

De l'art de la digression maîtrisée

Entretien avec Raoul Ruiz

Raoul Ruiz, l'un des plus grands cinéastes invisibles de ce siècle, était-il y a quelques semaines encore en résidence au Fresnoy, qui le recevait après plusieurs mois de cours donnés dans la prestigieuse université américaine de Harvard. Chargé d'enseigner l'art cinématographique à une poignée d'étudiants triés sur le volet, le plus cosmopolite des artistes chiliens défie toutes les classifications. La projection d'un de ses films rarissimes, *La Chouette aveugle*, dans la toute nouvelle salle obscure du Fresnoy, nous donne l'occasion de revenir sur une œuvre qui est l'une des plus originales de ce siècle.

Raoul Ruiz est-il une méduse ? Il fallait voir le public stupéfait à la sortie de la projection de *La Chouette aveugle* pour comprendre à quel point l'auteur de *L'Hypothèse du tableau volé* est de ceux qui pétrifient leur monde. A la croisée de Sade Kedeyat, le Kafka iranien, et du Fritz Lang du *Tigre du Bengale* (nous assistons ici à un remake fragile de la danse dénudée de Debra Paget), *La Chouette aveugle* est une œuvre qui sait faire loi de l'impossible, entre bavardage hypnotique à la Guitry, littérature populaire mélodramatique, et sous-texte joycien.

Eloges de la folie en cette fin de millénaire, les films de Ruiz s'offrent le luxe de l'invraisemblable, quand les spectateurs aveuglés que nous sommes jugent en fins connaisseurs des lois de fabrication de l'industrie hollywoodienne. L'ancien directeur de la Maison de la Culture du Havre n'aura ainsi cessé de déjouer nos attentes narratives. Farouche défense d'un cinéma qui donne à penser autant qu'à dé-penser (l'éros notamment), ses films tentent chaque fois de réinventer, de ré-enchanter, un art devenu simple machine à copier le réel. Cherchant les passages secrets qui lui permettront de pénétrer le monde des rêves, sachant en outre que chaque film porte en lui une autre œuvre plus clandestine, Raoul Ruiz donne à lire cette polysémie propre aux images mentales. Car il en est ici du cinéma, comme du salut : à travers un ars combinatoria jubilatoire, il s'agira d'abord de refuser toute forme d'absorption selon un principe de dispersion maximale.

Ayant notamment trouvé en Henri Alekan un compagnon de route exceptionnel, les deux compères, dans la haine du naturalisme qui les animera de concert, donneront au cinéma des films d'une rare beauté, tels que *Le Toit de la baleine* où les trucages à la prise de vue façon Méliès sont enthousiasmants, et *Les Divisions de la nature* où le maître de la lumière saura retrouver Yves Tanguy et René Magritte. D'une insatiable curiosité, l'auteur du *Territoire* explorera là encore, à la manière de la série B, ce qui fonde notre plaisir spectral le plus intime. Et puisque le cinéma est un dialogue avec les fantômes, ce fils et petit-fils de capitaine au long cours - souvenons-nous de *La Ville des pirates* ou des *Trois couronnes du matelot* (on y retrouvera des aventuriers comme *Maltese*, *Mac Orlan*, ou *Stevenson*) - créera une œuvre où la mort est omniprésente, œuvre tout empreinte d'un pessimisme très schopenhauerien : nous sommes appelés à jouer des rôles qui ont déjà été joués, etc. Cinéma où les spectres ("qui est là ?") ne rôdent que pour mieux provoquer notre sourire. La traversée des apparences, cette trouée, est une rigolade pour qui comprend l'esthétique du peu de réalité : en ce sens, *La Vocation suspendue*, film inspiré de Klossowski, milite pour un cinéma de l'ennui dans un monde vidé par le divertissement. Cet espoir d'une image qui contiendrait toutes les autres.

Avec cette sorte de goguenardise maligne, de nonchalance brillante, dont il fera un style, Raoul Ruiz se plaît en outre à nous entraîner dans le labyrinthe de ses visions : poétique du débordement, du surplus - du naufrage vertigineux -, de l'éternel retour, contagion picaresque - le bonheur étant lié à une mise en place euphorique et virtuose des récits qui jalonnent et ont façonné notre existence, notre mémoire - individuelle et collective. La multiplication boulimique des tropes (voix off, fondus enchaînés?) au sein d'une œuvre impossible à épuiser, toujours ouverte (*L'Hypothèse du tableau volé*), et la mise en question de la logique de causalité, fait du cinéma un théâtre baroque et

magique, dont on ressort hilare.

On s'étonnera peut-être de cette présentation tous azimuts d'un créateur pourtant presque institutionnalisé, mais l'auteur reste insaisissable et l'on ne cherchera pas ici de clôture. Cette œuvre où la métaphore est permanente et où le principe d'hétérogénéité se veut exponentiel apparaîtra à qui saura laisser vivre en lui le corps multiple et les contradictions les plus inimaginables comme l'une des plus excitantes qui soit.

Fabien Ribéry

J'aime beaucoup cette idée que développe votre cinéma d'un baroque qui est celui de l'économie plutôt que celui de la dépense. On a du mal en France, je crois, à analyser le baroque sous cet angle.

C'est tout bête. Il s'agit de mettre le maximum dans le minimum. Un sonnet, c'est le minimum, et pourtant quelles possibilités d'invention ! Au moment où le baroque explose en Espagne, c'est une époque de crise. Tous les nobles ne songent qu'à s'habiller en noir avec des tissus de très mauvaise qualité. Pour l'aristocratie, il est important de porter de mauvais tissus. Le maître à penser de l'Espagne est Sénèque de Cordoue. L'Espagne est donc beaucoup plus stoïcienne qu'épicurienne. Comprenez alors que l'Espagne étant naturellement épicurienne, il est de bon goût d'être stoïcien.

Lorsqu'on pense à l'Amérique latine, on songe presque tout de suite à la luxuriance et au flamboiement d'un baroque très expansif.

Vous savez, le terme baroque est employé un peu trop souvent. Le mot baroque vient du mot coquille. Il est lié au déplacement tendu des figures sous l'influence des forces de la vie, de la terre. Même l'Espagne baroque aurait refusé cette notion ! Ce pays est très peu théoricien. Le baroque se présente d'abord esthétiquement en Espagne en réaction contre le maniérisme. Il faut donc remonter à la Renaissance, période déjà ambiguë, que l'on se doit d'interroger longuement. Il faut commencer par les contradictions. Le baroque naît en Europe, continent où il y a trop de monde et pas assez d'espace, et se développe en Amérique latine où il y a trop peu de gens et trop d'espace. Il s'agit donc là-bas de multiplier les grands gestes et d'occuper le maximum d'espace. On accumulera donc les gestes jusqu'à la caricature.

Comment comprendre alors que Cortazar, Borges, Marquez sont justement nés en Amérique latine ?

Vous savez comme moi que la notion de filiation est une chimère. Il n'y a que des fausses filiations. Les façons de penser les migrations des peuplades sont souvent des phénomènes de mode. Il faut étudier la manière dont les gens enterrent leurs morts. Le monde hispanique vit dans la contradiction. Nous avons un proverbe qui dit que quelqu'un qui ne se contredit pas au moins deux fois toutes les dix minutes ne peut pas être heureux. Chez Cortazar et Borges, il n'y a pas filiation, mais résurgence, parce que ce sont des gens qui lisent des livres mal traduits. Borges adore d'ailleurs cette idée d'impureté. N'oublions pas non plus que les Japonais ont beaucoup influencé l'Amérique latine. Le cinéma novo s'inspire surtout du cinéma japonais, Kurosawa notamment, et du western, mais non des modèles européens, du moins au début. Chez Glauber Rocha, c'est manifeste. Les littératures mexicaines, cubaines, péruviennes ne sont pas assez bien connues ici. Comment comprendre alors ce qu'est aujourd'hui le baroque ? Il faut lire le Cubain Lezama Lima.

Vous employez le mot impureté, ce qui me fait justement penser à un ouvrage de Guy Scarpetta, qui, comme Serge Daney d'ailleurs, aime à vous décrire comme cinéaste baroque, aux côtés par exemple d'Oliveira ou de Syberberg. Qu'en pensez-vous ?

C'est parce que je suis chilien et non parce que j'ai décidé de l'être. J'aurais bien aimé être plus classique, mais je ne peux pas : ça dérape, ça déborde. Effectivement, je suis fasciné par les formes de l'économie : multiplier les figures complexes en voulant rester petit.

Peut-on s'arrêter aujourd'hui à la classification des trois âges du cinéma selon Serge Daney, le dernier étant cette ère filmique, dans laquelle l'auteur de *La Rampe* vous place, où le fond de chaque image est encore constitué d'une image, etc. L'apparition des nouvelles technologies nous place-t-elle d'emblée dans un nouvel âge ?

Mais, ça va trop vite. On ne peut pas dire les choses comme ça, parce je crois que le cinéma n'a pas encore commencé, que nous n'avons réalisé qu'un très petit parcours, comme font les propriétaires de grands restaurants au marché. Le cinéma n'est qu'au début de son parcours.

Oui, on a l'impression que le cinéma reste accroché, esthétiquement parlant, au XIXème siècle.

Oui, il y a bien trop de XIX ème siècle au cinéma, mais pas assez de XVII ème ou de XVIII ème. Il nous reste encore beaucoup de chemin pour arriver au XVI ème siècle.

Vous avez mis en scène des auteurs comme Louis-René des Forêts (*Dans un Miroir*) ou Pierre Klossowski (*La vocation suspendue*), qui sont des écrivains très peu lus aujourd'hui en dehors des cercles universitaires. La grande question portée par le nouveau roman, via Philippe Sollers et Alain Robbe-Grillet, dans les années soixante est celle de la fameuse "objectivité", c'est-à-dire qu'il s'agit d'abord de ne pas confondre roman et expression personnelle. Vous semblez vous être amusé à multiplier ainsi en votre cinéma les procédés flagrants d'une objectivité feinte, jouée. Qu'en pensez-vous ?

Robbe-Grillet est un ami, nous avons loué la même maison qui coûtait moins chère que les autres. Klossowski me ramène à la culture espagnole catholique. C'est quelqu'un qui a su cerner ce qu'il y a d'oblique et de pervers dans la culture catholique, en observant les passages secrets avec d'autres cultures.

Vous mettez en parallèle dans votre livre, *Poétique du cinéma*, l'activité du cinéaste et celle du chaman, c'est-à-dire qu'il s'agit pour ces deux artistes de pénétrer le monde invisible, de l'interpréter, et de livrer tels des mystiques un ensemble de visions.

La caméra est un instrument magique, parce que ce qu'elle reproduit est quelque chose qu'on ne voit jamais avec les yeux. C'est autre chose. Elle ressemble beaucoup à la vision du monde lu comme l'au-delà. Lorsqu'on commence à penser qu'on peut maîtriser ça, on se sent chaman. On peut maîtriser l'image comme on maîtrise un cheval, le jeu consistant à savoir quand il faut le pousser et quand il faut le retenir.

Pour reprendre un terme que les textualistes aimaient bien employer dans les années soixante-dix, je dirai que, facétieusement, vous ne répugnez pas à rendre vos films "illisibles" pour qui ne considérerait l'écriture du scénario, dans la lignée Aristote-Ibsen-Shaw, que selon la théorie du conflit central. Vos films sont ainsi une illustration parfaite du combat à mener contre cette esthétique hégémonique du conflit hollywoodo-central. Votre présence auprès d'étudiants, ici au Fresnoy, comme hier à Harvard, prend-elle alors valeur de manifeste ?

Oui, en général, mon travail est de sortir de ce schéma. En France, il est très difficile de prendre conscience que ce problème existe, car on considère que le cinéma américain est d'une variété énorme, alors que c'est toujours le même schéma qui est appliqué et que c'est l'efficacité du film selon ce schéma qui est un critère de valeur. D'après un ami américain, les Français, eux, donnent l'impression dans leur cinéma de ne s'intéresser surtout qu'aux lunettes et à la manière de marcher, etc. Voir le film consiste bien souvent

à ne voir qu'un schéma, la structure étant extrêmement monotone, ce qui est vrai avec le roman aussi, ou avec la musique populaire américaine. Cet élément de répétition est utilisé comme un élément incantatoire, alors que c'est un élément de réduction. Aux Etats-Unis, chaque fois que je travaille sur cette idée de conflit central, je trouve des gens très attentifs, parce qu'ils n'en peuvent plus de la narration hollywoodienne. Lorsque Olivier Assayas parle de son enchantement envers Titanic, et dit qu'il est content parce que son film Irma Vep a bien marché là-bas, il ne se rend pas compte que ces succès sont à évaluer en fonction de leur degré de complicité avec la théorie du conflit central, et que un certain nombre d'Américains étaient soulagés de voir un film comme le sien. Irma Vep a marché parce que c'est un film qui ne suit pas les règles de Titanic. Je suis sûr qu'Assayas n'est pas conscient qu'il a sauté le deuxième acte ! On sait bien aux Etats-Unis que les films se font en trois actes. Je crois en ce que Fred Jameson, un philosophe d'aujourd'hui, comme on dit, nous a permis de comprendre. Il travaille sur les notions de paradigmes, et rejoint en cela Thomas Kuhn. Il définit le paradigme comme l'ensemble des automatismes subconscients théoriques, c'est-à-dire un ensemble d'opinions qui se déclenchent à la moindre chose. Quand vous entendez "sale nègre", vous réagissez automatiquement parce que vous êtes anti-raciste dans le milieu où vous habitez. Ou alors, vous réagissez contre vos propres paradigmes. Il y a des paradigmes narratifs ou paradigmes narratifs industriels, c'est-à-dire un ensemble de stéréotypes de narration, dont l'origine vient à la fois du cinéma et de la littérature. Ces stéréotypes se manifestent essentiellement dans la vie de tous les jours, dans la vie politique, comme dans la vie économique. C'est un ensemble de réflexes qui nous fait nous mouvoir à la manière des comédiens de cinéma. Je crois que les gens sont étonnamment inconscients de cela.

Il faut donc se méfier des mauvais romans.

On les fabrique industriellement. C'est un modèle esthétique-économique qui a des répercussions aussi bien sur les jeux des enfants que sur des campagnes présidentielles. La publicité a donné les règles et les manières de développer ces paradigmes qui étaient intuitifs au départ. Quand Flaubert écrit Madame Bovary, il décrit un certain type de femme, et c'est bien. Mais quand ça s'industrialise, c'est très dangereux. Il faut se méfier des raisonnements binaires. Je vous défie de trouver ce genre de raisonnement dans La Chouette aveugle. Ce n'est pas qu'il y a plus de solutions. Non, il n'y en a simplement aucune. Pour ce film, ce genre de question n'a pas de sens. Puisque vous citez Valéry, je prendrai plutôt un concept tiré d'Idée fixe qui est l'idée d'amplex : ce sont des faits, des images, des événements, des idées qui ont des capacités appétissantes, c'est-à-dire dans lesquelles il y a toutes les potentialités. Je préfère cela au simple enregistrement de ce qui se passe. Au cinéma, il faut travailler ces potentialités, ces amplex éloquentes.

Vos adoptez vis-à-vis du monde, du "réel", une sorte de position de surplomb, d'ironie bienveillante, qui vous permet de pénétrer avec assurance, et comme par effraction, dans un domaine "qui est celui de la vérité de l'être" [Je cite ici Philippe Forest]. Comment fait-on au cinéma pour affronter l'épineuse question des rapports du langage et du monde, sachant, comme l'explique Alain Jaubert, qu'il n'y a "pas de voir sans savoir" et qu'un film est avant tout tissu de mots imprimés sur la rétine ? Est-ce une façon de comprendre l'insistance de la voix off, cette impossibilité d'échapper au verbe, ce corps absent omniprésent, dans nombre de vos films ?

Je ne peux pas m'en empêcher, même si je sais que ce n'est pas forcément une bonne chose. Mais, vous savez, j'ai dépassé la centaine de films, et plus d'un sont sans voix off ! Dans le cas de La Chouette aveugle, j'ai voulu, de la même manière qu'on dévoile par la photo des choses que l'œil ne voit pas, photographier les automatismes de la voix. Il y a notamment des gens qui cherchent maladroitement à parler arabe. Nous avons essayé de retrouver pour ce film la langue hispano-arabe du XIIème siècle. J'aime aussi que les voix off se contredisent : joindre par exemple à une voix off américaine, celle de Jean Baudrillard qui se limite à corriger l'accent et les fautes de

syntaxe.

On a l'impression que votre cinéma est un musée imaginaire, interrogeant aussi bien Jean Baudrillard que Pierre Bellemarre. Vous êtes un cinéaste prolifique. Il est très difficile d'établir la liste exacte de vos ?uvres qui dépasse effectivement la centaine de titres. Utopie d'un cinéma permanent, toujours alerte malgré la lourdeur de l'appareillage technique propre au septième art. Est-ce une volonté de lutter contre le recensement, la recension et de défier la généalogie ?

Je n'arrive pas à savoir quand un film est terminé, ni quand il est bon ou mauvais. Tous les critères de qualité sont changeants dans le cinéma, plus que dans les autres arts. Je ressens donc le besoin de tourner sans cesse.

Votre esthétique choque encore, semble-t-il, nombre de nos contemporains et leur sacro-sainte confiance en un bon goût qui serait une donnée universelle. Qu'est-ce que le bon goût ?

Tout ce que mes films ne montrent pas et ne disent pas. Le cinéma est une tauromachie : on attire le taureau, puis on le laisse passer. Le cinéma américain a fixé une bonne fois pour toute ce qu'est le bon goût.

On a l'impression depuis Trois vies et une seule mort, et surtout depuis Généalogies d'un crime d'un cinéma moins ouvertement métaphysique, cinéma qui se rapprocherait de plus en plus de celui du Buñuel du Fantôme de la liberté. Pourquoi ce choix esthétique ?

Généalogies d'un crime est un film bouclé. Il s'agit d'une capitulation, mais je ne peux pas faire autrement. C'est une simple question économique ! Mais, c'est une question politique aussi, puisque la France a décidé de n'aider qu'un seul type de cinéma. Il me faut donc tricher à l'intérieur du modèle que notre pays s'acharne à défendre.

En quelle langue préférez-vous tourner ?

En ce moment, en français, puisque la langue française deviendra bientôt archaïque.

Vous tournez actuellement un film avec vos élèves du Fresnoy.

Oui, et je me demande d'abord pour construire leurs personnages ce qu'ils ont dans les poches ! Je travaille par micro-fictions : j'aime les poèmes en prose. Imaginez un homme qui a été honnête toute sa vie, et qui a été malhonnête une seule heure de sa vie, puis imaginez un homme qui a été malhonnête toute sa vie, et honnête une heure de sa vie. C'est la même impasse ! Il faut commencer par les détails et faire comme sur France Culture, c'est-à-dire enrober. Je suis inquiet pour le cinéma européen, trop euro-centriste. Le grand auteur chinois qui a traduit au XIX ème siècle les grands romans européens pour son pays ne connaissait aucune langue européenne. Il demandait qu'on lui lise les histoires, et en les réécrivant, il faisait des romans chinois.

En Chine, Madame Bovary est chinoise.

Ne l'oublions pas!

Propos recueillis en mai 1998 par Fabien Ribéry.

©tausendaugen/1999