UNE LEÇON DE **LIBERTÉ**

rencontre avec **Benoît Peeters**

Co-auteur avec Guy Scarpetta et éditeur de *Raoul Ruiz, le magicien*, Benoît Peeters nous a raconté ses rencontres avec ce cinéaste libre.

Benoît Peeters : J'ai eu la chance de le rencontrer assez jeune, en 1982, après avoir vu plusieurs de ses films lorsque j'étais étudiant à Paris. *L'hypothèse du tableau volé* m'avait particulièrement impressionné. À l'occasion d'une rétrospective organisée par la Cinémathèque belge, j'ai eu la chance de voir tous ses films chiliens, du moins ceux qu'il était possible de voir, et j'ai découvert *Les trois couronnes du matelot* qu'il avait apporté en copie de montage.

Ruiz était dégagé de tout préjugé : quand quelqu'un l'intéressait, qu'il soit connu ou pas, estampillé cinéaste ou venu de tout autre univers, il sympathisait rapidement avec lui. J'étais un jeune écrivain passionné de cinéma et très vite nous avons démarré des projets ensemble. Beaucoup ne se sont pas concrétisés, mais cela ne nous a pas empêchés de nous voir très régulièrement. Les premiers entretiens que j'ai faits avec lui portaient sur le scénario et sur le story-board, pour des ouvrages collectifs. Je me suis rendu compte que Raoul Ruiz était un conteur prodigieux doublé d'un théoricien sauvage du cinéma. J'ai voulu fixer cette parole et nous avons entrepris de grands entretiens sans nous fixer de date pour les terminer. Nous avons évoqué en détail sa jeunesse et ses premiers films. J'attendais d'avoir vu ou revu ses films les plus récents pour continuer, mais sa filmographie est si abondante et si éclatée que ce n'était pas simple. Un jour où je lui disais qu'il me fallait prendre le temps de rattraper mes retards, de voir les films que je n'avais pas encore vus, il m'a répondu : *"Rassure-toi, moi non plus je ne les ai pas tous vus"*, ce qui n'était pas complètement une boutade. Ainsi, en 2008, j'ai pu l'accompagner au Chili où avait lieu une rétrospective qui incluait ses premiers films, comme *Palomita Blanca*, long métrage tourné juste avant le coup d'État de Pinochet, retrouvé peu auparavant et enfin terminé. C'était la première d'un film commencé en 1973, ce qui fait que le jeune premier et la jeune première du film étaient de quasi sexagénaires... Tout le monde découvrait le film pour la première fois.

Bref : Ce choc de deux temporalités n'est pas sans évoquer l'expérience du *Temps retrouvé*.

BP : *Le temps retrouvé* était le premier volume de "La recherche" que Ruiz avait lu. Il avait trouvé le livre dans sa jeunesse, et l'avait lu sans se préoccuper du fait qu'il s'agissait de la fin du roman. Quand il l'a adapté, il n'avait pas du tout le sentiment d'une bizarrerie ou d'une transgression. Pour lui, de toute façon, le récit était toujours en cours. Quand il était jeune, il y avait au cinéma des séances qui enchaînaient deux ou trois longs métrages. Il racontait qu'il lui arrivait de s'endormir au milieu d'un film policier et de se réveiller dans un western, mais il retrouvait les mêmes acteurs dans d'autres rôles et parfois même, dans ces séries B hollywoodiennes, des parties de décors identiques. Tout cela devenait pour lui comme une sorte de grand film mi-réel mi-rêvé qu'on pouvait prolonger indéfiniment. Cette expérience a sans doute beaucoup compté dans l'élaboration de son propre cinéma, son côté somnambule avec l'irruption de scènes bizarres qui auraient pu trouver plus aisément leur place dans un autre film. Il n'avait pas du tout le culte du chef-d'œuvre ni celui de l'achèvement. Ruiz est fondamentalement un artiste baroque. Ce qui comptait pour lui, c'était de créer des moments de magie, des épiphanies. La narration s'embrouille parfois, comme la mémoire, mais cela ne l'empêche pas d'avoir réalisé des films aussi accomplis que *Trois vies et une seule mort*, *Généalogies d'un crime* ou *Mystères de Lisbonne*. Il était un peu comme un peintre qui peut peindre chaque jour. Valeria Sarmiento, sa femme et sa complice de toujours, raconte que ce qu'il aimait avant tout, c'était tourner. Préparer, il le faisait de manière un peu chaotique. Finir ne l'intéressait que moyennement : il était essentiel qu'il y ait des gens pour l'y aider. Il y a des cinéastes de l'écriture, des cinéastes du montage, Ruiz était un cinéaste du tournage. C'était quasiment un mode de vie et s'il avait pu tourner 250 jours par an il aurait été le plus heureux des hommes. Il avait la nostalgie de ces cinéastes américains qui recevaient un scénario très préparé, le mettaient en scène, puis confiaient les bobines à une équipe de monteurs.

Bref : En même temps, il n'était pas cinéaste à considérer le scénario comme central.

BP : Il sacralisait d'autant moins le scénario que c'était généralement le sien. Il n'avait pas l'idée que le tournage devait être l'exécution du scénario, ni que le montage devait revenir à ce qui avait été écrit. L'essentiel était pour lui d'être dans un processus énergétique, de garder une ouverture constante par rapport à ce qui pouvait se présenter. Tout ce qui planifiait trop les choses – le découpage technique, le story-board et même le plan de travail – lui

L'hypothèse du tableau volé, 1978. DR.

Trois couronnes du matelot, 1983. DR.

Mystères de Lisbonne, 2010. DR.

Colloque de chiens, 1977. DR.

paraissait étouffant. Dans la petite expérience de cinéaste que j'ai pu avoir, c'est la première leçon que j'ai retenue de lui. Un cinéaste doit rester disponible par rapport à ce qui survient. Il doit profiter tout au long du tournage de ce qu'un acteur peut révéler, de ce qu'une variation météorologique peut permettre.

Bref : Jouer en quelque sorte avec la part de hasard, si précieuse à toute création.

BP : Oui, il s'agit d'essayer de rester libre, vivant, en dépit de toutes les contraintes que le cinéma fait peser. Dès les écoles de cinéma, on enseigne beaucoup de choses hostiles à ce principe de plaisir : on rappelle sans cesse qu'il y a des impératifs à respecter, un découpage très précis, une feuille de service, toutes choses dont on comprend la nécessité pour un film qui mobilise une équipe lourde ou quand le tournage impose qu'on bloque la circulation, avec des autorisations de police, etc. Mais cette façon de travailler est loin d'être toujours indispensable. Désacraliser la machine cinématographique, c'est ce que Ruiz faisait par la force des choses, depuis ses premiers pas de réalisateur au Chili à la fin des années 1960. Il n'y avait pas vraiment d'industrie du cinéma, on pouvait faire un film

Colloque de chiens (1977)

Quinze ans après *La jetée* de Chris Marker, Raoul Ruiz réalise à son tour un film-diaporama qui, lui aussi, explore les circonvolutions temporelles permises par les instantanés photographiques. Formellement aux antipodes, les deux cinéastes n'en ont pas moins arpenté quelques territoires communs : voyages imaginaires, éternels retours, recherche d'un temps aux multiples facettes, toujours perdu et sans cesse retrouvé. Si Marker détournait dans *La jetée*, les codes de la science-fiction, Raoul Ruiz, lui, fait voler en éclats le mélodrame populaire, accumulant les rebondissements scénaristiques les plus extravagants. Les photographies s'enchaînent, souvent en rafale, comme pour mieux démanteler le récit, la continuité filmique ne semblant être qu'une des possibilités d'imbrication des morceaux de ce vaste puzzle. Dans son livre *Poétique du cinéma*, Ruiz expliquait : *"un film n'est pas composé d'un nombre donné de plans, mais plutôt décomposé par eux : lorsque nous voyons un film de 500 plans, nous voyons également 500 films."* Développée ensuite dans son texte *Inconscients photographiques* cette idée du film-puzzle devient un signe fort de tout son cinéma et *Colloque de chiens* apparaît alors comme l'un des manifestes les plus évidents de cet art combinatoire, cette croyance dans un cinéma jamais achevé, toujours potentiel.

Dans une cour d'école, une enfant apprend que sa mère n'est pas sa mère. Bouleversée, elle part à la dérive et rencontre un homme inquiétant qui deviendra son mari, puis son assassin. Transformé en femme, l'homme adoptera à son tour un enfant qui, comme dans la scène initiale, révélera un jour à ses camarades que sa mère n'est pas sa véritable mère... La boucle du récit s'accompagne de plusieurs autres jeux de miroirs scénaristiques : les différents assassinats se déroulent dans le même lieu et toujours selon la même chorégraphie ; des mots identiques sont utilisés par la voix *off* pour décrire la déchéance de plusieurs personnages ainsi que chacun des actes amoureux.

Par la répétition, la voix *off* devient irréelle, mécanique, incantatoire. Une voix chamanique qui accorde toute sa foi aux puissances de la transmission orale et des récits légendaires surgis de l'inconscient des images. Une voix fantomatique, peut-être échappée d'un des trous noirs du récit. L'utilisation de prises de vues en rafale donne la sensation d'ouvrir des brèches dans le temps, de creuser entre chaque image un espace caché, un arrière-plan invisible d'où pourrait bien émaner cette parole originelle. Par le morcellement photographique, les corps des acteurs se diffractent, chaque plan devenant une sorte de cristal aux multiples facettes, aux multiples possibilités d'existence. L'image serait alors, comme dans ce magnifique titre d'une nouvelle de Borges, *"un jardin aux sentiers qui bifurquent"*.

Puis, régulièrement, les images se remettent en mouvement : le flux cinématographique ressasse ces mêmes plans de chiens qui aboient dans un terrain vague, images mortuaires, alarmistes, qui viennent insuffler à ce récit parodique une tonalité plus inquiétante. D'autres plans en mouvement insistent eux sur la banalité, tout aussi menaçante, du quotidien (rues de la ville, détails des façades) jusqu'à cette troublante séquence où l'assassin enterre les morceaux d'un cadavre, ce corps démantelé semblant soudain une image du récit lui-même. L'éclatement photographique ne contiendrait-il pas au fond les mêmes enjeux que la technique, diamétralement opposée, du travelling que le cinéaste n'a cessé d'expérimenter tout au long de son œuvre ? Les changements de perspective permis par les déplacements de la caméra ou les profondeurs révélées par son immobilisme et son fractionnement n'incarnent-ils pas la même recherche d'un espace caché, crypté, uniquement décelable dans les interstices des images ? Interstices spatiaux que permet de déceler le travelling ou interstices temporels entraperçus grâce aux arrêts sur image. Le cinéma de Raoul Ruiz est un cinéma à double fond qui cherche sans relâche à ouvrir des brèches dans l'écran du visible.

Amanda Robles

parce qu'on avait récupéré de la pellicule, parce qu'un acteur était libre trois jours... Souvent, je me dis que ce que je retiens de Ruiz, autant que l'esthétique, c'est l'éthique, une sorte de rapport au monde que le cinéma a trop rarement. Pour un homme du livre comme moi, le cinéma apparaît comme un monde dur, où la patience est une vertu indispensable. Un jeune cinéaste passe plus de temps à remplir des dossiers et à attendre

Le temps retrouvé, 1999. DR.

qu'à faire des films. Ruiz refusait ce système, il voulait tourner à tout prix et il y parvenait. Il était aussi le moins plaintif des hommes : qu'il travaille avec des bouts de ficelle ou dans l'opulence, il restait le même, avec le même comportement, le même respect des gens, ce qui n'est pas si courant au cinéma. Sur les tournages, Ruiz était drôle et même sur les grandes machines comme ***Le temps retrouvé***, avec beaucoup de vedettes, il était détendu, il blaguait et le film avançait sans générer de stress.

Bref : Vous avez aussi collaboré avec lui comme scénariste. Il avait des idées assez arrêtées sur cette question.

BP : Sa focalisation négative c'était la "théorie du conflit central", la méthode dramaturgique enseignée par les *script doctors* américains dont il disait qu'elle remontait en fait au théâtre de la fin du XIXe et du début du XXe, celui d'Ibsen, et de Strinberg. Cette dramaturgie a été précisément codifiée et parfois ossifiée par les professeurs de scénario, avec les trois actes, les *plot points*, et un parcours d'obstacles qui conduit, selon un rituel presque immuable, à une fin très prévisible. Ruiz reconnaissait que cette conception pouvait être efficace et convenait à certaines commandes. Mais elle reposait à ses yeux sur une théorie de la volonté extrêmement réductrice. Quand elle se transforme en dogme, la théorie du conflit central interdit les moments de liberté, de pluralité, de richesses de sens, tout le caractère indécidable que la réalité peut avoir. En tant que latino-américain, il avait grandi dans un monde où cette théorie de la volonté n'avait pas de sens, inséparable qu'elle était du système politique nord-américain, inséparable d'une conception du *self-made-man*, de l'unicité du héros. Si Ruiz a conservé cette hostilité, c'est aussi parce que son imagination était trop foisonnante. Il écrivait avec une facilité déconcertante et travailler avec lui comme coscénariste consistait surtout à tailler dans le matériau qu'il proposait et à le structurer. Il y avait toujours chez lui le risque du débordement, de la digression. Il s'agissait donc de limiter le nombre de portes ouvertes sachant qu'il allait en ouvrir d'autres au moment du tournage.

Un souvenir me revient : lorsque je lui ai apporté la première continuité dialoguée de ***La chouette aveugle*** (d'après le beau roman de Sadegh Hedayat), la première chose qu'il a faite c'est de rayer "V1" et d'inscrire "V5". Il m'a expliqué que, sinon, le scénario ne serait même pas pris en compte. Un scénario de film est un objet qui passe dans un grand nombre de mains. Pour justifier leur rôle, la plupart de ces gens veulent marquer leur territoire, laisser leur empreinte, bonne parfois, inutile dans d'autres cas. Pour avoir siégé dans diverses commissions, je sais que beaucoup de gens tiennent à donner leur avis, mais qu'ils n'en ont pas vraiment un. Et l'addition de tous ces avis donne parfois un résultat incohérent. Les uns aiment le début, les autres aiment les personnages, le troisième aime la fin, certains aimeraient que ce soit plus tragique, d'autre qu'il y ait plus d'humour. Finalement, le malheureux auteur auquel on transmet la synthèse de ces avis est bien en peine d'en tenir compte ; et la force du projet se perd quelquefois, au fil des réécritures et des compromis.

Grâce à sa longue collaboration avec le producteur atypique qu'est Paulo Branco, Ruiz a eu la chance d'échapper à ce système. Branco est quelqu'un qui peut dire oui ou non à un synopsis, et se demande très vite ce qu'il faudrait pour rendre le projet faisable : tourner au Portugal, en trois semaines, travailler avec tel ou tel acteur. Ces contraintes-là, Raoul Ruiz les appréciait. Un des changements de sa carrière est d'ailleurs intervenu au milieu des années 1990 quand il a pu faire jouer Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve ou John Malkovich, sans cesser d'être un cinéaste libre.

Propos recueillis par Jacques Kermabon

La **magie** du cinéma

Romancier et essayiste, **Guy Scarpetta** est l'auteur de nombreux ouvrages, publiés notamment chez Grasset et Gallimard. Maître de conférences à l'Université de Reims, il a collaboré régulièrement à *Art Press*, *Positif* et au *Monde diplomatique*. Il a suivi pendant trente ans la carrière de Raoul Ruiz, dont il est devenu un ami proche.

Écrivain et scénariste, **Benoît Peeters**, a été lié d'une longue amitié avec Raoul Ruiz, collaborant avec lui à diverses reprises (*La chouette aveugle*, *Le transpatagonien*). Il a publié chez Flammarion les biographies de Hergé, Jacques Derrida et Paul Valéry. Avec François Schuiten, il a signé la bande dessinée *Les cités obscures*.

L'ouvrage qu'ils ont cosigné entremêle des études des principaux films de Ruiz par Scarpetta et des entretiens avec Ruiz conduits par Peeters au fil des ans, complétés de témoignages d'acteurs : Anne Alvaro, Féodor Atkine, Arielle Dombasle, John Malkovich, Melvil Poupaud, Édith Scob, Elsa Zylberstein... Il s'achève par un entretien avec la femme de Ruiz, la cinéaste Valeria Sarmiento.

Il condense ainsi des éléments d'une autobiographie de Ruiz, un concentré de ses conceptions du cinéma, des informations sur ses méthodes de travail et une approche éclairée des principaux films de cet auteur baroque et pour le moins prolixe. *"Le cinéma pour Ruiz,* écrit Scarpetta, *n'avait pas à montrer ce qui existe déjà (dans la réalité ou dans l'imaginaire collectif), mais plutôt à créer ce qui n'a jamais été vu auparavant, et que seul le cinéma peut faire exister."*

Benoît Peeters et Guy Scarpetta,
Raoul Ruiz, le magicien,
Les impressions nouvelles, 2015,
28 euros.