

“Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d’élargissement des capacités expressives du cinéma.”

Entretien avec Raoul Ruiz le 9 mars 2007 à la Cinémathèque de Toulouse réalisé par Pierre-Alexandre Nicaise<sup>\*</sup> et Eric Lebot<sup>\*</sup>, à l’occasion de la rétrospective Raoul Ruiz mise en place par L’A.R.C.A.L.T et la Cinémathèque de Toulouse.

**Pierre-Alexandre Nicaise:** De plus en plus de travaux universitaires portent sur votre travail, certains de vos films déclenchent même des polémiques (je pense au film *Le temps retrouvé* [1999] qui a suscité de nombreuses réactions), et parallèlement vous intervenez fréquemment dans ce milieu (Harvard, la Duke University, par exemple) au point d’avoir reçu un titre honorifique à L’École Normale Supérieure de Lyon et d’avoir engagé un travail à l’Université d’Aberdeen... Est-ce-que ce contact avec l’université vous stimule et que vous apporte-t-il dans votre travail de cinéaste? Pouvez-vous nous expliquer en quoi consiste votre recherche au sein de l’Université d’Aberdeen?

**Raoul Ruiz :** Il faut connaître d’abord l’état des études de cinéma dans les universités. D’un côté cela dérive, cela va trop dans le sens des métiers, et en même temps de l’autre côté, cela dérive, cela va du côté de la sociologie. C’est-à-dire que l’on considère le cinéma comme un symptôme de la société exclusivement. Le cinéma en tant que forme artistique a perdu présence dans le cinéma. Sans déclarer la guerre à tout le monde comme cela se fait trop fréquemment, je fais là une mise au point de la situation actuelle du cinéma dans son ensemble.

Et puis l’apparition il y a à peu près cinquante ans de la théorie en trois actes qui aujourd’hui a débordé le champ du cinéma se mélange à mon avis mal avec ce que l’on a appelé le côté addictif du spectacle cinématographique, qui va vers une perception superficielle des images. Aux Etats-Unis, on réalise des tests pour mesurer le mouvement des yeux. Si les yeux bougent en regardant l’écran, cela signifie qu’il y a distraction et l’on considère que c’est mauvais. Il s’agit donc de stimuler la perception immédiate du film. De là le montage saccadé, l’interdiction des plans longs, l’interdiction de tout élément qu’on puisse rapprocher de la contemplation. L’aspect contemplatif du cinéma est très important et commence à disparaître. Il faut affronter théoriquement ce problème parce que ce n’est pas par un film qu’on va convaincre. Même si ce film a un grand succès, on va dire que c’est une exception. Le parti pris théorique d’Hollywood, et par extension de la plupart des gens qui sont dans l’industrie est basé sur une fausse idée de la perception du cinéma.

À l’université d’Aberdeen, ils sont très positivistes, mécanicistes et terre à terre. Mais au moins puisqu’ils sont terre-à-terre ils mettent en doute les certitudes de l’industrie du cinéma. Mon travail là-bas va dans le sens de la recherche expérimentale et me donne la possibilité de travailler avec des gens de la communauté scientifique. La plupart d’entre-eux ne connaît pas le cinéma, certains ont vu un seul film durant les trois dernières années par exemple. Leur usage de la télévision ressemble à ce que les Romains nommaient "des pénates", c’est-à-dire comme le génie de la maison qui est là pour signifier aux voleurs qu’il y a quelqu’un dans la maison. Orson Welles disait que la télévision est un bon moyen d’écartier les voleurs.

Donc voilà la raison de ma présence dans l’université et le fait que j’ai appris avec le temps à pouvoir dire les choses d’une manière plus nuancée et acceptable sans vexer personne. C’est quand même des gens qui ont passé leur vie avec des certitudes fragiles. Les sciences humaines sont très fragiles.

Je participe à des séminaires, aussi avec des tout jeunes, ils ont dix-sept ans. Ils découvrent le cinéma par ses anomalies. Ils ont commencé à s’intéresser au cinéma d’abord par le cinéma à grand spectacle puis par ses anomalies. Dans mes films c’est le fait que la caméra n’est jamais là où elle devrait être.

**Pierre-Alexandre Nicaise:** En 1979, dans votre film *Le jeu de l’oie* vous montriez la grande main de Dieu lançant des dés dans le ciel. En 1988, avec le film et le livre *Tous les nuages sont des horloges* en référence à Karl Popper<sup>1</sup> vous continuiez ce questionnement, et aujourd’hui avec ce

texte qui vient de sortir dans la revue *Positif*, qui est un discours que vous avez prononcé à l'ENS de Lyon, vous posez cette question: Comment soumettre l'incertitude des nuages à la certitude des horloges?

**Raoul Ruiz** : Vous connaissez l'essai de Popper qui s'appelle *Des nuages et des horloges* sur les systèmes mesurables et les systèmes non mesurables comme les nuages. Je ne sais pas trop comment le dire, parce que finalement les dés comportent un aspect mesurable mais ne sont pas des horloges, les dés c'est le hasard, donc c'est un jeu.

Il y a un thème qui m'intéresse : c'est le folklore. Le professeur Caillois changeait de sujet tous les six mois, si vous posiez une question sur un thème antérieur il restait perplexe, il avait tout oublié. C'est un peu ce qui m'arrive. Donc maintenant ce qui m'intéresse ce sont les jeux, c'est Caillois, c'est Huizinga. On a appelé Huizinga avec son ouvrage *Homo Ludens*<sup>2</sup>, le Copernic de la Théorie des jeux. Nicolas de Cues<sup>3</sup> aussi qui a préfiguré ce que l'on appelle maintenant les espaces ultra-métriques, c'est-à-dire les espaces non mesurables. Or le cinéma c'est un cas où l'on peut penser à ça. Au cinéma, on montre un plan général, un gros plan, un doigt et dans tout ça curieusement le spectateur ne s'y perd pas, même si la continuité n'est pas parfaite. On rentre ici dans une région de l'espace non mesurable. Nicolas de Cues cite en exemple Rogier Van Der Weyden, un tableau très populaire où il y a des images de la vierge. On écarte un peu les yeux, et où qu'on se place, la vierge, un monsieur ou Napoléon, vous regarde dans les yeux. Cela signifie que où que l'on soit, on est à la même distance de ce personnage. À ce moment-là, on annule, on bannit la notion d'espace dans le sens de proximité. Cet espace devient quelque chose d'à côté de l'ensemble de la perception directe de l'espace. Pour le cinéma c'est important.

On peut lier ça à quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est l'art de la liste dans la culture chinoise. La manie des chinois de faire des listes de tout. Ça va jusqu'à Mao Zedong : les quatorze devoirs d'un bon révolutionnaire, les six vermines, les vingt-quatre manières de faire un bon poème, les vingt-deux manières de regarder un paysage. Ce sont toujours des chiffres précis et des listes exhaustives. Ces listes sont hétéroclites et disparates. Vous connaissez certainement *Les Mots et les choses* [1966] de Michel Foucault : ça commence par une liste hétéroclite chinoise citée de Borges. C'est une blague. Or ce que ne savait pas Borges c'est que les listes chinoises sont aussi des blagues parce que le rire est un instrument philosophique. Ces listes ont commencé par des blagues et se sont terminées par des choses plutôt sérieuses comme les listes taoïstes.

Je lis dans les bus, les ascenseurs, les avions, mais je ne suis pas un lecteur de bibliothèque, je fais comme je peux pendant les tournages. Un jour, j'ouvre un livre au hasard, du sinologue François Julien, et je tombe sur un passage où il dit que la chose la plus proche des listes chinoises c'est le cinéma. Une séquence cinématographique est faite de redondances et aussi de disparités. Au même moment, par pure coïncidence, j'étais en train de lire Pavel Florensky<sup>4</sup>, que je relis de temps en temps, maintenant "Saint" Pavel Florensky, puisqu'il a été sanctifié et canonisé. C'est un mathématicien et mystique qui a été fusillé à l'époque de Staline. Staline a ensuite fusillé tous ceux qui l'avaient fusillé, Staline était un peu capricieux. À l'École des beaux-arts de Moscou, il dit "un film c'est un livre feuilleté à toute vitesse". Un mot, un mot, une ligne, un autre mot... et vous feuillotez dans les deux sens ! Il y a cette séquentialité, mais il y a le hasard. Donc il n'y a pas de cinéma exhaustif. Le cinéma est toujours une perception éparpillée.

Quand on mélange tout ça on se retrouve aux dés et au calcul des probabilités. Si on revient à Huizinga, il a mis les jeux à la base de toute forme de pensée, la pensée artistique, toutes les activités humaines non lucratives. Ça va du jeu de cartes, qui peut être lucratif mais peut ne pas l'être, à la méthode Monte-Carlo d'Ulam<sup>5</sup>, qui est un problème mathématique que je n'arrive pas à comprendre tout à fait, et qui travaille avec les transfinis. Les sports, la guerre ou la pratique mystique sont liés au jeu. Je prends ces choses avec un minimum de distance. Mais il faut dire que quand on rentre dans un questionnement sur le folklore, la dimension du jeu est indispensable. Et ce jeu change de niveau en s'approchant du mythe. La fonction du folklore

reste encore un mystère, même si on comprend certaines choses. Dans le film que je viens de faire sur les contes folkloriques chiliens (*La Recta Provincia* [2007] N.D.L.R), je les mélange avec des contes folkloriques germaniques et ça marche. Si on prend un pont que sont les Indiens, ça marche. De même si on prend les quatre âmes les plus importantes des vikings : les Hamrs<sup>6</sup>, les Felgyas, les Hugn et l'âme osseuse, on les retrouve chez les Mapuche<sup>7</sup>, ce sont les mêmes qu'on observe. Que je sache, il n'y a pas eu de vikings dans le sud du Chili, il y a eu quelques allemands, mais plus tard... On dit que ces âmes des vikings sont d'origine indo-européenne, mais la filiation ici a très peu d'importance, ce qui est important c'est quelles sont là. C'est une manière poétique de percevoir le monde. Ça n'a pas forcément d'influence directe sur l'espace cinématographique, mais sur la narrativité, sur les fonctions narratives du film. Et là on est très loin de la théorie des trois actes.

**Pierre-Alexandre Nicaise:** Depuis *L'œil qui ment* [1992], vous avez développé des projets de plus en plus importants sur le plan économique, ce qui vous a permis de travailler avec des acteurs connus et d'accéder à une plus large audience. Mais en même temps, on a le sentiment que très peu de personnes savent décrire vos films, qui même pour les plus "riches" d'entre eux ne cèdent pas à la simplification narrative.

**Raoul Ruiz :** Paradoxalement, je crois qu'au départ avec *L'hypothèse du tableau volé* [1979] je suis tombé au bon moment parce que ça correspondait aux discussions autour de la notion de figuration. On parlait beaucoup du rôle des idéologies et de la figuration visuelle. Il y avait des gens qui ressuscitaient la querelle de l'iconoclasme. "Sans savoir ni lire ni écrire" je suis tombé dedans et donc aussi dans la critique. Cela s'est reproduit avec *Les trois couronnes du matelot* [1983] et ensuite il y a eu une espèce de malentendu permanent.

La grande audience se gagne en renonçant à travailler avec une complexité sans laquelle je ne vois pas l'intérêt de faire des films. Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d'élargissement des capacités expressives du cinéma.

Schacter<sup>8</sup>, un neurologue de Boston, a étudié la mémoire implicite, la mémoire non localisée car il voulait savoir pourquoi les amnésiques alors qu'ils sont amnésiques, se rappellent tant de choses. Il a donc posé le problème à l'envers : les amnésiques oublient, ne savent rien de rien, ils sont toujours un peu perdus, pourtant ils parlent, ils téléphonent, ils font leur marché...

Alors il a commencé à travailler, comme d'habitude avec des tests. Par exemple, il disait "Copenhague Bruxelles Amsterdam" et demandait à l'amnésique de répéter, celui-ci ne pouvait pas... il avait déjà oublié. Mais si alors il lui disait "Copenhague..." , l'amnésique immédiatement se souvenait et finissait de lui-même "Bruxelles Amsterdam", le premier mot ayant servi d'amorce. Schacter et son équipe en ont donc conclu qu'il existait une mémoire périphérique. Il semble que cette mémoire soit aussi émotionnelle.

Alors faisons une transposition pour le moment encore un peu abrupte : dans tous les films, on a une histoire, enfin une série de dialogues qui forment quelque chose comme une histoire, un tissu d'événements linéaire, mais derrière il y a plein de choses, il y a la bibliothèque, il y a la couleur de la veste, il y a des chaussures, il y a quelqu'un qui passe, ces choses-là sont assimilées par le "priming", par la mémoire implicite. Si on se sert de ça, si on le travaille d'une certaine manière, ça crée un rapport émotionnel beaucoup plus complexe.

Je suis en train de préparer un film qui s'appelle *Love and virtue* autour du personnage de Roland. C'est une adaptation de *La chanson de Roland* plus *Orlando innamorato* et *Orlando furioso*<sup>9</sup>. Il y a trois siècles entre les deux et Ariosto a tout changé. Dans *La chanson de Roland*, Roland est tué par les Basques, ce qui est la vérité apparemment, dans *La chanson*, il est le neveu de Charlemagne alors qu'il ne l'était pas, et puis l'Europe est complètement disparate : les Sarrasins sont en Espagne, les Chinois sont en Allemagne ou pas loin, Orlando tombe amoureux de la fille du roi de Cathay, Virginie Ledoyen. Le roi de Cathay n'est pas chinois, il est quelque chose comme indien.

Comment rendre compte indirectement de choses aussi disparates, de ces décalages entre l'expérience médiévale d'un texte qui est en plein gothique et un texte qui est déjà presque dans

la post-renaissance : ce sont deux perceptions esthétiques du monde. Moi je me permets d'en rajouter une troisième, c'est le préraphaélite, ce mouvement romantique de peintres et de poètes anglais comme Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones et autres, qui veulent retourner avant Raphaël, c'est complètement autre chose, c'est plutôt la peinture symboliste. Imaginez une scène qui se déroule au premier plan devant la caméra, derrière il y a une statue, disons de la vierge. Au début, c'est une vierge gothique, puis elle se transforme en vierge renaissance, avec le réalisme de la renaissance, et puis en vierge préraphaélite avec un long cou, extrêmement maniériste. Les trois vierges ont le même volume et après on applique un morphing pour passer constamment de l'une à l'autre. On a donc cette perception de la vierge qui est gothique puis romantique...

Dans *La belle et la bête* [1945] quand le père de Belle arrive dans le château, il y a ces personnages qui sont comme des statues vivantes qui sourient. Comme elles sont à côté du centre d'attention principal de la scène, la fovéa - le "centre fovique", la perception du détail - on ne les aperçoit pas, mais le reste de l'oeil les voit. Si on articule la scène principale et la scène d'arrière-plan, on voit deux films en même temps : un film explicite et un film implicite. Cela permet de donner une vision fleuve de l'image cinématographique qui la dissout plutôt que de la concrétiser.

**Pierre-Alexandre Nicaise:** Dans une interview des années 80 vous affirmiez: "Il ne s'agit plus de faire croire à ce que l'on montre, mais de montrer comment on pratique l'illusion" puis dans les années 90 vous disiez "Le cinéma est une mise à plat du monde réel", vous ajoutiez dans votre Poétique du cinéma<sup>10</sup>: "les hommes politiques et les acteurs pratiquent la même logique narrative - pour laquelle, ne l'oublions pas, la règle d'or veut que les événements n'aient pas besoin d'être réels mais seulement réalistes". De quelle réalité ou de quelle part du réel parle votre cinéma ?

**Raoul Ruiz :** Evidencia narrativa. Enargeia<sup>11</sup>. Il me vient une citation de Borges, il dit : "Madame Bovary est crédible donc d'une certaine manière réelle, Hitler n'est pas crédible donc il n'est pas réel"...

Je cherche à rentrer dans les paradoxes du temps, les paradoxes récents, parce qu'il y en a de nombreux dans l'histoire.

L'idée de voyage dans le temps consiste à opérer sur l'oubli qui permet de se rappeler certaines choses, c'est un peu la même chose que la mémoire implicite...

Vygotski, le soviétique qu'on appelle le Mozart de la neurologie russe a tout découvert sans instrument, personne ne comprend comment il a fait. Ce qu'il a théorisé un siècle plus tôt est vérifiable aujourd'hui. Il faut dire qu'il avait beaucoup de cadavres, beaucoup de malades, beaucoup de têtes ouvertes, c'était la guerre. Il a fait des expériences que je trouve très proches du cinéma, des tests de perception visuelle sur les formes géométriques, et la combinaison de ces formes avec le monde réel. C'est donc un des premiers qui théorise sans le savoir sur le Cubisme ! Il a travaillé sur les rapports du langage et de la pensée. Son texte le plus célèbre s'appelle *Pensée et Langage*<sup>12</sup>. En deux mots, il est complémentaire d'un autre, Stanislaw Ulam, un mathématicien polonais. Ulam explique que la pensée scientifique, qui est proche de la pensée artistique, procède par des chaînes d'idéogrammes simples, visuelles, donc des images. Ces images s'enchaînent et attaquent orthogonalement le langage naturel, c'est-à-dire, le langage dont on se sert pour parler et avec lequel on ne peut pas penser créativement parce qu'il est trop lent. Ce langage naturel est bien sûr indispensable, sans lui on ne pourrait pas vivre. La pensée créative est constituée d'images reliées entre elles et qui traversent le langage dans tous les sens. Le langage est en quelque sorte un aéroport de la pensée. Ce qui nous intéresse pour le cinéma c'est surtout l'idée qu'on peut faire des enchaînements non narratifs. Cela a été appliqué à mon avis de manière trop littérale par Eisenstein, qui participait de ce groupe de recherche. Dans les notes qu'il a prises pour travailler sur *l'Ulysse* de Joyce, ou quand

il voulait mettre en scène visuellement des idées abstraites comme *Le Capital* de Marx, il est parti dans ce sens. Il ne faut pas ignorer le langage naturel qui constitue un vrai problème de communication dans les sciences et la philosophie. Par exemple les scolastiques faisaient la distinction entre *natura naturans* et *natura naturata*, donc la nature *res extensa* dirait Descartes, par opposition au *res cogitans*, je pense sur le monde. *Natura naturata*, c'est la nature séparée de l'homme en quelque sorte, *natura naturans* c'est l'homme à l'intérieur de la nature, la nature dont l'homme fait partie. Spinoza a repris cette distinction pour réaliser cet amalgame fascinant entre la nature et Dieu. Puis vient Bachelard qui dit que les poètes font le lien entre *natura naturans* et *natura naturata*. C'est-à-dire font le lien entre la nature qu'on regarde et la nature qui vous regarde. Et là je retombe dans mes réflexions sur la question : comment un film peut vous regarder. Bachelard s'appuie sur un poème de Goethe dans lequel le poète voit le lac qui le regarde, et dit qu'il faut l'intervention de la volonté qui doit s'arrêter à la surface, ne doit pas chercher le sens à l'intérieur, ne doit pas créer des symboles, des allégories. La surface crée sa propre complexité, le devenir de la surface, on rejoint ici Deleuze... Bachelard offre donc une troisième option sur le malentendu du langage, c'est la contemplation volitive, il y a tension donc, il y a un vouloir se retenir, ne pas pénétrer.

**Eric Lebot** : Le cinéma a essayé de représenter l'homme et maintenant on a l'impression que c'est l'homme qui imite l'image...

**Raoul Ruiz** : Il y a là encore un malentendu du langage. On parle de cinéma, on parle de tous les cinémas, et quand on parle de tous les cinémas c'est comme si on cherchait à faire une théorie générale de la typographie ou des livres. Je parle d'un certain type de cinéma que je pratique. C'est ma poétique, et mon idée c'est que chacun cherche sa poétique, sa démarche. Dans mon travail pédagogique, je ne cherche pas à imposer mes idées, c'est pour cela qu'elles sont assez farfelues, assez glissantes si j'ose dire. Je ne cherche pas à parler de "tout" le cinéma. Dans toutes les démarches qui existent, il y a un cinéma qui exige la démonstration. Un certain type de cinéma politique, *Mondovino* [2004] par exemple. On peut penser ce qu'on veut des films démonstratifs, c'est une manière de faire. Mais la démonstration peut-être d'un autre type. Quand Antonioni, je crois dans *L'éclipse* [1962], filme et montre le fonctionnement de la bourse, pendant quinze minutes qu'à l'époque on trouvait ennuyeuses, c'est une des critiques les plus radicales de l'économie de marché. Il n'y a pas un mot ni pour ni contre. Il n'y a pas de commentaires. Il y a simplement une vision contemplative, paisible, de cette aberration. La classe ouvrière est absente, les gens qui sont directement concernés par ces valeurs sont absents, il y a juste le jeu, un jeu de folie, c'est la roulette russe. S'il y a une scène de film où la démonstration dans le sens politique est réussie, je dirai que c'est cette scène-là.

- \* Pierre-Alexandre Nicaise, auteur du site lecinemaderaoulruiz.com.
- \* Eric Lebot, Etudiant à L'Ecole Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse.
- <sup>1</sup> Popper, K.R. *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St Louis, Washington University Press, 1966; trad. intégrale de l'anglais et préfacé par J.J. Rosat, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1991.
- <sup>2</sup> Huizinga, J. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 6ème édition, 1951 (version originale 1938).
- <sup>3</sup> Nicolas de Cues (1401-1464) considérait qu'aucun atome ne pouvait être stable puisque la stabilité est représentable dans un espace géométrique, qu'aucune planète ne pouvait être parfaitement circulaire puisque le cercle est représentable (etc.), autrement-dit parce que la raison réduit le réel à l'état d'image (représentation).
- <sup>4</sup> Pavel Alexandrovitch Florensky Mathématicien russe devenu prêtre (1882 - 1937).
- <sup>5</sup> Méthode Monte Carlo : méthodes de simulation statistique
- <sup>6</sup> Hamrs : *les inombrables doubles des hommes, féroces, mais aussi des doubles humains plutôt bienveillants, même s'il leur arrive parfois d'être un peu blagueurs, roublards*. Felgyas : *l'âme animale*. Hugn : *l'âme unique de chacun d'entre nous, qui surgissant d'un au-delà diffuse, vient à notre rencontre*. L'âme osseuse : *la structure, cette émotion singulière que le film nous a transmise*. Raoul Ruiz, Le Cinéma, art de l'ombre, Positif 553, Scope, Mars 2007.
- <sup>7</sup> Le peuple mapuche est le peuple originaire du Chili, il constitue 10 % environ, de la population actuelle du Chili. C'est le seul peuple originaire d'Amérique latine qui n'a pas été vaincu par la colonisation espagnole, obligeant celle-ci à signer avec ses autorités traditionnelles des traités reconnaissant les territoires s'étendant du sud du Bio Bio jusqu'à l'île de Chiloe, comme territoires autonomes Mapuches.
- <sup>8</sup> Schacter, D.L. *À la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau*, De Boeck université, 1999.
- <sup>9</sup> *Orlando furioso* (Roland furieux) est un poème épique de 40 chants, écrit par Ludovico Ariosto, dit en français l'Arioste, écrit au début du XVIe siècle, il sera publié en 1516, s'inscrivant comme un lointain descendant de la Chanson de Roland (ou Chanson de Roncevaux) et présenté, à sa sortie, comme une suite de l'Orlando Innamorato (Roland amoureux) de Matteo Maria Boiardo.
- <sup>1</sup> <sup>0</sup> Ruiz, R. *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 1995.
- <sup>1</sup> <sup>1</sup> Terme qui connaîtra une fortune considérable à la Renaissance, et sert à caractériser l'art de la *vive représentation* par l'emploi approprié d'images visuelles qui agissent sur la psychologie du lecteur afin d'emporter l'adhésion.
- <sup>1</sup> <sup>2</sup> Vygotski, L. *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997.