

La démesure baroque de Raoul Ruiz

Paul Beaucage

Number 188, January–February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49401ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

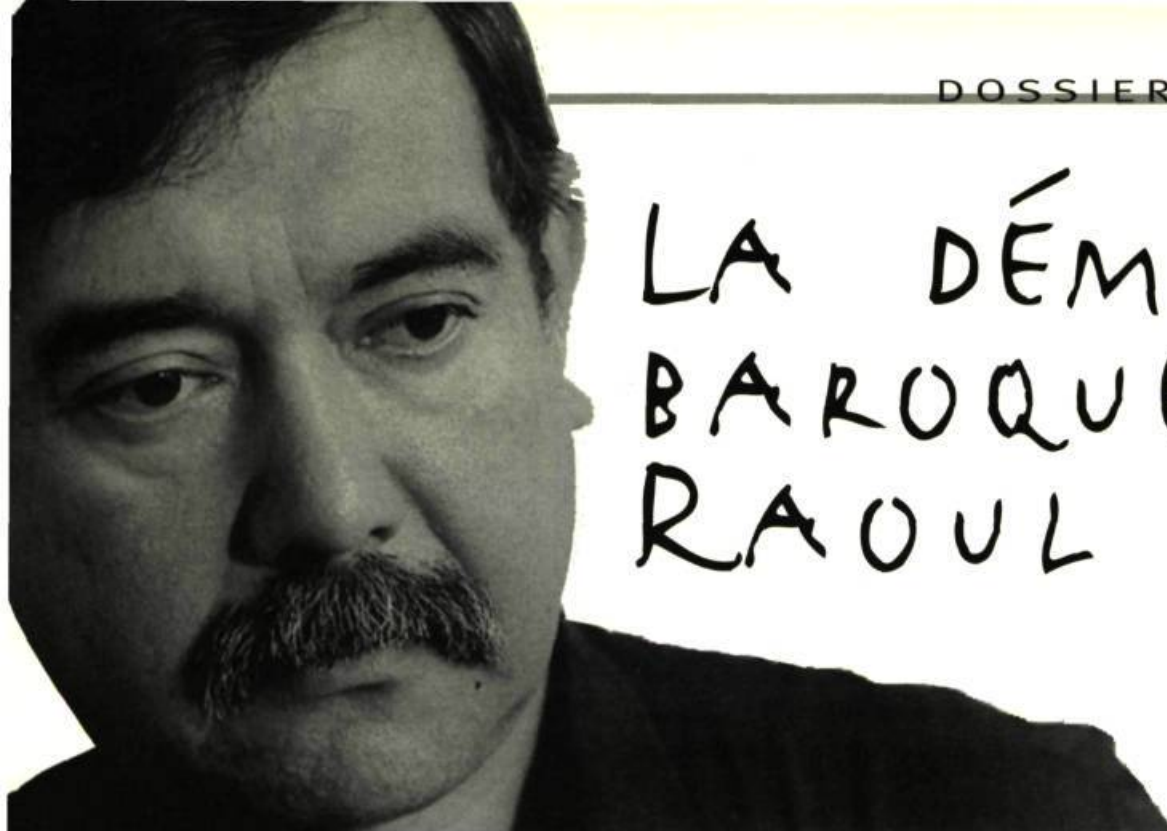
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaucage, P. (1997). La démesure baroque de Raoul Ruiz. *Séquences*, (188), 33–37.



LA DÉMESURE BAROQUE DE RAOUL RUIZ

Reconnaissons-le sans détour: Raoul Ruiz est l'une des figures les plus méconnues du cinéma contemporain. En marge de la production courante et des modes éphémères, il crée, depuis près de trois décennies, une œuvre éminemment personnelle que l'on ne saurait réduire à une seule tendance artistique. De fait, le seul dénominateur commun de cette œuvre foisonnante (qui compte pas moins de 70 films, ainsi que des dizaines de pièces de théâtre et de scénarios) reste la grande liberté de ton d'un auteur qui n'hésite pas à s'affranchir des codes narratifs traditionnels, des conventions cinématographiques préétablies. Évidemment, pour bien des cinéphiles, le nom de Ruiz est indissociable de son film le plus connu: *Les Trois Couronnes du matelot* (1983). Cependant, trop peu de spectateurs nord-américains ont eu l'occasion de découvrir les petits bijoux que constituent *La Vocation suspendue* (1977), *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) et *Le Borgne* (1981). Dans ces circonstances, il nous apparaît opportun de poser un regard global sur l'artiste et son œuvre.

Raoul Ruiz est né dans la ville de Puerto Montt, au sud du Chili, en 1941. Ses parents appartiennent à la petite bourgeoisie chilienne. Par conséquent, ils veillent à ce que leur fils reçoive, durant son enfance, une formation scolaire classique. À l'aube de l'âge adulte, Raoul Ruiz étudie le droit, la théologie et le septième art. Du reste, en 1962, il se rend en Argentine pour fréquenter la célèbre école de cinéma de Santa Fé, dirigée par le réalisateur Fernando Birri. Le jeune homme n'y restera qu'un an. Parallèlement, il subit l'influence de cinéastes de la Nouvelle Vague comme Godard, Rivette et Truffaut. À cette époque, leurs films jouissent d'une excellente distribution au Chili et dans l'ensemble de l'Amérique latine. De sorte que le futur cinéaste prend ses distances par rapport à l'enseignement académique qu'on lui prodigue à l'université: «je lui reprochais surtout (à cette méthode de formation) de nuire à

la valorisation de l'image, y compris à la valorisation de ce dont elle prétendait faire le centre d'un film: le personnage¹». Dès le début de sa carrière, Ruiz affirme donc sa préférence pour les structures narratives souples qui permettent au metteur en scène de devenir le véritable auteur de ses films. Toutefois, il reconnaît l'efficacité du scénario «à l'américaine»; ainsi, il n'hésitera pas à s'en servir pour gagner sa vie comme scénariste pour la télévision mexicaine (1965).

Les œuvres de jeunesse

C'est à l'âge précoce de dix-neuf ans que Ruiz réalise son premier film: *La Maleta* (1960), une adaptation d'une de ses propres pièces de théâtre. Déjà on y voit poindre, sous forme embryonnaire, l'humour et le sens de l'absurde qui caractériseront la plupart des œuvres du cinéaste. Par la suite, celui-ci tâtonne quelque peu et réalise notamment deux films mineurs: *Le Retour*

(1964) et *El Tango del viudo* (1967). En 1968, Ruiz met en scène son premier film important: *Trois Tristes Tigres*. Avec finesse, le réalisateur y affirme une certaine vision du cinéma, voire un style personnel. Ce long métrage ne manque pas de rappeler certains essais de cinéastes de la Nouvelle Vague puisqu'il relate les pérégrinations de trois marginaux, lors d'une fin de semaine, dans une grande ville (Santiago). Subrepticement, le réalisateur parvient à détourner «le cours normal» du récit en utilisant la figure de l'inversion. Ainsi, ce qui aurait pu s'avérer essentiel devient secondaire et «inversement». D'où la transformation d'un banal mélodrame en une subtile étude de mœurs de la petite bourgeoisie chilienne (milieu que Ruiz connaît bien). On peut donc décrire *Trois Tristes Tigres* comme étant une œuvre à deux niveaux qui mêle étroitement fiction et réalité.



Les Trois Couronnes du matelot

Ruiz et l'Unité Populaire

L'habileté que possède le cinéaste à jouer avec les structures du récit est à l'origine d'un malentendu: avant d'entamer la réalisation du film *Que hacer?*, les deux coréalisateurs américains percevaient Ruiz comme un héritier du néoréalisme italien. Or, en vérité, il n'en est rien. Par conséquent, le cinéaste chilien se désintéressera du projet et refusera de reconnaître le film comme le sien (ce film est, en fait, l'œuvre de Saul Landau). Sur ces entrefaites, l'Unité Populaire, une coalition de gauche dirigée par Salvador Allende prend le pouvoir au Chili. Sympathique au nouveau régime, le cinéaste n'a aucune difficulté à réaliser des films. Cependant, il devra ruser avec le système de production pour éviter la censure. En 1971, il réalise une solide adaptation de Kafka: *La Colonia penal*. Au demeurant, même s'il prend une certaine liberté par rapport au récit original, il en respecte l'esprit. Certains observateurs ont fait remarquer que le film n'était pas sans rappeler l'excellent *Goto, l'île d'amour* de Walerian Borowczyk (1969). Cela est vrai, mais le style de Ruiz demeure fort différent de celui du cinéaste d'origine polonaise. L'année suivante, l'auteur pousse encore plus loin sa méditation sur l'absurde en signant *La Expropiación*. Ce film connaîtra des démêlés avec la censure en raison de sa remise en question implicite des politiques gouvernementales.

Toujours très actif, Ruiz tourne plusieurs films, soit pour la télévision, soit pour le cinéma. Parmi eux, il faut souligner *El Realismo socialista* (1973). L'auteur en convient lui-même, cette œuvre joue sur un scénario beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.

La période française

À la suite du coup d'état perpétré par le général Pinochet en 1973, Raoul Ruiz est contraint de s'exiler en France. Mais, contrairement à de nombreux compatriotes, il accepte son statut d'émigré. Il en résultera un film percutant: *Dialogue d'exilés* (1976). Comme le souligne pertinemment le critique Paulo Antonio Panagua, cette œuvre «expose davantage sa rupture vis-à-vis de l'optique prédominante, en abordant avec son irrévérence proverbiale les déchirements et contradictions de l'exil, alors que la gauche chilienne reste prisonnière des atermoiements et de l'autocomplaisance²...». Ainsi, Ruiz s'attache à différents petits problèmes que vit l'immigrant dans son pays d'adoption. Mais il le fait avec son sens de l'humour habituel.

Acceptation et transgression des normes

Il faut mentionner que *Dialogue d'exilés* est une œuvre de commande qui a été détournée de sa vocation originale. Ainsi, Ruiz apprend progressivement à apprivoiser le système de production

français. Cette habileté lui permet de réaliser plusieurs petits films qui, s'ils ne sont pas des chefs-d'œuvre, portent bien la griffe de leur auteur. Parmi eux, soulignons les cas *El Cuerpo repartido y el mundo al revés* (1975) et *Sotelo* (1976). En 1977, grâce à une subvention de l'INA, il se lance dans un projet ambitieux: *La Vocation suspendue*, d'après un récit homonyme de l'écrivain catholique Pierre Klossowski. Respectant globalement la structure narrative de l'œuvre originale, le cinéaste emboîte savamment les différents niveaux du récit. De sorte que ses personnages se posent avec un naturel désarmant des questions d'ordres métaphysique et théologique. Il faut souligner que l'inventivité visuelle de Raoul Ruiz évite constamment que cette œuvre très cérébrale ne devienne un film à thèse. À peine a-t-il terminé ce long métrage qu'il se lance dans la réalisation d'un court métrage: *Le Colloque de chiens* (1977).

«“Cette obsession (la mienne) de ne pas faire de l'esthétique vient de discussions sur le baroque. Car le baroque ne concerne pas l'art, les idées de beauté sont incompatibles avec lui. Et comme tout peut être baroque, il faut trouver l'axe à partir duquel ce qui est beau va cesser d'être beau pour devenir excessif”»

*(R. Ruiz, dans *Autour du scénario de B. Peeters*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 143).*

L'Hypothèse du tableau volé

Plusieurs critiques considèrent *L'Hypothèse du tableau volé* (1977), une adaptation très libre d'un roman de Klossowski, comme le chef-d'œuvre de Raoul Ruiz. Mêlant subtilement intrigue policière et réflexion sur l'art, cette œuvre relate l'enquête d'un collectionneur de peintures qui cherche à retrouver un tableau manquant, lequel expliquerait la signification latente d'une série de peintures. Mentionnons, au passage, que l'auteur de ces tableaux est un peintre pompier

dénoté Tonnerre. Or, Ruiz prend le parti pris inverse de l'académisme en animant ces peintures de mouvement. En l'occurrence, le sens du glissement de l'auteur est remarquable puisqu'il effectue une harmonieuse transition entre le mobile et l'immobile, entre le quotidien et le fantastique. Ainsi le réalisateur met en boîte l'univers pictural dans le cinéma et inversement. Ce faisant, il reconnaît tacitement que son œuvre artistique est en quête d'une certaine vérité. Pourtant, en concluant son film, il admet que cette vérité demeure inaccessible. Cette quête d'un trésor que l'on sait inaccessible n'est pas le moindre des paradoxes du cinéma ruizien. En ce qui a trait au thème de la mise en abyme, précisons qu'il apparaît dans presque tous les films de Ruiz, mais qu'il culmine dans *Les Trois Couronnes du matelot* (1983).

Le détournement de petites commandes

Par la suite, Ruiz réalisera une série de petits films d'où émergera néanmoins sa personnalité originale. Parmi eux, il y a *Les Divisions de la nature* (1978). À partir d'une commande conventionnelle portant sur le château de Chambord, Ruiz propose un pastiche du film didactique et une réflexion philosophique. Du reste, on appréciera la technique photographique de Henri Alekan qui cite avec facilité les œuvres de Magritte et de Tanguy. Après coup, on mention-

nera deux œuvres à dimension politique: *Des grands événements et des gens ordinaires: les élections* (1979) et *Images de débats* (1979). Cependant, il faut signaler que ces sujets ne constituent que des prétextes pour prolonger la réflexion de Ruiz sur le langage filmique et le cinéma. Dans un registre plus proche de ses préoccupations, Ruiz réalise *Le Jeu de l'oie* (1979). Même si ce court métrage ne parvient pas à égaler *Le Pont du nord* de Rivette, qui traite d'un thème analogue, il témoigne éloquentement de l'esprit ludique qui anime toute la filmographie de Ruiz. Subséquemment, ce dernier renoue avec le long métrage en signant la mise en scène de *The Territory* (1981).

L'art du feuilleton

Durant la même année, avec un budget des plus modestes, Raoul Ruiz tourne une de ses œuvres maîtresses: *Le Borgne*, un feuilleton en six épisodes. Ce film relève un peu de la tradition des «sérials» de Louis Feuillade, mais possède une dimension métaphysique que l'on ne retrouve que trop rarement dans ce type de production. Comme l'écrivait fort bien Michel Chion des *Cahiers du cinéma*, cette œuvre constitue un «Bardo-film», c'est-à-dire un film qui permet le passage de la vie à la mort. Ainsi, Ruiz y radicalise la figure de l'opposition puisqu'il sépare un mort, N, des vivants. Ce qui frappe le plus dans

cette œuvre, c'est la capacité que possède le cinéaste d'utiliser des procédés syntaxiques usés (caméra subjective, gros plan, surimpression) pour leur donner un souffle nouveau. Néanmoins, ce film ne se réduit pas à un simple exercice de style: tous ces effets convergent pour engendrer une véritable méditation sur le sens de la vie et de la mort.

Un grand projet:

Les Trois Couronnes du matelot

Tout en réalisant une foule de petits projets, Ruiz travaille à l'écriture des *Trois Couronnes du matelot* (1983). Puis, grâce au soutien financier de l'INA et d'Antenne 2, il peut réaliser le film. Curieusement, le cinéaste porte un jugement fort sévère sur cette œuvre: «il y a des films, comme *Les Trois Couronnes du matelot* par exemple, où il y a une quasi annulation des données filmiques au profit des éléments scénaristiques. C'est celui de mes films qui a eu le plus de succès et je suis étonné que personne ne se soit rendu compte de cela. C'est d'ailleurs un film que je n'aime pas trop. Il y a eu complaisance de ma part vis-à-vis de ce qu'on attendait de moi». Pourtant, ce long métrage demeure très réussi. La composante qui y frappe le plus demeure le goût de la citation. Ainsi le réalisateur se trouve à mettre en abyme des œuvres aussi différentes que les récits d'aventures de Stevenson, les romans de Chesterton, *All the Brothers Were Valiant* de Richard Thorpe, *Quai des brumes* de Marcel Carné, *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles, etc. Mais c'est cet amalgame incroyable de citations qui assure l'originalité de la démarche de Ruiz. Il faut donc voir cette œuvre comme ayant plusieurs niveaux de mises en abyme. D'abord, il y a les histoires que raconte le matelot qui en comportent d'autres, lesquelles en comportent d'autres et ainsi de suite. D'autre part, il y a le film de Ruiz qui contient des histoires, lesquelles en contiennent d'autres et ainsi de suite... Rarement a-t-on vu, dans l'histoire du cinéma, un cinéaste aller aussi loin dans l'art de la déconstruction du récit, sinon Alain Resnais dans: *L'Année dernière à Marienbad* (1961).

Une activité ininterrompue

Suite à la réalisation des *Trois Couronnes du matelot*, Ruiz enchaîne avec deux œuvres mineures: *Lettres d'un cinéaste* (1983) et *Bérénice* (id.). Dans le premier cas, il s'agit d'une com-



L'Hypothèse du tableau volé

mande de la télévision chilienne, tandis que dans l'autre, il s'agit d'une adaptation très particulière de la fameuse pièce de Racine. Ruiz a choisi de ne saisir que les ombres de la représentation de la pièce. Bénéficiant d'un budget plus confortable que d'habitude, le cinéaste réalise ensuite *La Ville des pirates* (1983). Ce long métrage raconte le cheminement d'un petit garçon et d'une jeune femme qui sont retenus prisonniers sur une île. Encore une fois le cinéaste y explore, avec un regard critique, le monde de l'enfance. Au sujet de l'intrigue de cette œuvre Raoul Ruiz a avoué: «il y avait un scénario, en un sens, mais il a été écrit de façon presque automatique. Je disposais de quelques éléments de dramaturgie, de quelques idées disparates presque sans lien les unes avec les autres⁴». On ne saurait mieux décrire la démarche conduisant à l'élaboration d'un



Le Professeur Taranne

conte merveilleux, voire d'un récit surréaliste. Cette fable, qui cite simultanément Hoffmann et Lewis Carroll, permet à Ruiz de renouer avec sa veine macabre, celle que l'on retrouvera notamment dans ses créations des années 90.

Une prodigieuse créativité

Entre les années 1984 et 1990, le rythme de production de Raoul Ruiz est tout simplement déconcertant: durant cette période de temps, il réalise pas moins de dix-sept films qui explorent différents domaines de l'audiovisuel (cinéma, télévision, vidéo). On en conviendra, tous ne sont pas de grandes réussites. Néanmoins, ils témoignent éloquentement de l'irréfragable volonté de créer du cinéaste; on sent qu'il veut tout explorer pour mieux se renouveler. Parmi ces films, mentionnons les plus significatifs: *Le Point de fuite* (1984), *L'Île au trésor* (1986), *Mémoire des apparences* (id.), *Le Professeur Taranne* (1987) et *L'Exode* (1990). Parallèlement, il se remet à écrire des pièces de théâtre dans lesquelles il donne libre cours à son inspiration ludique et à son délire baroque (*Convive de pierre*, 1988).

L'aventure américaine

En 1991, Ruiz réalise son tout premier film américain, *The Golden Boat*. Pour l'occasion, il sollicite le concours d'une distribution tout à fait hétéroclite. Au sein du groupe d'interprètes, on reconnaît les noms célèbres de Michael Kirby, Jim Jarmusch, Vito Acconci, Kathy Acker et Joan Jonas. Dans un très bel article qu'il consacrait aux interprètes des films ruiziens, Alain Philippon se demandait: «D'où viennent les acteurs de Ruiz?». Ce à quoi il répondait pertinemment: «À peu près de tous les horizons possibles: comédiens professionnels, amis, cinéastes, critiques de cinéma, peuvent se trouver devant la caméra de Ruiz, qui fait du tournage un lieu de convivialité cinématographique⁵». Or, si cela est généralement le cas, il faut préciser que *The Golden Boat* fait exception à la règle. En effet, on ne sent pas les acteurs (hormis l'excellent Jim Jarmusch) concernés par la fable de Ruiz. D'où la déception relative qu'engendre le visionnement de cette œuvre.

Rationalisme et mysticisme

Conscient de la faiblesse de cette distribution, Ruiz prend le temps de bien choisir ses acteurs



La Ville des pirates

avant de mettre en scène *L'Œil qui ment* (1992), une coproduction franco-portugaise. Au nombre des interprètes, on reconnaît notamment deux excellents techniciens: le vétéran John Hurt et Didier Bourdon. Dans ses grandes lignes, le film relate le parcours initiatique d'un médecin français qui, lors d'un voyage au Portugal, découvre les pouvoirs insoupçonnés de la nature. Si l'opposition entre le rationalisme français et l'ésotérisme des villageois portugais n'est pas toujours convaincante, le spectateur n'en demeure pas moins ébloui par la virtuosité des effets spéciaux. Bénéficiant d'un budget plus convenable que pour ses productions télévisuelles, Ruiz réussit des trucages dignes de la poésie du grand Méliès. Ainsi, une mise en scène vertigineuse rehausse un scénario moins structuré que de coutume.

Les œuvres récentes

L'année suivante on remarque un certain essouffement chez l'auteur de *L'Hypothèse du tableau volé*. *Las soledades* (1993) n'a pas la verve de ses meilleurs courts métrages et *Fado, majeur et mineur* (1993) exploite le thème de la mise en abyme jusqu'à la caricature involontaire. Mais, après une «interruption» d'un année durant laquelle il rédige une «Poétique du cinéma» (1995), il revient en force en réalisant *Trois Vies et une seule mort* (1995). À n'en point douter, ce film compte parmi ses meilleurs puisqu'il parvient à synthétiser son œuvre antérieure sans jamais verser dans le formalisme ou la complaisance. On appréciera notamment la façon dont Ruiz joue avec les structures du mélodrame pour montrer jusqu'à quel point la vie peut sembler absurde. Le spectateur pourra également redé-

couvrir cet art de la citation que Ruiz maîtrise mieux que quiconque. Pour s'en convaincre, référons-nous à cet admirable passage où l'on voit Strano raconter à son interlocuteur une histoire qui se prolonge indéfiniment. Évidemment, l'auteur fait explicitement référence aux *Trois Couronnes du matelot*. Toutefois, ne peut-on pas affirmer que cette histoire qui n'en finit plus est la métaphore par excellence du cinéma de Ruiz? Du reste, cela ne prouverait-il pas, hors de tout doute, que la réalité n'est jamais aussi simple qu'elle n'y paraît?

Si Raoul Ruiz était beaucoup plus âgé que ses 55 ans, on pourrait voir dans *Trois Vies et une seule mort* une sorte de testament cinématographique. Fort heureusement, il n'en est rien. Grâce à ce dernier film, le réalisateur nous prouve derechef qu'il maîtrise admirablement sa grammaire filmique et que son propos demeure à la fois profond et actuel. Bien sûr, cet imposant cinéaste ne manque pas de détracteurs: ces derniers lui reprochent fréquemment de sombrer dans l'hermétisme ou le formalisme. Mais, tout bien considéré, cette attitude est-elle vraiment justifiée? Ne doit-on pas plutôt percevoir la démarche de Ruiz comme celle d'un auteur qui saisit pleinement le pouvoir évocateur que possèdent les images et le septième art en général? Au demeurant, une chose est sûre: le spectateur qui ose s'aventurer dans l'univers de Ruiz doit se délester de ses habitudes cartésiennes, de son confort douillet et de ses préjugés traditionnels. À défaut de quoi, il se sentira totalement désemparé devant la vision du monde démesurée que lui propose ce cinéaste. Par contre, si le spectateur parvient à atteindre un niveau de réceptivité adéquat, il trouvera le fil d'Ariane qui lui permettra de sortir du labyrinthe ruizien avec le sentiment du devoir accompli! **S**

Paul Beaucage

1. *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1986, p. 140.
2. *Dictionnaire du cinéma*, Jean-Loup Passek, Larousse, 1995, p. 1877.
3. *Op. cit.*, p. 145 et 146.
4. *Op. cit.*, p. 146 et 147.
5. *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial 345, 1983.

FILMOGRAPHIE
LONGS MÉTRAGES

- 1967 **El tango del viudo**
- 1968 **Trois Tristes Tigres**
- 1970 **Que hacer?**
Nadie dijo nada
- 1972 **La expropiación**
- 1973 **El realismo socialista**
Palomita brava
Palomita blanca
- 1974 **Dialogue d'exilés**
- 1975 **El cuerpo repartido y el mundo al revés**
- 1977 **La Vocation suspendue**
- 1978 **L'Hypothèse du tableau volé**
- 1979 **Des grands événements et des gens ordinaires: les élections**
Petit manuel d'histoire de France
Images de débats
Jeux
- 1980 **L'Or gris**
- 1981 **The Territory**
Le Borgne
Le Toit de la baleine
- 1983 **Les Trois Couronnes du matelot**
Bérenice
La Ville des pirates
- 1984 **Le Point de fuite**
La Présence réelle
- 1985 **Les Destins de Manoel**
L'Éveillé du Pont de l'Alma
- 1986 **L'Île au trésor**
Richard III
Mamanime
Régime sans pain
Mémoire des apparences
Angola ou les enfants du bannissement
- 1987 **La Chouette aveugle**
Le Professeur Taranne
- 1988 **Tous les nuages sont des horloges**
- 1989 **Palla y talla**
- 1990 **Derrière le mur**
La telenovela errante
L'Exode
- 1991 **The Golden Boat**
- 1992 **L'Œil qui ment**
- 1993 **Fado, majeur et mineur**
- 1995 **Trois vies et une seule mort**