi en grande part d'une sensibilité à l'artificiel et aux possibilités poétiques qu'inaugurent les différents appareils propres à la réalisation de cette sensibilité. C'est pourquoi je nomme baroque « cinématographique » un cinéma, cette fois, qui expose, dans un objectif narratif, le processus de représentation propre à l'appareil cinématographique. Cette exposition du processus de représentation et les conséquences esthétiques et narratives qu'elle implique, est fort bien figurée dans les *Ménines* de Vélasquez. Rappelons qu'il s'agit d'une œuvre mettant en scène le peintre lui-même regardant en direction de son « sujet ». Or, ce « sujet » est non seulement invisible dans l'œuvre (sauf dans le reflet d'un miroir en fond de salle), mais il prend en outre la place d'un autre sujet privilégié de l'œuvre, le spectateur. Ce dernier se voit

---

1 Jean-Claude Vuillemin, *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris : Hermann, 2013, p. 246.

2 *Ibid.*, p. 72.

ainsi éludé, et sa situation remplacée par la possibilité d'une fiction. Cette œuvre joue ainsi avec certaines lois « picturales » de la représentation, tout en demeurant représentative.

Raoul Ruiz joue à son tour et à sa façon avec certaines des lois « cinématographiques » de la représentation, de manière à en souligner l'artificialité. Prenons pour exemple un film comme *Comédie de l'innocence* (2000). Notons d'abord que ce film ne comporte aucune de ces traces stylistiques « baroques » que seraient, entre autres, le foisonnement, le mouvement, la démesure et les différentes irrégularités formelles. Ce qui le rend particulièrement intéressant. Car ce film, en apparence clair et sans équivoques, n'en propose pas moins une critique radicale de la représentation cinématographique. Pour expliquer l'intrigue en quelques mots, disons qu'il s'agit de l'histoire d'un jeune garçon, Camille, prétendument enlevé par une femme qui croit reconnaître en lui le fils qu'elle a perdu. Camille a toujours une caméra à la main. Ce qui lui permet de tout enregistrer. Et nous, de voir ce qu'il voit. L'énigme se résout au moment où, en visionnant ces enregistrements, on constate que Camille a tout inventé. Or, une question demeure : qui tient la caméra à un certain moment critique de l'intrigue ? Une image évoque la présence d'une tierce personne tenant la caméra, puisque le jeune couple s'adresse à Camille, hors champ. Qui tient alors la caméra ? On ne le saura jamais.

Par ce « jeu » avec l'appareil, Ruiz souligne une équivoque propre au langage cinématographique et qui est celle que caractérise la réelle et ultime identité de l'énonciateur « cinématographique », celui qui, en bout de ligne, voit réellement : l'appareil médiatique. Cette seule équivoque énonciative propre à l'appareil ouvre tout un monde de possibilités narratives, et c'est en laissant cette ouverture béante que Ruiz souligne le jeu. Parce qu'il y a en effet « du jeu ». Comme dans l'expression « il y a du jeu », soit : un « défaut d'articulation entre les pièces d'un mécanisme ». C'est le mécanisme de représentation narrative qui est ici en défaut d'articulation. En soulignant par l'intermédiaire de l'appareil la présence d'une identité inassignable, Ruiz déploie l'intrigue au moment même où elle doit « normalement » se résoudre. Pour parler comme Gilles Deleuze dans son livre sur Leibniz et le baroque, Ruiz replie ici un *pli* qui tendait pourtant à se déplier.

Cette équivoque proprement cinématographique qui « replie » est encore plus dramatique dans une scène des *Trois couronnes du matelot* (1983). À un moment du film, un matelot mort raconte à un jeune étudiant qui l'accompagne comment un jour il fût lâchement frappé par derrière. Une scène représente alors l'agression en question. Cette scène s'accompagne du récit en *voix over* du matelot. Apparemment donc, cette représentation illustre la mémoire du matelot. Or, celui-ci est cependant présent à l'image du point de vue de l'agresseur anonyme. On comprend alors que l'énonciateur du récit décrit de la sorte un événement dont il n'a pu être témoin puisqu'il a été agressé de dos. À cette étrangeté s'ajoute une équivoque énonciative puisque ce point de vue de l'agresseur sur la représentation du matelot est aussitôt « adressé » par le regard du matelot *in situ* qui, avant de recevoir le coup, se retourne et fait brièvement face à l'agresseur, regard à la caméra. Le matelot se situant dans la représentation pose ainsi un regard sur l'instance énonciative de son propre récit ; une instance qui se dédouble entre une énonciation qui implique l'agressé en tant qu'énonciateur de cette représentation et celle qu'incarne cet inconnu à l'origine du récit de l'agression.

Cet aparté réflexif expose certes le processus de représentation du récit méta-diégétique, mais il désigne en outre ce qui, en dernier lieu, engendre ce processus : à nouveau l'appareil médiatique. De cette façon, Ruiz *présente* aussi bien la représentation du matelot, qu'il expose le processus même de cette représentation. Voilà un vertige spéculaire propre à faire perdre à toute présentation sa soi-disant nature ontologique, au sens où l'entend André Bazin. S'il y a une « ontologie » ici, c'est à l'ontologie de l'appareil que l'on a affaire, et non à l'ontologie de l'image. Tout à l'image est donc toujours déjà médiatisé, livré aux pouvoirs du médium qui, en dernier lieu, est celui qui fait *apparaître*. C'est ce « pouvoir du médium » ou de l'appareil en tant qu'il fait apparaître qu'il me semble ici important d'interroger. Les deux précédents exemples soulignent en quelque sorte l'importance qu'accorde Ruiz à l'appareil médiatique qui devient, dans ces deux cas, le médium permettant de « mettre en lumière la structure invisible qui sous-tend » la perception. Cette « structure invisible » étant le monde narratif possible que le jeu avec les possibilités de l'appareil permet ici de fabriquer. En soi donc, le médium

n'est pas « baroque », c'est plutôt le jeu — en tant que dispositif ludique — auquel le soumet Ruiz qui l'est.

Attardons-nous d'abord sur le pouvoir spécifique de l'appareil médiatique, tel qu'il est exposé par Ruiz, et tentons ensuite de comprendre comment ce pouvoir est susceptible de s'inscrire dans un dispositif que je qualifierai de « baroque ». Pour cela, je vais prendre deux autres exemples qui, cette fois, soulignent le « pouvoir » expressif que l'appareil accorde à différents objets. Ces exemples illustrent la manière avec laquelle les objets « médiatisés » acquièrent une « personnalité » énigmatique du moment où c'est l'appareil qui, seul, engendre cette personnalité. Tout d'abord, une scène tirée de *Généalogies d'un crime* (1996). Il s'agit d'une scène domestique banale, à laquelle cependant se superpose une série d'objets qui n'ont rien à voir avec le récit, mais, en y prêtant attention, ne cessent de se déplacer dans le champ visuel. Le déplacement des objets fait en sorte de redoubler la représentation domestique non pas d'une signification, mais d'une *expressivité* équivoque, secrète et clandestine. Il est possible de tenter un rapprochement entre ces objets et la scène si l'on tient compte du fait que Solange évoque clairement un matricide latent. Ce que Solange évoque, c'est la possibilité d'une histoire secrète non encore réalisée — « en puissance » — et qui, peut-être, ne se réalisera jamais. Or, cette seule évocation à laquelle s'ajoute le passé non encore résolu que la seule phrase « si on peut appeler ça une punition » évoque à son tour, ouvre la représentation sur un déploiement narratif *possible* que les différents objets tendent alors à exprimer. La médiatisation des objets intrusifs souligne alors qu'il y a « du jeu » dans la mécanique narrative propre à cette banale représentation domestique.

Prenons ensuite pour exemple la séquence d'ouverture de *Trois vies et une seule mort.* L'action se situe ici dans une chambre à coucher. Dans cette autre représentation domestique, un homme s'éveille péniblement aux sons des pleurs d'un enfant et du bruit assourdissant d'un aspirateur. L'homme se redresse avec peine, visiblement importuné par tout ce bruit. La représentation est banale, jusqu'à ce que la caméra effectue un léger panoramique vers le bas de l'écran et laisse apparaître en premier plan, le visage d'une poupée. Au même moment, un son grave et appuyé se fait entendre,

comme si le récit nous demandait de prêter attention à cet objet. Le son combiné au déplacement de la caméra redouble la représentation domestique d'une expressivité opaque. Ainsi, on peut dire que c'est l'appareil technique audio-visuel qui signale la présence de l'objet. Mais de quoi cette poupée fait-elle signe ? Plus exactement, que désigne cet objet que le médium nous incite de la sorte à remarquer ?

Il y a là quelque chose d'opaque qui, à l'image de la scène de *Généalogies d'un crime*, ouvre la représentation narrative sur un monde de possibilités qui, bien qu'il ne fasse pas nécessairement sens, exprime bien quelque chose. Mais tout cela exprime-t-il quoi au juste ? Peut-être avant toute chose ce que le formaliste Victor Chklovski nomme la singularisation, c'est à dire un procédé d'art et de technique qui émancipe l'objet du monde habituel et familier :

> Le but de l'art c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art[3].

Dans les deux cas, il y a bien singularisation par le procédé technique. Il y a bien expression d'un « devenir-autre » du monde familier ; et ce « devenir-autre » apparaît par et grâce à l'appareil. Mais j'ajouterais cependant que c'est le dispositif narratif qui, ayant ainsi « du jeu », rend ce « devenir-autre » aussi expressif. C'est ce qui nous permet de dépasser la simple autoréflexivité du médium et d'inscrire celle-ci dans le registre du ludique. Bref, la poupée déconcerte dans la mesure où son apparition et, *a fortiori*, sa *présence* n'est en aucun cas justifiée par le récit. Elle déconcerte parce qu'elle donne du « jeu » à la représentation. En « se signalant » ainsi à la périphérie du hors-champ, la poupée jouxte deux lieux au sein de la même représentation : le lieu domestique dans lequel l'homme s'éveille, et

3 Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *dans* Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris : Points Essais, 2001, p. 83.

le lieu fantasmatique duquel il s'éveille. La poupée serait-elle le reste d'une activité nocturne ?

Cette hésitation, que suggèrent à la fois l'homme au moment du réveil et les gestes hésitants de Solange au moment de prendre son verre de vin, se prolonge ainsi dans des objets signalés par l'appareil qui, de cette façon, acquiert une personnalité seconde. L'appareil est ainsi utilisé de manière à faire apparaître quelque chose du monde qui, au départ, nous échapperait. Ruiz s'est beaucoup intéressé à ce pouvoir des appareils en convoquant la théorie de l'inconscient photographique de Walter Benjamin. Notons d'abord que Benjamin utilise indifféremment les termes d'appareils et de médium, ce qui nous permet de reconnaître en chaque média le pouvoir de faire apparaître. C'est parce qu'ils font *apparaître* que les médias sont des *appareils*. Voici ce que dit Ruiz dans *Poétique du cinéma* 1 :

> Lorsque nous examinons une image photographique, fixe ou en mouvement, un certain nombre d'éléments secondaires se font rapidement remarquer. Ils échappent aux signes les plus frappants qui constituent le thème de la photographie et adoptent, d'eux-mêmes et naturellement, une autre configuration jusqu'à constituer un nouveau motif[4].

Cette « autre configuration » est permise par le processus d'enregistrement de l'appareil. En d'autres termes, l'appareil enregistreur ne permet pas seulement de représenter un monde et d'en produire un « thème », il permet également à des éléments « secondaires » de se signaler, voire de signaler leur présence, de se « faire remarquer ». C'est parce qu'ils sont tout autant *médiatisés* par l'appareil que le sont les éléments « primaires » du récit central, que ces éléments « secondaires » se voient ainsi augmenter d'un pouvoir expressif. Ce pouvoir expressif « secondaire » nous rend alors sensible à la possibilité d'une autre lecture.

---

4 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 1, Paris : Dis Voir, 1995, p. 55.

Ruiz ajoute :

> Tous ces éléments non nécessaires ont tendance, assez curieusement, à se réorganiser d'eux-mêmes jusqu'à former un corpus énigmatique, un ensemble de signes qui conspirent contre la lecture lisse de l'image en lui conférant une rugosité, une dimension d'étrangeté, ou de suspicion. Provisoirement, nous nommerons une telle conspiration, l'inconscient photographique[5].

Cet « inconscient photographique » est proche du pouvoir photogénique que Jean Epstein reconnaissait au cinématographe. Pour Epstein, la machine cinématographique — ou l'appareil — possède une intelligence qui lui est propre : il permet de percevoir le monde autrement, et éveille notre prédisposition à *nous figurer* qu'il existe *autre chose* que le monde connu et reconnu ; que le monde possède une couche sensible. Cette « couche sensible » est parfois invisible à l'œil nu, mais l'appareil, lui, permet non seulement de l'enregistrer, mais de transformer le monde à partir de cette sensibilité. Ainsi : « Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience […][6] » (Epstein).

Voilà pour le pouvoir de l'appareil. Or ce pouvoir ne suffit pas selon moi à justifier l'utilisation de l'adjectif « baroque ». Pour cela, il faut inscrire ce pouvoir des appareils dans un processus poétique ou discursif qui transforme ce pouvoir de manière à produire un redoublement du monde. Plus exactement, l'appareil doit pouvoir laisser les « éléments secondaires » qu'il a lui-même créé dans un organisation narrative X, déployer une organisation seconde Y, potentielle et

5 *Ibid.*

6 Jean Epstein, « L'intelligence d'une machine », in *Écrits complets. Volume* 5, Paris : Independencia, 2014 p. 63.

possible. De cette façon, on rejoint l'*épistémé* baroque dans laquelle c'est en bout de ligne à l'individu,

> privé de tout modèle avéré et de justification irréfutable qu'incombe la magnifique et lourde responsabilité d'introduire de l'ordre sur une scène du monde qui n'en offre plus et dont le précédent metteur en scène s'est absenté dans la coulisse. S'il n'est pas encore le maître du monde, l'*homo barrochus* se pose en tout cas comme son potentiel organisateur[7].

C'est à ce potentiel que fait référence Raoul Ruiz lorsqu'il dit :

> Dans la vie de tous les jours, nous voyons un certain nombre d'images et en composons d'autres, complémentaires, à partir de plusieurs axes. Tout film incorpore cette vision abondante. Chaque séquence montée contient une multiplicité d'angles visibles ou simplement suggérés, qui servent habituellement de contrepoint à la séquence que nous regardons effectivement. Mais dans nos vies, ces montages possibles sont incontrôlables — incontrôlables parce que nécessairement différents pour chacun — et aboutissent à un autre type d'inconscient photographique, que nous pourrions appeler "montage potentiel"[8].

Ce montage potentiel clandestin est le dispositif que nous lègue le pouvoir d'un appareil à engendrer et laisser émerger de l'expressivité. Le dispositif baroque relève ainsi d'un « montage potentiel » d'expressions saisies de manière à composer un second monde possible redoublant le premier.

Ce dispositif, le peintre baroque Le Bernin lui avait donné un nom : le Bel Composto. Le Bel Composto est le résultat d'un « montage » par le spectateur — qui n'est plus un lecteur — sensible à l'intensivité expressive que certains médiums ajoutent à une

---

7 Jean-Claude Vuillemin, *op. cit.*, p. 69.

8 Raoul Ruiz, *Poétique du cinema* 1, *op. cit.*, p. 63.

représentation. Un bel exemple de ce Bel Composto est l'objectif que souhaitait atteindre Le Bernin dans la chapelle Fonseca :

> L'aspect intensif et l'aspect réfléchissant de l'affect de Fonseca sont reliés : pour savoir ce qu'il ressent, il est nécessaire de comprendre quelle est la qualité qui le rapproche de l'ange et de Marie. L'affect intensif et réfléchissant du buste est le dispositif qui met en mouvement le processus d'interprétation de l'observateur du "bel composto"[9].

Giovanni Carreri qui a si bien su analyser le travail du Bernin, dit ceci qui, on le réalise, aurait très bien s'appliquer aux exemples tirés des films de Ruiz :

> Sans aller jusqu'à qualifier le travail du Bernin de cinématographique, plutôt que de théâtral, nous ne pouvons pas nier qu'il a construit un montage : il s'affronte en effet à la nécessité de trouver une nouvelle règle capable de lier entre eux des éléments hétérogènes pour construire avec eux une nouvelle unité.
> Cette opération d'unification non discursive du multiple dans la représentation, à partir d'une nouvelle règle, peut être considérée tant du point de vue de l'artiste « monteur » que de celui du spectateur appelé, dans la contemplation, à un grand effort d'unification de l'hétéroclite, mais qui se trouve ensuite récompensé par le don de "conformité"[10].

Dans cette perspective, on comprend mieux en quoi Raoul Ruiz milite pour une plus grande liberté du spectateur; d'un spectateur sensible à ce qui, devant lui, apparait : « Avec le temps, j'en suis

---

9 Giovanni Carreri, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris : Usher, 1990, p. 62-63.

10 *Ibid.*, p. 63.

venu à comprendre que le spectateur du cinéma actuel est un “connaisseur” — une notion à l’opposé de celle même de “spectateur”[11] ». En ce sens, le « baroque cinématographique » est aussi et par-dessus tout, non pas un cinéma de cinéphile, mais un cinéma de spectateur.

11 Raoul Ruiz, *Poétique du cinema* 1, *op. cit.*, p. 56.

Atoll de l'anamorphose
La déformation, le cadre et le démoniaque chez Raoul Ruiz

Hugo Duquennoy
Université de Lille - CEAC

Au cours des recherches au sujet de la déformation de la figure humaine au cinéma nous sommes assez vite confrontés au cinéma de Raoul Ruiz. Perspectives récréatives, jeux d'optiques, superpositions, dissonances, pour lui l'expression « être sage comme une image » n'a aucun sens. Chaque élément à l'intérieur du cadre est un prétexte à une remise en scène du regard porté sur la scène — voir à travers des lunettes cassées, à travers un verre d'eau à moitié plein... De toute cette constellation de procédés cinématographiques qui mettent en mouvement le regard, jusqu'ici tranquille, du spectateur nous nous attarderons sur l'anamorphose et les diverses déformations qui l'entourent.

Le procédé est bien connu maintenant, notamment rendu célèbre par l'os de sèche qui balafre le bas du tableau d'Holbein le Jeune. Il s'agit de jouer sur la perspective pour créer une figure qui se reconstitue quand le spectateur du tableau se place à un endroit particulier. On parle d'anamorphose au cinéma quand l'image, en mouvement, s'étire à la manière des reflets déformés produit par les miroirs convexes ou concaves. Son introduction la plus remarquée se fait avec *La Folie du Docteur Tube* d'Abel Gance (1915), dans lequel ce dit Docteur Tube, à la suite d'essais scientifiques, subit une expérience de trip. Nous sommes face à ce que Clélia Zernik appelle une « perception pathologique », c'est-à-dire une image qui essaye de retranscrire la perception d'une émotion ou une maladie vécue par le personnage[1]. Dès lors, Ruiz a une utilisation très classique de

1 Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris : Vrin, 2010.

l'anamorphose : fièvre, malaise, psychose, sont les causes scénaristiques de la présence d'anamorphoses à l'image. Plus généralement, le cinéaste réactive ce qu'Emmanuel Siety a catégorisé comme le « fantasme d'empathie », c'est-à-dire une pensée de l'image comme étant consubstantielle aux corps qui la composent. Il y a un lien de causalité fictif entre le contenu de l'image et l'altération de l'image[2].

Nous ne reviendrons pas sur les utilisations « stéréotypées » (pour reprendre le vocabulaire ruizien) qui de fait sont plus attendues, de l'anamorphose : fièvre (*Le Temps retrouvé*), folie (*Ce jour-là*), etc… En revanche, certaines déformations nous intéressent dans le cas où elles se produisent sur des objets particuliers et notamment les tableaux. Comme dit précédemment, l'anamorphose réengage les règles perspectivistes de la représentation (figure, espace, cadre) pour mettre en mouvement à la fois la stabilité de l'image et le spectateur de cette image. Et ceci, en ajoutant une dimension chère à Ruiz, le démoniaque, que l'on retrouve dans cette triade qu'il établit lors d'un entretien avec Fabrice Revault d'Allonnes reproduit à la fin de l'ouvrage qu'il consacre au cinéaste avec Christine Buci-Glucksmann :

> Plus généralement, on retrouverait trois fonctions dominantes [dans le cinéma aujourd'hui] : *la grâce* (la grâce angélique, toutes ces fonctions qui appartiennent à l'art classique), *l'art expressif ou démoniaque* […], et puis le *calcul* qui gère ces deux fonctions[3].

Travailler sur l'anamorphose dans certains films de Ruiz, nous emmène alors sur les traces laissées par le démon dans la conception des images cinématographiques.

---

2 « D'où ce postulat : rien n'atteint le corps dans l'image qui ne menace en même temps, inséparablement, le corps de l'image. L'image est une surface sensible en ceci qu'elle somatise la souffrance des corps et des âmes diégétiques », Emmanuel Siety, *Fictions d'images*, Rennes : PUR, 2009, p. 64-65.

3 Déclaration de Raoul Ruiz, dans Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, Paris : Dis voir, p. 110.

Dans l'esprit de Ruiz, le « démoniaque » renvoie à la définition qu'en a donné Goethe, dont s'inspirera par ailleurs Lotte Eisner pour rédiger *L'Écran démoniaque* :

> Le démoniaque, c'est ce qui est insoluble par l'intelligence et la raison. Il ne fait pas partie de ma nature mais je lui suis soumis […] [il] se montre dans tous ceux qui ne peuvent expliquer ni l'intelligence, ni la raison. Il se manifeste de la façon la plus variée dans toute la nature, visible et invisible[4].

Ainsi, le démoniaque est ce qui déroge à une appréhension du monde raisonnable et intelligible, travaillant aussi bien le visible que l'invisible. Mais une remarque de Goethe attire aussi notre attention. Plus loin, à la question : « Méphistophélès n'a-t-il pas quelques traits démoniaques ? » Goethe répond : « Méphistophélès est un être beaucoup trop négatif ; le démoniaque se manifeste par une énergie toute positive[5] ». Cette idée d'énergie permet de rattacher le démoniaque à la question du regard tel que défini par Starobinski, cette énergie impatiente, qui ne cesse de rechercher ce qui ne peut être vu :

> Ce qui m'intéresse, c'est le destin de *l'énergie impatiente* qui habite le regard et qui *désire autre chose que ce qui lui est donné* : guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, demandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se reprendre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets[6].

---

4 Propos recueillis par Johann Peter Eckermann, dans *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie (1822-1832)*, Paris : Charpentier, 1883, p. 267.

5 *Ibid.*

6 Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris : Éd. Gallimard, 1999, p.12 (c'est moi qui souligne).

C'est pourquoi cette notion intéresse Raoul Ruiz, qui cherche sans cesse à creuser le visible pour en montrer les franges et les interstices. Et ceci notamment avec les jeux optiques que nous évoquions précédemment.

Au-delà de l'aspect ludique revendiqué, du plaisir de se perdre dans et avec les images, le cinéaste revendique l'expérimentation comme un moyen supplémentaire d'atteindre le réel, et ceci au-delà du simple miracle espéré par les néo-réalistes :

> Évidemment, on attend toujours le miracle, mais le miracle plus l'expérimentation, ça peut donner parfois des choses qui tiennent au néoréalisme si on utilise ces effets, non pas comme des effets décoratifs mais comme le sujet même du film[7].

Ainsi, une étude des déformations en général, et de l'anamorphose en particulier permet de convoquer et de réunir différents imaginaires pour ainsi montrer que la déformation, au-delà du simple apparat, travaille les images, les met en chantier. Nous lierons donc ici la question de la déformation à la question du cadre, du regard et du démoniaque.

La déformation, une affaire de cadres (*Klimt*, 2005)

Pour Ruiz, la déformation est un processus de création qui redouble l'image présente pour en proposer des variantes, des virtualités capables d'en constituer toutes les potentielles représentations. Les déformations sont des images particulières, nécessitant elles aussi de fait la constitution de cadres précis, qui viennent remettre en jeu la composition classique des images. Elles permettent de multiplier les points de vue sur un même objet, et de satisfaire cette recherche propre au regard.

Cette idée est incarnée par le personnage de Klimt au début du film éponyme que Ruiz réalise en 2006. Suite à la visite de Schiele,

7 Jacinto Lageira, *Raoul Ruiz. Entretiens*, Paris : Éditions Hoëbeke, 1999, p. 17.

en 1918, au chevet du peintre (alors qu'il est hospitalisé), nous retrouvons ce dernier dix-huit ans auparavant dans son atelier.

On entre donc dans la scène de manière indirecte, avec un panoramique qui nous plonge d'abord dans un bassin situé près du peintre, jusqu'à remonter sur l'objet de représentation — les trois modèles suspendus au centre de la pièce — anamorphosé. Par un effet de montage, la pièce nous est ensuite donnée en plan d'ensemble. Klimt traverse alors la pièce jusqu'à son exact opposé, de la droite vers la gauche, de l'avant vers le fond, pour fabriquer un dispositif lui permettant à nouveau de déformer le point de vue de la scène.

Il y a donc dans cette première séquence quatre images différentes du même objet : le reflet troublé par le mouvement de l'eau, l'anamorphose, le plan d'ensemble, et la vitre enduite de vaseline. On entre d'emblée dans cette démultiplication de perceptions qui offrent au regard différentes virtualités potentielles du même objet. Si l'on reprend les catégories de Ruiz mentionnées en introduction, Klimt est en plein *calcul*. Il y a dans la même séquence la *grâce* (le plan d'ensemble), et ses variantes *démoniaques* (reflet déformé, anamorphose, et transparence brouillée). Littéralement, les modèles sont encadrés par les différentes déformations (le bassin et l'anamorphose de face et la vitre mouillée de dos). Elles viennent les circonscrire de manière périphérique. Les déformations sont présentées comme des images qui seraient à la marge, à côté, d'une représentation classique. On est face à ce que Ruiz entendait par la « distanciation » (de conception différente de celle de Brecht) :

> J'ai quelques raisons de croire que la distanciation est indispensable, non seulement pour appréhender rationnellement un film […] mais aussi pour vivre les faits du film dans toute leur complexité[8].

La déformation, reprenant sous garde son objet, rend possible cette distanciation qui, plutôt que d'éloigner, en permet une appréhension plus complète. Deux regards sont mis en scène ici, d'une

8 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 2, Paris : éditions Dis voir, 2006, p. 36.

part celui de la machine (l'anamorphose) et le regard de Klimt construit par des objets transformés en dispositif optique (bassin/vitre). Si on lie la déformation à la question du regard, celle-ci n'est possible que dans un cadrage indépendant de la diégèse. Il faut que le regard soit surcadré pour pouvoir amorcer une transformation. Le bassin délimite la surface de l'eau, le cadre cinématographique délimite l'anamorphose, et la vitre découpe une partie de l'espace qui sera troublée par les filets d'eau. Tout comme Schiele avec le miroir, le surcadrage permet d'enchâsser d'autres images et de construire ce que Christine Buci-Glucksman appelle un « voir multiple, double, anamorphique et miroitant, à facettes[9] ». Le rapport au cadre est même ce qui caractérise le personnage de Klimt selon Valentine Robert : « Cet usage d'appareils optiques déformants est exalté par le film qui montre un Klimt moins peintre que « cadreur » […][10] ».

Si bien que, chaque cadre ayant ses propriétés physiques ou mécaniques particulières (le reflet, l'empreinte et la transparence), un dérèglement de ces propriétés permet d'éclater la représentation, perdant ainsi le caractère unitaire et centripète du cadre normalement dédié à la peinture.

Or, cet éclatement, provoqué par la déformation, entraîne alors une porosité entre les différents cadres eux-mêmes. On le voit, Schiele, juste avant notre séquence, se trouve face à un miroir dans lequel s'insère une image carnavalesque par surimpression. Dès lors que l'image disparaît, le son prend le relais et l'on voit le peintre regarder dans les airs, autour du miroir. Ruiz met bien en avant cette conception d'une image cinématographique à la fois plurielle mais aussi poreuse, ouverte, soit vers d'autres images, soit vers une autre temporalité.

---

9 Christine Buci-Glucksmann, Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, *op. cit.*, p. 10.

10 Valentine Robert, « Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception », *Décadrages*, n°15, 2009, p. 53.

Le cadre débordé (*Les Mystères de Lisbonne*, 2010)

En réalité, l'anamorphose entre le bassin et le plan d'ensemble, n'apparaît pas de manière anodine. Nous disions ci-dessus que la déformation est rendue possible par la présence de multiples cadres, qui permettaient d'insérer d'autres perceptions d'une même scène à l'image.

L'image troublée produite par le bassin d'eau donne du mouvement à ce qui normalement reste figé (la pose des modèles). On retrouve ici une idée déjà développée dans le cinéma d'avant-garde, et qu'Eric Thouvenel détaille dans son ouvrage *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 1920*, les images liquides permettaient de mettre en mouvement, et ainsi mettre ou remettre en forme le monde filmé :

> […] mettre en scène des images qui démontraient l'une des vertus premières du dispositif, que l'on pourrait appeler le "prendre forme" ou la formation dans la forme. C'est-à-dire cette capacité à produire pour le regard des états changeants, des variations incessantes de formes jamais stabilisées, toujours en devenir[11].

Effectivement, « mettre en mouvement » est aussi la raison pour laquelle Epstein caractérise le cinématographe de « diabolique ». La stabilité du monde est remise en jeu avec l'appareil cinématographique.

Il s'avère que le cadre, contenant la déformation, peut être débordé, et la mise en mouvement entraîne le débordement. On trouve une autre déformation liée à un tableau dans *Les Mystères de Lisbonne*, au moment où Pedro rencontre sa mère pour la première fois. Le prêtre et l'enfant doivent patienter quelques instants avant ladite rencontre, dans un vestibule. Pedro s'attarde alors devant un tableau, dont sa perception par le jeune garçon est instantanément floue, suivie par sa reconstitution en tableau vivant.

---

11 Éric Thouvenel, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 1920*, Rennes : PUR, 2010, p. 266.

Ici, la déformation n'est liée à aucune explication narrative. Nous ne verrons jamais nettement ce qui se trouve dans le tableau, puisque dès que la caméra s'en rapproche, le flou envahit le cadre et en brouille le contenu. À l'instar d'un spectateur devant une anamorphose, Pedro se replace de l'autre côté du tableau, et pourtant, toujours rien. Ainsi, la déformation ouvre une frontière qui ne peut normalement être franchie. Le tableau, dont la composition est centrée sur les personnages et encadrée par un cadre doré, est un espace clos, centripète et figé. Nous pouvons ici renvoyer aux images d'introduction du film, aussi cadrées et quadrillées, reprenant le principe du portillon de Dürer. Ce sont à la fois des saynètes que Ruiz remettra en scène dans un petit théâtre de marionnettes à intervalle régulier dans le film, mais aussi des principes de composition contre lesquels l'anamorphose et la déformation s'érigent.

De fait, l'espace du tableau est clos et figé, mais il est doublement bouché avec le flou puisque nous n'y voyons rien. Simplement, s'établit un corps à corps entre le tableau et Pedro, qui se déplace de droite à gauche, puis revient sur ses pas. Le tableau à la fois nous est inaccessible, mais avec la déformation, il met et est mis en mouvement. C'est pourquoi nous évoquions la question du regard en introduction, puisque la déformation est le signe d'une mise en mouvement, d'une recherche d'une chose à laquelle nous n'avons pas encore accès. Et ceci notamment en remettant en mouvement ce qui est par ailleurs immobile.

L'image figée, dès lors que les contours en sont brouillés, ouvre son cadre, déborde. De ce débordement, Ruiz produit un tableau vivant, pratique récurrente dans son cinéma, le regard caméra de l'un des personnages du tableau achevant l'ouverture de l'image. On retrouve bien l'idée d'une synthèse effectuée entre la version angélique de la composition (quadrillage), le démoniaque (le flou) et le calcul (le tableau vivant). La déformation est un processus qui permet le dépassement, ou en tout cas la création d'un nouveau point de vue sur l'image présente.

L'ouverture du cadre par la déformation engage alors un autre débordement, mais cette fois-ci, du cadre cinématographique. En effet, tout comme l'atelier de Klimt, le vestibule contient déjà plusieurs cadres (le volet, les tableaux, et le dormant de la porte). Une fois la

communication avec le tableau vivant rompue, ce qui n'était alors qu'un plan fixe en début de scène devient un travelling gauche-droite qui franchit le mur séparant les deux pièces, pendant que Pedro et le prêtre passent par la porte en fond de champ. Autant la déformation n'avait pas réellement de justification narrative (pas de perception pathologique), autant elle permet à Pedro de franchir à la fois l'espace clos du cadre et les derniers cadres qui le séparaient de la rencontre avec sa mère (de fait la figure maternelle apparaît pour la première fois dans le film à travers une anamorphose, elle est liée à cette déformation). Un peu plus loin, elle est présentée encadrée, enfermée, dans ce bâtiment auquel Pedro n'a pas accès. La mère est donc liée à la fois à l'anamorphose, mais aussi à des cadres qui enferment, qui bloquent l'accès. La séquence du tableau, permet de rompre ces deux obstacles. La déformation se retrouve donc au cœur d'un processus de débordement et d'ouvertures de cadres au sein de la fiction cinématographique.

D'une part l'anamorphose permet de multiplier les facettes d'un même objet, en plus d'être le signe d'un regard qui cherche, qui creuse, et qui donc permet aux images de se libérer des carcans qui constituent sa composition. Même si l'anamorphose ne dure pas, nous avons vu qu'elle pouvait quand même permettre au cadre cinématographique de s'ouvrir à son tour.

Anamorphose : prérequis à une reconfiguration des perspectives. (*Le Temps retrouvé*, 1999)

La séquence d'ouverture du *Temps retrouvé* permet peut-être de faire la synthèse entre les deux séquences évoquées précédemment. En effet on y retrouve à la fois le lien établi entre l'image liquide et l'anamorphose, mais aussi l'apparition de cette dernière comme mode d'organisation de l'espace autour du personnage.

On le voit, le générique est superposé à un plan fixe sur une rivière en mouvement. Progressivement, le mouvement présent n'est plus seulement celui de l'eau, mais aussi celui de l'image. Si bien que le mouvement est doublé, pour finalement ressembler à un tourbillon.

Cette entrée en matière annonce déjà le rapport à l'image que l'on retrouvera régulièrement au cours du film, c'est-à-dire des images labiles, poreuses et flottantes. Ici, l'empathie évoquée par Emmanuel Siety, n'est pas une consubstantialité entre un corps et l'image mais un élément naturel qui vient imprimer son mouvement sur l'image même.

Comme dans *Klimt*, dans lequel on partait du bassin, pour arriver vers les modèles, ici l'eau de la rivière est le départ d'un état d'esprit tourbillonnant et symptomatique d'une conception de la mémoire et du temps que Ruiz a déjà évoqué dans ses écrits mais que l'on retrouve appliqué ici : « […] quand l'âme est à la fois au repos et en mouvement, tournant vertigineusement sur elle-même, comme un cyclone autour de son œil, pendant que les événements s'évanouissent dans la distance[12] ».

De plus, si l'eau ne coule plus dans le plan suivant, l'anamorphose, elle, continue de déformer l'image au moment de rejoindre le personnage principal. On retrouve pour un temps la déformation qui engage une porosité entre les espaces. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est bien la variation proposée par Ruiz, du principe d'anamorphose. En effet, l'eau engage une labilité de l'image, une porosité, quand l'anamorphose ajoute la possibilité de glisser entre les différents espaces. Il s'avère que ce glissement, quand l'anamorphose n'est plus là, continue cette fois avec les différents éléments de l'espace. L'anamorphose est bien une préfiguration. La chambre semble alors être la cabine d'un bateau navigant sur une mer tourmentée. En réalité, l'organisation des objets, et leur déplacement, se fait en fonction des mouvements du cadre. Le bord droit se rapprochant de Marcel, les objets se maintiennent coûte que coûte dans le cadre, et avancent donc avec lui. Ce principe guidera la composition de cette séquence d'ouverture. L'angle de la caméra réagencera le point de vue porté sur la chambre avec pour objet central le lit du personnage.

Car l'anamorphose est effectivement une affaire de perspective, comme le souligne Baltrusaïtis dans son ouvrage consacré aux

12 Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma* 1, Paris : Dis Voir, 1995, p. 13.

perspectives dépravées : « [L'anamorphose] est une perspective dépravée par une démonstration logique de ses lois. […] ». De fait l'anamorphose implique alors un mouvement de l'ordre de la dilatation. Il continue :

> [l'anamorphose] est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour[13].

C'est pourquoi même l'anamorphose disparue en soi, son principe continue de construire l'espace de la chambre : les différents points de vue réagencent la composition et l'appréhension de l'espace se fait à partir du point de vue de la caméra. Il y a un décentrement, ici c'est bien le point de vue d'un œil extérieur (la caméra) qui fabrique une perspective particulière au sein de cet espace. Pour reprendre une expression de Daniel Arasse, la caméra a un regard catastrophé, si bien que l'espace doit se reconstituer à chaque fois.

De fait, les mouvements de la pièce, peuvent aussi être l'extériorisation du caractère flottant de la mémoire de Marcel, que l'on évoquait plus haut. La distinction entre le point de vue du personnage et le point de vue de la caméra ne vaut évidement que pour la composition de l'espace. Malgré l'aspect ludique, et l'inscription de ses images dans l'imaginaire des perspectives récréatives de la photographie amateure ou artistique des années 1920[14], l'effet n'est pas pour autant gratuit, il permet de porter un regard dynamique, toujours en mouvement, qui répond œil pour œil à l'état d'esprit du personnage.

En définitive, les déformations présentées, constituent ici une tentative du cinéma pour mettre en scène ce regard qui « s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa

---

13 Jurgis Baltrusaitis, *Les perspectives dépravées. Tome 2 - Anamorphoses*, Paris : Éditions Flammarion, 1996, p. 5.

14 Voir Clément Chéroux, *Avant l'avant-garde - Du jeu en photographie* 1890-1940, Paris : Textuel, 2015.

nature même de réclamer davantage[15] ». Convoquant un imaginaire cinématographique qui ressortit du cinéma des années 1920 (image liquide, perspectives récréatives), Ruiz effectue cette synthèse qu'il appelait de ses vœux entre expérimentation (le démoniaque) et appréhension classique de l'image (la grâce). L'anamorphose est le signe extérieur de la conception mentale du monde des personnages avec qui elle interagit, mais c'est aussi un levier qui permet de débloquer, réorganiser les espaces. Sans le flou, et la mise en mouvement du tableau, la porte qui séparait Pedro de sa mère n'aurait pu être franchie, tout comme l'anamorphose au début du *Temps retrouvé*, permet à l'organisation de la chambre de sortir de sa torpeur et de s'adapter aux déplacements de la caméra. Par ces différents exemples, choisis parmi de nombreux autres, nous pouvons alors montrer comment Ruiz se détache des utilisations stéréotypées de la déformation au cinéma, allant au-delà du pathologique pour offrir une réelle réflexion sur l'image, la présentant comme une matière en mouvement perpétuel, la plaçant entre le poreux et le labile.

15 Jean Starobinski, *L'Œil vivant,* Paris : Gallimard, 1999, p. 12.

Le son chez Raoul Ruiz

Martin Barnier
Université Lumière Lyon 2

Dans les premières secondes de *L'Île au trésor* (Ruiz, 1985, re-visionné en version anglaise), une chanson de pirate se fait entendre sur le noir du générique, puis une voix-over explique : « mon récit commence sur un malentendu ». La voix calme et détachée du narrateur fait contraste avec un déchaînement de sons qui disent la violence et la mort : cris, explosions, brouhaha de panique. Tous ces éléments sont accompagnés par des images correspondantes (hommes en armes qui courent, véhicules blindés) et une musique « épique ». Puis on découvre un Melvil Poupaud âgé d'une douzaine d'années qui semble regarder, à la télévision, le film montrant un coup d'état en Afrique. Nous sommes partis dans une fausse idée de fiction. L'humour, et les multiples interprétations qui surgissent de ce tout début de film, chaotique, montre que le son chez Ruiz a un rôle fondamental. On croit être dans une période et un lieu… mais on arrive dans un autre univers, une autre époque : les pirates ? Un rêve mélangeant les époques ? Les bruits et musiques nous transportent encore plus rapidement que l'image d'une zone à une autre dans des univers parallèles. On prête peu d'attention aux sons… qui nous font basculer dans des mondes étranges d'autant plus facilement.

Comment sonnent les films de Raoul Ruiz ? Y a-t-il des sons caractéristiques dans l'œuvre du cinéaste franco-chilien ? Il y a déjà eu quelques études sur le son chez Ruiz. Elles sont très rares. Comme souvent, le son est moins étudié que l'image, le montage ou la structure scénaristique. Pour le Café des Images, Boris Monneau a écrit :

« *Ce jour-là*, rêverie sonore »[1]. Dans cet article sont notées les apparitions régulières de cloches, de son d'avion ou d'eau dans les films de Ruiz. Ces bruitages, d'après l'auteur, font basculer du côté de la rêverie. Cela nous renvoie vers *L'Éveillé du pont de l'Alma* (1985). Ruiz voudrait-il nous plonger dans un état de demi-sommeil permanent, comme Michael Lonsdale jouant le personnage principal de ce film ? Cette picnolepsie est particulièrement favorable à l'interprétation multiple des sons dans les films[2]. Dans ce film, à un moment un personnage se glisse devant Lonsdale oscillant dans son demi-rêve éveillé, et sifflote une mélodie entendue simultanément comme musique extra-diégétique. Le personnage influence la musique qui n'est entendue que par le spectateur… ou bien les êtres de fiction entendent-ils aussi la musique extra-diégétique ? Où est la source ? Où est le son ? Comment s'opèrent les dédoublements ? On passe de la zone OVER/extra-diégétique à la zone IN/diégétique, dans un jeu avec les frontières du « tri-cercle des sons » de Michel Chion[3]. Ces jeux sonores, Ruiz les maîtrisait au point de semer souvent le doute sur la source des bruits. L'autre article répertoriant des sons caractéristiques de Ruiz repère les « tintements de la folie » dans certains de ses films, car les cloches sont souvent présentes dans ses films[4]. Nous

1 Boris Monneau, « Ce jour-là, rêverie sonore », *Le Café en revue*, sur le site du Café des images : <https://cafedesimages.fr/ce-jour-la-reverie-sonore>, Consulté le 8 mai 23.

2 Le TLF (Trésor de la langue française donne comme définition) : pycno*lepsie* (de [*épi*]*lepsie**), subst. fém. Syndrome proche du petit mal, apparaissant pendant l'enfance et caractérisé par de nombreuses absences, une interruption de tout acte volontaire, un arrêt de la pensée, des troubles de la parole (d'apr. MARCH. 1970). Cette absence mentale de quelques secondes se retrouve chez Ruiz dans de nombreux cas quand le personnage se retrouve entre sommeil et veille.

3 Michel Chion, *L'Audio-vision. Sons et images au cinéma*, Paris : Nathan 1990, réédition 2017.

4 Pierre-Éric Jel, « Les "tintements de la folie" : *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) et *Ce Jour-là* (1983) de Raoul Ruiz », in Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (dir.), *Le Son au cinéma*, Arras : Artois Presses Université, 2010, p.159-171.

devrons nous pencher sur cette musique tintinnabulante. Ces deux articles sont intéressants, mais nous pensons avoir trouvé d'autres façons d'interpréter les différents éléments sonores qui apparaissent de façon récurrente dans l'œuvre ruizienne. Il ne nous semble pas que ces sons renvoient seulement à la rêverie ou à la folie, même si ces pistes sont également importantes. Grâce à la publication partielle du journal intime du réalisateur, nous pouvons faire des liens entre certains éléments sonores et les théories qui ont fasciné Ruiz, notamment la physique quantique[5].

L'ambiguïté des sons est poussée au plus haut point dans l'œuvre de Ruiz[6]. Certains bruits peuvent perturber la lecture des films afin de faire basculer le public dans des univers parallèles. Certains bruitages peuvent avoir la même signification de film en film. Ils aident à repérer une forme de danger. Ou bien ils sèment le doute sur la fiction visionnée… car ils permettent un déploiement d'univers multiples. Ruiz demande une attention de tous les instants pour saisir son œuvre en profondeur… tout en prétendant qu'on pourrait rester dans un état de demi-sommeil. Il faut donc juger sur pièce et dresser l'oreille.

Nous allons successivement écouter dans quelques films de Ruiz les sons d'avion, les voix-over et voix flottantes, les bruits d'eau, les aboiements et enfin les sons des cloches, des papiers et du vent.

Sons d'avion

L'importance de la rêverie déclenchée par des bruits d'avion est directement liée à l'amour du cinéma chez Ruiz. Adolescent, au cinéma, il voit un avion passé dans le ciel de *Ben-Hur* et un autre dans

5 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues : extraits de son journal intime*, sélectionnés et annotés par Bruno Cuneo et Érik Bullot, Paris : Dis Voir, 2022.

6 « Il y a d'un côté les sons qui renvoient à la mesure et à la mort (le tic-tac des horloges, les coups de feu, les cloches), et de l'autre ceux qui renvoient au flux, à un autre état de conscience qui est le rêve ou la folie (l'eau, l'air). Mais la limite entre les deux n'est pas toujours nettement tracée, et les sons se prêtent particulièrement bien à l'ambiguïté ». Pierre-Éric Jel, *op. cit.*

celui de *Cléopâtre*[7]. Les péplums seraient envahis par les compagnies aériennes ? Impossible de savoir si c'est une rêverie du jeune Ruiz ou si, effectivement, un plan laisse brièvement voir un avion en arrière-plan, à moins d'observer les copies des films plan par plan. Ce souvenir laisse comprendre le goût du cinéaste pour les anachronismes, les jeux avec l'absurde.

Dans *Sur le toit de la baleine* (1981), on entend par moment des sons d'avion et de tirs, sans jamais voir de justification à l'image. Des batailles aériennes se déroulent hors champ. La voix over signale par moment cette guerre du futur. Ceci permet de reprendre le fil d'un monde de science-fiction, sans qu'aucun élément visuel ne permette de rattacher le film à l'anticipation. Pas de vaisseaux intergalactiques, pas d'extra-terrestres, même pas d'immeuble, de vêtement ou d'accessoire qui « fasse SF ». Les premiers dialogues (qui situe l'action dans les Républiques Soviétiques de Hollande) montraient qu'on était bien dans une Europe du futur, très différente de la vraie du début des années 1980. Des avions de guerre hors-champ servent à rappeler ce monde dystopique. Dans ce cas la fonction du son d'avion est de déplacer dans le temps, vers un avenir improbable.

Dans *Le Territoire* (*O Territorio*, 1981), des sons naturels peuvent montrer l'indifférence (la rivière, la pluie) ou l'agressivité (les aboiements). Et soudain un son mécanique, celui d'un avion, dramatise la situation, et souligne l'absurdité du cheminement de touristes coincés dans une forêt. Lorsque les personnages perdus du *Territoire* atteignent une route, ils croient pouvoir retrouver facilement la civilisation, être sauvés. Un avion se fait entendre de façon disproportionnée. Le réacteur résonne comme si le groupe était proche d'un aéroport. Ce son puissant devient menaçant, écrasant,

---

7 Nicolas Le Thierry d'Ennequin, « Présentation de la rétrospective Raoul Ruiz à la Cinémathèque française », 2016 : « Raoul Ruiz est né en 1941 à Puerto Montt, dans le Sud du Chili. Sa découverte, enfant, du cinéma tiendrait dans une rêverie : dans *Ben-Hur*, un avion passe au loin. Plus tard, le même traverse le ciel de *Cléopâtre*. Le DC-6 éternel devient le chiffre secret du péplum. Ce qu'il traduira plus tard : le sens dernier des images échappe toujours au contrôle de l'industrie qui les crée ». <https://www.cinematheque.fr/cycle/raoul-ruiz-315.html>, consulté le 8 mai 23.

ne laissant que peu d'espoirs alors que les personnages pensaient sortir de leur labyrinthe forestier. La route ne mène nulle part. Il faudrait être dans les airs pour échapper à l'enferment sylvestre. Chez Ruiz, l'avion dans le ciel est sans doute un signe fort de la fiction et de ses dérèglements. Il dit avoir été marqué, dans son enfance par la vision d'un avion dans le ciel du film *Ben-Hur* (version 1958), puis de nouveau un DC-6 aurait traversé le ciel d'un autre péplum américain, *Cléopâtre* (sorti en 1964)[8]. Les avions peuvent, chez Ruiz, rappeler que tout n'est que fiction (même dans ses « documentaires »). L'avion qu'on ne voit pas, mais dont le son résonne très fort nous dit que ce parcours borgésien (dans *Le Territoire* ou *Sur le toit de la baleine*) n'est que pure invention. L'avion dans le ciel du péplum signale que les époques se mélangent, que les périodes sont floues, que les souvenirs arrivent en désordre dans la mémoire et que le cinéma permet la cristallisation de tous ces éléments.

Valeur ajoutée des sons sur l'image : Voix-over ou voix flottantes

Les premières images d'un des premiers films français de Ruiz, *La Vocation suspendue* (Production INA, 1977) montre en gros plan un œil. Cet œil fermé ne veut pas s'ouvrir complétement, comme celui d'un dormeur. Ici l'œil, maquillé, ne s'ouvre avec difficulté que grâce au bruitage. Comme on lève un store, un son de manivelle (pas une manivelle de caméra ou de projecteur mais, sans doute, de moulin à café) fait se lever la paupière petit à petit, au rythme du mouvement mécanique. Ce bruitage qui pourrait sembler hors champ accompagne en réalité l'effort d'ouvrir l'œil, de ne pas rester en sommeil. Ce son avertit de la persistance de l'état d'endormissement et

8 Ces images anachroniques sont possibles. Depuis quelques années des sites Internet répertorient les gaffes sur les tournages. Les soldats romains avec une montre au poignet, une fermeture-éclair sur une robe de péplum… Par exemple : <http://www.peplumtv.com/2010/11/peplum-anachronism_18.html> ou encore, un soutien-gorge sous une robe grecque antique, <http://www.peplumtv.com/2010/12/peplum-anachronism-fashion.html>.

de l'effort pour être totalement réveillé. Ce « moulinement » manuel, grinçant, craquant, pour réussir à ouvrir l'œil est également un son mental. Il ne se conçoit qu'en lien avec la pensée du personnage comme métaphore sonore de l'effort fourni afin de rester attentif. Il peut également indiquer au spectateur qu'il devra garder son esprit bien alerte afin de suivre les méandres des histoires ruiziennes. Même si ce logo avec l'inscription « Caméra Je » est commun à la série de l'INA qui donne la parole à des cinéastes originaux, il correspond parfaitement au travail sonore et visuel de Ruiz[9].

Dans les premiers cartons de *La Vocation suspendue*, le texte qui apparaît est différent du texte qui est lu à haute voix. Certains éléments sont communs, d'autres s'opposent. Le trouble et le doute sont déjà présents dans les toutes premières images du film. La voix-over[10] impose un troisième film. Mais comment savoir si ce que nous voyons est, comme l'indique l'écrit, un mélange de deux films de 1942 et 1962, ou bien un troisième (de 1977) comme le dit la voix-over. Le tout est énoncé avec un fond sonore de murmures (désapprobateurs ? ou bien d'un des multiples complots ? ou bien organisation d'une résistance ?). Les voix, dont les sources sont variables et peu identifiables, sèment le doute dans l'esprit du spectateur. La voix-over, classique, aide généralement le spectateur à bien comprendre l'action. Ici cette valeur ajoutée du son sur l'image[11] crée une confusion supplémentaire et ajoute un niveau de lecture en complexifiant une intrigue déjà peu saisissable.

Le décalage entre les images et les sons créée un espace de pensée. Cela permet de multiplier les interprétations et de voir/entendre plusieurs films en même temps. Par le son, Ruiz donne au spectateur

9 La série « Caméra Je », a été produite à l'INA par Martine de Clermont Tonnerre de 1976 à 1979. Fiche sur Martine de Clermont Tonnerre sur le site Africiné, consulté le 1er février 2024 : <http://www.africine.org/index.php/personne/martine-de-clermont-tonnerre/26545>.

10 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne : Antipodes, 2007.

11 Michel Chion, « Glossaire », MichelChion.com.

un vaste choix de films en « un seul » long métrage. La fiction naît dans l'interstice. Dans *Colloques de Chien* (court-métrage basé sur des images fixes, 1977), des images banales de banlieue prennent un tour sinistre grâce à la musique qui rend dramatique une simple cabine téléphonique, des bouches d'égout, boîtes aux lettres des PTT ou des grands ensembles. Ce sont des photos qui documentent la banlieue française de 1977. Une autre musique aurait rendu ces mêmes images documentaires, globalement plutôt neutres, totalement joyeuses. Sur ces images, le commentaire qui parle de crime permet au public de croire à une histoire sordide. Ruiz nous fait croire que la voix explique bien ce qui est vu à l'écran et que la musique influence directement la narration. La valeur ajoutée du son sur l'image suffit pour débanaliser des vues documentaires : le narrateur nous emmène dans des contrées imaginaires quelle que soit l'image ordinaire qui apparaît. Les rares images de fictions sont fixes : roman-photo qui a besoin de la voix-over pour prendre sens. Les raccords de montage des photographies sont souvent incohérents (un couteau change de main plusieurs fois sans aucune logique narrative). Les aboiements puissants au début de ce *colloque de chiens* avertissaient peut-être du caractère violent de l'histoire qui allait être racontée.

La voix peut flotter entre deux mondes, deux niveaux de narration comme dans *Combat d'amour en songe.* Un personnage dit : « j'ai trop rêvé de toi » (1h35'40"). Le film se déroule comme dans un rêve sans qu'on fasse la part de la réalité, des rêves enchâssés les uns dans les autres ou d'une narration à la croisée du fantastique et de la combinatoire oulipienne[12]. La voix d'Elsa Zylberstein peut se déplacer avant même qu'on ne voie le corps de l'actrice voler au-dessus du sol. La voix est détachée et sans aucune perspective sonore réaliste. Quand un film veut donner une impression de réalité, il fait « ressentir la distance » par les variations du volume. On parle de

12 Au début du film on nous explique, en même temps qu'à l'équipe du film, que les différentes histoires vont se combiner pour former un film avec des niveaux de fictions gigognes.

« perspective sonore » depuis les années 1930 pour décrire cela[13]. Chez Ruiz ce semblant de réalisme disparaît. Comme le personnage dans le couvent, le spectateur aussi « entend des voix », quand la blessure sur le mur devient rouge et peut se transmettre à un personnage. On se demande si la perception des voix ne serait pas un son interne subjectif (*cf.* Michel Chion et son tri-cercle des sons[14]). Cela devient évident (à 1h44) puisque des personnages parlent en « sons en creux » (on ne les entend pas) alors que la voix de Lucrezia répond à Paul qu'elle se trouve « dans sa tête ». C'est donc une voix mentale. Plus tard les deux voix se disent : « là-bas tu ne m'entends pas (…) et moi je t'entends ici » (1h45). On entend également des sanglots étranges. Marie-France Pisier, qui joue un personnage qui apparaît brièvement, explique qu'ils proviennent d'une armoire (1h52).

Dans la provenance des voix *Combat d'amour en songe* est donc totalement décroché du « réalisme cinématographique ». Le film propose des voix flottantes qui semblent signaler que de multiples récits sont proposés. Ces voix flottantes apparaissent comme des portes entre les différents mondes enchâssés.

Bruits d'eau

Au début de *la Chouette aveugle* (1987), autre film entre rêve et éveil, dans la cabine de projection d'une salle de cinéma, un bruit d'eau se confond avec le bruit du projecteur. Le film s'écoule comme un ruisseau. La voix-over crée un univers mental dans lequel il sera difficile d'avancer sans le commentaire. « Dormir, je crois d'ailleurs que c'est l'essentiel de ce que les gens viennent faire ici » dans la salle de cinéma. Le programme est énoncé clairement au spectateur qui peut se laisser bercer pas les images et les sons. On entre

13 René Clair met en place ce processus dans les premières images de *Sous les toits de Paris*, un des premiers films parlant français (sorti en avril 1930), avec une élévation du niveau sonore au fur et à mesure d'un travelling qui nous rapproche d'un groupe de chanteurs.

14 Michel Chion, *L'Audiovision*, *op. cit.*

en demi-sommeil avec une voix de narration qui emmène le spectateur dans des univers oniriques. Picnolepsie comme dans *L'Éveillé du Pont de l'Alma*. Plus tard, le son de la rivière de *La Chouette aveugle* reviendra comme dans un cauchemar puisqu'un cadavre sera trouvé dans l'eau. Le son d'une rivière intervient également dans *Le Territoire* (quand les personnages tournent en rond) ou encore *Combat d'amour en songe* (là aussi la pensée est circulaire). L'écoulement de la rivière est un cycle qui va vers la mer (le flux et reflux des vagues intervient dans le son à de nombreuses reprises dans *Combat d'amour en songe*) puis l'évaporation (les pensées) amènent la pluie qui nourrit les rivières, de nouveau. Il n'est pas étonnant que les bruits d'eau soulignent le système en boucle des narrations ruiziennes. Le réalisateur est attiré par les métaphores aquatiques. Dans son journal, il note le 23 avril 2005 : « Pour faire un résumé de [la théorie de la mécanique quantique (1952) de David] Bohm : l'univers est un fluide, un fleuve, d'où émergent des formes que nos sens perçoivent comme statiques alors qu'elles sont constamment en mouvement. Si nous observons les courants du fleuve, nous voyons des tourbillons qui paraissent indépendants du fleuve : c'est ainsi que nous percevons des tables, des chaises, des arbres »[15]. Il est donc logique que Ruiz ait apprécié de mettre des bruits d'eau dans presque chacun de ses films pour faire flotter l'interprétation entre plusieurs mondes, comme dans les univers parallèles de la physique quantique Les écoulements liquides permettent de ressentir la présence de mondes en mouvement. La théorie quantique de De Broglie et de Bohm imagine que les particules sont accompagnées d'une onde qui guide leur chemin. Les physiciens parlent « d'onde pilote ». Mathématiquement l'onde pilote est définie de la même façon que la fonction d'onde de la mécanique quantique : elle est solution de l'équation de Schrödinger. Un physicien (Jean Bricmont) résume : c'est une théorie de la matière en mouvement[16]. Ruiz est sans doute le cinéaste de la matière

15 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 93.

16 Bricmont, Jean. « Contre la philosophie de la mécanique quantique » [archive] Texte d'une communication faite au colloque *Faut-il promouvoir les échanges entre les sciences et la philosophie ?*, Louvain-la-Neuve, 24 et 25 mars 1994.

en mouvement. Ses récits sont flottants et prennent des virages soudains, comme dans les tourbillons d'une rivière, la métaphore d'une rivière avec des méandres divagant convient parfaitement à décrire l'art cinématographique ruizien.

Le cinéaste, dans son journal (29 août 2002) imagine le rôle des plaques d'or orphiques, messages destinés au défunt dans l'au-delà[17]. Ruiz voit les plaques d'or « comme une cérémonie et une métaphore du cinéma. Quand nous mourrons, nous oublions tout, mais à côté de notre corps il y a une plaque d'or. C'est un aide-mémoire. Il y est écrit que l'âme espère trouver une source à côté d'un cyprès qu'elle doit éviter malgré la soif. Plus loin, elle [l'âme] trouvera un ruisseau ou une rivière surveillée par des gardes. Elle doit subir un interrogatoire et enfin pourra boire l'eau de la rivière qui vient du lac de Mnémosyne ; ainsi elle retrouvera sa mémoire. […] La mémoire qu'un film devrait éveiller en nous »[18]. Le son de la rivière permet donc de retrouver la mémoire, une fois mort. Les souvenirs sont donc une matière aléatoire… qui ne se précise qu'une fois la mort advenue quand l'âme boit l'eau du lac Mnémosyne. Mnémosyne est la mère des muses, celles dont la production artistique permet aux humains d'oublier leurs malheurs[19]. Cela peut être une définition du cinéma de Ruiz : il aide le spectateur à échapper à la dureté de la vie grâce aux arts. Cette dureté de la vie, dans le son ruizien, peut provenir de cris agressifs, comme les aboiements canins.

---

17 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 66. Giovanni Pugliese Carratelli, *Les Lamelles d'or orphiques : instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Paris : Les Belles Lettres, 2003 (*Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bologne : Il Mulino, 1990). Des travaux récents infirment l'idée qu'il s'agissait d'un rite orphique : Claude Calame, « Les lamelles funéraires d'or : textes pseudo-orphiques et pratiques rituelles », *Kernos*, 21 | 2008, 299-311.

18 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 66.

19 Despina Chatzivasiliou, « Mnémosyne, *mnémé*, *memoria.* Les arts de la mémoire et les images mentales. Réflexions comparatives », in Alain Berthoz et John Scheid (dir.), *Les Arts de la mémoire et les images mentales*, Paris : Collège de France, 2008. Consulté en ligne <https://books.openedition.org/cdf/5495?lang=fr#entries>, le 29 mai 2023.

Aboiements

Les cris des chiens reviennent régulièrement dans l'œuvre de Ruiz, même quand on ne les voit pas. Les chiens du *Colloque de chiens* discutent-ils de roman-photo ? Analysent-ils la façon dont les humains peuvent avoir un destin tortueux et répétitif à la fois ? La sensation procurée par les aboiements répétés au début du court métrage est en tous cas celle d'agressivité, de violence. Commencer un film par ces cris animaux met le spectateur sur la défensive. Le tragique de la situation, avant-même que l'histoire « humaine » ne commence, est souligné par les chiens.

Les aboiements sont répétés également dans *Le Territoire*. Au début du film on entend surtout des oiseaux. Cela permet de savoir que le film va se dérouler en pleine nature. Mais il y a déjà des chiens au loin, sans doute des chiens de chasse. Cela représente une forme d'agressivité et de rejet. Dans une grande maison, un porcelet est cuisiné dans la séquence de la fête d'anniversaire. Quand on découpe cette viande on entend les os qui craquent. Les hommes mangeraient-ils comme des chiens ? Cette séquence, dont le son souligne l'incongruité (offrir un cochon en guise de gâteau d'anniversaire), prépare aux séquences de cannibalisme de la fin du film. À ce moment-là, les bruits de bouche diront à quel point ce groupe humain se rapproche de l'animal en mangeant un de ses semblables. Quand deux enfants jouent avec les os d'un pied humain, des bruits d'os pris par l'un des parents permet de comprendre que l'anthropophagie va arriver peu de temps plus tard. Le son interne objectif[20], ingestion, mastication, déglutition, rapproche l'homme du chien. Seule une femme refuse, dans le groupe en perdition et affamé dans une forêt sans fin, de manger le guide de l'expédition, comme la petite fille refusait au début du film de manger du cochon.

Tout au long du périple du groupe des randonneurs, on entend des chiens au loin et des coups de fusil. On se demande donc si les touristes ne sont pas devenus les proies des chasseurs de la région.

---

20 Michel Chion, *L'Audiovision*, *op. cit.*, repris in « 100 concepts pour analyser les sons » sur michelchion.com.

Comme des animaux apeurés, les marcheurs tournent en rond dans la forêt. Ils ne font que revenir sur leurs pas. Le son d'une séquence le signale également car leurs voix, dans un château en ruine (avec de beaux azulejos, restes d'une civilisation oubliée), sont dédoublées. L'écho systématique (et assez artificiel) de chaque mot, donne l'idée de la boucle et de la répétition. Cet écho artificiel au milieu des ruines d'un château (aucun mur n'est assez haut pour faire résonance) amplifie le côté magique/maléfique de la forêt et enferme le groupe dans une boucle. Le film se termine sur un enfant qui emmène un simple d'esprit, qui ne fait que répéter les paroles des autres, de nouveau dans la forêt…

Chez Ruiz, le son sert à souligner, discrètement, les dysfonctionnements de la narration, les épreuves et l'aspect tragique et absurde. Avec des aboiements de chiens, la nature montre son indifférence. La rivière coule même si les humains s'entre-dévorent.

Les cloches, les papiers et le vent

Les cloches rythment *La Vocation suspendue*. Elles ne sont pas incongrues dans le cadre des couvents où circulent le double héros. Deux acteurs différents jouent Jérôme. On peut donc distinguer celui dont l'histoire se situe en 1942 et le Jérôme de 1962. Tout a été filmé, très vite, en 1977. Les cloches interviennent, par exemple, quand Jérôme 1942, en noir et blanc, débarque dans un nouveau monastère (de style roman tardif). Les cloches rythment les moments de prière. Elles semblent arrêter un combat théologique (*La Vocation suspendue*, à 24'). Les cloches soulignent évidemment que tout se déroule dans des lieux religieux. Mais elles prennent également des sens variés selon les séquences.

Dans *La Chouette aveugle*, le projectionniste tapant sur sa machine 35 mm n'en tire pas un son métallique habituel mais un son de cloche. Les cloches interviennent dans *Combat d'amour en songe* pour signaler le basculement d'une section du récit dans une autre. Ce raccord sonore est assez discret puisque les personnages sont encore très souvent dans des couvents. La cloche hors champ signale également un mariage. Mais dans ce film des sons, hors champ, n'ont

pas de sources logiques car ils proviennent du monde des rêves, ou d'un autre degré d'histoire d'un des personnages qui se démultiplie dans plusieurs récits. Ruiz joue avec ce que nous pourrions appeler une délocalisation acoustique. Quand on se trouve dans un monde du futur (un des niveaux de récit de *Combat d'amour en songe*) avec des ordinateurs qui donnent le déroulé de la vie de Lucrezia ou de Paul un jour à l'avance, le son d'informatique se mélange avec un son d'oiseau venu directement d'une forêt lointaine. Comme au début *d'Apocalypse Now* quand le personnage, sur un lit à Saigon, croit encore être dans la jungle : il ne perçoit plus les bruits de la ville mais des cris de singes et d'animaux sauvages[21]. Ici, les deux personnages en plein centre-ville sont rattachés par le son aux déambulations dans la forêt. Cette délocalisation acoustique peut arriver grâce à des cloches, dont la résonance flotte très loin.

Parfois, dans *La Vocation suspendue*, alors qu'un débat a lieu sur la question de la grâce, ce sont des oiseaux qu'on entend (30'). Ce hors champ étrange, alors qu'on se trouve dans une partie du couvent qui semble dépourvu de fenêtre, et loin de tout cloître, peut évoquer la montée d'une âme au ciel, vers la grâce divine. Le père prieur, enthousiaste, vient de tomber à genoux devant Jérôme 2. Le champ interprétatif étant très large chez Ruiz, totalement ouvert, on pourrait penser au rapport franciscain à la nature (Saint-François en extase devant les oiseaux), aussi bien qu'à une évocation bressonienne (le père s'en va en vélo, comme dans *le Journal d'un curé de campagne*). Le silence dominant, les déplacements feutrés, les petits bruitages devenus importants (comme le papier plié ou déplié, vers 36-37') renvoient aussi à Robert Bresson. Pierre Klossowski, auteur du livre *La Vocation suspendue*, a été acteur dans *Au hasard Balthazar* de Bresson (1966). Les sons des lettres, papiers dépliés, sont importants. Messages secrets, mot comme dans la résistance face au nazisme, ce qui correspond à la vie de Pierre Klossowski qui a participé

21 Walter Murch, *sound designer* du film de Coppola a mixé en douceur la transformation des sons : une mobylette devient un crapaud, une fanfare des cris de singes ou d'oiseaux, etc. Le spectateur est transporté dans la jungle par le son. Processus que j'appelle délocalisation acoustique.

à des groupes résistants alors qu'il était séminariste pendant l'occupation. Il est question de passer d'une zone à une autre, d'action clandestine, ou d'une inquisition qui paraît proche d'un état totalitaire. Une lettre peut être compromettante. Le son du papier déplié prend donc toute la place. Il permet aussi de faire un dévoilement dramatique d'un tableau emballé dans un papier. De nombreuses clochettes tintinnabulent pour faire plutôt sentir l'arrivée du rêve, le dépassement des limites entre éveil et sommeil (comme dans *Combat d'amour en songe*).

Un son de vent accompagne Jérôme 1 lorsqu'il traverse une cour dans *La Vocation suspendue*. C'est un son artificiel, de même que le bruitage des pas (1h06). Le son de vent souligne en général des émotions fortes ou l'annonce d'un grand risque, d'une mort imminente[22]. Ici, il semble souligner la complexité d'un complot. Simultanément il peut dire l'amour, sentiment fort, qui anime le peintre républicain espagnol faussement converti, Malagrida (Daniel Gélin), qui veut retrouver une jeune femme (sœur Théophile) elle aussi présente dans le couvent. La scène suivante avec deux sœurs habillées en robes de soirée rouges pourrait confirmer cela : l'amour est plus fort que les vocations, plus fort que de se vouer à Dieu. L'amour est apporté par le vent et bouscule tous les ordres établis, même les ordres religieux. À la toute fin (1h31'27") les cloches sonnent à la sortie d'une église, accompagnées d'un son de vent. Jérôme 1 regarde une sœur qui semble l'attendre derrière les escaliers. Le vent fait bouger leurs vêtements. Ce souffle sonore donne sans doute la possibilité d'un amour. Le jeune abbé ayant refusé sa vocation dans l'église dans la scène précédente. La sœur ayant retiré son habit pour l'embrasser en robe rouge lorsque les deux se sont retrouvés chez Malagrida. Ce vent fort et artificiel rappelle celui qui rassemble les amants dans *L'Âge d'or* de Buñuel (1930). Les personnages joués par Gaston Modot et Lya Lys, dans le film surréaliste du cinéaste espagnol, sont

22 Martin Barnier, « Vent », in Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (dir.), *Dictionnaire d'iconologie filmique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. Le Vif du Sujet, 2022, p. 631-636.

reliés par la pensée grâce à un son de vent. Il souffle dans la rue où avance l'homme et, par l'intermédiaire d'un miroir, dans la chambre de la femme. Le vent puissant qui siffle dit l'amour fou d'un couple. Dans le film de Ruiz, Jérôme et la nonne sont à distance l'un de l'autre, à chaque bout des escaliers d'une église, mais le vent les rassemble, les porte l'un vers l'autre. Leurs âmes sont unies dans la passion. Le spectateur comprend que leur vie religieuse s'arrête pour leur donner la possibilité d'un amour charnel, physique et puissant comme le souffle du vent.

Conclusion

Dans son journal Raoul Ruiz note le 6 novembre 1996 : « Je recommence à avoir des idées théoriques notamment concernant la bande son. Une curieuse fiction théorique selon laquelle les micro-événements qui constituent une séquence doivent être imaginés jumelés à des sons, de telle sorte qu'on puisse dire indifféremment que le son enveloppe l'objet ou que l'objet enveloppe le son. Une autre idée est d'imaginer un système d'élastiques qui relieraient certains objets entre eux (façon de dire qu'il y a une tension entre eux) »[23]. Les tensions entre les objets sonnants sont très présentes dans les films du cinéaste[24]. Elles participent des différentes couches de films proposées simultanément par Ruiz. Les objets qui sonnent donne un sens démultipliant les interprétations de chaque séquence ruizienne.

Tous les sons ne renvoient-ils pas aux rêves ou cauchemars dans les films de Ruiz ? Comme l'explique clairement *L'Éveillé du pont de l'Alma*, qui reste plongé dans un demi-sommeil (atteint de picnolepsie),

23 Raoul Ruiz (extraits choisis du journal de R.R. par Érik Bullot et Bruno Cuneo, trad. de l'espagnol par Jean-Philippe Cazier), *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*

24 Nous utilisons « objets sonnants » au sens de Daniel Deshays, ingénieur du son pour le cinéma, le théâtre, la musique. Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris : Klincksieck, 2010.

toute la vie peut être vécue comme on traverse un rêve. Dans *Combat d'amour en songe*, les personnages rappellent que les histoires se vivent aussi en dehors des phases de réveil. Un des personnages joué par Melvil Poupaud dit qu'il a vu « en [s]es songes » une résolution à un problème. Dans *La Vocation suspendue*, un des religieux explique : « nous veillons dans le sommeil, nous dormons dans la veille » (1h02'40").

Un des films les plus sonores et méta-fonctionnalisants est sans doute, *Le Film à venir* (1997). Les bruits favoris de Ruiz s'y retrouvent : un avion traverse le ciel bruité par un violon angoissant au tout début du court métrage. Une voix est transformée comme au vocoder et se retrouve mixée avec une sorte de chant du coq. À ce moment-là, une voix parle de « la chambre des horloges » et d'un état « d'hypnose profonde ». C'est sans doute la façon dont Ruiz espère que son public voit ses films puisque le court film décrit la secte des « philokinètes » qui voue un culte à 23 secondes de film. La voix-over est dite par trois narrateurs différents qui se succèdent sans transition, continuant même une phrase sans aucune coupure. Des bruits de pas désynchronisés deviennent des sons de balle de ping-pong (comme l'a fait Tati dans *Les Vacances de M. Hulot* ou dans *Mon Oncle*). Comme chez Tati, pour ce film Ruiz a contrôlé le son de A à Z avec l'aide de son compositeur attitré Jorge Arriagada, et du mixeur Alain Cluzeau. Le budget minimal de ce court-métrage a incité le réalisateur à enregistrer le son à l'avance. Les images ont été tournées ensuite[25].

Les voix des narrateurs sont importantes car elles embarquent le public dans une fiction qui ne tient debout que grâce à cette « valeur ajoutée du son sur l'image »[26]. Dans *Trois vies et une seule mort*, le narrateur est Pierre Bellemare, alors célèbre en 1996 pour être la voix racontant des histoires extraordinaires, présentées comme véridiques, à la télévision ou à la radio en France depuis des années. Ruiz nous donne une clef dans son journal à propos des voix de narration. La

25 Témoignage de Valeria Sarmiento, épouse de Raoul Ruiz, Bordeaux le 1er juin 2023.

26 Michel Chion, *L'Audiovision*, *op. cit.*

voix-over peut perturber le spectateur en donnant des explications qui ne correspondent pas à ce qui est en train de se passer. Cette voix peut également s'insérer dans un dialogue, ou dialoguer avec un personnage narrateur (*L'Hypothèse du tableau volé* et les corrections entre voix over et narrateur). C'est un piège nous explique Ruiz dans son journal (29 décembre 2002) : « la perturbation provoquera certainement plus d'intensité dans l'attention du spectateur »[27].

27 Raoul Ruiz, *Notes, souvenirs, choses vues*, *op. cit.*, p. 74.

Les fantaisies biographiques de Raúl Ruiz

Joaquín Manzi
Sorbonne Université

À Bruno Cuneo et Felipe Poblete Rivera, *in gratitude*

Pour présenter la vaste filmographie de Raúl Ruiz, Andreea Marinescu et Ignacio López Vicuña distinguent trois grandes périodes[1] : une première étape chilienne (1963-1973), une deuxième étape française (1974-1996) qui devient de plus en plus transnationale au fur et à mesure que la reconnaissance du cinéaste grandit (1996-2011). À la charnière entre les deux dernières périodes, les deux volumes du *Diario* de Raúl Ruiz[2], nous permettent de suivre une infinité de projets, de lectures et de voyages qui matérialisent progressivement une forme de vie anachronique à la globalisation capitaliste.

L'écriture du journal atteste d'une disposition personnelle renouvelée et tenace capable d'une part de contrer le passage du temps et les effets de l'âge et, d'autre part, de résister à la déréalisation industrielle du cinéma contemporain selon Érik Bullot[3]. Parmi les

1 Introduction, *Raul Ruiz's Cinema of Inquiry,* Andreea Marinescu et Ignacio Lopez-Vicuña (Éd.), Detroit : Wayne University Press, 2017, EPUB [version électronique du livre papier], p. 6-10.

2 Raúl Ruiz, *Diario. Notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas y oídas,* deux tomes, Bruno Cuneo (Éd.), Santiago de Chile : Ed. Universidad Diego Portales, 2017.

3 Erik Bullot, « Synchronies discrètes. Notes sur le Journal de Raúl Ruiz », *Trafic*, n° 109, p. 58.

projets de scénarios qui y sont évoqués, une demi-douzaine de biographies, que le cinéaste désigne sous le terme de « film "biográfico-fantasía" » dans son journal[4], nous permet de mesurer la puissance d'une écriture en pleine expansion, dont l'invention narrative et la spéculation théorique restent constantes.

Une seule fantaisie réalisée

En inversant l'ordre dans les termes de l'expression forgée par le cinéaste, nous choisissons de privilégier la fantaisie à la biographie afin d'explorer comment les réécritures de divers projets à porter à l'écran montrent l'intrication des dimensions vitale, artistique et spéculative propres au cinéaste écrivain. Dans cette perspective, les textes qui précèdent et suivent la sortie de l'unique film biographique réalisé donnent la mesure des expériences scripturaires et littéraires qui l'ont vu naître. Ceci est particulièrement palpable lors du passage du film dans un grand festival, comme celui de Berlin, où *Klimt*[5] a été présenté en séance spéciale le 8 mars 2006[6] :

> En écrivant les lignes qui vont suivre, je me suis senti comme un médium de Karl Kraus à qui j'ai demandé conseil par le truchement d'un rêve lors d'une sieste. C'est donc à lui et non à moi-même (homme plutôt calme) à qui il faut imputer une certaine insolence. Il ne faut surtout pas voir dans ce film une biographie

4 L'expression apparaît à propos d'un scénario reçu en vue d'un film à venir, Raúl Ruiz, *Diario, tomo* II, *op. cit.,* p. 434. Il s'agit d'une commande intitulée tantôt *La Mistral*, tantôt *La Gabriela,* consacrée à un séjour au Mexique de la poète chilienne récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1945, Gabriela Mistral.

5 Raúl Ruiz, *Klimt*, Allemagne-Autriche-Grande Bretagne-France : Gémini films, 2006, 90 minutes.

6 Le cinéaste note d'abord dans son journal quelques idées pour la présentation publique. Le même jour, plus tard, il transcrit ses impressions mitigées de la projection. Raúl Ruiz, *Diario,* tome II, *op. cit.,* p. 343-344.

> filmée du peintre Gustav Klimt (ce qu'on appelle de nos jours un « biopic »)[7].

La récusation du *biopic* en tant que cadre générique idoine pour aborder au cinéma la vie du peintre autrichien (1862-1918), se fait ici par une série d'emboîtements énonciatifs qui mènent du cinéaste chilien à Karl Kraus (1874-1936) par le biais d'une médiation spirituelle et onirique. En attribuant au fondateur du journal satirique *Die Fackel* (le flambeau) le début de cette diatribe contre le cinéma hollywoodien et européen de son temps, Ruiz feint d'atténuer le caractère polémique d'un propos qui vise avant tout la défense de sa propre pratique artistique. Ainsi, il place son conflit avec les producteurs de *Klimt* dans une sphère fictionnelle, alors qu'il est tangible à la lecture des huit versions du scénario du film déposés à l'IMEC[8] et aux deux montages différents, l'un réalisé par les producteurs anglais et distribué à l'étranger[9], et l'autre réalisé par Valeria Sarmiento, édité en France en DVD, le « *director's cut* », une demi-heure plus longue[10].

Affichant son détachement à l'égard des règles d'usage dans le cinéma commercial qui recourt au *biopic*[11], Ruiz rattache son film à un genre anachronique et mineur, la fantaisie, en attribuant la paternité de ce geste à un autre écrivain autrichien, Arthur Schnitzler (1862-1931). Le sous-titre de cette note d'intention, « Une fantaisie viennoise "à la manière" de Schnitzler », attire toute notre attention

---

7 Raúl Ruiz, « Une fantaisie viennoise "à la manière" de Schnitzler », *Klimt*, dossier de presse français, avril 2006. <https://medias.unifrance.org/medias/70/137/35142/presse/klimt-dossier-de-presse-francais.pdf>. (Consulté le 2 mai 2024).

8 Les différentes versions du scénario sont de longueur et de composition variable, certaines en français, d'autres en anglais ; elles datent de 2003 et 2004.

9 Raúl Ruiz, *Diario,* tome II, *op. cit.,* p. 417.

10 Raúl Ruiz, *Klimt*. France : Alfama Films, édition collector de dix films en DVD. [2012]

11 La voix *off*, absente des fantaisies biographiques de Ruiz, est l'un des procédés fréquents recensés par George F. Custen dans *Bio Pics: How Hollywood constructed public history*, New Brunswick : Rutgers, 1992, p. 55-65.

parce qu'en reprenant le titre du tout premier scénario, il affirme sa liberté vis-à-vis des codes génériques les plus courants. De même, il privilégie une forme (musicale surtout depuis le XIXème siècle) tenue pour mineure, capricieuse et peu utile, mais originale note Alain Rey[12]. Ainsi, il revendique également l'héritage artistique, polémique et désabusé, de l'auteur de *La Ronde*[13], dont il reprend le carrousel des amours désabusées et les formes circulaires qui innervent de nombreuses scènes filmiques.

Dans les lignes suivantes de cette même note d'intention, Ruiz tend imaginairement le relais discursif au spectateur pour qu'il remette à son tour en question les perceptions et sentiments advenus durant la projection :

> Mais assez de complaintes et voyons de plus prêt [*sic*] en quoi ce film ce [*sic*] démarque des projets « biopic ». Tout d'abord, je dirais que par l'utilisation des procédés qui accentuent l'impression permanente de chose rêvée, je souhaitais que le spectateur puisse avoir l'impression de rêver le film. On pourra toujours se dire : « tout ça ce sont de belles paroles, mais que veulent-elles dire au juste ? » . Eh bien, quand on voit une projection cinématographique, on perçoit la juxtaposition d'images fixes séparées à intervalles réguliers par, disons, des « images noires ». Ce n'est pas sans conséquence dans la perception du film. Certains neurologues spécialistes de ce qu'on appelle « le cerveau rêvant » (Hobson, E. Vivaldi, mais aussi M. Jouvet) sont formels : les films, on les rêve ! C'est-à-dire que, derrière un réalisme apparent, il existe une couche d'images fourmillantes produites par le cerveau du spectateur qui imprègnent les images les plus réalistes d'une aura d'irréalité. La plupart des films ne se servent pas de ce cadeau du

12 Alain Rey, « Fantaisie », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, tome 1, 1995, p. 778.

13 Arthur Schnitzler, *La Ronde*, Paris : Stock, traduction de W. Bauer et de S. Clauser, 2002.

> cerveau. Mais, quelques-uns *[sic]* pourtant, très peu nombreux, explorent ces possibilités[14].

Dans cette reformulation des idées présentées lors du discours de remerciement au prix honoris causa de l'École Normale Supérieure de Lyon[15], Ruiz finit par fondre la projection cinématographique et l'activité onirique. Il s'agit d'un procédé à l'œuvre très efficacement dans *Klimt*, où le mécanisme est au service d'une réflexion méta-poétique selon Marie Martin[16]. Elle montre comment, à partir d'un substrat biographique attesté contextuellement, le film s'organise suivant une double marche temporelle, en avant vers la mort, où le peintre découvre son modèle poétique, et en arrière, où il revisite des épisodes saillants d'une vie qui se délite. En interposant divers écrans, notamment durant les scènes de création picturale et de remémoration, le film réussit à cantonner le réel à une surface plane où ses bribes se meuvent parmi beaucoup d'autres fragments insaisissables :

> Ruiz propose, avec *Klimt*, une synthèse éclatée, mais obéissant à une dialectique où le premier écran du travail du film — rêve et miroir — masque et réverbère la maladie vénérienne conjoignant le désir et la mort que les écrans suivants cristallisent[17].

Les divers écrans surgis tout au long de *Klimt* cristallisent plastiquement une mort qui représente l'achèvement d'une existence,

---

14 Raúl Ruiz, « Une fantaisie viennoise "à la manière" de Schnitzler », *op. cit.*, p. 6.

15 Raúl Ruiz, « Discours de remerciement au prix honoris causa de l'École Normale Supérieure de Lyon », 2004. <https://www.lecinemaderaoulruiz.com/documentation/articles-de-raoul-ruiz> (Consulté le 2 mai 2024).

16 Marie Martin, « La projection du peintre. *Klimt* de Raoul Ruiz », *Biographies de peintres à l'écran*, Thivat, Patricia-Laure (éd), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 258.

17 Marie Martin, *ibid.*, p. 270.

mais peut-être aussi le couronnement d'une entreprise artistique[18]. Cet aboutissement est particulièrement heureux dans la mesure où il est incarné par un artiste en qui le cinéaste reconnaissait certaines de ses propres contradictions sociales et culturelles de jeunesse[19]. Et cela l'est d'autant plus que ce film constitue l'aboutissement d'une série d'autres projets, jamais réalisés, ayant soumis à la fantaisie la biographie d'autres figures, historiques cette fois-ci.

D'autres fantaisies, à l'état brut et pur

D'autres scénarios évoqués dans le journal, des commandes pour la plupart, s'articulent précisément à partir de cette scène du trépas. Outre le projet de biographie déjà mentionné consacré à *La Mistral*[20], quatre autres fantaisies biographiques portent sur des hommes d'action, à l'image de *La dernière guérilla*, centrée sur Hiroo Onoda (1922-2014), un soldat japonais de la Seconde Guerre mondiale ayant combattu dans la jungle philippine durant de nombreuses années après la capitulation du Japon[21].

Les trois autres fantaisies biographiques sont regroupées sous le titre d'*Imitatio Imperii*, une trilogie destinée à penser filmiquement divers aspects de survivances temporelles et mémorielles. La locution latine provient du domaine juridique, où elle désigne le rattachement des textes legislatifs des premiers rois Visigoths aux principes

18 Agathe Salha, « Introduction », *Fictions biographiques et arts visuels, Recherches et Travaux*, n° 68, Université Stendhal-Grenoble 3, 2006, p. 10.

19 Raúl Ruiz, Conversation à l'universidad de Valparaíso le 15 mars 2011, partiellement transcrite dans *Entrevistas escogidas, filmografía comentada,* Bruno Cuneo (éd.), Santiago de Chile : Ed. Universidad Diego Portales, 2013, p. 222.

20 Raúl Ruiz, *Diario,* tome II, *op. cit.,* p. 437, 440.

21 Raúl Ruiz, *Diario,* tome I, *op. cit.,* p. 207-208. Werner Herzog a consacré à ce personnage historique le roman factuel *Le crépuscule du monde*, Paris : Séguier, traduction de Josie Mély, 2022.

juridiques de l'empereur Constantin (fin du IVème siècle)[22]. Pierre de la Ramée (1515-1572) l'a employée pour ramener certains gestes de la liturgie catholique à des cérémonies politiques de l'Empire romain. Ruiz la reprend dans son journal pour désigner diverses formes de survivance historique étayées conceptuellement :

> Poco a poco, me vuelven las ganas de seguir la escritura del guión sobre el Che (sobre la memoria moderna, sobre el hundimiento del socialismo real). "Memoria moderna" quiere decir simplemente memoria en que se retienen los hechos ligándolos lógicamente y no literariamente, como hace la memoria clásica[23].

Nous retrouvons ici le geste anachronique noté à propos de *Klimt* : le cinéaste se place en porte-à-faux vis-à-vis d'une approche logique, hégélienne, de la concaténation événementielle, lui préférant un enchaînement littéraire. En ces années de confiance aveugle dans les bienfaits de l'extension du capitalisme fruit de « la fin de l'histoire », Ruiz affirme au contraire la persistance d'une optique narrative plus ancienne, qui prévaut non seulement à l'intérieur de chaque partie de la trilogie, mais aussi de l'ensemble[24].

En effet, sous le titre d'*Imitatio Imperii* le cinéaste a voulu écrire d'abord la biographie d'Ignace de Loyola (1491-1556) ou celle de Matteo Ricci (1552-1610) par le truchement d'un moine chinois évangélisé. Puis il a commencé à écrire une *Imitatio Christi* en reprenant la biographie d'Ernesto Guevara (1928-1967) racontée par un espion de la Stasi. Enfin, il a rédigé *Imitatio Naturae,* la biographie de Charles Darwin (1802-1882) écrite par Orundellico (1815-1864), un habitant de l'archipel fuégien rebaptisé Jemmy Button après sa déportation à Londres en 1830 par le capitaine Fitz Roy.

---

22 Armando Torrent, « Una aproximación a la legislación visigótica hispánica. La i*mitatio imperii* », *Revista Internacional de Derecho Romano*, abril 2017. <https://ruidera.uclm.es/server/api/core/bitstreams/743e59a0-9233-4f31-ab0a-c420a4bc9ea5/content>. (Consulté le 2 mai 2024).

23 Raúl Ruiz, *Diario,* tome I, *op. cit.,* p. 77.

24 Raúl Ruiz, *Diario*, tome I, *op. cit.*, p. 97.

Il s'agit de trois récits de vies imaginaires, puisque narrés par un personnage fictionnel ; l'un des précédents pourrait être « El fin » de Jorge Luis Borges[25], où Recabarren, un personnage inventé, rapporte les derniers instants de Martín Fierro, le héros 'immortel' du poème national argentin. Dans ces trois scénarios typiquement borgésiens, puisque fondés sur la réécriture de textes préexistants, le cinéaste chilien entendait brosser trois tentatives inabouties de transculturation : celle religieuse de l'Extrême-Orient par les jésuites au début du XVIIème siècle ; celle idéologique des Caraïbes par l'intermédiaire d'un agent secret communiste au Venezuela en 1952 ; et enfin, celle linguistique et culturelle d'un aborigène de la Terre du Feu ramené sur place deux ans après sa déportation en Grande-Bretagne sous le regard du jeune Charles Darwin (1802-1889).

Des trois scénarios imaginés, seul le troisième, *Imitatio Naturae,* a été entièrement rédigé et ce n'est pas un hasard, car le cinéaste aimait bien la figure de l'autochtone fuégien qui semblait avoir vite appris toutes les connaissances de son époque[26]. Les tapuscrits d'*Imitatio Christi*, inachevé, et d'*Imitatio Naturae* sont déposés à l'archive Ruiz Sarmiento de l'Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso à Viña del Mar. D'*Imitatio Imperii* ne subsiste d'autre trace écrite que les mentions déjà citées du journal ainsi qu'une autre, glissée dans un entretien réalisé à la sortie du *Temps retrouvé* en tant que film à tourner bientôt en Chine :

> Dans ce film [*Imitatio Imperii*], on trouvera évidemment le palais de la mémoire — dont certaines constructions réelles ou bien imaginaires — où les récits seront traités comme des tableaux. Ce tableau du palais de la mémoire, donné une fois pour toutes, contient des imago qui renvoient aux textes que je veux faire apparaître comme des images oniriques[27].

25 Jorge Luis Borges, « El fin », *Ficciones,* (rééd.) 1953, repris dans *Obras completas*, tome I, Buenos Aires : Emecé, 1993, p. 547-550.

26 Raúl Ruiz, *Entrevistas escogidas, filmografía comentada, op. cit.,* p. 196-197.

27 Jacinto Lageira, *Raúl Ruiz, entretiens*, Paris : Hoëbeke, 1999, p. 91.

Une fois encore, nous retrouvons la forme plastique du tableau relevée sur *Klimt* où convergent cinématographiquement la narration, le rêve et la mémoire étudiés par Marie-Hélène Mello[28].

L'ensemble de la trilogie, au caractère à la fois ambitieux, farfelu et humoristique, remonte à des saisons d'écriture plus anciennes, comme si le principe régressif qui commande narrativement chaque partie de la trilogie était à l'œuvre aussi dans le processus d'écriture lui-même :

> El tema lo estuve trabajando hace unos años cuando unos productores querían que hiciera tres biografías. El proyecto no alcanzó a despegar y quedó en el limbo hasta ahora, en que un productor chino-polaco se enteró de él. En aquel tiempo se llamaba *Imitatio imperii*, del nombre que se da en la liturgia católica a las ceremonias religiosas en que los gestos son tomados de los ritos del imperio romano[29].

Les trois références du journal à la trilogie donnent à penser à un début de l'écriture vers 1992, année de parution de *Notas de viaje,* d'Ernesto Guevara[30]. Le fait que ce récit ait paru à Cuba pour la première fois au début du Período Especial, une période de profondes transformation économiques dues aux effets de l'écroulement de l'Union soviétique, ne semble pas anodine. En effet, la chute du mur de Berlin est au centre d'*Imitatio Christi*, la deuxième partie de la trilogie.

Il s'agit d'un scénario en français, de trente-cinq pages tapées à la machine à écrire électrique, qui comporte des corrections manuscrites à l'encre bleue. Le récit rétrospectif s'organise à partir du travail d'un agent secret de la Stasi nommé Ilitch Naranjo. Il doit quitter

---

28 Les aspects liés à la mémoire dans *Trois vies et une seule mort*, ont fait l'objet de l'étude de Marie-Hélène Mello *Raúl Ruiz et la mnémotechnique,* Montréal, Université de Québec à Montréal, 2006.

29 Raúl Ruiz, *Diario,* tome I, *op. cit.*, p. 299.

30 Ernesto Guevara, *Notas de viaje*, La Habana : Ed. Abril, 1992.

l'hôpital de Berlin-Est où il est interné afin de détruire des documents classés secret-défense. Divers papiers le montrent aux côtés d'Ernesto Che Guevara en différents endroits du monde : La Paz, Caracas, Ciudad de Guatemala et Alger, autant de lieux où se sont déroulés des faits d'espionnage vers lesquels revient le fil du scénario au moyen de sept rétrospections. Ces documents écrits et photographiques doivent être détruits afin que l'agent secret et Karl, son chef est-allemand, ne soient pas emportés avec la chute du mur de Berlin. Leur responsabilité principale consiste à avoir convaincu le jeune voyageur argentin de sacrifier sa vie pour l'avènement de la révolution :

> […] je prendrai d'assaut les barricades ou les tranchées, je teindrai mon arme dans le sang et, fou furieux, j'égorgerai tous les vaincus qui tomberont entre mes mains. Et comme si une immense fatigue réprimait ma récente exaltation, je me vois tomber, immolé à l'authentique révolution qui standardise les volontés, en prononçant le *mea culpa* édifiant. Je sens déjà mes narines dilatées, savourant l'acre odeur de la poudre et du sang, de la mort ennemie. Je raidis déjà mon corps, prêt à la bataille et je prépare mon être comme une enceinte sacrée pour qu'y résonne, avec de nouvelles vibrations et de nouveaux espoirs, le hurlement bestial du prolétariat triomphant[31].

Cette scène fantasmée clôture le récit de voyage autobiographique à travers les Amériques avec Alberto Granado. Si elle a été délaissée par Walter Salles dans *Carnets de voyage*[32], en revanche elle a fasciné Raúl Ruiz au point d'en faire le point de départ du scénario.

Pour Ruiz, le Christ que Guevara avait imaginé incarner dès 1952 au Venezuela n'est pas celui photographié en Bolivie en 1967

31 Ernesto Che Guevara, *Voyage à motocyclette*, Paris : Mille et une nuits, trad. Martine Thomas, 1997, p. 177-178.

32 Joaquín Manzi, *Ernesto Che Guevara va au cinéma,* Sesto San Giovanni : Mimésis, 2021, p. 59-76.

par Freddy Alborta[33]. Le Christ qui inspirait Guevara était celui des jeunes poètes romantiques qui l'ont précédé, comme George Byron (1788-1824), et suivi, comme le Péruvien Javier Heraud (1942-1963), mort a au service d'une guérilla hâtivement levée contre le général putschiste Ricardo López Godoy. Pour cela même le scénario de Ruiz finit par rendre désuète et risible l'affiche avec la photo iconique du « guérilléro héroïque » réalisée par Korda. Valeria Sarmiento nous a confié que l'écriture du scénario, à laquelle elle a assisté, reste dans son souvenir aussi amusante qu'exaltante. Dans *El planeta de los niños*[34], *l*a cinéaste a abordé d'un point de vue distancé et fortement critique la manière dont l'État cubain a instrumentalisé une partie de l'héritage guévariste à des fins de survie du régime.

Imitatio Naturae reprend la même construction rétrospective et récursive du scénario précédent. Ce troisième et dernier volet vient clore la trilogie avec huit pages merveilleuses, tapées à la même machine à écrire. À partir d'une même scène au fin fond de l'archipel de la Terre du Feu en 1832, les pages du journal de Darwin remontent aux années où Jemmy Button et trois autres indigènes des canaux fuégiens ont été emmenés de force en Grande-Bretagne par Fitz Roy. Avec les pages du journal de Darwin qui s'envolent sous les yeux de l'autochtone, ce sont les desseins civilisateurs des Anglais qui s'évaporent :

> Jemmy écrit tous les jours, il aligne des signes qu'il s'invente. Peu à peu il commence à attribuer un sens à chaque signe. Mais Darwin ne prête plus attention au jeune fuégien.
>
> À Buenos Aires, Jemmy fait la rencontre d'autres Indiens, des Mapuches « Ce sont des animaux, pas des hommes » déclare Darwin.

---

33 Le documentaire *El día que me quieras*, de l'artiste argentin Leandro Katz, retrace le travail du photographe bolivien et révèle l'empreinte iconique du tableau *Compianto di Cristo* d'Andrea Mantegna (1478). Joaquín Manzi, *Ernesto Che Guevara va au cinéma, ibid.*, p. 270-281.

34 Valeria Sarmiento, *El planeta de los niños,* Alemania, Chile, Francia : ZDF, 1992.

> « On pourrait les tuer et les manger » dit Jemmy. Et il lance un interminable éclat de rire.
>
> Quelques semaines après, une terrible tempête. Darwin a le mal de mer.
>
> Jemmy lui fait compagnie. Darwin a de la fièvre, il délire. « Lis-moi ce que tu écris ». À sa surprise Jemmy lit. C'est un portrait impitoyable, il a appris par coeur ses conversations dans le bateau. Il le caricature. De temps en temps, il s'interrompt et déclare « Pauvre, pauvre homme » et lance un éclat de rire[35].

En effet, à peine revenu dans ses terres, Orundellico, *alias* Jemmy Button, finit par tuer ses anciens ravisseurs à coup de pierres et brûle *Le Beagle*, le voilier menant la seconde expédition scientifique de Fitz Roy dont le commandant finit par avouer les ambitions colonisatrices.

Dans ce scénario, le retour à la scène initiale sur la plage fuégienne correspond à une structure en boucle : quatre rétrospections font que le film finit tel qu'il a commencé, notait Ruiz dans son journal en résumant le projet de scénario déjà mentionné sur Hiroo Onoda[36]. Le retour à des temps plus anciens est commandé par le lieu, une plage fuégienne où se déroulent des faits, de là que le scénario doive bien les choisir, précise encore le journal : ce sont eux qui commandent l'action[37].

---

35 *Imitatio Naturae. Le jeune Darwin raconté par Jemmy Button*, p. 8. Notre transcription du tapuscrit avec annotations manuscrites déposé à l'archive Ruiz-Sarmiento de l'Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso à Viña del Mar. Notons au passage que Ruiz reprend les mêmes mots de Charles Darwin « Pauvre Jemmy », en les retournant cette fois-ci contre le scientifique. *Journal de bord [DIARY] du voyage du Beagle 1831-1836*, Paris : Honoré Champion, traduction par Christiane Bernard et Marie-Thérèse Blanchon, 2012, p. 527.

36 Raúl Ruiz, *Diario,* tome I, *op. cit.,* p. 207-208.

37 *Ibid.,* p. 30-31.

Un élément diégétique est chargé de donner à voir la mise en scène du retour mémoriel : ce sont des abeilles qui, en s'approchant des personnages, ravivent le passé chez les deux narrateurs. Les feuilles envolées du cahier de Darwin, tout comme les clichés de Guevara brûlés et sa biographie réduite aux éléments d'une liste chinoise égrenés par un ordinateur, matérialisent au contraire le passage du temps. Son œuvre destructrice est contrée par l'exercice de mémoire mis en scène par d'autres procédés bien précis.

Le premier procédé est linguistique. Ruiz écrit dans une langue à peine moins sauvage que celle de Jemmy Button de retour chez les Yahgans. L'expression écrite du scénariste transcrit assez approximativement, phonétiquement parfois, les mots appris oralement, les expressions familières en particulier. C'est comme si Ruiz était encore dans les années quatre-vingt-dix le « meilleur répétiteur possible de la langue française » adoubé par Serge Daney vingt ans plus tôt[38]. Le diariste note qu'un nouveau stylo Waterman correspond mieux à l'écriture abrupte des cahiers[39], dont les interventions manuscrites ajoutent au scénario des éléments narratifs essentiels (flash-back, sur la marge, en majuscules), de même que des annotations de mise en scène. Les morceaux de musique argentins et cubains ponctuent le deuxième scénario, là où le troisième revient plusieurs fois sur des mots yahghans et finit par l'un d'eux : *Yamashkuna*, une imploration signifiant « Sois généreux avec moi ». Ce mot est le signe d'un deuxième procédé d'ordre anthropologique : ces vies illustres, traversées comme elles sont par le contact interculturel et par le métissage, montrent diverses formes de résistance aux entreprises d'endoctrinement catholique, communiste et positiviste.

38 Serge Daney, « En mangeant, en parlant », *Cahiers du Cinéma,* n° 345, 1983, p. 24.

39 Raúl Ruiz, *Diario*, tome I, *op. cit.,* p. 207.

Une infinité d'idées vitales, joyeuses

Les trois vies, dûment décentrées par le regard et l'expérience du témoin subalterne, constituent trois épisodes d'une mondialisation qui chancelle depuis longtemps comme le rappelle Jean-Luc Nancy :

> Le monde a perdu sa capacité de faire monde : il semble avoir gagné seulement celle de multiplier à la puissance de ses moyens une prolifération de l'immonde qui, jusqu'ici, quoi qu'on puisse penser des illusions rétrospectives, jamais dans l'histoire n'avait ainsi marqué la totalité de l'orbe. Pour finir, tout se passe comme si le monde se travaillait et se traversait d'une pulsion de mort qui n'aurait bientôt rien d'autre à détruire que le monde lui-même[40].

Parce que ceci était déjà connu du cinéaste, l'exercice d'écriture cinématographique se fonde sur un socle historique avéré, mais minimal, pour mieux magnifier le rôle et l'amplitude de l'invention et de la perspective contre-historique. Pour Ruiz, le bouton de nacre reçu par Orundellico en échange de sa traversée en Grande-Bretagne reste un détail ; dans le documentaire homonyme de Patricio Guzmán, c'est un motif plastique qui structure le montage dans son ensemble et pour cela même repris dans l'affiche du film[41].

La portée spéculative de la trilogie *Imitatio Imperii* nous rappelle que Ruiz aimait à travailler les idées indépendamment de leur forme écrite, destinée au théâtre, au cinéma ou à l'essai[42]. Et en effet, par-delà le scepticisme vis-à-vis du dessein civilisationnel ou altruiste des trois vies évoquées, le destin de Darwin, de même que celui de Guevara et de Loyola, répondent à l'une de ses idées les plus chères, à savoir la puissance transformatrice de certains mots actifs dans les religions comme en politique et en poésie[43]. Les mêmes

---

40 Jean-Luc Nancy, *La création du monde ou la mondialisation,* Paris : Galilée, 2002, p. 16.

41 Patricio Guzmán, *El botón de nácar*, Chili-France : 2015.

42 Jacinto Lageira, *Raúl Ruiz, entretiens*, *op. cit.*, p. 70.

43 *Ibid.*, p. 63.

mots agissent diversement s'ils sont destinés à cette machine qu'est le cinéma : ils déploient un art de la mémoire plus brutal, inévitable et énigmatique que celui de Pierre de la Ramée[44]. Si tout a été déjà filmé dans les rêves de nos ancêtres, c'est au cinéaste chaman de ramener à l'écran « les fantômes d'un temps perdu[45] ».

Ainsi, les contenus historiques majeurs qui marquent les vies illustres, l'évangélisation avortée de la Chine, l'échec de l'extension du socialisme à l'échelle planétaire, le soubassement éthique trouble de la théorie de l'évolution, sont la partie immergée des scénarios centrés sur l'oubli. Les « abeilles mnémosyne » qui tournent avec insistance autour d'Illitch Naranjo et de Jemmy Button portent notre regard vers Mario Praz, Frances Yates et Aby Warburg.

Les références abondantes à leurs œuvres dans le journal et la poétique de Ruiz œuvrent dans le « vaste réservoir de fictions ruiziennes potentielles[46] ». Elles sont moins des appuis conceptuels que le point de départ de constructions narratives récursives et non-aristotéliciennes, comme la pensée de Pierre de la Ramée, pivot central pour la trilogie[47]. Elles déterminent par ailleurs également le travail de mémoire d'un lecteur-spectateur qui devient ainsi réflexif, voyageur selon Marie-Hélène Mello[48].

Voilà pourquoi dans la trilogie *Imitatio Imperii* nous retrouvons cette vision d'ensemble que Ruiz attribuait aux Latino-Américains, avec tout ce qu'elle comporte de « trompeur et de fascinant[49] ». Pour

---

44 Raúl Ruiz, *Diario*, tome I, *op. cit.,* p. 30.

45 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Santiago de Chile : Diego Portales, traduction d'Alan Pauls, 2013, p. 97.

46 Daniele Dubroux, « Les explorations du capitaine Ruiz », *Cahiers du Cinéma,* n° 345, 1983, p. 31.

47 « Pour Ramus, c'était sa mission que de faire retrouver à l'art dialectique sa forme "naturelle", sa nature pré-aristotélicienne, socratique et ancienne. », Frances Yates, *L'art de la mé*moire, Paris : Folio-Histoire, traduction de Daniel Arasse, 2022, p. 338.

48 Marie-Hélène Mello, *Raúl Ruiz et la mnémotechnique, op. cit.*, p. 69.

49 Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma,* n° 345, 1983, p. 80.

eux, être européen signifie n'appartenir à aucune communauté nationale à titre exclusif, et ce au nom d'une liberté farouche. Si Ricci, Guevara et Darwin restent à leur tour des pôles d'attraction, c'est parce qu'ils ont été autres, étrangers à eux-mêmes. Leur liberté, Ruiz l'a donnée également en partage par sa pratique des langues et des cultures étrangères, ainsi que par ses fictions filmiques et littéraires baroques. C'est précisément cette liberté-là qui nous sépare de lui et nous attire incessamment vers son œuvre protéiforme, encore inconnue en partie, dormant dans des archives qui promettent bien d'autres aventures à venir.

Réflexions autour du costume chez Raoul Ruiz. La « griffe » des couturiers au service de la *persona* des stars et de l'esthétique de *Généalogies d'un crime* (1997)

Guillaume Jaehnert
Université Bordeaux Montaigne

Réalisé en 1997, *Généalogies d'un crime* s'inscrit dans une période de collaboration de Raoul Ruiz avec les stars. Après *Trois vies et une seule mort*, où il a dirigé Chiara et Marcello Mastroianni, le réalisateur retrouve Melvil Poupaud qui incarne le jeune René dans *Généalogies d'un crime*. Le film, lauréat de l'Ours d'argent au Festival International du Film de Berlin de 1997, est construit autour de Catherine Deneuve. La star y interprète le double rôle de Solange, une avocate réputée, et de Jeanne, la tante de René. Construit sur une série de flashbacks, le film de Ruiz raconte les différentes versions de l'homicide de Jeanne, membre d'une Société de psychanalyse aux dérives sectaires. Celle-ci compte parmi ses membres des personnages interprétés par Michel Piccoli (Georges Didier), Andrzej Seweryn (Christian Corail) ou encore Bernadette Lafont (Esther). En donnant le rôle principal à Deneuve dans ce film construit sur la psychanalyse, Ruiz joue délibérément sur la *persona* de la star dans le but d'utiliser ce qu'il appelle la « griffe Deneuve », dont les précédents rôles avec Buñuel et avec Téchiné[1] retiennent tout particulièrement l'attention du réalisateur[2]. Cette contribution vise à étudier l'apport d'une autre griffe, celle des costumes, dans l'élaboration

1 Au moment où elle tourne *Généalogies d'un crime*, Deneuve a tourné sous la direction de Téchiné en 1981 dans *Hôtel des Amériques*, en 1986 dans *Le Lieu du crime*, en 1993 dans *Ma saison préférée* et en 1996 dans *Les Voleurs*.

2 Gwénaëlle Le Gras emploie le terme de « griffe Deneuve » pour qualifier la façon dont Ruiz utilise de manière consciente la *persona* de la star en faisant ici référence aux films que Deneuve a tournés sous la direction de Buñuel et de Téchiné. Gwénaëlle Le Gras, *Le Mythe Deneuve. Une « star » française entre tradition et modernité*, Paris : Éditions Nouveau Monde, 2010, p. 313.

des personnages. La question du costume, en effet, apparaît cruciale dans la mesure où la structure du film repose sur les allers et retours entre le passé et le présent des personnages incarnés par Catherine Deneuve. Dans ce contexte où le public est amené à épouser le point de vue de Deneuve, l'étude de la valise du personnage principal a pour objectif de démontrer qu'une lecture haptique de *Généalogies d'un crime* est utile pour comprendre à quel point les costumes, au même titre que les maquillages et les coiffures, participent à l'élaboration des rôles en synergie totale avec les décors et la photographie du film. Nous verrons ainsi que le travail avec des stars conduit ici les équipes costumes de Ruiz, dirigées par Élisabeth Tavernier, à collaborer avec des maisons de couture, Yves Saint Laurent et Lanvin, dans le but d'habiller les trois personnages principaux. Les costumes de ceux-ci, par leurs couleurs notamment, se répondent souvent entre eux et contribuent à brosser un tableau que la caméra de Ruiz met en mouvement. Cette configuration a pour but de donner à *Généalogies d'un crime* un filtre noir et blanc, le film de Ruiz étant dominé par ces deux teintes.

L'équipe costumes autour des stars : une collaboration exemplaire avec la haute-couture

L'équipe costumes

Rappelons-le, c'est au titre de créatrice de costumes qu'Élisabeth Tavernier est cheffe de poste et constitue son équipe. Pour *Généalogies d'un crime*, celle-ci est composée d'un chef costumier, Thierry Delettre, dont la mission est d'assister la créatrice dans le choix des tissus et le suivi de la réalisation de la valise des acteurs. Tous deux travaillent avec une costumière (poste ici occupé par Radija Zeggai) dont le rôle est d'accompagner la sélection du vestiaire des acteurs et, le cas échéant, de fabriquer les costumes dans un atelier placé sous sa responsabilité. Plus que la créatrice, le chef costumier ou la costumière, c'est ensuite l'habilleuse (Chris Fageol) qui, en continuité

avec la scripte (Barbara Constantine[3]), veille aux raccords costumes et à leur entretien au quotidien sur le plateau[4]. Deux chefs maquilleurs rejoignent l'équipe : Cédric Gérard et Hervé Soulié, accompagnés de Magali Ceyrat, ainsi qu'une cheffe coiffeuse et un chef coiffeur, Agathe Moro et Gérald Valmer.

Au moment de la réalisation de *Généalogies d'un crime*, Élisabeth Tavernier est une créatrice de costumes reconnue. Née en 1946, Élisabeth Tavernier crée des costumes depuis les années 1970, pour la scène et en majorité pour l'écran. Après avoir travaillé pour la télévision (notamment en 1978 pour les costumes d'*Histoires Insolites*, une série créée par Claude Chabrol en 1974), Tavernier intègre l'équipe de Catherine Leterrier pour les costumes de *La Passante du Sans-Souci* (Jacques Rouffio, 1982). En 1986, elle est cheffe de poste sur 37 °2 *le matin* (Jean-Jacques Beineix), et son travail pour *Bras de fer* (Gérard Vergez, 1985) lui vaut d'être nommée une première fois aux César des « Meilleurs Costumes » en 1986, un an après la création de cette catégorie. Signalons que dans ce film, Christophe Malavoy retrouve son tailleur habituel, Dominique Morlotti[5], qui fournit les tenues masculines de *Généalogies d'un crime*. Deux autres nominations aux César sont à rappeler dans la carrière de la créatrice de costumes : d'abord en 1989, pour *La Vie est un long fleuve tranquille* (Étienne Chatiliez, 1988) et dix ans plus tard pour *Place Vendôme* (Nicole Garcia, 1998), film pour lequel Tavernier collabore avec Nathalie du Roscoat. Les deux dernières nominations sont particulières dans la mesure où elles concernent des films à sujet contemporain, alors que ce sont statistiquement les films à costumes historiques qui y concourent et sont à ce titre le plus souvent salués. Soulignons une collaboration récurrente avec Étienne Chatiliez, pour qui Tavernier

3 Avant de se consacrer à l'écriture, Barbara Constantine a exercé le métier de script au cinéma. À ce poste, elle a déjà travaillé avec Raoul Ruiz en 1986 pour *Dans un miroir* et en 1996 pour *Trois vies et une seule mort*.

4 Signalons également la présence d'une stagiaire costumes, Isabelle Sitbon.

5 Dominique Morlotti est directeur artistique chez Lanvin entre 1992 à 2001, après avoir occupé ce poste aux collections masculines de Balmain (entre 1979 et 1983) et Dior (entre 1983 et 1992).

réalise souvent les costumes depuis les années 1980, et ce jusqu'à son décès en 2022.

Réalisé en 1997, *Généalogies d'un crime* s'inscrit dans la filmographie commune entre Élisabeth Tavernier et Catherine Deneuve. À la fin des années 1990, en effet, la créatrice de costumes retrouve la star sur plusieurs films. Après avoir réalisé les costumes des *Roseaux sauvages* (1994), Tavernier habille Deneuve dans un autre film réalisé par André Téchiné, *Les Voleurs* (1996). Juste après *Généalogies d'un crime* et *Place Vendôme*[6], elle signe de nouveau les costumes de la star dans *Le Vent de la nuit* (Philippe Garrel, 1999). C'est dans le cadre de sa collaboration avec la star dans les années 1990 et à la demande de celle-ci que la créatrice de costumes a travaillé en tandem avec Yves Saint Laurent pour habiller le film de Ruiz. S'il y a lieu, c'est à la cheffe de poste que revient d'assurer la liaison avec les couturiers, une tâche parfois assumée par le chef costumier. Lorsqu'il rejoint Élisabeth Tavernier sur le film de Raoul Ruiz, Thierry Delettre[7] a débuté sa carrière comme chef costumier auprès de la créatrice Edith Vesperini[8], notamment pour *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991) et *Le Bonheur est dans le pré* (Étienne Chatiliez, 1995). En 1993, il intègre l'équipe de Jacques Fonteray sur *Une femme française* (Régis Wargnier, 1994). *Généalogies d'un crime* marque sa rencontre avec Deneuve, qu'il habille à plusieurs reprises à partir des années

6 Dans ce film, Deneuve porte des vêtements Saint Laurent issus de sa garde-robe personnelle.

7 Comme chef de poste, Thierry Delettre a notamment créé les costumes de plusieurs séries d'époque comme *Un village français* (entre 2010 et 2017) ou *Germinal* (2020). Il a également habillé *Edmond* (Alexis Michalik, 2018) et *Le Comte de Monte-Cristo* (Alexandre de la Patellière et Matthieu Delaporte, 2023). Sa collaboration avec Martin Bourboulon (deux premiers volets des films *Les Trois Mousquetaires,* 2022-2023) lui vaut également d'être nommé aux César des Meilleurs Costumes pour *Eiffel* en 2022.

8 Nommée aux César des Meilleurs Costumes pour *Van Gogh* en 1992, la créatrice remporte le prix en 2001 pour les costumes du film *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy, qu'elle a créés avec Jean-Daniel Vuillermoz.

2000 dans le cadre de sa collaboration avec la créatrice de costumes Catherine Leterrier[9].

La haute-couture

Si Tavernier et Delettre ne sont pas des collaborateurs récurrents de Raoul Ruiz, tous deux ont pour habitude de travailler avec les couturiers au cinéma. Dans les carrières des deux costumiers, en effet, plusieurs autres films réalisés peu de temps avant celui de Ruiz montrent bien que le recours à la haute-couture n'est pas un cas isolé de leurs pratiques de travail. C'est souvent une habitude prise en raison des stars qui portent le film, comme le suggère, par exemple, la mention de la maison Cerruti 1881 pour les costumes de Marcello Mastroianni au générique de *Trois vies et une seule mort*. En 1994, trois ans avant la sortie de *Généalogies d'un crime*, Élisabeth Tavernier a déjà trouvé chez Chanel les tenues de Carole Bouquet pour *Grosse fatigue*[10], un film de Michel Blanc. Cette même année, *Rêveuse jeunesse* de Nadine Trintignant offre à Thierry Delettre l'occasion de collaborer une première fois avec Saint Laurent pour habiller Chiara Mastroianni[11]. Contrairement au réalisateur, infidèle à ses équipes costumes, les stars créditées au générique de *Généalogies d'un crime* retrouvent souvent leurs couturiers à la ville comme sur l'écran. Catherine Deneuve, tout particulièrement, a lié une relation sur le long terme avec Yves Saint Laurent, qui réalise une partie de ses tenues pour le film de Ruiz. Ainsi cette occurrence s'inscrit dans un partenariat établi de longue date. Depuis *Belle de jour* (Luis

9 Sous la direction de Leterrier, Delettre rejoint Deneuve sur : *Princesse Marie* (Benoît Jacquot, 2003), *Les Temps qui changent* (André Téchiné, 2004), *Palais Royal !* (Valérie Lemercier, 2005), *Mes Stars et moi* (Laetitia Colombani, 2008). Delettre a également intégré l'équipe costumes du film *Le Concile de Pierre* avec Deneuve (Guillaume Nicloux, 2005).

10 L'actrice était alors en contrat avec la marque, au titre d'égérie du parfum Chanel N°5.

11 Yves Saint Laurent fournit les fourrures de Chiara Mastroianni en exclusivité dans ce film.

Buñuel, 1966), film qui signe la rencontre de Saint Laurent avec Deneuve, le couturier co-réalise souvent les costumes de la star. On a vu dans cette relation trois phases successives, aussi le film de Ruiz s'inscrit dans la troisième où les réécritures de l'image de Deneuve sont souvent l'objet des films costumés par Saint Laurent[12]. C'est d'ailleurs dans le cadre de sa collaboration avec Deneuve pour *La Sirène du Mississipi* que Saint Laurent est consacré au titre de « plus cinéphile des couturiers[13] » par François Truffaut en 1969. Dans les années qui précèdent la réalisation de *Généalogies d'un crime*, l'image de Deneuve est d'ailleurs solidement ancrée dans celle de la maison Saint Laurent puisque l'actrice a été le visage officiel des cosmétiques de la marque entre 1992 et 1995[14]. *Généalogies d'un crime* caractérise donc une phase de maturité de la relation entre la star et le couturier, les « griffes » respectives de Saint Laurent et de Deneuve se confondant entre elles.

Deneuve est d'ailleurs loin d'être le seul lien d'Yves Saint Laurent avec le cinéma. Costumier pour la scène[15], Saint Laurent a aussi construit une filmographie importante et ce dès le début de sa carrière. En 1986, à l'occasion d'une exposition des maquettes de costumes d'Yves Saint Laurent pour le théâtre, la journaliste Edmonde

---

12 Guillaume Jaehnert, *Catherine Deneuve et Yves Saint Laurent : un style entre écran et podium*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2020.

13 *Le Monde*, 21-06-1969.

14 En 1990, pour la haute-couture du printemps-été, Saint Laurent réalise une collection sous la forme d'hommages à sa maison et aux personnalités qui l'ont marqué. Un modèle, le numéro 56, y porte officieusement le nom de Catherine Deneuve. Pour un historique illustré des collections de haute-couture de la maison Saint Laurent, se reporter notamment à Olivier Flaviano, Suzy Menkes et Jéromine Savignon (dir.) *Yves Saint Laurent Haute-Couture. Défilés*, Paris : Éditions La Martinière, 2019.

15 Pour la danse, Yves Saint Laurent a collaboré avec Roland Petit et Zizi Jeanmaire (la création d'Yves Saint Laurent pour le ballet est l'objet du mémoire de Master soutenu par Camille Kovalevsky en 2016 à l'Institut Catholique de Paris sous la direction de Christine Vial-Kayser). Pour le théâtre, on peut noter la fidélité d'Yves Saint Laurent avec la compagnie Renaud-Barrault. Rappelons également que Pierre Bergé a été directeur des Opéras de Paris de 1988 à 1994.

Charles-Roux a qualifié de « troisième scène » son activité prolifique de costumier, que le couturier maîtrise en parallèle à ses défilés de haute-couture et de prêt-à-porter[16]. Entre la scène et l'écran, trois différences majeures sont à noter dans le processus de conception et de fabrication des costumes d'Yves Saint Laurent. Pour l'écran, le travail d'Yves Saint Laurent se concentre presqu'exclusivement sur un seul personnage (ou deux, à titre exceptionnel), alors qu'il habille la totalité du plateau à la scène. Ainsi, les dessins d'Yves Saint Laurent pour le cinéma se sont majoritairement concentrés sur la création de silhouettes féminines[17], contrairement à la scène où son travail est aussi largement documenté par des projets de costumes masculins. Enfin, les indications laissées par le couturier sur le maquillage et la coiffure des rôles apparaissent peu souvent dans ses dessins pour l'écran, ce qui laisse penser qu'il délègue ce point aux équipes du film, alors que les maquettes qu'il dessine pour la scène intègrent des intentions beaucoup plus détaillées à ce sujet.

Entre 1954 et 1960, Yves Saint Laurent est d'abord modéliste[18] puis directeur artistique chez Christian Dior, maison dont les vêtements sont souvent portés à l'écran par des stars cosmopolites lorsqu'y travaille Yves Saint Laurent (comme Ingrid Bergman ou Olivia de Havilland) certains films reconstituant même parfois des défilés[19]. L'ouverture de la maison Yves Saint Laurent en 1961 ne présente aucun point de rupture entre le couturier et le cinéma. Dans les années 1960, où Saint Laurent présente l'essence de sa griffe, le couturier réalise les costumes de nombreux films lorsqu'il habille successivement Claudia Cardinale (*La Panthère rose*, Blake Edwards) en 1964, Jean Seberg (*Choc / Moment to Moment* de Mervyn

16 Préface d'Edmonde Charles-Roux, *Yves Saint Laurent et le théâtre* [cat. exp.], Paris : Éditions Herscher, 1986.

17 Dans le cas des acteurs masculins, signalons une collaboration forte avec un cinéma et des acteurs gays, notamment Pedro Almodóvar, Helmut Berger, Joseph Losey, Luchino Visconti.

18 Un modéliste veille notamment au respect des proportions lorsqu'un dessin du couturier est réalisé en vêtement.

19 C'est notamment le cas pour *La Fille de l'Ambassadeur* (Norman Krasna, 1956).

Le Roy) et Leslie Caron (*Le Coup de l'oreiller / A Very Special Favor* de Michael Gordon) en 1965, ou encore Sophia Loren (*Arabesque* de Stanley Donen), Annie Girardot et Candice Bergen (*Vivre pour vivre* de Claude Lelouch) en 1966. Bien qu'Yves Saint Laurent ait habillé Romy Schneider à plusieurs reprises dans les années 1970[20], il n'existe pas de relation équivalente à celle qui l'unit à Catherine Deneuve, tant dans la longévité que dans le nombre de partenariats. Dans les années 1980 et 1990, le couturier continue d'habiller les stars dans des films mis en scène par des réalisateurs majoritairement français (à deux reprises chez Luc Besson[21], mais aussi chez Bertrand Blier[22] ou encore Claude Chabrol[23]). En-dehors de *Généalogies d'un crime*, la collaboration d'Yves Saint Laurent avec des cinéastes d'expression hispanophone s'est principalement concentrée dans les années 1960 autour de María Félix et Catherine Deneuve, que le couturier habille dans des films mis en scène par Luis Buñuel et Emilio Gómez Muriel[24]. De son côté, Dominique Morlotti, qui partage avec Saint Laurent la charge d'habiller une partie du film, est aussi un collaborateur de création régulier des stars. Lorsque Ruiz réalise *Généalogies d'un crime*, le couturier accompagne une de ses égéries,

20 Yves Saint Laurent habille Romy Schneider dans deux films de Claude Sautet respectivement sortis en 1971 et 1972 (*Max et les ferrailleurs* et *César et Rosalie*) ainsi que dans *Les Innocents aux mains sales* (Claude Chabrol, 1975) et *Liés par le sang / Bloodline* (Terence Young, 1979).

21 D'abord en 1985 pour Isabelle Adjani dans *Subway*, puis en 1990 pour Jeanne Moreau dans *Nikita*.

22 En 1989 pour Gérard Depardieu dans *Trop Belle pour toi*.

23 En 1992 pour Stéphane Audran dans *Betty*.

24 Plusieurs années avant la sortie de *Belle de jour*, c'est en tant que directeur artistique de la maison Dior qu'Yves Saint Laurent habille María Félix à deux reprises : chez Buñuel, en 1959, pour *La Fièvre monte à El Pao*, puis chez Emilio Gómez Muriel, en 1960, pour *La Estrella Vacia*. Dans ce film, deux autres couturiers (Balenciaga, Patou) réalisent des créations inédites en exclusivité pour l'actrice. Sur ce sujet, voir notamment : Jorge Perez, *Fashioning Spanish Cinema. Costume, Identity, Stardom,* Toronto, Éditions University of Toronto Press, 2021.

Daniel Auteuil, dans deux films[25] et crée les garde-robes additionnelles de deux autres longs métrages réalisés par Chantal Akerman et Arnaud Desplechin[26]. C'est au titre de directeur artistique des collections masculines de la maison Lanvin qu'il habille ici Andrzej Seweryn et Michel Piccoli, ce dernier venant de collaborer avec le couturier pour *Party* de Manoel de Oliveira, également sorti un an avant *Généalogies d'un crime*.

Les costumes : synergie avec les décors et la photographie du film

Composer un tableau en noir et blanc

Ainsi, la présence de collaborateurs comme Dominique Morlotti et Yves Saint Laurent ajoute une dimension supplémentaire à la création collective. En retrouvant son couturier, Deneuve maintient le lien avec ses habitudes de travail et la main d'œuvre qui connaît ses mensurations et ses goûts. Accompagnée des chefs de poste en costumes, c'est la star qui transmet le cahier des charges du film aux équipes d'Yves Saint Laurent dont la mission est d'intégrer les costumes de Deneuve à l'univers visuel du projet de Ruiz. Ce travail de coordination est primordial dans *Généalogies d'un crime* tant le costume est utilisé pour ses qualités chromatiques. Le réalisateur emploie le domaine du costume à la manière d'un peintre qui compose un tableau par touches juxtaposées. L'atelier d'Yves Saint Laurent, connu pour ses talents de coloriste[27], met à disposition cet éventail

25 *Le Huitième Jour* de Jaco van Dormael, et *Passage à l'acte* de Francis Girod.

26 *Un divan à New York* pour Chantal Akerman, *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)* pour Arnaud Desplechin.

27 Rappelons l'influence majeure de la peinture sur les créations d'Yves Saint Laurent, et notamment de Mondrian ainsi que des peintres impressionnistes et cubistes.

de couleurs car il est un privilège de la haute-couture de pouvoir choisir la tonalité de chaque tissu mobilisé dans la création d'un vêtement ou d'un costume. Plusieurs plans de *Généalogies d'un crime* montrent ainsi que, comme Saint Laurent, Ruiz est friand de peinture[28]. Les peintures sont en effet montrées sous différents angles et différentes échelles. Dans la cage de l'escalier de la grande demeure de Jeanne, la présence de Catherine Deneuve devant la galerie de tableaux souligne une filiation du film de Ruiz avec l'univers d'Hitchcock. C'est aussi un portrait de groupe qui sert de modèle aux reconstitutions auxquelles se livrent les membres de la Société. Solange observe ainsi une peinture en mouvement lorsqu'elle regarde les cérémonies à travers la vitre sans tain placée entre l'ancienne chambre de René et la pièce secrète où l'introduit le personnage interprété par Bernadette Lafont. La fusion de deux ateliers, celui de Saint Laurent et de Ruiz, est ainsi manifeste à travers l'esthétique donnée à *Généalogies d'un crime* où l'enjeu est de composer un tableau en majorité noir et blanc. L'esthétique du film dans son ensemble est éloquente à ce sujet : les costumes s'intègrent dans un dispositif plus vaste dans lequel la photographie des équipes de Stefan Ivanov et Gilles Porte ainsi que les décors, supervisés par Luc Chalon et Solange Zeitoun, créent un contraste de noir et blanc, relevé par des touches de couleurs rouge vif. Celles-ci sont données par des accessoires relevant tantôt des costumes (une paire de lunettes, une écharpe, une bande colorée sur un pantalon) tantôt des décors (un dossier, un code civil, un bouquet de roses). Ces notes apportent un contrepoint tonique et dynamisent la plupart des scènes. On notera le fétichisme du film de Ruiz pour les éléments vestimentaires. Ceux-ci sont commentés par les personnages tantôt pour leur connotation phallique (le bâton de rouge à lèvres, reproduit en sculpture grand format chez Jeanne, et accordé à son vernis rouge vif), pour leur caractère incongru (le chapeau d'adulte, dont il est précisé que le jeune René ne le quitte jamais), ou parce qu'ils sont placés en évidence (les chaussures de René, que ce dernier tient à la main pour courir, ou

28 Les peintures du film sont réalisées par Jean-Marie Ziegler et Jean-Paul Lethellier.

pose sur la table de chevet sa tante). Un élément de décor est souvent employé dans l'effet d'insister sur un parti-pris en noir et blanc : un plateau de jeu de go avec des pions noirs et blancs apparaît à de nombreuses reprises comme élément de scansion entre les différentes séquences. Occupant alors la totalité du plan, le jeu de go est souvent superposé aux visages des acteurs au moyen de fondus enchaînés qui ajoutent un filtre bicolore à la caméra de Ruiz.

C'est sous ce prisme que les costumes de Deneuve viennent imposer la présence de l'actrice à l'écran. Ses costumes font l'objet de trois ressorts esthétiques, suivant que l'on s'y intéresse de manière isolée, ou bien par comparaison avec les costumes des autres personnages, ou encore en fonction des décors et de la photographie du film. Plusieurs costumes de Solange, en effet, sont réalisés dans des coloris qui alternent le noir et le blanc et qui, à ce titre, sont des renvois littéraux au plateau du jeu de go placé en rappel de nombreuses scènes. Le début et la fin du film, tournés dans un parloir de prison, montrent bien comment la bichromie a constitué une référence de premier plan pour construire l'esthétique du film, et ce jusqu'aux costumes. Deneuve / Solange, assise à une table, y prend la parole pour narrer l'histoire de *Généalogies d'un crime*. Dans ces scènes, elle porte un chemisier à manches longues constellé de taches noires et blanches qui rappellent les pions du jeu de go. Sa blondeur et son teint diaphane contrastent avec son gilet, d'un noir profond. À l'arrière-plan, le mur du parloir, peint en marron et en blanc, le sol en damier ainsi que la lumière scandée par les barreaux de la fenêtre donnent une tonalité générale à la scène entre ombre et clarté. On a là une illustration de la façon dont les costumes, à la manière de touches colorées, s'intègrent à la photographie du film dans son ensemble en dialoguant avec des décors également choisis pour leur bichromie. Pour Tavernier comme pour Saint Laurent, il s'agit donc de singulariser l'actrice principale du film, ce à quoi participe pleinement la présence exclusive d'un couturier pour la garde-robe additionnelle de Deneuve. Les costumes des personnages qui gravitent autour de Deneuve, le plus souvent réalisés dans des couleurs complémentaires ou opposées à ceux portés par la star, sont ainsi considérés comme les négatifs des tenues de Jeanne et Solange. Cet effet de podium, qui place la star en surbrillance vis-à-vis des

autres personnages, s'apprécie aussi bien lorsque Deneuve porte des costumes blancs (ou de couleurs claires) ou des costumes noirs (ou de couleurs foncées). Ainsi Deneuve, habillée en blanc, contraste avec les autres personnages dans les scènes de l'enterrement de son fils, lors de sa première venue dans la demeure de Jeanne, ou lors de sa venue chez le psychanalyste Christian, scènes où les autres acteurs portent des costumes très foncés. Ce contraste peut s'inverser : lorsque Deneuve porte du noir, comme lorsqu'elle a une conversation importante avec son patron dans leurs bureaux. Dans la scène de veillée de son fils, elle forme un bloc uni avec sa mère, et ce sont les autres personnages qui portent des couleurs claires. La mise en exergue de Deneuve va encore plus loin puisque les costumes de la star contribuent aussi à focaliser l'attention sur elle lorsqu'elle est seule dans le plan. Dans ces scènes, décors et photographies du film s'accordent pour rendre une ambiance colorée complémentaire aux costumes de Deneuve. Décors et lumière se font sombre lorsque la star porte du blanc, alors que la blancheur et la forte luminosité l'emportent lorsque Deneuve porte des costumes noirs ou foncés. C'est particulièrement le cas lorsque Jeanne, vêtue de blanc, se plonge dans le journal de Solange au milieu d'un bureau très sombre, ou inversement, lorsque Solange, habillée en marron, se rend au lycée dans le bureau du proviseur, un décor choisi pour sa blancheur. On mesure ainsi comment cette complémentarité des costumes, des décors et de la photographie du film est fonctionnelle dans l'ensemble de *Généalogies d'un crime*. Ce tableau en noir et blanc continue de se dérouler jusqu'à la fin du film, au moment du suicide collectif des membres de la Société. Dans cette séquence, la blancheur du costume de Deneuve montre bien son innocence et son exclusion de la Société de psychanalyse, dont les membres sont habillés en foncé. Pendant l'entrevue avec Georges Didier / Michel Piccoli, les plans d'ensemble et les champs contre-champs sur Deneuve et Piccoli appuient la complémentarité des costumes blanc (Deneuve) et noir (Piccoli) des deux personnages. Ici ce sont des éléments de décor, le bouquet de fleurs et les livres, placés dans le champ de Deneuve, qui apportent un élément coloré rouge vif. La bichromie est poussée à l'extrême, jusque dans les détails des costumes (la cravate bicolore de Michel Piccoli, mais aussi les costumes des personnages secondaires, et ceux

de la mère de Solange dans d'autres scènes[29]) et des décors (la moquette noire et blanche, un vase chinois blanc et bleu foncé, le revêtement rayé des fauteuils). Ici les costumes valident l'ascendant de Solange sur Georges Didier, montré en train de mourir douloureusement dans cette scène.

Jeanne versus Solange

Concernant les costumes de Deneuve, le générique de fermeture a le souci de préciser que le travail d'Yves Saint Laurent s'est concentré sur la garde-robe du rôle de Jeanne, alors que le personnage de Solange, quant à lui, est habillé par les équipes plateau d'Élisabeth Tavernier. Cette configuration est inhabituelle dans la filmographie commune à Deneuve et Saint Laurent.

Contrairement aux costumes de Saint Laurent réalisés hors collection, ceux de la maison Lanvin ne présentent pas de différences apparentes avec les défilés masculins de la marque, ce qui invite à penser qu'ils ont été puisés en boutique. Comme Dominique Morlotti, qui habille les deux acteurs masculins principaux du film (dans un souci vraisemblable de coordination entre eux[30]), Yves Saint Laurent réalise le plus souvent pour Deneuve des costumes civils contemporains de la diégèse[31]. Ainsi, la plupart des films précédemment costumés par Saint Laurent pour Deneuve révèlent un réel travail d'adaptation des prototypes présentés dans les défilés pendant la préparation de chaque film. *Généalogies d'un crime* fait donc exception dans la collaboration Saint Laurent-Deneuve car la valise de Jeanne dans le film de Ruiz échappe à la contextualité jusqu'ici de

29 Jouée par Monique Mélinand.

30 Si Michel Piccoli connaît le couturier, cela ne semble pas être le cas d'Andrzej Seweryn, dont l'éventuelle collaboration ultérieure avec Dominique Morlotti n'est pas connue.

31 Les tenues qu'Yves Saint Laurent conçoit dans l'esprit dans années 1930 en exclusivité pour Anny Duperey dans *Stavisky* d'Alain Resnais en 1974 sont une des rares incursions du couturier dans le costume historique pour le cinéma.

mise dans les costumes que le couturier conçoit pour la star. Les costumes du rôle de Jeanne établissent une délimitation nette entre le passé et le présent au sein de la diégèse. La division des tâches entre Tavernier et Saint Laurent dans l'élaboration de la garde-robe de Deneuve vient donc apporter un contraste supplémentaire au film dans la mesure où les deux personnages sont radicalement opposés. À la mise en valeur de Deneuve face aux autres personnages, notamment obtenue par les effets chromatiques des costumes précédemment relevés, l'apport de Saint Laurent a pour but de marquer une distanciation supplémentaire du personnage de Jeanne par rapport à celui de Solange. Les costumes de Saint Laurent ont ainsi une valeur temporelle, Deneuve les portant lors des scènes de flashbacks où elle (re)devient Jeanne, la tutrice à qui est confié le jeune René. Ces oppositions nettes entre Solange (garde-robe contemporaine) et Jeanne (costumes de Saint Laurent) sont même un des moteurs principaux de l'intrigue du film, et figurent à ce titre sur les affiches et les jaquettes des DVD où les différences physiques et vestimentaires de Jeanne et Solange sont mises en avant. La garde-robe civile noire et blanche de Solange conçue par les équipes de Tavernier s'oppose ainsi aux tenues colorées et excentriques que Saint Laurent conçoit pour le rôle de Jeanne, aussi ces différences s'expriment jusqu'aux coiffures (Solange est blonde avec les cheveux attachés, Jeanne est rousse ou brune avec des cheveux souvent lâchés) et aux maquillages retenus pour les deux rôles (plus naturels pour Solange, beaucoup plus colorés et décalés pour Jeanne). Cette bipartition du vestiaire de Deneuve n'est pas sans rappeler les costumes que portait déjà la star dans *Belle de Jour*, un film dans lequel jouait déjà Michel Piccoli. Saint Laurent avait eu pour mission d'y habiller un autre double rôle interprété par Deneuve, celui de Séverine / Belle de Jour, avec une garde-robe bicolore noire et blanche. Le costume de la fin du film de Buñuel, une robe noire à poignets et col blancs, est à ce titre emblématique de la division entre un rôle diurne et nocturne, et fait des costumes de *Généalogies d'un crime* un palimpseste comportant la trace du double rôle de *Belle de Jour*[32]. Contrairement à la penderie de Solange, ma-

32 Ce costume ainsi que le trench-coat noir dessinés par Yves Saint Laurent pour Catherine Deneuve dans *Belle de Jour* sont d'ailleurs réédités à l'occasion des

tières et couleurs variées se succèdent dans les costumes que conçoit Yves Saint Laurent pour le rôle de Jeanne : un trench-coat rouge vif assorti à la robe portée en-dessous, deux blouses à collerette similaires mauve ou jaune vif, une nuisette en satin vert clair, un chemisier ajouré bleu marine, un tailleur cintré marron à gros boutons, une robe de velours noire agrémentée d'une broche de pierres précieuses surdimensionnée, une robe bustier à motif panthère[33].

Ce déséquilibre ainsi produit avec la valise de Solange contribue à conférer une aura mystérieuse et ésotérique à Jeanne, qui, rappelons-le, est avant tout présentée comme un fantôme errant et sans visage au début du film de Ruiz. Si les jeux sur les textures matérialisent l'existence corporelle de Jeanne, la fantaisie qui se dégage des couleurs employées pour ses costumes et son maquillage-coiffure contribuent à souligner le caractère spectral du personnage, qui apparaît beaucoup moins souvent et moins longtemps que Solange, et toujours dans les scènes de flashback où la dimension onirique ne doit pas être oubliée pour comprendre que se met en place une confusion entre rêve et réalité. La fusion entre les deux garde-robes est perceptible dans une scène de la fin du film, juste après la mort de Georges Didier, lorsque Solange rentre chez elle et découvre que René, qui a conservé un jeu de clefs de son domicile, lui fait la surprise de l'attendre pour lui confesser son amour. Dans cette séquence, les costumes de Deneuve et de Poupaud sont de nouveau les négatifs l'un de l'autre : Solange porte un costume blanc avec une écharpe rouge (une couleur héritée de Jeanne), alors que René a une veste marron foncé ouverte sur une chemise blanche. La complémentarité des personnages est renforcée par leurs capillarités respectives (cheveux blonds, cheveux bruns). Celle-ci est déjà bien installée dans les séquences qui précèdent, puisque les costumes de Deneuve procurent à son personnage une distinction qui jure avec l'aspect négligé des costumes, des maquillages et des coiffures de René. Lorsqu'il déclare son amour à Solange, une dimension érotique est alors suggérée par

trente ans du film de Buñuel pour le défilé de la collection du prêt-à-porter de l'automne-hiver 1996-1997.

33 Cette création de Saint Laurent pour le film est choisie comme couverture du numéro 434 de la revue *Positif* sorti en avril 1997.

des décors tubulaires qui renvoient à des formes phalliques (un vase transparent, un cactus géant, une pyramide en bois). La pointe de rouge dans le costume de Solange annonce ainsi la venue de Jeanne, qui surgit l'espace d'un instant à travers Solange après que celle-ci s'est appliquée du rouge à lèvres ayant appartenu à Jeanne.

Ce n'est pas la première fois qu'une telle contamination entre Jeanne et Solange s'effectue par le biais du maquillage. Lorsque Solange se rend pour la première fois dans l'ancienne demeure de Jeanne, celle-ci surgit par l'intermédiaire d'une main vernie de rouge. Les costumes, avec les maquillages et les coiffures, ont donc ici pour fonction de souligner la présence de Jeanne à travers le changement d'apparence de Solange, possédée par Jeanne, une fois cette dernière vengée par le meurtre de René (ce que vient souligner la présence d'une jeune femme rousse dans cette scène, qui symbolise la tueuse). La supériorité de Deneuve sur Poupaud est ainsi montrée par le recours à la haute-couture, qui renvoie plus loin au caractère maîtrisé de Jeanne face à l'instabilité et la fragilité nerveuse de René, souvent en train de courir ou de fuir contrairement à Deneuve qui, elle, adopte des attitudes calmes et droites. Plus que les coupes ou les matières des costumes, qui sont différentes entre Deneuve et Poupaud, c'est bien la couleur seule qui suggère une communicabilité entre les deux personnages, René portant des costumes tricolores blancs et noirs, rehaussés d'un détail rouge comme le col d'une chemise ou une bande rouge sur un pantalon de jogging noir et blanc.

Généalogies d'un crime offre ainsi une articulation exemplaire entre le plateau du film et le studio des couturiers d'où proviennent les garde-robes additionnelles de Deneuve et des acteurs masculins principaux. Le travail des équipes d'Élisabeth Tavernier, d'Yves Saint Laurent et de Dominique Morlotti se conjugue ici sur plusieurs registres, à la fois concernant le strict domaine de la création costumes, ce que viennent prouver les nombreux jeux de réponses entre les tenues de Deneuve et ceux des autres personnages, mais aussi avec les autres équipes du plateau qui construisent notamment le décor et la photographie du film. Ce travail de coordination a servi à accentuer, par le costume, une dualité entre le passé et le présent, le rêve et la réalité, mais aussi entre la culpabilité et l'innocence ou encore

entre le masculin et le féminin. Ainsi la « griffe » des couturiers ne prévaut pas sur celle des acteurs et n'éclipse pas les autres costumes, un écueil souvent relevé par Roland Barthes lorsque des couturiers habillent tout ou partie du plateau[34]. Tout au contraire, les créations de Saint Laurent et Morlotti, pensées en complément dans la valise des acteurs, glissent une aura intemporelle qui éloigne les costumes des vêtements à la mode de la fin des années 1990 et évite ainsi au film d'être trop ancré dans son époque. Ainsi, le film de Ruiz a peu à voir avec la révolution vestimentaire qui se joue sur les podiums au moment du tournage[35]. Le film s'inscrit davantage dans une phase de maturité de la relation parallèle à la mode, nouée entre Saint Laurent-Deneuve, les « griffes » respectives de Saint Laurent et de Deneuve se confondant entre elles. Bien qu'Yves Saint Laurent ne semble pas habiller Deneuve dans *Le Temps Retrouvé*[36], sorti en 1999, la filmographie ultérieure de Raoul Ruiz permet d'apprécier de nouveau la présence des deux couturiers de *Généalogies d'un crime* à l'écran dans la mesure où leur participation conjointe est reconduite dans *Comédie de l'innocence*, sorti en 2000[37].

---

34 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre Populaire*, n°12, mars-avril 1955. Le texte est reproduit en entier et commenté dans Damien Delille et Philippe Sénéchal (dir.), *Mode et Vêtements. Retours aux textes*, Paris : Éditions INHA/MAD, 2020, p. 280-283.

35 Les années de préparation et de tournage de *Généalogies d'un crime* sont considérées comme déterminantes dans l'émergence d'une nouvelle mode. À ce sujet, voir Alexandre Samson (dir.), *1997. Fashion Big Bang* [cat. exp.], Paris : Éditions Paris Musées, 2023. Le documentaire d'Olivier Meyrou intitulé *Célébration*, ressorti en 2018, donne une idée de l'activité de la maison Saint Laurent au moment du tournage du film de Ruiz.

36 Les costumes de ce film sont de l'équipe de Gabriella Pescucci et Caroline de Vivaise.

37 Dominique Morlotti y habille Charles Berling et Denis Podalydès. Il est vraisemblable qu'Yves Saint Laurent, également crédité au générique de fermeture, ait réalisé des costumes pour Isabelle Huppert, une star que le couturier habille fréquemment au cinéma. Nathalie Raoul est cheffe de poste aux costumes de ce film.

Cinquième partie

Témoignages

Retranscription d'une table ronde autour de Raoul Ruiz

Nathalie Loubeyre, Bénédicte Sire, Laurent Machuel, Inti Briones
en présence de *Valeria Sarmiento* et de *Benoît Peeters*

Institut Cervantes de Bordeaux, le 1er juin 2023

Nathalie Loubeyre, (réalisatrice de documentaire, professeure associée au master « Documentaire : mémoire, archives, création » de l'Université Bordeaux Montaigne):

La période durant laquelle j'ai travaillé avec Raoul a constitué une expérience extraordinaire pour la jeune scripte que j'étais. J'ai eu la grande chance de participer à deux films. À cette époque, il faisait des films avec l'INA, la Maison de la Culture de Grenoble, où il a tourné *Richard* III en 1985, puis ensuite avec celle du Havre, avec *Mémoire des apparences* en 1986. Ma collaboration avec lui a commencé avec *Richard* III, qui est un de ses films les plus méconnus puisqu'il n'a jamais été diffusé. Pour ce film, son travail sur le théâtre était un peu différent de ce qu'il avait fait avant avec *Bérénice*, où il avait simplement adapté un texte. Avec *Richard* III, il va non seulement adapter la pièce, mais aussi la mise en scène des *Autos Sacramentales* de Calderon, créée pour le Festival d'Avignon, en la transposant dans un autre univers fictionnel. Il emprunte le matériau textuel et le matériau scénique. Nous n'avions pas de scénario, juste le texte de la pièce, sans aucune idée de ce qu'il allait faire. J'avais été mise au courant que Raoul travaillait de manière très particulière, car la veille du tournage, la production avait convoqué toute l'équipe. J'ignore si c'était une initiative de Raoul ou de la production, mais on nous a expliqué qu'il y avait un certain nombre de règles à observer sur ce tournage : il fallait parler à voix basse et seulement pour les besoins du tournage, ne jamais élever la voix, ne pas s'approcher trop près de la caméra non plus — sauf l'assistant-caméra et moi qui en avions le droit -. On ne devait s'adresser à Raoul qu'en cas de nécessité, ou s'il nous avait lui-même sollicité. C'était un peu impressionnant pour

la jeune scripte qui débarquait. Le premier jour du tournage, avant même le premier plan, Raoul a demandé à me parler en aparté. Il m'a expliqué que mon rôle de scripte ne serait pas celui que je devais avoir habituellement, qu'il consistait surtout à prendre en note tout ce qu'on faisait le plus précisément possible, notamment les indications techniques, le diaphragme, la focale, parfois même le point d'éclairage, etc. Il fallait que je prenne tout cela en note, à la fois pour le montage et le laboratoire. Je devais tendre l'oreille pour noter les commentaires qu'il faisait entre chaque prise, où il indiquait ce qui allait ou pas. Il ne fallait surtout pas que je l'ennuie avec les raccords. Les seuls raccords sur lesquels il me demandait d'être précise étaient les raccords de regards. Il fallait que je note très soigneusement les directions de regards car parfois, on faisait un champ dans un lieu, et un contre-champ dans un autre lieu à un autre moment, et donc il fallait garder en mémoire la direction des regards pour le montage. Surtout, je devais attendre qu'il me pose des questions, accéder à ses demandes, et je m'y suis conformé. Je me suis vite rendue compte que ces règles fonctionnaient très bien avec sa façon de tourner, car c'était quelqu'un qui travaillait dans une ambiance très feutrée. Il parlait doucement, je ne l'ai jamais entendu élever la voix. Il fallait prêter l'oreille pour entendre ce qu'il disait, ce qui était très bénéfique à cette ambiance de concentration et d'écoute mutuelle. J'ai aussi très vite compris que scripte était un poste d'observation très intéressant, peut-être parmi les plus intéressants, parce que j'avais le droit de m'approcher de la caméra et de voir comment on travaillait avec le chef-opérateur ou avec les acteurs. Évidemment, j'ai découvert tout son côté Méliès avec ses trucages à la prise de vue, ses caches contre cache ou ses lentilles à double-foyers. Ça a été une école extraordinaire et j'ai pu voir comment il travaillait avec les acteurs, auxquels il donnait très peu d'informations. Mais finalement, cela provoquait des choses très intéressantes. C'était quelqu'un qui était très respectueux du plan de travail. Il ne dépassait jamais, et adaptait toujours son découpage au temps qu'il restait. Il savait aussi entrainer tout le monde dans son désir : il avait une idée, il la poursuivait et tout le monde, par une sorte de magie, se démenait pour qu'il ait ce qu'il voulait. Valeria, savez-vous comment est venue cette collaboration avec la Maison de la Culture de Grenoble ?

Valeria Sarmiento : Le directeur l'a fait venir.

N.L. : Mais est-ce que Raoul vous disait pourquoi il avait accepté de travailler avec la Maison de la Culture de Grenoble ? Qu'est-ce-qu'il en attendait ?

V.S. : Tant qu'il avait la possibilité de filmer, il ne s'arrêtait pas. Et après, Le Havre, c'était pour une raison très pratique. Il pensait que c'était une possibilité d'obtenir la nationalité française.

N.L. : Il ne l'a jamais eue ?

V.S. : Après sa mort, si.

N.L. : Après cette première expérience à Grenoble, il m'a été demandé de revenir au Havre, puisqu'entre temps, Jean-Luc Larguier avait emmené Raoul là-bas. Il a tourné à ce moment-là *Mémoire des apparences*, où le théâtre et le cinéma s'imbriquaient encore différemment puisqu'il s'agissait de préparer simultanément, avec la même équipe technique et artistique, la mise en scène des *Autos sacramentales* de Calderon pour Avignon et la réalisation du film. Le temps du tournage coïncidait avec la répétition de la pièce, et des extraits du film étaient projetés sur des écrans durant le spectacle à Avignon. Bénédicte, tu as joué dans ce film. Comment en es-tu venue à participer à ce projet ?

Bénédicte Sire (comédienne) :

J'ai rencontré Raoul alors que je travaillais avec Daniel Mesguich au Festival d'Avignon en 1983. On était au Théâtre Municipal et on jouait *La Dévotion à la croix* de Calderon. Il a demandé à filmer une scène du spectacle. C'était un plan au ralenti. C'était la première fois que j'assistais à une scène de telle sorte, la caméra était sur un travelling au sol et faisait un bruit épouvantable de mitraillette. J'imagine que ça ne se passe plus du tout comme cela maintenant. J'ai eu après la chance et le plaisir de travailler régulièrement avec Raoul sans

savoir dans quel film je jouais. J'y allais le dimanche quand il testait des caméras avec l'INA, sur son balcon, chez lui, ou avec d'autres copains, ou dans un appartement qu'on lui prêtait. C'est François Ede qui m'indiquait dans quel film je jouais. Trois ans après notre première rencontre au Festival d'Avignon, il me donne rendez-vous à la Gare du Nord. Entre le moment où je l'ai accueilli à la descente du train et le moment où on est entré dans le café pour commander, il s'est passé pour moi une éternité, qui était l'éternité de Ruiz. Tout d'un coup, moi, jeune comédienne, il me propose de venir dans son projet au Havre avec une troupe permanente, en disant : vous êtes des acteurs de théâtre, mais vous allez être la première troupe de cinéma permanente. Il m'a expliqué que nous serions comédiens en permanence là-bas et qu'il inviterait également quelques amis, un mathématicien Chilien ou un astronome, par exemple, le but étant de faire des films tous ensemble. J'étais déjà complètement éblouie par le projet. Et lorsqu'il m'a proposé de travailler avec lui, avec sa voix timide et très basse, j'ai dû accepter en bégayant devant cette constellation d'histoires extraordinaires et de contes qu'il me racontait.

Notre deuxième rencontre a eu lieu lorsque je suis partie au Havre à la veille du tournage. Raoul nous a réuni alors dans une petite pièce qui devait servir à l'ancienne Maison de la Culture. Cette construction d'Oscar Niemeyer était appelée « le volcan » car elle donnait l'impression d'avoir des cheminées — on les appelait aussi « les cheminées nucléaires ». Il avait travaillé probablement toute la journée dans ce lieu. Il avait décidé d'installer une grande table de cantine pour toute l'équipe technique, administrative et artistique. Il nous avait préparé des ragouts chiliens dans un grand fourre-tout dans lequel il avait cuisiné des légumes, de la viande puis le poisson et enfin les coquillages. Le repas a duré des heures, alors que le lendemain, c'était le premier jour de tournage, et qu'on ne savait pas ce qu'on allait tourner. Raoul aimait tous les arts, mais il y en a un qui avait une place particulière : l'art culinaire. Sa manière de diriger un film s'apparentait à faire une recette de cuisine qu'on partage avec des amis ou avec l'équipe de tournage.

Le lendemain, lors du premier jour de tournage de *Mémoire des apparences*, je ne connaissais pas mon texte, sachant qu'on apprenait

les scènes au jour le jour en fonction du planning. Dans ce film, qui se passe au Chili pendant les années de résistance, un jeune homme raconte son histoire dans une salle de cinéma où passent des films de différentes époques. Je jouais, dans la partie futuriste, habillée d'un bonnet de bain découpé pour faire croire à un casque. On travaillait sur les circulaires du « volcan » qu'on filmait comme dans un film futuriste. Dans une autre partie, on était en costumes du XVIIIème siècle faisant écho à *La Vie est un songe*. Puis, on enchainait avec une séquence en noir et blanc inspirée de *Casablanca.* Et encore après on me voyait plonger dans un verre de cocktail à la manière d'une comédie musicale avec Esther Williams. Tout cela dans un seul et même film avec une fluidité et une agilité incroyable.

Je me rappelle d'un passage un peu difficile où il s'agissait de tourner une scène importante de *La Vie est un songe* : mon personnage, travesti en homme, va dans une grotte et rencontre le prisonnier qui était interprété par Jean-Bernard Guillard. C'est un moment qui doit être très dramatique, avec un texte extraordinaire, très précis. J'explique à Raoul que je n'ai pas appris mon texte, mais il ne semblait pas inquiet. Il y avait un travelling complexe qui demandait une longue organisation et nous attentions dans nos costumes au pied d'un chêne, dans une clairière à coté de la grotte, alors qu'il faisait très chaud. C'est alors que Raoul amène une table et deux marmites et, après avoir cassé des pains de glace et consciencieusement découpé des fruits, il prépare une sangria au raisin et au vin blanc et une autre au vin rouge. L'alcool me monte à la tête, et je finis par m'endormir sous le chêne. Raoul me réveille plus tard pour me prévenir que c'est à mon tour de jouer. Évidemment, j'étais complètement désinhibée, mais en même temps très perplexe quant au résultat. On travaille dans la grotte et j'étais très impressionnée par ce partenaire de théâtre qu'était Jean-Bernard Guillard. Après des répétitions, on fait la scène simplement, mais Raoul demande à la maquilleuse, Hélène Loubeyre, de m'ajouter des larmes. Au début, je n'avais pas prévu de pleurer. Mais je compris qu'il voulait que j'interprète le rôle avec cet accessoire — la larme —, et que ce serait le spectateur qui ferait le lien. Les journées, de cette manière, étaient pleines de surprises. Heureusement, j'avais étudié l'improvisation lors de mes

études au TNS, et cela ravissait Raoul lorsqu'on arrivait avec des idées inattendues. C'était plus difficile, je m'en rends compte maintenant, si l'on voulait une direction d'acteurs très précise.

Plusieurs années après, j'ai retrouvé l'équipe et décidé de mener une sorte d'enquête. J'ai commencé à collecter quelques histoires sur comment les comédiens sont arrivés sur ce projet. Et à chaque fois, c'est une histoire à la Ruiz, qui n'a pu se passer qu'avec lui. Je vous en citerai deux : une avec Jean-François Lapalus, qui se retrouve assistant du film de Raoul. Tout le monde venait du monde du théâtre, Raoul ayant embauché son équipe à la Maison de la Culture de Grenoble. Le premier assistant était régisseur plateau théâtre, c'est-à-dire qu'il n'avait jamais vu une perche ou un micro de sa vie. N'ayant jamais dirigé d'acteurs, il se retrouve pourtant à le faire, faisant la transmission entre Raoul et les acteurs, et en même temps la transmission avec le spectacle pour Avignon. Il me raconte qu'un jour où l'on ne pouvait pas tourner une scène à cause d'une vache qui meuglait, Raoul lui a demandé de faire quelque chose. Il a calmé la vache en lui donnant à manger. Mais à chaque fois qu'il s'en allait, elle recommençait, ce qui a duré toute la nuit. Quand il est revenu au petit matin, que la scène était mise en boite, il avait gagné ses galons d'assistant parce qu'il avait sauvé la scène. Une autre anecdote avec cette fois Sylvain Thirolle, qui se retrouve avec un rôle assez important dans *Mémoire des apparences*. Il avait découvert Raoul avec *L'Hypothèse du tableau volé*. Il a été tellement ébloui par le film qu'il s'est mis à le harceler au téléphone pour pouvoir le rencontrer. Il a fini par accepter, puis lui a proposé de le rejoindre au Havre où il était en train de tourner avec Jean-Claude Gallotta. Sylvain est arrivé très en avance et sans aucune raison, il est entré dans un restaurant pour manger une énorme choucroute avec deux boques de bières. Aux toilettes, il voit des urinoirs à un mètre trente du sol et s'est mis à penser qu'il se trouvait dans une ville de géants. Il a appris plus tard qu'il s'agissait en réalité de dégueuloirs pour les marins. Après cet épisode, il retrouve Raoul dans une salle de répétition. Il a passé la journée à regarder, fasciné, il est tombé amoureux de la danseuse, qui était extraordinaire. À la fin de la journée Raoul lui dit qu'il peut signer le contrat avec le producteur. L'entrevue avec Raoul, c'était donc le

fait qu'il ait fait ce déplacement au Havre, qu'il ait mangé sa choucroute avec son dégueuloir, et qu'il passe la journée à regarder Raoul travailler. Comme les personnages mythologiques africains, il avait les yeux tout autour de la tête, donc probablement qu'il avait ses antennes branchées sur Sylvain, ce qu'il faisait, sa façon de réagir. Voici comment chaque personne de cette équipe a eu une expérience très particulière à chaque fois avec Raoul.

Plus tard, nous avions une date pour le festival d'Avignon. Nous nous produisions au Théâtre Municipal et nous jouions une pièce de Calderon qui est dite « Auto Sacramentale », *La Vie est un songe* version religieuse. Nos personnages évoluaient dans un décor ressemblant à un parvis d'église avec ses alcôves. Nous faisions la Sagesse, la Justice, la Paix, etc., récitant nos dialogues en montant dans les étages, et en engouffrant nos têtes et nos bras dans des torses-sculptures. Le premier jour de répétition, nous avons fait « une italienne », la répétition de la totalité de la pièce. À la fin, Raoul s'est levé, nous a remercié et est parti. Mais un mois plus tard, nous devions être à Avignon et nous n'avions aucune idée de ce qui se passerait. Le jour de la représentation est venu, la pièce commençait avec les tambours de Calanda, qui faisaient un bruit extraordinaire dans ce théâtre en bois. Le son des instruments nous pétrifiait tous, y compris le public. Je me trouvais au sol avec Jean-Bernard Guillard, avec des voiles énormes. On jouait à l'intérieur de cela, et tout s'est parfaitement passé. Cette expérience avec Raoul m'a profondément marquée, et en même temps m'a donné des ailes. Il donnait une telle confiance aux gens avec qui il travaillait que j'avais l'impression que tout était possible. Dix ans après cette rencontre, j'ai eu la chance de pouvoir être produite pour mon premier documentaire par Les Films d'Ici, et cela est lié directement à cette première expérience avec Raoul.

N.L. : Lors de période suivante, Raoul a tourné des films à plus gros budgets. Il est sorti de cet espace de liberté et d'expérimentation qu'étaient finalement l'INA et les maisons de la culture. Il a travaillé sur *Trois vies et une seule mort* en 1996, qui est un film charnière, un peu moins énigmatique et plus littéral. Laurent Machuel en était le chef opérateur.

Laurent Machuel (chef opérateur)

J'étais un opérateur débutant à l'époque du tournage de *Trois vies et une seule mort*. J'avais fait trois films avant, dont un premier avec Paulo Branco, celui qui a créé la rencontre. Je ne connaissais pas bien le cinéma de Raoul, donc je suis allé de découvertes en découvertes avec lui, et c'était vraiment magique. Là, le scénario était écrit, et pour la première fois, j'ai vu un réalisateur qui a demandé à ce qu'il y ait une lecture technique du scénario. On y a passé deux jours. Il a invité absolument toute l'équipe technique, les chefs de postes, mais aussi la régie. Il a lu le scenario et décrit séquence par séquence toutes ses intentions artistiques. C'était incroyablement clair dans son esprit. Il nous a expliqué très simplement la façon dont il voyait le film du début jusqu'à la fin. Dans mes souvenirs, il s'y est tenu. Tout était précisé, notamment au niveau des optiques. Il savait, par exemple que la rencontre entre Féodor Atkine et Mastroianni, au début du film, serait en plans assez serrés, en plongées / contre-plongées assez marquées, il nous l'avait déjà indiqué au moment du scénario, au début de la préparation du film. Et comme tous les effets visuels qu'on a créés, optiques mais aussi en lumière, étaient des effets irréversibles — on tournait le film en pellicule avec des filtres, des intentions de lumière et des choix d'optiques particuliers —, ils ont été définis par Raoul avant le début du film, et on a essayé de les créer comme il le souhaitait. Je n'ai jamais rencontré un réalisateur aussi précis que lui.

N.L. : Est-ce que c'était stressant pour le chef opérateur débutant que tu étais de relever tous ces défis techniques ?

L.M. : Oui et non, parce qu'avec sa précision et sa douceur, il arrivait à donner confiance autour de lui. Je me rappelle très bien qu'au début du tournage, les deux premiers jours ont été assez harassants. Il y avait des effets compliqués, et on avait un rythme de tournage extrêmement soutenu, avec beaucoup de plans à faire. Il m'a confessé au bout de deux jours qu'il avait fait ça pour mesurer la capacité de l'équipe, et donc il a adouci sa demande ensuite. Mais c'est vrai

que les deux premiers jours, j'avais les yeux un peu écarquillés, je me demandais si ça allait marcher. Mais encore une fois, la clarté de sa communication, la douceur et la manière dont il savait fédérer, donnaient une impression de facilité. Et puis tout le monde avait envie de le suivre les yeux fermés, on lui faisait une confiance aveugle.

N.L. : Tu as tourné un autre film avec lui à Taïwan. Est-ce que tu peux nous en dire quelques mots ?

L.M. : Après *Trois vies et une seule mort*, il m'a parlé d'un film qu'il voulait faire à Taïwan, produit par un mécène dans des conditions financières qui n'avaient rien à voir avec *Trois vies et une seule mort*, produit par Branco dans des conditions correctes. Là, il m'avait prévenu à l'avance qu'il n'y aurait pas d'argent et que ce serait beaucoup plus aventureux. Après l'expérience de *Trois vies et une seule mort*, j'y suis allé tout de suite. On arrivait dans une ambiance complètement fantastique. Le film s'est fait sans autorisation de tournage, mais sans problème non plus parce qu'on a tourné à l'intérieur des murs du cimetière privé du mécène. Les taïwanais ne savaient même pas que le film avait été tourné. Raoul m'a amené à nouveau dans son univers féérique entre géomancie et cimetières chinois. Le film, qui avait pour titre *La Comédie des ombres*, racontait l'histoire de morts qui font des films. On avait des cadres en bois avec un système de combustible qui prenait feu dessus. Les comédiens cadraient l'espace autour d'eux avec des cadres enflammés.

N.L. : Est-ce qu'il dirigeait les acteurs en chinois ?

L.M. : Il les dirigeait à l'oreille. Et si pour lui la musique du plan lui semblait juste, il pensait que les comédiens seraient justes. Je me suis souvent rappelé de cela en cadrant d'autres films. Quand on est à la caméra, on a une relation d'intimité avec les comédiens qui sont là, tout en restant concentrés sur l'image. Quand je me fais emporter par la musique des comédiens, ça veut dire que la prise est juste.

N.L. : Valeria, j'ai appris que ce film avait été fini récemment ?

V.S. : Non, ce film est monté, mais les négatifs sont à Hong-Kong. On va essayer un jour de le récupérer, mais pour le moment, on n'a pas pu.

N.L. : Qui l'a monté ?

V.S. : Les chinois, parce que personne ne pouvait le monter à part eux…

N.L. : Vous avez monté une grande majorité des films de Raoul, mais pas tous. Quels étaient les critères pour que ce soit vous qui vous occupiez du montage ?

V.S. : Le critère en général, c'était l'argent. Bien sûr, c'était très commode pour lui que je fasse le montage, mais pas toujours possible, comme dans le cas de ce film tourné en chinois.

N.L. : Peut-être qu'un jour, on pourra voir ce film. Pour terminer, Laurent, est-ce que tu as des souvenirs marquants, des anecdotes ou des impressions particulières de ton travail avec lui ?

L.M. : Pour relayer ce qu'on a dit tout à l'heure, dans l'avion pour aller à Taïwan, j'ai cru qu'il dormait, puis il a ouvert les yeux et m'a dit : « C'est bon, j'ai revu le montage de *Trois vies (et une seule mort)*, on a tous les plans ». Effectivement, je voyais bien qu'on n'avait pas dix mille façons de monter les séquences qu'on avait tournées. N'empêche, le film est complexe et très riche. Il avait une capacité de visualisation extraordinaire.

B.S. : Je suis très intriguée par la différence entre ton expérience, Laurent, et la nôtre. Guillard m'a raconté que sur *Les Trois couronnes du matelot*, ils sont partis en voiture avec Sacha Vierny, qui a dit à Raoul qu'il n'avait pas compris ce qu'ils allaient faire deux jours plus tard. Il m'a dit qu'ils avaient passé leurs soirées dans des boîtes de marins à boire, casser des assiettes par terre. Ça paraît vraiment deux façons si différentes de travailler…

L.M. : L'expérience que j'ai eue avec Raoul, c'est qu'il savait exactement ce qu'il voulait. Il avait une capacité d'adaptation absolument phénoménale. Parfois, comme il mettait en œuvre des effets visuels compliqués qui prenaient du temps à l'installation, ça arrivait qu'on passe les deux-tiers d'une journée sur les trois premières lignes d'une séquence. Ensuite, il filmait le texte entre les comédiens de façon très radicale, ce qui donnait un tournage rapide. Mais toute la poésie, le fantastique, le côté onirique avaient été mis en place par le début de la séquence. De toute façon, il était très respectueux du temps et des finances dont il disposait.

N.L. : Et il avait la capacité de gérer sa propre fatigue. Très souvent, il faisait de petites siestes pendant le tournage. Inti, tu as fait une dizaine de films avec Raoul dans la période où il est revenu au Chili. Comment pourrais-tu décrire votre collaboration ?

Inti Briones (chef opérateur — traduit de l'espagnol par A. Cabezas Vargas)

C'était une très bonne expérience car j'étais très jeune. J'étais ouvert pour tout apprendre, et Raoul voulait lui aussi apprendre beaucoup. La première fois que nous avons discuté, c'était dans un café. Il m'a montré une caméra vidéo DV et m'a demandé si je savais utiliser ce type de caméra. Je lui ai expliqué que je le savais et que lui aussi le pouvait, car l'utilisation était très simple. J'ai pris la caméra pour lui montrer à quel point c'était facile à manipuler. Il a gardé la caméra et m'a dit qu'il en obtiendrait une pour moi. Il m'a raconté que l'arrivée de la vidéo représentait une libération pour les cinéastes qui voulaient faire beaucoup de films. On n'avait plus besoin de grosse caméra pour filmer, cela constituait une libération pour la créativité. Ce fut ma première leçon auprès de lui, car Raoul voulait tenter de nouvelles choses, expérimenter cette matérialité et voir jusqu'où on pouvait aller. Peu après, je me suis rendu compte qu'il avait mis tout cela en application dans *Comédie de l'innocence*. Ce fut une autre grande leçon. Car comme vous l'avez mentionné, c'était un grand cuisinier, il mélangeait la cuisine avec un peu de chamanisme, sans

vouloir lui-même être un cuisinier ou un chaman. Quand on parlait de lui comme un maître ou un chaman, il corrigeait et disait : « Pas de ça avec moi ». Ce qui est intéressant, c'est qu'il nous faisait nous sentir comme une famille. Comme vous l'avez dit, il nous invitait à jouer comme si on retombait en enfance. Cette proximité nous encourageait à faire ressortir le meilleur de nous-mêmes, on se sentait libres, dans un espace qu'il nous consacrait. Parfois, on ne connaissait pas le plan prévu, on improvisait librement et ce n'est que plus tard que j'ai découvert qu'il y avait en fait des éléments très clairs, qu'il savait dans quelle direction il voulait aller. En général, c'était au bout d'une dizaine de jours de tournage qu'il nous disait comment il voyait le film, tout était plus ou moins dans sa tête.

N.L. : Pourrais-tu nous raconter l'anecdote à propos de la lettre de recommandation que tu lui avais demandée ?

I.B. : À une époque, je voulais étudier le cinéma en Espagne, alors j'ai demandé une lettre de recommandation à Raoul. Il m'a demandé de quoi il s'agissait, combien de temps mon séjour allait durer. Je lui ai dit que ça durerait environ deux ans. J'étais très enthousiaste à cette idée. Il m'a répondu qu'il refusait d'écrire cette lettre parce que ce que j'apprendrais en deux ans, il en faudrait quatre pour le désapprendre. À la place, il m'a proposé de faire un film, *Días de campo*.

N.L. : Que retires-tu de cette collaboration, qu'as-tu appris sur le cinéma, sur la vie peut-être ?

I.B. : Ce que je retiens, c'est que la vie est comme le cinéma et que le cinéma est comme la vie. C'est avec Raoul que j'ai appris comment apercevoir le fantastique au sein de la réalité. La vie n'a pas besoin d'être une suite de défis, on peut aussi observer, contempler, s'ennuyer. Au final, il faut chercher notre liberté créative dans cet espace. C'est comme traverser de l'autre côté de la rue pour savoir où on était arrêté et découvrir une réalité qu'on ne parvenait pas à voir. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réalité, juste une réalité fantastique qu'on ne pouvait pas voir. Depuis que j'ai adopté cette perspective, je recherche toujours la liberté créative, que ce soit dans le

cinéma ou dans la vie. Mais le plus important, je pense, c'est d'aider les autres à exprimer cette liberté dans leurs films.

B.S. : La femme de Jean-François Lapallus a accouché de jumeaux alors qu'il jouait lui-même des personnages de jumeaux dans un de ses films. La fiction et la réalité se mêlent chez lui.

I.B. : Oui, c'est très facile de perdre le sens de la frontière. Avec Raoul on ne savait jamais exactement si on était dans la réalité ou le film, c'était une danse entre la réalité et ce qu'il inventait au fur et à mesure.

N.L. : Est-ce que Raoul, durant le passage au numérique, a continué à tourner en pellicule ? Est-ce qu'il a toujours fait des trucages à la prise de vue ?

I.B. : En effet, il a continué à utiliser les trucages qu'il a appris avec le cinéma. Mais cela ne l'a pas empêché d'ajouter certaines nouveautés venant de la vidéo. Il y a un bon exemple avec *Días de campo*. Nous n'avions pas beaucoup de lumières, or on devait filmer quelqu'un dans une maison assez sombre, alors qu'il y avait du soleil dehors. Comme nous avions une petite caméra DV, je lui ai expliqué que depuis dehors, les personnages auraient l'air de fantômes, car il n'aurait pas d'informations à cause de la surexposition. Il trouvait cela parfait car le personnage qui devait marcher dehors était un fantôme. Alors nous avons créé un fantôme en numérique et le résultat était merveilleux.

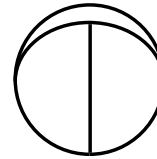
Benoit Peeters (écrivain)

On parle beaucoup, à propos des derniers films de Ruiz, de leur dimension esthétique qui est bien sûr la plus visible. Mais j'ai l'impression que l'une des choses les plus importantes pour Raoul, c'était le comportement éthique par rapport au cinéma, autant sinon plus que la dimension esthétique. Et cette éthique par certains côtés, même dans les grands films, est une sorte d'éthique de l'*arte*

povera : produire le maximum de richesses à partir de ce qui était là. Je me souviens qu'il se moquait beaucoup d'une tendance du cinéma qui était une suspension à la météorologie, c'est-à-dire que les journées de tournage se passent à attendre la lumière idéale. Si tout d'un coup, il se met à pleuvoir, on arrête et on attend le miracle du soleil. Il faisait avec ce qui était là ; il utilisait les qualités et les défauts, les limites, les accidents. Il n'y avait pas chez lui de soumission naturaliste au réel.

Je pense de la même façon que ce grand postulat théorique qu'est l'opposition au conflit central ne doit pas être compris comme une lutte sur un postulat narratif, mais comme un rapport au monde. C'est-à-dire que le monde ne peut pas obéir à la structure du conflit central, que ce serait une trahison poétique fondamentale, de penser que tout devrait être centré sur un regard, un individu. Il y a dans l'œuvre de Ruiz une sorte de polythéisme cinématographique. Il faut donner sa chance à tous ceux qui sont dans l'équipe, à tous les éléments du plan, du film et avoir confiance en l'idée qu'il y aura toujours un spectateur pour voir quelque chose qui était caché, dissimulé à l'arrière-plan. Cela me semble très important de ne pas oublier que Raoul, qui avait été étudiant en droit, en théologie, qui avait une culture philosophique et scientifique immense, par-delà toute sa virtuosité, avait un rapport au monde qui est un rapport philosophique très engagé. Il ne se laissait pas ranger du côté des formalistes français parce qu'ils pratiquaient une combinatoire froide et que son rapport au monde était chaud.

C'est quelque chose qui me frappe en entendant parler de lui, et je pense que profondément, la manière de gérer le contenu des films et la manière de les recevoir sont absolument cohérents chez lui, ce qui n'est pas forcément le cas pour tous les cinéastes. Il y a par exemple des gens qui font des films contre le pouvoir, pour dénoncer ses excès, mais qui se comportent comme des dictateurs sur un plateau. Cette cohérence, cette continuité entre la manière de faire et ce qui est fait est une caractéristique très forte. Et toutes celles et tous ceux qui ont eu la chance de le connaitre, de travailler avec lui, peuvent témoigner de cette dimension qui me paraît aussi essentielle que le résultat produit.



Raoul Ruiz, Dialogues transatlantiques

Entre le Chili, où il est né et où il a tourné ses premiers films, et l'Europe, et plus particulièrement la France, où il s'est installé à la suite de son exil forcé de 1973, Raoul Ruiz a construit une œuvre protéiforme qui n'a jamais cessé de faire dialoguer les cultures, mais aussi les expressions artistiques —films, productions télévisuelles, écrits de fiction, théâtre—, et les dimensions pratique et théorique.

Cet ouvrage collectif propose, en français et en espagnol, un aperçu sur les échanges qui ont lieu aujourd'hui autour de son œuvre, en confrontant les points de vue européens —France, Italie, Espagne— et américains —Chili, Argentine, Canada—, en écho avec le parcours bio-filmographique du cinéaste-théoricien, et ses va-et-vient entre les deux continents.

Cette œuvre complexe est étudiée à partir de quatre grandes problématiques : l'importance de la question de l'exil dans la biographie et les films de Ruiz, les singularités de sa théorie cinématographique, ses adaptations littéraires et ses expérimentations sur les formes filmiques. Ces analyses sont complétées par un recueil de témoignages de quelques collaborateurs du cinéaste.

ISBN : 978-2-36783-417-7
Prix : 29,95 €
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com