

CINÉMA

Raoul Ruiz ou le refus des normes

A Paris, la Cinémathèque française présente jusqu'à la fin mai la première grande rétrospective mondiale consacrée au cinéaste franco-chilien Raoul Ruiz, avec une soixantaine de films, dont plusieurs inédits et dont beaucoup ont été restaurés pour l'occasion. Cette œuvre foisonnante fut bâtie sans jamais obéir aux règles imposées par l'industrie et le marché du cinéma.

PAR GUY SCARPETTA *



ROBERTO MATTA.
- « The Unthinkable »
(L'Impensable), 1957

ADAGP - UNIVERSAL HISTORY ARCHIVE - UIC - BRIDGEMAN IMAGES

QUE DIRE DE RAOUL RUIZ? Qu'il fut l'un des cinéastes les plus originaux de ces cinquante dernières années? Sans doute le plus prolifique aussi (120 films en quarante ans...)? Qu'il a inventé un langage cinématographique, d'un baroque exacerbé, qui n'appartient qu'à lui? Qu'il faisait partie de ces rares créateurs pour qui l'imagination commande tout? Qu'on n'a certainement jamais, au cinéma, depuis Luis Buñuel, manifesté autant de liberté dans la conduite des récits?

Une telle fécondité, en tout cas, peut surprendre. La filmographie pléthorique de Ruiz se partage certes entre de grosses productions (*Le Temps retrouvé*, *Mystères de Lisbonne*) et des films expérimentaux, souterrains, tournés sans moyens – en passant par tous les registres intermédiaires. Ruiz, en réalité, ne négligeait aucun des projets qu'on lui proposait, estimant pouvoir toujours y faire passer un peu de sa liberté créatrice ou de son style singulier. Il avait toujours vingt scénarios en tête et dix projets en chantier, dont quelques-uns seulement se concrétisaient: il n'était heureux, au fond, que lorsqu'il tournait (d'où son peu d'intérêt pour le sort des films une fois qu'ils étaient terminés – et le grand nombre de ses œuvres inachevées, ou même perdues). Ruiz restera celui qui s'est débrouillé, pendant toute son existence, pour parvenir à faire du cinéma *tout le temps*.

Que retenir de sa vie? Il était né au Chili, en 1941. Après avoir commencé des études de cinéma documentaire en Argentine, il s'en est très vite éloigné, réfractaire aux normes qu'on tentait de lui inculquer. Il fut un temps monteur à la télévision, auteur de feuilletons pour une chaîne mexicaine, en même temps qu'il commençait à réaliser ses premiers films, avec très peu de moyens. Il fut au cœur de l'effervescence culturelle et artistique de

la période où Salvador Allende présidait le Chili de l'Unité populaire (1970-1973), membre d'un groupe de réflexion sur le cinéma au sein du Parti socialiste (qui regroupait du reste, à l'époque, toutes les tendances de la gauche non communiste, jusqu'aux maoïstes). Le coup d'Etat du général Augusto Pinochet l'amena à s'exiler en Europe. Il se fixa vite à Paris, où il trouva peu à peu un réseau de solidarités lui permettant de continuer à filmer. Jusqu'à ces deux films surprenants inspirés par Pierre Klossowski, *La Vocation suspendue* et *L'Hypothèse du tableau volé*, qui attirent sur lui l'attention des critiques et des cinéphiles. A partir de là, sa vie se confond littéralement avec son œuvre, luxuriante, échappant à toute commune mesure – jusqu'à sa mort, en 2011.

Ruiz fut véritablement subversif, insoumis, dans sa façon d'avoir su créer ce monde à l'encontre de toutes les règles imposées par l'industrie et le marché du cinéma. Ce qui supposait une extraordinaire aisance à circuler entre différents systèmes de production, à les contourner, à les jouer les uns contre les autres ou à les transgresser de l'intérieur. Ruiz, au milieu de tout cela, n'a cessé d'être, dans son art même, insolemment libre, réfractaire à la tyrannie des normes – aussi bien celles du système hollywoodien des blockbusters, que celles, non moins stéréotypées, du prétendu «cinéma d'auteur» à la française.

Ruiz a souvent emprunté des genres constitués. Chaque fois, ce fut pour en outrepasser les codes, faire passer en eux ce qu'ils excluent ordinairement, les pousser au paroxysme, introduire en eux des mutations génétiques. *Généalogies d'un crime* vise à résoudre une énigme policière, mais déplace l'intérêt du spectateur vers de tout autres enjeux (des zones de transferts, de vertiges inconscients, de progression des incertitudes). *Klimt* reconstitue bien quelques grandes scènes de la vie du peintre, mais filtrées par l'agonie du personnage, transfigurées

* Ecrivain Auteur, avec Benoît Peeters, de *Raoul Ruiz: le magicien*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles, 2015.

par le délire d'un moribond, et bousculant en passant toute chronologie. *Mystères de Lisbonne* ne cesse d'exaspérer les clichés du roman-feuilleton (les rebondissements rocamboliques, les coïncidences) pour les faire foisonner, délirer, jusqu'à ce qu'ils basculent, aux antipodes de tout cinéma naturaliste ou illusionniste, dans un univers fictif proprement ruizien : celui des espaces-temps parallèles, des télescopes d'éléments logiquement incompatibles, des secrets emboîtés, des intrusions d'une histoire dans une autre.

Tout se passe plutôt comme s'il s'agissait pour lui, chaque fois, de répondre à un défi. C'est ainsi qu'il a réussi, dans *Klimt*, à transposer le style pictural du peintre, frontal et statique, dans le monde de la profondeur de champ et des images-mouvements : ce qui, tout à la fois, s'oppose au caractère iconique et figé des images de Klimt et rivalise avec le dynamisme outrancier des formes qui s'y inscrivent. Dans *Le Temps retrouvé*, le défi consistait à trouver, de même, une transposition visuelle des grands partis pris littéraires proustiens, sans chercher à les « illustrer » ; et à inventer l'équivalent filmique de la phrase proustienne, longue, sinieuse, empliée d'incidentes et d'expansions, dans un usage éblouissant des travellings et des mouvements de caméra, suscitant une prodigieuse impression d'instabilité. D'où, plus qu'une adaptation, une « variation sur des thèmes de Proust », et la création d'un monde cinématographiquement proustien. « *Je n'ai pas adapté Proust, disait-il, je l'ai adopté.* »

On peut voir dans son œuvre, sans doute, l'un des sommets de l'art baroque au cinéma, soutenu par une prodigieuse inventivité formelle (dans l'extravagance calculée des angles de prise de vue, la multiplicité des centres, l'usage intensif de la profondeur de champ, accentuant les paradoxes visuels rassemblés dans l'image, l'audace et les houles des déplacements de caméra). Mais il ne

faudrait pas oublier que l'invention, chez lui, touchait aussi à la construction même des récits. D'où l'intérêt de ce film trop méconnu qu'est *Combat d'amour en songe* (le plus « ruizien », certainement, de tous les films de Ruiz, et l'un des plus éblouissants de sa filmographie), où les séquences narratives sont proprement générées par une combinatoire très précise de thèmes et de motifs hétérogènes, entrant en collision, se croisant, se superposant, suscitant de multiples interactions. Jusqu'à ce que le spectateur perde pied et doive se laisser entraîner dans les vertiges et les labyrinthes d'une imagination sans frein, débordant très largement le strict « système » qui en a donné l'impulsion.

COMME tout grand artiste, Ruiz a conquis son territoire singulier sur des œuvres antérieures, de référence : celles de Buñuel, d'Orson Welles (l'arrière-plan le plus présent) – mais aussi, pour le hiératisme pictural de certains plans, celles de Carl Theodor Dreyer ou de Pier Paolo Pasolini. Si l'on regarde ses films, cependant, on perçoit qu'il y a aussi des récits construits comme des « jardins aux sentiers qui bifurquent », du « fantastique d'érudition » (1), des mondes conçus comme des labyrinthes, des événements qui ne sont que la projection ou la répétition d'événements antérieurs, comme dans les fictions de Jorge Luis Borges. Mais aussi des effractions et des collisions de temporalités, comme chez Alejo Carpentier ; une transfiguration magique du quotidien, comme chez Gabriel García Márquez ; des énigmes enchâssées et un jeu avec les codes des récits populaires, comme chez Mario Vargas Llosa ; des transitions progressives vers l'étrangeté, comme chez Julio Cortázar ; des enchevêtrements de temps hétérogènes, avec des réincarnations, des présences spectrales, comme dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Les films de Ruiz, en somme, ne rivalisent pas seulement avec d'autres œuvres cinématographiques, mais tout aussi bien

avec celles des plus grands romanciers latino-américains de son temps...

Ruiz racontait volontiers ceci : lorsqu'il était enfant, à Santiago, il lui arrivait de passer des après-midi entiers dans un cinéma permanent où l'on projetait plusieurs films à la suite (en général, des séries B américaines). Il pouvait s'endormir en regardant un western et se réveiller alors que le film suivant, par exemple une histoire de pirates, avait commencé ; *mais c'étaient les mêmes acteurs*. D'où, ajoutait-il, une étrange impression de métamorphose, de transfusion d'un monde dans un autre...

SANS DOUTE faut-il voir dans cette anecdote la scène primitive, ou le mythe d'origine, de son propre cinéma. Où les espaces et les temps les plus disparates peuvent se multiplier, se croiser, s'interpénétrer (*La Ville des pirates, La Chouette aveugle, Combat d'amour en songe*). Où un modèle cyclique peut se superposer à la progression chronologique, et où le futur peut déterminer le passé (*Généalogies d'un crime, La Nuit d'en face*). Où les plus inquiétantes étrangetés peuvent se conjuguer avec les extravagances les plus décoiffantes et la plus grande cocasserie (*Trois vies et une seule mort, Ce jour-là*). Où une seule vie peut se répartir entre plusieurs individus, et un individu entre plusieurs vies (*Les Trois Couronnes du matelot, Trois vies et une seule mort*). Où ce qui apparaît dans une histoire n'est peut-être que l'écho d'une autre histoire, dans un univers parallèle ; où chaque secret n'est que le masque d'un autre secret, et où chaque énigme ne recouvre, le plus souvent, qu'une énigme supplémentaire (*Mystères de Lisbonne*). Où rien n'est stable et où les frontières ne cessent de s'effacer

entre les vivants et les morts, entre le présent et le passé, entre le rêve et la réalité...

On a souvent comparé Ruiz à Buñuel : et il y a entre eux, en effet, d'indéniables parentés : l'appel au rêve, la bifurcation des narrations, la quête incessante de l'insolite, la conjonction d'humour et d'étrangeté, la répudiation joyeuse de toute vraisemblance rationnelle. Mais aussi une différence radicale : chez Buñuel, la liberté de l'imagination ne concernait en fait que le scénario, et le tournage, qui n'en était que l'exécution, était quant à lui entièrement prémédité ; tandis que chez Ruiz, à l'inverse, une grande part d'improvisation (confinant parfois à l'automatisme surréaliste) pouvait être présente dans le tournage lui-même – l'histoire se construisant, selon sa fantaisie, au fur et à mesure que le film se réalisait.

Ce sont au demeurant ses acteurs qui parlent aujourd'hui le mieux du cinéma de Ruiz, de l'intérieur (2). Certains évoquent par exemple le caractère exceptionnellement chaleureux et détendu de ces tournages où chacun pouvait avoir l'impression de disposer de la plus grande liberté, au moment même où Ruiz les intégrait dans son imaginaire singulier – sans parler du légendaire climat des « après-tournages », où le vin coulait à flots, où de grands repas (parfois concoctés par Ruiz lui-même, dont c'était aussi l'un des grands talents) rassemblaient tous les participants, où les chansons fusaient tard dans la nuit...

C'est tout cela qui fait de Ruiz, en somme, dans le panorama du cinéma actuel, un créateur souverainement à contre-courant.

(1) La formule est de Michel Foucault, à propos de Jorge Luis Borges.

(2) Cf. les passionnantes contributions d'Anne Alvaro, Féodor Atkine, Arielle Dombasle, John Malkovich, Jacques Piellier, Melvil Poupaud, Edith Scob, Christian Vadim et Elsa Zylberstein dans *Raoul Ruiz le magicien*, *op. cit.*