

Jean-Michel PAMART  
D.E.A. Cinéma

Directeur de Mémoire :  
M. Jean-Louis LEUTRAT

*RAOUL RUIZ,*  
*CINÉASTE DE L'ÉVÉNEMENT*

Logique du sens de *Trois Vies et une Seule Mort*

Qui pourrait se vanter d'être si ferme en lui-même qu'aucun Rosebud secret, aucune nuit de rêve, aucun moment d'absence ne pourrait encore le faire partir au désert, et revenir tout autre, apparaissant, au travers d'une vieille brume qui se lève, comme le toujours "nouveau né".

Arnaud VILLANI, « Deleuze et l'anomalie métaphysique », *Gilles Deleuze, Une Vie Philosophique*, Collection les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 50

RAOUL RUIZ,  
CINÉASTE DE L'ÉVÉNEMENT

Logique du sens de *Trois Vies et une Seule mort*

Du <i>Pli</i> à <i>Logique du Sens</i> .	p. 3
1ère série. Perdre son nom.	p. 6
2ème série. Les deux plans d'être.	p. 10
3ème série. Histoires populaires et propositions logiques.	p. 13
4ème série. Un héros incorporel.	p. 19
5ème série. Le sens gigogne.	p. 22
6ème série. Le miroir de Narcisse.	p. 24
7ème série. Le mot-valise Castaneda.	p. 27
8ème série. Castaneda et l'anthropologie négative.	p. 37
9ème série. Le film comme problème.	p. 40
10ème série. L'affirmation de la vie comme affirmation du hasard.	p. 46
11ème série. Du Mac Guffin chez Ruiz.	p. 50
12ème série. Perte d'identité et devenir-fou.	p. 52
13ème série. Du schizophrène et du petit garçon.	p. 56
14ème série. Des effets sans causes.	p. 59
15ème série. Un cinéma du Transcendantal.	p. 63
16ème série. Des mondes impossibles.	p. 66
17ème série. Ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions.	p. 71
18ème série. Trois vies de philosophe et une seule mort de gestionnaire.	p. 73
19ème série. L'humour et l'ironie.	p. 76
20ème série. Un cinéma immatériel.	p. 80
21ème série. Paradoxe du comédien.	p. 82
22ème série. Les trois lumières et der müde Tod.	p. 88
23ème série. Zeus, Saturne et Hercule.	p. 89
24ème série. Affirmer la divergence et répéter l'Événement.	p. 94
25ème série. De la fortuité fatale.	p. 99
26ème série. Réaliser, verbe à l'infinitif.	p. 103
27ème série. 1ère et 2ème vie : du nourrisson aux premiers pas.	p. 107
28ème série. 3ème vie : les enfantillages du Surmoi.	p. 109
29ème série. La seule mort : Œdipe, capitaine d'industrie.	p. 110
30ème série. Simulacre, Idole, Image et Phantasme.	p. 115
31ème série. Sublimation et symbolisation.	p. 120
32ème série. Traumatisme et phantasme.	p. 123
33ème série. D'Alice à Carlito.	p. 126
34ème série. L'acteur, le narrateur et le cinéaste.	p. 129
Baroque de Ruiz.	p. 134
Annexe 1. Scénario du film.	p. 140
Annexe 2. Biographie du personnage.	p. 144
Table des Matières.	p. 145
Bibliographie.	p. 149

### ***Du Pli à Logique du Sens.***

Raoul Ruiz est fréquemment qualifié de cinéaste baroque. A l'inverse de Oliveira, le réalisateur semble accepter de bonne grâce ce qualificatif. Il se réfère d'ailleurs lui-même volontiers à Gracian et à la rhétorique baroque. Pourtant un tel étiquetage permet surtout de passer sous silence ce qui peut faire problème à l'intérieur de son œuvre. Le terme Baroque masque, opacifie la spécificité du cinéma de Ruiz plutôt qu'il ne le définit. Il permet surtout d'évacuer la dimension éminemment subversive de l'œuvre du cinéaste chilien. Tous ses écarts lui seront pardonnés puisqu'il est un cinéaste « baroque ».

A la sortie de *Trois Vies et une Seule Mort*, la critique a salué le "classicisme" du film. Raoul Ruiz, connu pour ses narrations volontiers très éclatées, semble avoir eu l'ambition de donner une certaine homogénéité à ce dernier film. Le concours de Pascal Bonitzer à la conception du scénario n'est sans doute pas pour rien dans cette "conformité" toute relative. *Généalogie d'un Crime*, réalisé également avec le concours de Bonitzer, confirme ce "tournant". C'est de ces deux films - et surtout du premier - que seront tirés la plupart des exemples utilisés dans cette étude<sup>1</sup>.

On considérera que ces deux derniers films ne marquent pas une remise en question de l'œuvre antérieure du cinéaste mais au contraire un aboutissement. On pourrait dire qu'avec ces deux derniers films, Ruiz passe délibérément de son statut d'expérimentateur à celui d'auteur. La position paradoxale du cinéaste s'est toujours caractérisée par l'abolition de la frontière entre création et expérimentation. Sa production considérable s'explique par cet aller et retour constant entre création d'auteur et bricolages d'expérimentateur. Les derniers films de Ruiz signalent l'intégration réussie des expérimentations éclatées du passé à l'intérieur d'une narration unifiée rigoureuse. Evolution qui s'effectue sans compromis ni renoncement. Nous verrons que faire de l'expérimentation une création, est ce qui caractérise au plus près l'œuvre du cinéaste et qui fait de lui un "cinéaste de l'événement".

---

<sup>1</sup> Pour faciliter la compréhension de ce travail, on trouvera en annexe 1 une narration succincte du film *Trois Vies et une seule mort*.

Ce concept d'événement, c'est évidemment à Gilles Deleuze que nous l'empruntons. C'est lui qui sera explicitement notre guide à l'intérieur de ce travail. Une question se pose alors : si c'est la caractérisation du baroque chez Ruiz qui nous intéresse, c'est à l'ouvrage *Le Pli*, consacré à la conceptualisation du baroque, que nous devons expressément nous référer. Si, par contre, nous pensons que c'est surtout le concept d'Événement qui permet de caractériser l'oeuvre de Ruiz, c'est plutôt *Logique du Sens* qui nous servira de fil d'Ariane.

Qu'est-ce qui permet d'affirmer que Ruiz est un cinéaste baroque ? Selon Genette, les récits baroques utilisent trois procédés pour s'étendre. Leur "amplification" se fait par intervention, par développement et par insertion<sup>2</sup>. Ces trois termes renvoient point par point à ce que Deleuze appelle la "triade du pli" : impliquer - expliquer - compliquer<sup>3</sup>. Dans *Trois vies et une seule mort* par exemple, la figure de Bellemare joue à la fois dans le registre de l'implication du spectateur et dans le registre des explications qui permettent de rendre le récit apparemment linéaire. Dans la première histoire, la narration de Strano à Parisi redouble cette implication du spectateur : Parisi est ainsi un double inversé du spectateur puisqu'on le paie pour écouter des histoires. La figure de la complication est également à l'œuvre pendant tout le déroulement du film, la première histoire commençant sur un mode relativement intimiste - deux personnages - là où la quatrième histoire se résout par le télescopage de tous les personnages encore vivants. On pourrait donc, avec un certain bonheur, envisager l'art de Ruiz uniquement sous l'angle d'une lecture "baroque". Mais on risquerait cependant alors d'en ignorer ce qui en fait la principale originalité. Il n'y a pas un baroque mais des baroques.

La démonstration faite par Deleuze<sup>4</sup> de la concordance de la philosophie de Leibniz avec le Baroque, permet de distinguer un Baroque leibnizien où Dieu joue, mais donne des règles au jeu, et une sorte de néo-Baroque où le jeu divin n'est plus qu'un jeu sans règles, où les règles changent, s'élaborent et s'annulent au fur et à mesure que l'on avance, comme dans les balades de Alice, chez Lewis Carroll. Si on peut étudier avec une certaine fécondité le cinéma de

---

<sup>2</sup> G. Genette. *Figures II*.

<sup>3</sup> G. Deleuze. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

Oliveira en le référant au baroque leibnizien<sup>5</sup>, le baroque "non sensique" de Ruiz est plutôt de l'ordre du néo-baroque, celui que Deleuze décèle chez Borgès et Maurice Leblanc, grands maîtres, comme Ruiz, des histoires "alambiquées" et des récits gigognes propres au roman-feuilleton.

Moins que *Le Pli*, c'est donc *Logique du Sens* qui peut nous faire avancer dans la compréhension de l'œuvre de l'auteur chilien. Si, bien sûr, les parcours du héros dans *Trois vies et une seule Mort* évoquent immanquablement la traversée des mondes impossibles chers à Leibniz, il n'y a plus chez Ruiz de "meilleur des mondes" mais une prolifération de mondes, qui ne tirent valeur que de cette prolifération. Ce qui intéresse Ruiz n'est donc pas de se faire l'avocat de Dieu en nous prouvant que nous vivons dans ce meilleur des mondes, mais plutôt de se situer au carrefour où le sens surgit du non-sens, en faisant advenir ce que Deleuze appelle l'Événement.

En parcourant les trente-quatre séries du livre de Deleuze et les quatre vies du film de Ruiz, nous éclairerons l'un par l'autre, Ruiz explicitant avec ses images la complexité de la philosophie de Deleuze, Deleuze clarifiant avec ses concepts les obscurités du cinéma de Ruiz.

---

<sup>5</sup> Cf. mon mémoire de maîtrise : « Oliveira et le Baroque ».

### 1ère série. Perdre son nom.

Dans *Logique du sens*, Deleuze utilise emblématiquement une œuvre qui reviendra régulièrement au fil de son argumentation : celle de Lewis Carroll (des différentes *Alice* à *Sylvie et Bruno*). On pourrait voir le héros du film de Ruiz comme une nouvelle Alice. Ce qui advient en effet aux personnages incarnés par Mastroianni est du même ordre que ce qui arrive à la jeune héroïne. Comme l'énonce Deleuze : « la perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice »<sup>6</sup>. C'est cette perte du nom propre qui non seulement arrive à Strano, à Vickers, à Allamand, mais c'est cette perte qui est appelée de ses vœux par notre héros, dont le prénom à huit ans, Carlito, le petit garçon, fait écho au prénom Alice, la petite fille. Chaque personnage identifiable par un patronyme s'enfonce dans une sorte d'anonymat avec volupté sans qu'il s'agisse d'une descente aux enfers, d'une entropie (nous sommes loin ici du naturalisme). Dans tous les cas, le personnage vit l'aventure de la perte du nom propre.

Le film s'intitule *Trois vies et une seule mort*. Déjà le titre du film nous signale un découpage en quatre périodes. Elles seront scandées par les interventions radiophoniques de Pierre Bellemare. Les trois vies correspondent à trois patronymes identifiés : Mateo Strano, Georges Vickers, Luc Allamand. Ces trois "identités" se donnent la mort à la fin du film, en présence de celle qui les résume toutes, cette "seule mort", incarnée par le jeune Carlito. Mais trois vies, c'est encore trop peu pour décrire les multiples vies du héros du film. Ces autres personnages n'ont simplement pas de patronymes identifiables, un locataire reclus hors du monde, un clochard, le majordome "la cloche". A chaque personnage identifiable s'adjoint donc un autre dont il dérive : Mateo Strano devient ce locataire emprisonné par des fées, le professeur Vickers devient clochard. Si ce clochard devient majordome, c'est enfin grâce à la fortune de Luc Allamand. Chaque vie a ainsi son envers car chaque vie est estampillée par un patronyme, une vie sociale, une activité professionnelle, une épouse, une mère, une fille, en appelle à une vie "occulte". Dans cette dernière, l'activité professionnelle devient

---

<sup>6</sup> G. Deleuze. *Logique du sens*. p. 11. Dans toute la suite de ce mémoire, la référence à *Logique du Sens* sera signalée par les deux initiales du livre : *L.S.*

inexistante, on peut délaissier sa compagne pendant vingt ans, abandonner définitivement une mère adorée, maintenir sa fille dans un climat de terreur.

Mateo Strano, prisonnier des fées, échappe ainsi au bonheur trop accompli du roman-photo qu'il vivait avec sa femme. A l'enfer du bonheur conjugal, il préfère un temps un enfer qu'il s'invente. Georges Vickers, pris entre les feux d'une mère tyrannique et d'une fonction sociale de professeur à la Sorbonne échappe à cet enfer en devenant clochard, dépendant du monde entier donc ne devant rendre des comptes à personne en particulier. Luc Allamand, puissant décideur, toujours flanqué de son consciencieux avocat, s'invente un rôle de majordome muet, automate n'obéissant qu'au son d'une cloche.

Trois rôles qui permettent donc au héros de se reposer de ses obligations sociales ou familiales tout en lui permettant d'ourdir d'obscurs desseins : l'assassinat de l'actuel compagnon de sa femme dans le premier "épisode", l'abandon de sa mère tyrannique dans le second, la manipulation de sa fille dans le troisième. Jusqu'au dernier épisode où c'est cette fois tous les protagonistes du film qui sont convoqués à l'intérieur d'un bistrot et qu'il se propose d'éliminer à coups de revolver. Ce ne sont donc pas trois vies qui sont développées dans le film mais six. Ou plutôt ce sont trois vies diurnes, socialement déterminées, qui se dédoublent en trois vies nocturnes, trois docteurs Jekyll produisant trois Mister Hyde en un seul et même film.

C'est dans le premier épisode que l'aventure du personnage semble la plus proche de celle d'Alice. L'appartement, comme la maison d'Alice au début d'*Alice au pays des merveilles*, ne semble pas avoir de taille déterminée et grandit à vue d'œil. Le temps s'avère extensible : passants défilant à toute vitesse dans un coin de l'appartement, ou au contraire, passants ne passant plus, prisonniers immobiles d'un seul instant, tandis que Strano déambule à leurs côtés. Dans cet épisode, Strano est "agi", prisonnier du non-sens, comme Alice, son célèbre précurseur. En tuant André Parisi, il nous montre cependant qu'il n'est pas le personnage passif qu'il prétendait être. Plutôt que l'otage du non-sens, il en est l'instigateur, l'agent actif.

«Le pur devenir, l'illimité, est la matière du simulacre »<sup>7</sup>, matière dont Strano-Vickers-Allamand est constitué. Strano-Vickers-Allamand n'est pas, parce qu'il est tout entier absorbé par son devenir. Si à chacun des épisodes du film, il semble perdre son nom, c'est comme le dit toujours Deleuze, parce que « le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est incarné dans des noms généraux qui désignent des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le propre garde un rapport constant »<sup>8</sup>. Mais « quand les substantifs et adjectifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements, toute identité se perd pour le moi, le monde et Dieu (...) Comme si les événements jouissaient d'une irréalité qui se communique au savoir et aux personnes, à travers le langage »<sup>9</sup>.

Si les noms généraux - Strano, Vickers, Allamand - désignent des points d'arrêt, chacun d'entre eux est donc entraîné dans un devenir qui lui fait perdre son nom. Et ce sont des "événements" qui font sauter le héros du film d'un personnage dans un autre, surtout dans le dernier épisode où cette fuite des événements atteint son paroxysme. Les caractéristiques "solides" du personnage principal, homme d'affaires important, "fondent" littéralement pour l'entraîner d'un devenir à l'autre. Ainsi, Allamand, ému de voir sa femme le tromper avec son professeur de chant, se transforme en Mateo Strano après avoir entendu, par une sorte de voix intérieure énigmatique, le jeu de mot de l'enfant Carlito sur le nom Castaneda. Refaisant tout le trajet du film, il retourne dans la première histoire auprès de Maria. Mais déjà la seconde histoire gronde sous la première. Pendant la nuit, Strano somnambule, se transforme en clochard et lui réclame une petite pièce. Au petit matin, Maria lui parle d'une lettre anonyme émanant d'un certain Carlos pendant que le mari de Tania a élu domicile sous le fenêtres de Maria. Sans une seule explication à Maria, le héros bascule donc dans la deuxième histoire et se transforme en Vickers. Il se rend ainsi chez Tania. Mais celle-ci fait sonner une cloche pour appeler sa nouvelle domestique. Ce petit tintement de cloche renvoie le professeur Vickers au rôle joué dans la troisième histoire, celle du majordome La Cloche. Il se rend donc chez Martin et Cécile. Mais Cécile, bouclant la boucle,

---

<sup>7</sup> L.S. p. 10

<sup>8</sup> L.S. p. 11

<sup>9</sup> L.S. p. 11 et 12



lui montre la lettre anonyme d'un certain Carlos. Finalement, le héros redevient Allamand et retourne à son domicile. Quel est donc alors la nature de cet événement qui fait passer le personnage d'une individualité à l'autre ? Explicitement, c'est à chaque fois le nom de Carlos Castaneda qui modifie son identité : soit la mention de ce prénom, de ce nom, ou d'une partie de ce nom. Dans ce dernier épisode, comme l'énonce Deleuze, "les événements jouissent d'une irréalité qui se communique au savoir et aux personnes", au point que les trois femmes fictives inventées par Allamand - sa femme, sa fille et sa sœur - et lui permettant de s'absenter pour vivre d'autres vies, s'avèrent exister réellement. Si les noms propres - Strano, Vickers, Allamand - désignent des "points d'arrêt", chacun d'entre eux est entraîné dans un devenir qui lui fait perdre son nom.

## 2ème série. Les deux plans d'être.

Deleuze avance que « les stoïciens distinguent radicalement (...) deux plans d'être : d'une part l'être profond et réel, la force ; d'autre part le plan des faits, qui se jouent à la surface de l'être, et qui constituent une multiplicité sans fin d'êtres incorporels »<sup>10</sup>. Le cinéma d'un Orson Welles peut donner une bonne illustration de ces deux niveaux : celui du "Character", de la force, et celui des événements évanescents, filmés en grand angle, dans une lumière "expressionniste". Ruiz, de ce point de vue, se signale par une certaine proximité avec le cinéaste américain : la "Force" qui anime le personnage interprété par Mastroianni semble proche du "Character" des personnages incarnés par Welles, ne serait-ce que par la pugnacité avec laquelle il réitère l'affirmation de sa volonté de puissance, affirmation pouvant aller jusqu'à l'auto-destruction.

Ces "deux plans d'être" des stoïciens évoquent également les "deux étages" de la philosophie de Leibniz. Chez Leibniz, comme le dit Deleuze, «la répartition des deux étages semble stricte, puisque nous avons en haut les monades raisonnables ou les Chacun, comme des appartements privés qui ne communiquent pas, qui n'agissent pas les uns sur les autres (...) tandis que nous trouvons en bas l'univers matériel des corps, comme des Communs qui ne cessent de communiquer du mouvement, de propager des ondes, d'agir les uns sur les autres »<sup>11</sup>. Nous avons presque ici une inversion du haut et du bas entre la philosophie de Leibniz et la philosophie stoïcienne. Chez Leibniz, les monades, ces "principes immatériels de vie", que l'on peut éventuellement appeler "âmes", se situent à l'étage du haut tandis qu'en bas se trouve "l'univers matériel des corps" agissant les uns sur les autres. Le cinéma d'un Oliveira, par exemple, est proche de cette conception<sup>12</sup>. Chez les stoïciens, par contre, la Force vient de "l'être profond et réel", d'une sorte d'étage d'en bas, alors qu'à la surface, ce sont les "faits" qui manifestent leur nature "incorporelle". Welles, mais également Ruiz, sont plus proches de cette perspective. On peut ainsi opposer une approche plus idéaliste qui serait celle de Oliveira et une approche plus matérialiste qui serait celle de Ruiz. A la Force qui vient des profondeurs s'oppose l'Ame, la Monade, qui émane

<sup>10</sup> L.S. p. 14

<sup>11</sup> G. Deleuze. *Le Pli*. p. 133

<sup>12</sup> Cf. mon mémoire de maîtrise : *Oliveira et le baroque*.

des hauteurs. Alors, soit ce qui se passe à la "surface" manifeste une "élévation" et acquiert la réalité immatérielle de l'Événement, soit au contraire, la surface témoigne d'une "chute", d'une "entropie", celle de l'action des corps les uns sur les autres. A certains égards, le cinéma de Ruiz et de Oliveira peuvent paraître proches. On attribue ainsi le qualificatif de baroque à tous deux. Ils sont, l'un comme l'autre, très suspicieux à l'égard de la croyance en l'Homme, c'est-à-dire en son pouvoir d'agir sur le monde, en fonction d'une volonté clairement affirmée. Mais leurs deux "baroques" ne se confondent pas. Chez Oliveira, c'est le fruit de l'appel de la Passion, qui fait correspondre à une chute matérielle une élévation spirituelle, selon une approche pourrions-nous dire "classique" du baroque (du type de l'extase mystique, à la fois charnelle et spirituelle, de la *Sainte-Thérèse* du Bernin). Chez Ruiz, par contre, c'est plus le souhait de faire advenir l'Événement, dans une perspective stoïcienne, qui emporte ses héros. De ce point de vue, Ruiz semble plus relever d'une approche maniériste du cinéma que d'une approche réellement baroque. Ou, du moins, son cinéma évoque plus une sorte de baroque des origines, celui du début du XVIIe, tel qu'il a été décrit par Jean Rousset<sup>13</sup> (la figure de Protée, l'homme aux multiples visages, correspond d'ailleurs parfaitement au personnage incarné par Mastroianni). Désormais, c'est bien l'ensemble du XVIIe siècle que l'on qualifie de Baroque, Racine et Poussin en tête<sup>14</sup>. Au baroque « primitif » décrit par Rousset, encore empreint de maniérisme, correspond assez bien le cinéma d'un Ruiz. Au baroque plus « classique », celui théorisé par Deleuze via Leibniz, s'accorde plus le cinéma d'un Oliveira. Si les films des deux cinéastes se terminent donc par des "catastrophes", celles-ci sont à interpréter dans des sens très différents (messianisme "à la portugaise" pour l'un, en appelant donc à un acte de foi, émergence du non-sens dans le réel, c'est-à-dire de l'événement, pour l'autre, dans un acte de foi encore plus démentiel puisqu'il fonde l'acte de foi sur l'absence totale de sens).

Une autre conséquence de la "révolution stoïcienne" concerne Ruiz au plus haut point. Comme le dit Deleuze, « le devenir-fou, le devenir illimité n'est plus un fond qui gronde, il monte à la surface des choses et devient impassible »<sup>15</sup>. C'est dans une totale impassibilité que Strano donne la mort à

<sup>13</sup> J. Rousset. *La Littérature de l'Age Baroque en France*. Ed. José Corti. 1954, Paris.

<sup>14</sup> cf. de nombreux écrits contemporains sur le Baroque, notamment Claude-Gilbert Dubois : *le Baroque en Europe et en France*. Coll. PUF Ecriture 1995.

<sup>15</sup> *L.S.* p. 17

Parisi, qui la subit d'ailleurs de manière toute aussi impassible, comme un malentendu. En devenant clochard, Vickers témoigne de sa totale indifférence à l'égard de sa mère qui en meurt de chagrin. Le majordome impassible peut lui aussi éliminer sans un mot un clochard qui lui fait part d'un projet de scénario qui lui déplait. Chez Welles, le "fond qui gronde" restait présent, jalousie de Othello, volonté de puissance de Arkadin ou de Quinlan. La Force, le Character prévalait. Il n'en était pas moins mis en échec par un événement imprévisible, par quelque chose qui advenait dans le monde et qui faisait s'écrouler l'univers du personnage comme un château de cartes. C'est que chaque personnage avait son talon d'Achille, parce que chacun d'entre eux tenait à quelque chose : l'amour de Desdémone pour Othello, l'amour de sa fille pour Arkadin, la fidélité de son lieutenant pour Quinlan. Chacun était donc déterminé, avait un point d'ancrage, faisant revenir substantifs et adjectifs, et rendant donc le héros vulnérable. L'impassibilité était alors l'impassibilité de l'événement lui-même, mais pas celle du personnage, brisé par le petit défaut de sa cuirasse. Le personnage inventé par Ruiz ne risque pas par contre de rencontrer cet écueil, lui qui ne tient à rien. A la fin du film, il peut ainsi tenter à la fois d'éliminer sa fille et ses multiples femmes sans le moindre scrupule. Son "devenir-fou" n'appartient donc pas à un "fond qui gronde", à une rage de prédateur qui pourrait dire : "ne touchez pas à ma femme" comme Othello, "à ma fille" comme Arkadin, "à mon ami" comme Quinlan, voire, comme pour Kane, "à mon enfance". Son "devenir-fou" au contraire "monte à la surface", devient "impassible". Devenu pur être de surface, le personnage ne tient plus à rien, ne possède plus aucun point d'ancrage. Si ce n'est, finalement le jeune Carlito, son double enfant, avec lequel il part mourir à la fin du film. Toutes ses actions s'affirment donc éminemment paradoxales.

Comme le dit Deleuze : « le paradoxe apparaît comme destitution de la profondeur, étalement des événements à la surface, déploiement du langage le long de cette limite. L'humour est cet art de la surface, contre la vieille ironie, art des profondeurs ou des hauteurs »<sup>16</sup>. Mastroianni est complètement agi par "quelque chose" qui ne semble résider en aucun cas dans ce que l'on pourrait appeler une conscience, en "hauteur". Mais pas vraiment non plus par une "force qui gronde", en profondeur. C'est, semble-t-il, un jeu de

---

<sup>16</sup> L.S. p. 18

langage sur le nom Carlos Castaneda qui est au fondement de tous ses agissements. Chrysippe, philosophe stoïcien enseigne : « Si tu dis quelque chose, cela passe par la bouche ; or tu dis un chariot, donc un chariot passe par ta bouche »<sup>17</sup>. De même quand Carlos Castaneda passe par la bouche ou l'oreille de Mastroianni - voire un bout de Castaneda - ce dernier devient un autre. Ce devenir s'effectue à la surface, Mastroianni devient "par les bords". Il n'est pas affecté profondément par ce qu'il devient et garde la légèreté, la superficialité, de celui pour qui tout se passe à la surface.

---

<sup>17</sup>L.S. Cité par Deleuze p. 18. Selon la traduction par Emile Bréhier Des *Vies et Opinions des Philosophes Illustres* de Diogène Laërce: « Si tu parles de quelque chose, cette chose sort par ta bouche ; or tu parles char ; un char sort donc par ta bouche ». *Les Stoïciens*. Ed de La Pléiade, p. 77. 1962

### 3ème série. Histoires populaires et propositions logiques.

Aux trois dimensions de la proposition, "désignation, manifestation, signification", Deleuze en ajoute une quatrième, "le sens", qui est «l'exprimable ou l'exprimé de la proposition, et l'attribut de l'état de choses (...) Mais il ne se confond pas plus avec la proposition qui l'exprime qu'avec l'état de choses ou la qualité que la proposition désigne. Il est exactement la frontière des propositions et des choses »<sup>18</sup>.

Ruiz semble construire ses films à partir de cette frontière entre choses et propositions, celle qui rend possible une émergence paradoxale du sens. Il part ainsi d'un maillage entre des histoires populaires, qui forment une sorte de fond, les "fils de chaîne", et des propositions logiques qui servent de "fils de trame". Comme il le déclare lui-même : « vous savez, on m'a raconté beaucoup d'histoires, j'ai baigné dans le folklore (...) mais voilà que je me suis intéressé à la logique. Et peut-être à cause de l'exil, j'ai pu oser mettre en rapport les jeux logiques avec ces jeux populaires (car pour moi ce sont bien des jeux et non pas des croyances ou des mythes) »<sup>19</sup>. Les histoires populaires sont ainsi un peu le matériau, la matière, "l'état de choses" du film, là où les propositions logiques sont plutôt des faits de langage. Pour reprendre une formule de Wittgenstein, grande référence de Ruiz : « la logique n'est pas une doctrine, mais un reflet du monde dans un miroir »<sup>20</sup>. Ruiz adopte cette formule mais il semble la faire fonctionner également dans l'autre sens : le monde est un reflet de la logique dans un miroir<sup>21</sup>.

L'essentiel du matériau utilisé par Ruiz pour la construction de son film est emprunté à l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne, comme le signale Jean-Louis Leutrat dans *Positif*. La première histoire est un simple "synopsis" figurant dans les *carnets* de Hawthorne : « un homme riche a laissé par testament sa maison à un ménage pauvre. Ils vont l'habiter et ils y trouvent un serviteur au visage sombre, que le testament leur défend de renvoyer. Il devient un tourment pour eux, et à la fin, on découvre qu'il est l'ancien maître de la

<sup>18</sup> L.S. p. 34

<sup>19</sup> C. Buci-Glucksmann / F. Révault D'Allonnes. *Raoul Ruiz*. Ed. Dis Voir. avril 1987

<sup>20</sup> Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, 6.13. Ed. Tel Gallimard, 1986. Pierre Klossowski, autre grande figure ayant énormément inspiré le cinéaste, est d'ailleurs le traducteur de l'ouvrage.

<sup>21</sup> C'est que, chez lui, tout est reflet c'est-à-dire tout est effet et rien n'est cause, comme nous le verrons plus loin.

maison»<sup>22</sup>. La seconde histoire est développée dans une courte nouvelle intitulée *Wakefield* où le dénommé Wakefield sort de chez lui pour s'absenter quelques jours et ne revient au bercail que vingt ans après.

Ces deux histoires sont toutes deux évoquées également par Borgès dans un article consacré à Hawthorne<sup>23</sup>. Il y manifeste un trait de l'écriture du cinéaste américain qui nous semble commun à l'écriture des films de Ruiz : «Hawthorne concevait d'abord une situation, ou une série de situations, et par la suite élaborait les êtres requis par son plan »<sup>24</sup>. Ruiz ne semble pas procéder autrement<sup>25</sup>. Plutôt que de partir de personnages caractérisés par une psychologie, Ruiz préfère partir d'une situation donnée. L'univers de Hawthorne est donc déjà d'emblée très proche de celui de Ruiz ; les deux histoires qu'il lui emprunte présentent d'ailleurs déjà une forme éminemment paradoxale. Bâtir une histoire à partir d'une situation déterminée plutôt que de personnages caractérisés, c'est faire en sorte que les personnages soient déterminés par les situations dans lesquelles ils sont embarqués et non l'inverse. Chez Ruiz comme chez Hawthorne, c'est bien la situation, "ce qui se passe", l'Événement, qui a la prééminence sur celui à qui l'événement arrive, le personnage. A la forme déjà paradoxale des deux récits de l'écrivain américain, Ruiz greffera des paradoxes logiques pour donner à ces histoires une forme encore plus problématique, abstraite, schématique.

Il reste l'histoire du professeur Vickers. Elle reprend une histoire plus classique, celle du professeur n'ayant vécu que dans les livres, vivant encore chez sa mère, et se dévoyant jusqu'à la clochardisation pour l'amour d'une fille perdue. Vickers est ainsi un peu le professeur Rat (prudence) devenant Unrat (ordure) du film *L'Ange Bleu* de Sternberg. Mais chez Ruiz, la clochardisation du personnage se fait d'un coup, brutalement, avant même la rencontre de la prostituée, qui sera plutôt facteur d'élévation pour le personnage, leur rencontre prenant délibérément les atours de la complicité intellectuelle. Ruiz inverse donc toutes les données de l'intrigue de départ pour la dépoussiérer de ses clichés et lui donner sa forme paradoxale. La dernière histoire, née de la composition-

<sup>22</sup> J-L. Leutrat. «Trois vies et une seule mort. Casse-tête.» *Positif*, juin 1996.

<sup>23</sup> J-L. Borgès. «Nathaniel Hawthorne». *Enquêtes*. p. 85 et 87. Folio essais, mai 1992.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>25</sup> Ruiz l'évoque d'ailleurs lui-même à propos d'un autre film : « je suis vraiment parti d'une situation de base, de ce qu'on appelle une histoire, de la même façon que Hawthorne prend une situation de base qu'il développe ». Article "Révélation et paradoxes". *Cahiers du Cinéma*. N° spécial 371/372, mai 1985.

décomposition des trois autres, permet surtout de plonger un personnage du type "héros de télé-film américain" (homme d'affaires tout puissant avec une jolie femme) à l'intérieur de trois histoires saugrenues dans lesquelles il va se dissoudre.

Ces quatre histoires, qui forment le matériau du film, peuvent se décliner également sous la forme de propositions logiques. Soit l'histoire racontée par Strano. Pour Strano et Maria, comme pour le jeune couple amoureux, "le plus grand bonheur est une forme extrême d'infélicité". Ou la proposition serait plutôt : "un homme aime tellement une femme qu'il ne peut que la quitter". Cette proposition est le fruit d'un raisonnement à la logique implacable. Si Strano est passionnément amoureux de Maria, cet amour extrême provoque une jalousie elle-même extrême. Comme pourrait le dire Strano :

Mon amour étant tellement immense, je ne suis plus moi-même qu'un être minuscule si j'ose m'évaluer à l'aune de cet amour.

En conséquence "l'homme que ma femme aime, ne peut pas être moi".

Strano, devenant jaloux de lui-même, pour ne pas tromper sa femme avec lui-même, doit l'abandonner pour ne plus être trompé.

Vingt ans plus tard, ne sachant plus s'il aime encore sa femme, Maria- comme il le lui déclarera - il peut désirer retourner auprès d'elle. A la fin de "l'épisode", c'est moins un raisonnement qu'une loi d'identité qui est à l'œuvre.

Si un homme = un homme, alors Parisi = Strano.

Strano, revenant chez Maria, peut prendre la place de Parisi comme si de rien n'était. Maria semble ne pas s'en étonner, puisque après tout, un homme est un homme.

Soit l'histoire de Vickers.

Soit "p" = professeur à la Sorbonne, au faîte de l'honorabilité et "non p" = situation de clochard, au rang de lie de la société.

Soit "q" = avoir une mère tyrannique qui refuse que vous vous absentiez pour votre travail

et "non q" = dédaigner complètement une mère qui vous appelle une dernière fois avant de mourir.

Lorsque nous avons "p et q", professeur à la Sorbonne et mère tyrannique, puis soudainement "non p", clochard. Alors nous avons nécessairement également "non q", mère dédaignée.



Nous sommes passés d'une situation d'équilibre à une autre situation d'équilibre, le salaire de professeur à la Sorbonne étant exactement équivalent à celui de clochard ayant du succès.

Soit la troisième histoire. Cette fois c'est Bellemare lui-même qui énonce les deux propositions qui seront à l'œuvre dans l'intrigue : "le plus grand bonheur est une forme extrême d'infélicité" et "l'extrême générosité n'est qu'une forme extrême de tyrannie". Ici aussi, l'amour impérieux qui unit Cécile à Martin est à l'origine de leurs infidélités successives. On peut formuler cette proposition sous la forme d'un syllogisme :

1. Martin et Cécile vivent à deux un grand bonheur.
2. Etre heureux rend extrêmement gentil et entraîne le désir de ne faire de peine à personne.
3. Alors, le bonheur de Martin et Cécile ne peut que provoquer leurs infidélités successives.

Donc, si deux personnes sont très amoureuses l'une de l'autre, cela les amène nécessairement à se tromper l'une l'autre. Ce qui n'échappe pas au couple "pervers", formé par Tania et son mari. L'excès de gentillesse du jeune couple leur semble naturellement plus obscène que la pire des perversions.

C'est dans le dernier épisode que Ruiz amène à son paroxysme son *ars combinatoria*. Nous évoluons maintenant dans la logique des ensembles. Soit l'ensemble Allamand-Hélène. L'avocat de l'industriel l'avertit de l'arrivée imminente, à l'intérieur de l'ensemble qu'il constitue, de trois femmes fictives appartenant à trois ensembles distincts. Se rendant auprès de son épouse, Allamand surprend la liaison que Hélène entretient avec son professeur de musique. Cette liaison exclut donc Allamand de cet ensemble. Il devient alors Strano et réintègre l'ensemble Strano-Maria. Mais cet ensemble s'avère également non homogène puisqu'il comprend maintenant les parties d'un autre ensemble : celui constitué par Vickers et Tania. Maria montrant une photo de Tania à Strano provoque l'intrusion de cet ensemble. La présence du mari de Tania sous les fenêtres de Maria témoigne également de cette non-homogénéité de l'ensemble Strano-Maria. Strano se transforme donc en Vickers et se rend dans l'ensemble Vickers-Tania. Mais la présence d'une servante que l'on appelle à l'aide d'une cloche voit l'incursion dans cet ensemble de l'ensemble composé par le majordome La Cloche et par le jeune couple qu'il "protège". Finalement, ce

dernier ensemble s'avère lui aussi non homogène, Cécile ayant reçu, comme Maria, Tania et Hélène, une lettre anonyme d'un certain Carlos.

Soient les personnages  $x_1$ =Strano,  $x_2$ =Vickers,  $x_3$ =La Cloche,  $x_4$ =Allamand appartenant à quatre ensembles,  $A_1$ (Maria),  $A_2$ (Tania),  $A_3$ (Cécile),  $A_4$ (Hélène).

Ces quatre ensembles n'ont, au départ aucun point de contact entre eux. Chacun de ces ensembles reçoit maintenant une lettre anonyme du dénommé Carlos= $x_5$ .

Chacun a donc maintenant un point commun en la personne de ce Carlos qui va fixer leur point de rencontre lors d'un rendez-vous.

Ce dénommé Carlos n'étant autre que  $x_1 = x_2 = x_3 = x_4 = x_5$ , le personnage interprété par Mastroianni retrouvera l'ensemble de ses femmes dans le café servant de point de rencontre.

Et c'est une sorte de télescopage catastrophique qui aura lieu alors, un éclatement de ces ensembles hétérogènes, renvoyant le personnage à sa position d'électron libre, d'élément  $x$ .

Le film est donc passé, dans ses quatre parties, d'une première histoire comportant une seule proposition  $p$  faisant surtout ressortir une loi d'exclusion et une loi d'identité, à une seconde histoire faisant intervenir deux propositions,  $p$  et  $q$ , puis une troisième histoire comportant cette fois trois termes constituant un syllogisme. Enfin, dans la dernière histoire, c'est quatre ensembles qui sont convoqués, l'élément Carlito les faisant éclater car appartenant également à ces quatre ensembles pourtant disjoints, à ces quatre mondes impossibles.

Le film est donc le fruit d'un tissage entre histoires "exemplaires" et propositions logiques, ce qui permet à la narration de suivre en même temps un déroulement complètement imprévu et insensé - le côté histoire paradoxale - et en même temps de revêtir un aspect parfaitement inéluctable - le côté proposition logique. Ce qui intéresse alors le cinéaste, c'est de rester à la frontière entre histoire extravagante et logique implacable, pour assister à l'émergence du sens. Ruiz pratique l'*ars combinatoria*, dans lequel « rien n'est réellement arbitraire car les combinaisons produisent automatiquement du sens »<sup>26</sup>. Ce qu'évoque Ruiz ici, c'est bien une activité de production de sens, et non pas d'un quelconque dévoilement d'un sens préexistant, plus ou moins caché dans le monde, dont on devrait réactiver le surgissement. Le sens, comme le dit Deleuze,

<sup>26</sup> R. Ruiz. *Poétique du Cinéma*. p. 77

il faut le produire, le fabriquer. Ruiz « propose donc une structure ouverte, basée sur l'ars combinatoria. Un système d'histoires multiples qui se chevauchent selon certaines règles établies, ce procédé étant susceptible d'**engendrer de nouvelles histoires** »<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 86

#### 4ème série. Un héros incorporel.

Evoquant un personnage de *Alice*, Deleuze énonce : « Humpty Dumpty oppose l'impassibilité des événements aux actions et passions des corps, « l'inconsommabilité » du sens à la comestibilité des choses, l'impénétrabilité des incorporels sans épaisseur aux mélanges et pénétrations réciproques des substances, la résistance de la surface à la mollesse des profondeurs, bref la "fierté" des verbes aux complaisances des substantifs et adjectifs »<sup>28</sup>. Le personnage incarné par Mastroianni est le représentant de cette "fierté des verbes" face aux "complaisances des substantifs et adjectifs». Pour expliciter cette position paradoxale, Ruiz oppose au début du film son personnage principal au dénommé André Parisi : Mateo Strano, l'étranger, narre d'abord la manière dont il a été dépouillé de tous ce qui le caractérisait, ses "adjectifs et substantifs", à un André Parisi, le parisien, qui lui, au contraire, garde toujours ses caractéristiques solides (il va d'ailleurs jusqu'à s'en plaindre à Strano, en racontant qu'il ne lui ai jamais rien arrivé d'extraordinaire).

Au début du film, Mateo Strano, lorsqu'il raconte son histoire d'appartement hanté par les fées, est donc encore dans la position "passive" d'Alice. Ce qu'il évoque, c'est pourrait-on dire son initiation au monde des verbes. Sa position change cependant - en celle de Humpty Dumpty - lorsqu'il élimine André Parisi. Ce dernier, un marteau fiché dans la tête, est, quant à lui, loin de pouvoir prétendre au statut d'incorporel. Son désaccord verbal avec Strano a entraîné ce dernier à lui fiché un marteau dans la tête, ce que visiblement Parisi ne comprend pas : "Ah vous le prenez comme ça". C'est que Parisi a été piégé par l'impassibilité de Mateo Strano. Il ne lui est jamais venu à l'esprit que ce dernier irait jusqu'à le tuer pour prendre sa place. C'est que Parisi et Strano ne fonctionnent pas sur le même registre. Pour que Parisi désire agresser son interlocuteur, il faudrait d'abord qu'il lui témoigne de l'animosité, qu'il lui oppose son propre désir. Strano impassible lui propose au contraire un échange, un marché, un troc : une vie pour une autre. Une vie étant égale à une vie, il ne lui vient pas à l'esprit que son marché ne puisse pas intéresser Parisi. Si pour ce dernier une vie n'est pas égale à une vie, Strano n'a d'autre possibilité que de le

---

<sup>28</sup> L.S. p. 38

tuer. En l'enterrant dans le jardin jouxtant l'appartement, Strano ne fait d'ailleurs qu'effectuer le contrat proposé à Parisi.

Mais pourquoi, pour Parisi, une vie n'est-elle pas égale à une vie ? Parce que "sa" vie est justement la sienne, celle qu'il s'est caractérisée, qu'il a pu désirer, qu'il s'est construite avec une certaine permanence. Permanence de sa femme, de sa fille adoptée, de son appartement, peut-être de son travail. Sa vie a un contenu, une réalité factuelle. Une vie faite de substantifs et d'adjectifs.

Pour Strano, il n'en est pas de même. Une vie en vaut une autre puisque vivre, ce n'est que vivre et non pas vivre ceci ou cela, avec celle-ci ou avec celle-là. Nous sommes ici dans le registre des verbes et non plus des adjectifs et des substantifs, donc dans un autre registre du langage que Parisi. Strano ne pouvant pas régler son marché sous l'aspect d'un échange, le concrétisera dans le réel par le meurtre de Parisi. Celui-ci ayant une consistance réelle, puisque vivant une vie réelle, caractérisée, aura un crâne propice à voir s'y enfoncer un marteau, une mort elle-même caractérisée.

Par contre la réalité de Strano-Vickers est beaucoup plus évanescente. Si Vickers se fait tabasser par une bande de clochards, jaloux de son succès, c'est surtout à sa serviette qu'ils en veulent et c'est sur elle qu'ils s'acharnent. C'est donc à ce qui le caractérise formellement qu'ils s'en prennent. Encore sont-ils de curieux clochards, clochards pour arrondir leur fin de mois, clochards par solidarité, clochards quasi-virtuels en somme. Ils appartiennent à une sorte de ligue occulte de clochards, tous munis d'une cloche. On peut se demander d'ailleurs s'ils ne sont pas à la solde du fameux "La Cloche", dont ils exhibent tous l'attribut, comme semble d'ailleurs l'indiquer celui interprété par Lou Castel : « c'est pas à nous de céder .. de décéder ... de décider ». Dans l'épisode des jeunes tourtereaux, ce même clochard, voulant se substituer à "La Cloche", pourtant visiblement son chef, ne voulant pas "céder" sur son souhait de faire finir cette histoire par le massacre du jeune couple, va lui même en "décéder", puisque, de ce meurtre, ce n'était pas à lui d'en "décider". Céder, Décéder, Décider. Ce sont manifestement des verbes à l'infinitif qui permettent de rendre compte de ce qui se déroule pendant le film et non pas des substantifs et

adjectifs. On peut imaginer Vickers en manipulateur machiavélique, avatar langien d'une sorte de chef de la ligue des clochards à cloche, provoquant une fausse embuscade, par des clochards à sa solde, afin de rencontrer la prostituée Tania. Cette interprétation est après tout défendable puisque l'on verra par la suite que les clochards qui l'agresse sont, en définitive, des sortes d'hommes de mains de Allamand. Mais on identifie alors le personnage principal à une sorte de démiurge que l'on peut dès lors caractériser à l'aide d'adjectifs et de substantifs. On passe alors à côté du propos du film. Au contraire, l'important est que les verbes « céder, décéder, décider », demeurent à l'infinitif sans qu'une volonté quelconque s'en empare. Ce sont les verbes qui agissent les personnages et non les personnages qui agissent en fonction de caractérisations précises (nous reviendrons sur le rôle du verbe à l'infinitif dans notre 26<sup>e</sup> série). Ce que l'on peut avancer pour le moment, c'est que la violence qui est infligée à Strano-Vickers-Allamand apparaît toujours comme une violence fictive, langagière, jamais physique. Les fées lui prennent son temps, font défiler vingt ans en une nuit ou retiennent prisonnier Strano à l'intérieur d'un seul instant. On tabasse l'attribut de Vickers, son cartable, représentant de sa condition de professeur à la Sorbonne mais pas la personne de Vickers elle-même. Le majordome, dans son impassibilité souveraine, est celui à qui il semble que rien ne peut arriver de fâcheux puisque c'est lui au contraire qui a droit de vie et de mort sur son entourage.

Allamand, par contre, perd la totale maîtrise de son environnement. C'est que c'est lui le gestionnaire des petites familles qu'il s'est inventé. C'est ainsi dans le film la première fois où un personnage incarné par Mastroianni nous suggère l'idée qu'il est conscient de sa condition d'homme affecté de vies multiples. Strano n'est que Strano, même s'il devient l'homme dépossédé de son temps par des fées, Vickers n'est que Vickers, même s'il devient brutalement clochard. Allamand, lui, a sciemment inventé trois femmes pour lui permettre de rendre possible "l'existence de beaucoup de choses". Mais, là encore, la seule violence qui sera infligée à Allamand sera celle de ses cauchemars où effectivement c'est une sorte de retour du refoulé qui va intervenir : gâteau d'anniversaire dont les bougies seront éteintes avec un doigt arraché, récital de chant où Allamand, remplaçant au pied levé sa cantatrice d'épouse, ne pourra s'empêcher de proférer quantité d'insanités en français, puis, ayant oublié la

langue française, en italien. Perdre ses doigts, sa capacité à manipuler le réel, et perdre sa langue, sa capacité à parler du monde, sont les deux risques majeurs qui hantent Strano-Vickers-Allamand à la fin du film. Les différents cauchemars du héros annoncent sa chute prochaine sous la forme d'une double infirmité : ne plus avoir prise sur les choses, ne plus avoir prise sur les mots. Ce qui traverse ces deux cauchemars évoque « l'alternative qui traverse toute l'œuvre de Lewis Carroll : manger ou parler »<sup>29</sup>. Mais chez Ruiz, cette alternative se décline suivant deux modalités de mise en crise de « l'oralité » par « l'analité »; ne plus pouvoir manger, ne plus pouvoir parler. Si l'on mange un gâteau d'anniversaire décoré d'une pièce d'un franc en buvant un doigt de champagne, ce doigt peut servir à éteindre les bougies : horreur du manger démasquant le cannibalisme qui lui est sous-jacent. Si l'on chante des airs d'opéra les plus évanescents, on peut finir par ne plus proférer que les propos les plus scabreux du genre « la putain se fait enculer »: horreur du parler, simple masque à la violence de nos désirs de domination. Ces cauchemars font donc figure de dévoilement de la schizophrénie qui hante le héros ; les moments les plus socialisés - fêter un anniversaire, assister à un récital de chant - sont comme doublés de leur envers régressif - d'où, dans le cauchemar du gâteau d'anniversaire, le décollement de la tapisserie du mur qui accède à une sorte de vie autonome, d'où, dans l'épisode du récital d'opéra, le dédoublement de Hélène et l'absence du héros à l'écran, comme si c'était ce double d'Hélène qui proférait les insanités décrites par Allamand. Le monde des profondeurs du premier épisode, celui hanté par les fées, fait retour dans ces deux cauchemars, avant la banqueroute finale du héros.

Mais qu'est-ce qui « arrive » au héros ? Son statut quasi incorporel nous élude jusqu'à la scène finale de sa propre mort en compagnie de son double Carlito. Plus qu'à une mort charnelle, elle correspond plutôt à une sorte d'aboutissement du devenir incorporel du personnage; débarrassé de tous ses attributs - mère, femmes, enfant - le héros peut revenir définitivement auprès de l'enfant qu'il a été.

---

<sup>29</sup> L.S. p. 36

### 5ème série. Le sens gigogne.

« Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler ; je ne pourrais pas commencer sans cette présupposition. En d'autres termes, je ne dis jamais le sens de ce que je dis. Mais en revanche, je peux toujours prendre le sens de ce que je dis comme l'objet d'une autre proposition dont, à son tour, je ne dis pas le sens »<sup>30</sup>. En d'autres termes, on ne peut déterminer une "origine du sens". Cette origine ne peut être que posée, déterminée de façon arbitraire. Ou, du moins, en tant qu'il n'est pas formulé, ce sens présupposé est de l'ordre du non formulé, une sorte de secret qui donne sens à ce que nous voyons même si ce secret est une sorte de secret en creux. C'est un peu ce que dit Ruiz lorsqu'il avance que « tout film est toujours porteur d'un autre film secret et que pour le découvrir il faut développer le don de la double vision que chacun de nous possède »<sup>31</sup>. Dans le film, c'est en tant que "secret", formule ésotérique, qu'intervient le mot Castaneda : chaque syllabe renvoie à un terme, (Distribution)-(Chaste)-(Châtaigne)-(Sonner les cloches)-(Age)-(Donner), qui n'épuise pas le sens du film mais le renvoie à un autre sens à décrypter, à l'infini.

Ruiz, grand amateur d'histoires, évoque sa rencontre avec un électricien de cinéma portugais essayant de lui expliquer "l'âme plurielle" des Portugais. Ainsi, « chaque portugais possède un secret important pour lui, et lui seulement. Par exemple, la connaissance exacte de la profondeur d'un orifice mural dans le couloir sombre d'une maison en ruine. Autour d'un tel secret jalousement gardé, tous les actes de sa vie doivent être organisés »<sup>32</sup>. C'est en effet autour du secret que renferme le mot Castaneda, que toute la vie de notre héros s'organise. L'important, c'est donc moins le contenu du secret, que le fait d'en avoir un à soi. Le secret lui-même n'est qu'un Rien, un non-sens, un « Mac-Guffin », dont on fera surgir le sens. Comme dans le baroque, il s'agit bien de « reconverter le néant aperçu en présence, puisque Dieu a bien fait le monde avec rien »<sup>33</sup>. Selon Serge Daney, le passage du maniérisme au baroque est le passage du "ne servir à rien" au "ne servir que le rien" ; Ruiz, via Strano-Vickers-

<sup>30</sup> L.S. p. 41

<sup>31</sup> Ruiz. *Poétique du Cinéma*. p. 105

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 105 et 106. Cette petite histoire qualifie à merveille le cinéma d'un Monteiro par exemple.

<sup>33</sup> G. Deleuze. *Le Pli*. note p. 170



allamand, est ainsi au service de ce Rien, convertissant le néant en présence, faisant advenir le sens à partir du non-sens.

## 6ème série. Le miroir de Narcisse.

Le film est organisé selon quatre histoires qui forment quatre séries. Selon Deleuze, « trois caractères permettent de préciser le rapport et la distribution des séries en général. D'abord les termes de chaque série sont en perpétuel déplacement relatif par rapport à ceux de l'autre »<sup>34</sup>. On le voit bien dans chacune des quatre séries du film : d'abord, c'est le personnage incarné par Mastroianni qui assure ce déplacement entre la première et la seconde histoire. Comme le dit Deleuze, entre deux séries, l'une joue toujours par rapport à l'autre le rôle de signifiante et l'autre le rôle de signifiée. Dans la première histoire, Strano narrateur est "signifiant" alors que dans la seconde, Vickers acteur est "signifié". Ensuite, dès la troisième histoire, ce sont les personnages de la première et de la seconde histoire qui font l'objet d'un décentrement, le centre étant maintenant occupé par le jeune couple autour duquel évoluent Maria, Tania ou La Cloche. Ici encore, le majordome La Cloche, metteur en scène de la troisième histoire est "signifiant", là où l'industriel Allamand, simple marionnette, sera "signifié".

« En second lieu, ce déséquilibre doit lui-même être orienté : c'est que l'une des deux séries, précisément celle qui est déterminée comme signifiante, présente un excès sur l'autre ; il y a toujours un excès de signifiant qui se brouille »<sup>35</sup>. Et effectivement, si le spectateur est en position surplombante vis à vis de Vickers ou Allamand qui nous semblent circonscrits à l'intérieur de leur individualité, « signifiés », Strano et le majordome La Cloche évoluent dans l'ordre du signifiant sans que nous sachions précisément ce qu'ils signifient.

Enfin, « le point le plus important, ce qui assure le déplacement relatif des deux séries - la signifiante et la signifiée - et l'excès de l'une sur l'autre, c'est une instance très spéciale et paradoxale qui ne se laisse réduire à aucun terme des séries, à aucun rapport entre ces termes »<sup>36</sup>. Dans *Trois vies et une seule mort*, les instances paradoxales qui permettent toutes les correspondances entre les séries sont, d'une part, le personnage incarné par Mastroianni, d'autre part, le nom

---

<sup>34</sup> L.S. p. 54

<sup>35</sup> L.S. p. 54

<sup>36</sup> L.S. p. 54

« Carlos Castaneda ». Comme le dit Deleuze : « c'est une instance à double face, également présente dans la série signifiante et dans la série signifiée. **C'est le miroir**. Aussi est-elle à la fois mot et chose, nom et objet, sens et désigné, expression et désignation, etc.»<sup>37</sup>. Alternativement, le personnage principal est signifiant (1ère et 3ème histoire) ou signifié (2nde et 4ème histoire). Au fur et à mesure que le film se déroule, le signifiant "Castaneda" se déploie pendant que le personnage semble agi par ce signifiant, devenant son "signifié". C'est devant un miroir que Allamand a la révélation du jeu de mot sur le nom Castaneda. Mais Carlos, le prénom de Castaneda, est aussi le prénom du quatrième "hétéronyme"<sup>38</sup> de Strano-Vickers-Allamand. C'est enfin autour de ce Carlos que se résout l'intrigue. C'est lui qui est moteur du dénouement puisqu'il remet le revolver à Allamand. Il est le double enfant, le "miroir" des trois autres personnages, leur "signifiant". Il est d'ailleurs dans un rapport narcissique arrêté avec lui-même comme nous le signale la ritournelle lancinante du film : « je t'aime, Carlos ». Les derniers mots qui s'échangent dans le film, avant la reprise en main de la narration par Bellemare, sont ainsi la déclaration d'amour mutuel que se profèrent Carlos enfant et Carlos adulte (la conjonction des deux personnages étant accentué par le fait que Carlito insiste pour qu'on l'appelle Carlos, maintenant qu'il est assez grand).

La mort du héros à la fin est ainsi un peu celle de Narcisse, absorbé par son propre reflet dans les eaux troubles de la Seine. Le film se termine là où il a commencé. On se souvient que, dans la première histoire racontée par Strano à Parisi, le héros déclare à son interlocuteur qu'il a quitté Maria parce qu'il n'arrivait plus à se reconnaître dans la glace. Et en effet, au moment où il profère ces mots, un lent travelling traversant le salon de Maria, en caméra "subjective", s'immobilise devant un miroir vide. Devant le miroir, Strano a disparu, comme s'il était passé de l'autre côté, comme Alice. A la fin du film, le héros a donc reconquis son reflet, happé par sa psychose. Malgré le suicide final, la fin du film peut se montrer apaisée, le héros s'est enfin réconcilié avec lui-même. Ou plutôt le signifié Strano-Vickers-La Cloche-Allamand ayant rejoint son signifiant Carlos dans une sorte d'osmose syncrétique, il ne peut plus que mourir, devenant incapable de signifier à nouveau. « En vérité, il n'y a pas de plus étrange élément

<sup>37</sup> L.S. p. 55

<sup>38</sup> Pour reprendre le terme employé par Fernando Pessoa pour nommer ses différents doubles.

que cette chose à double face, à deux "moitiés" inégales ou impaires. Comme dans un jeu, on assiste à la combinaison de la case vide < Carlos > et du déplacement perpétuel d'une pièce < Strano/Vickers/La cloche/Allamand >»<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> *L.S.* p. 56

### 7ème série. Le mot-valise "Castaneda".

Si le film de Ruiz ne semble pas comporter de "mots ésotériques" au sens défini par Deleuze<sup>40</sup>, le mot "Castaneda" fonctionne cependant comme un mot-valise, c'est-à-dire un mot qui opère « une ramification infinie des séries coexistantes, et porte à la fois sur les mots et les sens »<sup>41</sup>. Mot constitué de plusieurs mots issus de plusieurs langues, Castaneda signifie à la fois Distribution, Chaste, Châtaigne, Sonner les cloches, Age et Donner. Peut-on considérer que Ruiz nous donne ici la clé de son film ? C'est ce que paraît indiquer le commentaire de Bellemare. Et en effet, on voit bien que la cloche par exemple revient de manière régulière à l'intérieur du film, avec ses deux versants, celui renvoyant à l'objet Cloche et celui renvoyant au sens figuré de Cloche c'est-à-dire Clochard. D'ailleurs tous les clochards du film sont muni de cette fameuse cloche, signe de leur ralliement, de leur regroupement occulte. Le mot vaut la chose et réciproquement.

Par contre, l'intervention des autres termes dans la narration est loin de sauter aux yeux. Le terme "Distribution" est cité seulement lors de la décomposition du nom Castaneda et semble faire un peu double emploi avec le mot Donner. Ainsi Strano donne ou distribue son argent à Parisi en échange de son écoute attentive, le majordome distribue ou donne son argent au jeune couple. Mais cela ne semble pas être le vrai sens du mot Distribution. C'est davantage le sens mathématique, probabiliste, qui permet de justifier l'emploi du terme. Chaque histoire renvoie à une distribution différente de personnages, comme s'il s'agissait de dés que l'on lançait selon une distribution différente à chaque fois (et le terme "distribution" évoque également la distribution d'un film c'est-à-dire son casting). La première Distribution, la plus simple, fait apparaître des séries de paires. D'abord la paire Maria-Parisi, puisqu'elle forme un couple. Intervient ensuite l'élément extérieur Strano, ancien constituant d'une paire Strano-Maria. Si l'on suit l'histoire de Strano, on constate que celui-ci se vide de sa substance parce qu'il se

<sup>40</sup> Pour revenir à Welles et à sa proximité avec le cinéma de Ruiz, on peut considérer que le fameux « Rosebud » de *Citizen Kane* fonctionne comme un mot ésotérique. On peut lire alors tout le film comme la mise en résonance de ce mot à l'intérieur du film, de la même manière que le mot-valise Castaneda résonne à l'intérieur de *Trois Vies et une Seule mort*. Comme chez Ruiz, nous avons un événement traumatique initial, des bifurcations de la narration qui font disjonction les unes par rapport aux autres et affectent les vies distinctes du personnage, et une fin qui fonctionne comme une sorte de rassemblement du personnage adulte et enfant (le petit chalet dans la boule de verre) provoquant l'explosion/implosion du personnage.

<sup>41</sup> L.S. p. 62

laisse prendre en photo, au point qu'il en disparaît devant son miroir. Maria se retrouve seule, Strano étant passé de l'autre côté du miroir. Pour que Strano puisse réintégrer sa place, il doit donc d'abord échanger sa place avec le compagnon actuel de Maria. Réapparaître devant Maria avec Parisi, comme ce dernier le lui suggère, est impossible dans cette logique. Il faut d'abord qu'il y ait échange des places entre Strano et Parisi. Cet échange s'étant effectué, Parisi demeurant définitivement de l'autre côté du miroir, Strano peut revenir chez lui sans susciter aucune surprise de la part de Maria. Parisi et Strano, éléments mathématiques, sont interchangeable. La paire Maria-Strano peut se reconstituer. Retour à l'équilibre.

Le cas du professeur Vickers est plus complexe mais il fonctionne également sur le mode du tiers exclu. La paire "Mère de Vickers"-Vickers se détache brusquement au moment où Vickers gravit les escaliers de la Sorbonne. A partir de ce moment, Vickers n'aura plus un seul mouvement vers sa mère. En tant qu'élément, atome mathématique, il n'a pas de comportement "tempéré" : soit il vit chaque instant avec sa mère, soit il refuse de la voir jusqu'à sa mort. Détaché de sa mère, il peut s'agréger à un autre électron libre, la prostituée Tania. Là encore, il n'est pas question qu'un tiers intervienne. Lorsque Tania dit au clochard de se méfier de son mari, celui-ci n'apparaît jamais en présence de Vickers et de Tania en même temps. Lorsque ce mari retrouve Tania, celle-ci, furieuse, se retourne vers le clochard considérant qu'il l'a trahie. Tout se passe comme si l'arrivée d'un personnage dans une paire constituée éjectait systématiquement l'un d'entre eux. A l'écran d'ailleurs, lors de l'événement qui provoque la rupture Vickers-Tania, le mari de Tania se présente d'abord au clochard, entre dans une salle de spectacle armé, et c'est Tania seule qui sort de cette salle, munie également d'un revolver, en prétendant que le clochard l'a trahie. Vickers change alors de banc, éjecté de sa place par le mari de Tania. Hors champ, c'est donc la paire Tania-mari de Tania qui se reforme. L'annonce par des journaux à scandale que Tania a attenté aux jours de son mari rend possible à nouveau la paire Vickers-Tania. Pourtant cette paire s'avère peu viable. Vickers revit une nouvelle fois l'expérience de la montée interrompue des escaliers de la Sorbonne, retourne au Père Lachaise où c'est cette fois-ci autour du tombeau de sa mère qu'il n'arrête pas de tourner. Ne pouvant reconstituer la paire qu'il formait

avec sa mère désormais défunte, il redevient clochard, mais un saint clochard, attendant pieusement la messe des pauvres, faisant vœu de pauvreté. Il constitue donc une nouvelle paire dont le deuxième élément est constitué par Dieu lui-même (ce qui exclut définitivement Tania dont il décline l'invitation à la fin de l'épisode).

Le troisième épisode reprend cette idée d'un clochard bienveillant, à la bonté rayonnante. Mais, encore une fois, cette image va se brouiller pour se transformer en son contraire. Un jeune couple (Cécile et Martin), vivant d'expédients, remarque qu'un clochard les suit. Peu après, une somme d'argent est anonymement déposée dans leur boîte aux lettres. Etrangement cette manne continuera d'arriver tous les lundis. En suivant le jeune couple, nous nous apercevons que Cécile et Martin semblent incapables de vivre l'un sans l'autre. Ainsi, Martin a toutes les peines du monde à sortir définitivement de chez lui, Cécile le poursuivant jusqu'en haut des escaliers de leur immeuble, différant ainsi éternellement leur séparation. La paire constituée par le jeune couple paraît donc inaltérable. Les manœuvres louches du clochard-bienfaiteur vont donc avoir pour but de mettre à l'épreuve l'unité de cette paire. Le clochard va injecter successivement auprès du jeune couple différents protagonistes. Il rapproche d'abord de Martin l'élément isolé Maria. A cette relation coupable de Martin fait pendant celle qu'entretient Cécile avec son voisin de palier, l'étudiant érotomane. Puis il confronte la paire Cécile-Martin à la paire Tania-Mari de Tania. Si le clochard sert ainsi d'entremetteur, ce ne peut être que pour mettre à l'épreuve la paire constituée par le jeune couple. Le clochard provoque donc la rencontre de Maria et de Martin. Mais cette aventure n'entrave en aucun cas l'amour que porte Cécile à Martin, pas plus d'ailleurs que les infidélités de cette dernière. La confrontation de la paire Martin-Cécile et Tania-Mari de Tania ne permet pas non plus leur mélange : si la paire Martin-Cécile accepte facilement de se mélanger, elle se reforme toujours systématiquement juste après, comme si elle avait une structure homogène.

Le clochard décide alors d'intervenir lui-même auprès du couple en qualité de majordome. D'obscurs desseins paraissent l'animer. Alors que les deux jeunes gens dorment à l'étage, une discussion entre le majordome, un avocat

et un clochard nous plonge dans la plus extrême confusion. Le majordome paraît acquiescer lorsque le clochard évoque son désir que cette histoire se termine très mal. Il ne bouge pas d'un pouce lorsque ce dernier assomme brutalement Martin, réveillé par le bruit et surprenant leur conciliabule. Pourtant lorsque ce même clochard évoque l'idée de massacrer les deux tourtereaux, c'est lui-même qui se fait défoncer le crâne à coups de chandelier. Cécile, de fait, est la fille de La Cloche : est-ce un juste réveil de sa paternité qui entraîne le majordome à éliminer le clochard vindicatif ? Ou le majordome témoigne-t-il, là encore, de son droit de vie et de mort sur l'ensemble de ses sujets, surtout lorsque ces derniers s'arrogent le droit de légiférer à sa place ? Cette mort n'est-elle enfin que le fruit d'un caprice, et il a plu au majordome, à ce moment là, de défoncer le crâne du clochard à coup de chandelier ?

Après cette scène le jeune couple quitte précipitamment le château. Le majordome leur rend visite une dernière fois : il n'est plus muet et leur propose un marché, préfigurant en cela le personnage de l'homme d'affaires Allamand. La paire constituée par le jeune couple ayant à ses côtés maintenant un tiers constitué par un bébé, Allamand leur échange ce bébé contre une rente régulière. Il place ensuite l'enfant sur le pallier de Maria, comme s'il reconstituait une autre paire, constituée par Maria et le bébé (on peut d'ailleurs considérer que Maria a vécu ainsi selon différentes distributions par paires : une fois avec Strano, puis seize ans avec sa fille Cécile, puis cette fille la quittant, quatre ans avec Parisi, l'arrivée de sa petite fille adoptive excluant la présence de Parisi, éliminé donc par Strano).

Chaque histoire semble donc compliquer la distribution par paires qui s'y effectue. La dernière précipite le personnage de Allamand dans une course où les appariements vont s'affoler, jusqu'au "duel" final où chacun sortira son revolver. Dans cette dernière histoire chaque personnage fait figure d'électron libre. C'est d'abord le fait que sa femme le trompe avec son professeur de chant qui exclut Allamand de la paire qu'il constitue avec elle. Il se rend alors chez Maria mais la paire qu'il constitue avec elle a perdu de son étanchéité : celle-ci a reçu une lettre anonyme et une photo de Tania. De plus le mari de Tania l'espionne sous ses fenêtres. Strano, expulsé de son histoire, redevient Vickers. Il se rend



donc chez Tania qui accepte de revivre avec lui. Mais la présence d'une servante que l'on appelle avec une cloche l'expulse de son histoire et le propulse dans la peau du majordome. Il se rend alors chez le jeune couple. Là encore, son arrivée dans cette paire constituée de sa fille et de son compagnon, provoque le départ de ce dernier pour qu'à l'écran nous n'ayons que la paire constituée par le père et la fille. Mais Cécile lui présentant une lettre anonyme, il est tout de même renvoyé auprès de son épouse infidèle, la première à lui avoir évoqué la réception d'une de ces lettres. Les paires dans cette dernière histoire n'arrive donc plus à se constituer. Dans la troisième histoire Allamand-majordome semblait pourtant le maître des "distributions", des "arrangements". Il en devient maintenant le jouet.

A la fin, la scène du café réunit dans un même lieu toute la distribution "réelle" du film. L'arrangement qui y est convoqué n'est plus constitué de couples mais de la distribution des femmes assises dans la salle et des hommes debout au comptoir. Les femmes composant une nouvelle distribution, c'est leur association qui va combattre la distribution composée de Strano-Vickers-La Cloche-Allamand. La dernière scène du film réunit la distribution "imaginaire" du film constituée par les personnalités successives - Strano-Vickers-Allamand - incarnées par Mastroianni et par leur matrice, l'enfant Carlito. Le film répond donc bien à une "distribution" au sens mathématique du terme.

Le mot "Chaste" est un qualificatif qui peut s'appliquer à de nombreuses vies du personnage. Le clochard se dévouant pour les pauvres paraît faire vœu de chasteté puisqu'il décline l'invitation de Tania à la fin de la deuxième histoire. La réclusion forcée de Strano pendant vingt ans l'a sans doute contraint à la chasteté. La vie de Vickers auprès de sa mère possessive l'installe naturellement dans une vie chaste et studieuse. Sa condition de majordome muet seulement soucieux de la propreté de son environnement détermine également une vie "asexuée". Le personnage n'en a pas moins trois femmes, ce qui semble beaucoup pour un personnage promis à une sévère continence sexuelle. Au moins, peut-on formuler que le personnage oscille entre trois vies en couple auprès de trois femmes, pour lesquelles il existe suivant trois noms différents, et trois vies de chasteté, celle du reclus dans son appartement, celle du clochard soucieux des pauvres, celle du majordome muet inquiétant. La chasteté permet donc au

personnage d'afficher un certain détachement. Elle se manifeste comme la condition de la perte du nom propre, lorsque le personnage se "déssexualise", perd son attachement à une femme, qu'elle soit mère épouse ou fille. Le personnage est déterminé en tant qu'il est fils de ..., mari de ..., père de... La chasteté est au contraire un préalable nécessaire à la négation de ces déterminations.

Les "Châtaignes" interviennent sous un aspect anecdotique, vendeurs de marrons près de la Sorbonne, marrons glacés sur une cheminée dans l'appartement de Luc Allamand. Le sens figuré, familier, de Châtaigne, qui peut signifier "coup" évoque le coup de marteau de Strano à Parisi, la rixe opposant le clochard solitaire à la meute de clochards vindicatifs, le coup de chandelier du majordome. Lorsque quelque chose s'oppose à la volonté du personnage principal, celui-ci n'hésite pas à faire le "coup de poing", la castagne, à solutionner chaque situation par une distribution de "châtaignes".

Le mot "Age" permet d'introduire une dimension temporelle. Le personnage interprété par Mastroianni se lamente souvent à propos de son âge avancé. Auprès de Parisi, il se plaint d'amnésies, en concluant : "c'est l'âge !" Maria, malgré tout, considère à son retour qu'il n'a pas changé. Tania accepte de devenir son épouse parce que leur différence d'âge n'est pas le plus important. La différence d'âge entre Allamand et sa jeune épouse est signalé dès le début de l'épisode par Bellemare mais sa condition d'homme d'affaires très riche justifie cette liaison. L'âge avancé de Strano-Vickers-Allamand ne les empêche pas d'entretenir des relations avec trois femmes beaucoup plus jeunes qu'eux. Carlito, âgé de huit ans, renvoie le personnage à son double enfant. Semblent cohabiter dans le personnage les différents âges de la vie ou tout au moins l'âge de cet enfant et l'âge actuel du personnage. Dans le texte de Bellemare figure pourtant des petites différences : Vickers a 69 ans, Allamand 70 ans. Ces différents âges permettent de restituer la chronologie du film, qui n'a rien à voir avec son ordre de déroulement. En effet, le bébé que l'on entend pleurer dans la première histoire est amené par Allamand dans la troisième. La question de l'âge revient donc de manière régulière dans le film : elle est surtout déterminante lors de l'évocation de la rencontre entre le personnage principal et son double enfant.

Si l'on reconstitue l'ordre du déroulement du film en fonction des informations temporelles qui nous sont prodiguées, une contradiction de taille demeure. Dans la troisième histoire, Maria vit seule, a une liaison avec Martin, découvre finalement sur son pallier un enfant qu'elle adopte et qu'elle élève seule. Dans la première histoire, postérieure logiquement de quelques mois (au maximum une année), Maria vit depuis quatre ans avec André Parisi, avec lequel elle a adopté l'enfant de la troisième histoire. La reconstitution de la chronologie s'avère donc impossible, comme si chaque épisode n'appartenaient pas seulement à des temps distincts mais plus fondamentalement à des mondes différents<sup>42</sup>.

Le dernier terme, "Donner", évoque le titre du livre de Castaneda que Vickers consulte chez Tania : *Le don de l'aigle*. Il renvoie également au commentaire de Bellemare déclarant au début de la troisième histoire : "l'excès de générosité est une forme extrême de tyrannie". Les dons qui sont faits au jeune couple par le majordome sont bien ceux d'un aigle qui plane au dessus de leur tête, prêt à fondre sur eux comme sur des agneaux. C'est d'ailleurs le plus jeune agneau qu'il réclamera à la fin de l'épisode, lui qui échangera l'enfant du couple contre une rente régulière. Comme le prescrit "la règle du Nagual" chez Castaneda, « le pouvoir qui gouverne la destinée de tous les êtres vivants s'appelle l'aigle »<sup>43</sup>. L'aigle, dans la cosmogonie aztèque, est à l'origine de la création du soleil. C'est un miséreux, lépreux, syphilitique, le "dernier des hommes", qui se jetant en sacrifice dans un volcan, se transforme en aigle et devient le soleil. Le clochard Vickers, dernier des hommes, est cet aigle qui plane au dessus du jeune couple. Comme l'énonce Castaneda : « l'Aigle, quoique insensible aux conditions de toutes les choses vivantes, a accordé un don à chacun de ces êtres. Chacun d'eux, à sa manière et dans sa mesure, possède s'il le désire le pouvoir de conserver la flamme de la conscience, le pouvoir de désobéir à l'ordre de mourir et d'être consommé »<sup>44</sup>. On peut lire l'impassibilité du majordome, soumettant le jeune couple à une véritable initiation, initiation qui peut conduire jusqu'à la mort, comme celle de cet aigle décrit par Castaneda. Peut-être la fuite hors du château par le jeune couple représente t-il cette désobéissance à l'ordre de mourir. A l'inverse, le reproche final fait au jeune couple par le majordome déclarant qu'il

---

<sup>42</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur l'analyse des mondes impossibles proposés par le film.

<sup>43</sup> C. Castaneda. *Le Don de l'Aigle*. p. 239

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 240

était leur protecteur, leur *benefactor*, et qu'ils n'ont pas su le reconnaître, signalerait plutôt l'échec de leur initiation, ce qui justifierait la nécessité, désormais, de donner au majordome leur enfant en sacrifice. L'interprétation « castanédienne » à donner à cette fuite demeure indécidable.

Si l'on se reporte plus profondément à l'œuvre de Castaneda, on peut voir dans le personnage principal de *Trois Vies et une Seule Mort*, la représentation de ce que l'écrivain appelle le Nagual. « Chaque chose vivante, si elle le désire, a reçu le pouvoir de rechercher une ouverture (...) Afin de guider les choses vivantes vers cette ouverture, l'Aigle a créé le Nagual. Le Nagual est un être double à qui la règle a été révélée (...) Le Nagual est poussé, du fait même de sa dualité, à rechercher ce passage caché »<sup>45</sup>. Le personnage incarné par Mastroianni est bien plus qu'un être double, lui qui incarne de multiples personnages. Pourtant, à la fin du film, nous assistons véritablement à un dédoublement du personnage, présent en même temps que son double enfant. L'enfant Carlos, peut-être double de Carlos Castaneda, devenu Nagual dans *le Don de l'aigle*, est bien une sorte de maître pour tous les autres personnages. Comme le dit Castaneda, « l'Aigle a créé le premier homme Nagual et la première femme Nagual en tant que voyants, et il les a aussitôt placés dans le monde pour voir »<sup>46</sup>. La fonction de Carlito-Carlos est bien d'être un voyant et non un agissant. Il est d'ailleurs explicitement décrit par Bellemare comme le chef de ses quatre doubles adultes. C'est que ces quatre doubles correspondent trait pour trait aux trois guerriers et au courrier mâle qui forment, avec le Nagual Carlito, un "clan" selon Castaneda. L'Aigle a ainsi pourvu le Nagual de « quatre guerriers femelles - des traqueurs - de trois guerriers mâles et d'un courrier mâle, qu'ils doivent nourrir, sublimer et conduire à la liberté »<sup>47</sup>. Le Nagual Carlito, en vivant quatre vies d'adulte, s'est fabriqué quatre types d'hommes. « Le premier type est l'homme de savoir, l'érudit ; c'est un être noble et serein, à qui l'on peut faire confiance ; il se consacre totalement à sa tâche, quelqu'elle soit ». Ainsi est le professeur d'anthropologie négative Georges Vickers. « Le deuxième type est l'homme d'action, très versatile, compagnon d'humeur capricieuse et changeante ». Ainsi est le représentant de commerce Mateo Strano, dont Parisi apprendra à ses dépens à

---

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 240

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 240

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 240, 241

quel point il peut être "d'humeur capricieuse et changeante". « Le troisième type est l'organisateur en coulisses, l'homme mystérieux, inconnaissable. On ne peut rien dire de lui parce qu'il ne laisse rien percer de lui-même ». Ainsi est l'industriel et marchand d'armes Luc Allamand, "l'organisateur en coulisses" semblant tirer toutes les ficelles des différentes histoires, même si ses secrets commencent à s'éventer. « Le courrier constitue le quatrième type. Il est l'assistant, homme taciturne, sombre qui fait tout très bien s'il est convenablement dirigé, mais qui ne peut rien faire tout seul »<sup>48</sup>. Ainsi est bien sûr le majordome La Cloche, "taciturne" et ne pouvant "rien faire tout seul". Ayant donc toujours besoin du son d'une cloche pour être mis en mouvement.

Les quatre guerriers femelles peuvent également s'incarner dans les quatre femmes du film, Maria, « la première, est l'est. Elle s'appelle ordre. Elle est optimiste, légère et douce, insistante comme une brise continue ». Maria, qui voit disparaître et réapparaître sans sourciller ses différents maris offre bien cette image de douceur, de légèreté et d'optimisme. Tania, « la deuxième est le nord. Elle s'appelle force. Elle est fertile en ressources, agressive, directe, tenace comme un vent violent ». Tania, la prostituée-femme d'affaires offre cette image de force, elle qui fait battre en retraite grâce à sa maîtrise des arts martiaux une assemblée de clochards vindicatifs. Hélène, « la troisième, est l'ouest. Elle s'appelle sentiment ». « Elle est portée à l'introspection, pleine de remords, rusée, sournoise comme une bouffée de vent glacé ». Trompant son mari avec son pianiste, elle figure bien ce personnage sournois, le prénom Hélène la renvoyant également au personnage d'Hélène de Troie, la jolie femme manipulatrice, tournant la tête à tous les hommes. Cécile, « la quatrième, est le sud. Elle s'appelle croissance. Elle est nourissante, bruyante, timide, tiède comme un vent chaud »<sup>49</sup>. Incapable de refuser les avances de l'étudiant érotomane, Cécile évoque bien cette idée de tiédeur. Le couple qu'elle forme avec Martin est bien un couple tiède, sans passion, ce qui écoeure évidemment le couple Tania-Mari de Tania qui ne désire lui que le feu et la glace.

Les quatre types mâles définis par Castaneda correspondent à merveille aux quatre personnages incarnés par Mastroianni. Les quatre types

---

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 241

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 241

femelles évoquent également les quatre personnages féminins principaux du film. Il n'en reste pas moins que ces quatre types mâles ne représentent en fait qu'une seule et même personne ; le héros, Carlos, s'est constitué un clan à lui tout seul, clan qu'il va faire exploser à la fin du film. C'est alors que les quatre personnages adultes et leur double Nagual Carlito redeviennent une seule personne : « les quatre rêveurs ou les quatre traqueurs se réunissent uniquement lorsqu'ils doivent accomplir une tâche épuisante ; mais en aucune circonstance les quatre ne doivent joindre leurs mains, car le contact les fait fondre en un seul être, et cela ne doit être utilisé qu'en cas de nécessité extrême, ou au moment de quitter le monde »<sup>50</sup>. La fusillade finale représente cette "nécessité extrême" ainsi que le promenade main dans la main de Carlos adulte et enfant intervient au moment où les cinq personnages décident de quitter notre monde.

Pendant tout le film, Mastroianni passe d'une personnalité à l'autre de manière discontinue. Comme le déclare Castaneda, « le Nagual et ses guerriers reçurent l'ordre d'oublier (...) L'ordre d'oublier était si puissant que tout le monde fut séparé. Personne ne se souvint de qui il était. L'intention de l'Aigle était la suivante : s'ils étaient capables de se souvenir d'eux-mêmes, ils découvriraient la totalité d'eux-mêmes ; alors seulement ils auraient la force et la patience nécessaires à rechercher et à affronter leur voyage définitif »<sup>51</sup>. La réunion finale de tous les personnages à la fin du film témoigne de leur réunion dans le souvenir commun incarné par Carlito : ils peuvent maintenant entreprendre leur voyage définitif.

La présence du livre *Le Don de l'Aigle* et la citation récurrente du mot Castaneda à l'intérieur du film peut tout à fait nous permettre de considérer que ce livre et cet écrivain nous donnent toutes les clés du film. Cette lecture "mythique" n'est pourtant qu'une des multiples lectures possibles. Le nom Castaneda ne nous donne pas la vérité du film ou son "sens" mais simplement l'une de ses multiples interprétations. C'est que Ruiz nous propose, non seulement de voir son film, de le regarder comme un "spectacle", mais également de l'interpréter à l'infini, de le lire. Là encore, le cinéaste rejoint l'art baroque

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 243

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 244. Cet ordre d'oublier demandant un effort de la pensée pour se souvenir n'est pas sans évoquer la notion de réminiscence chez Platon.

substituant le lire au voir. Ainsi pour Walter Benjamin, le baroque « se fait une gloire de la richesse de ses significations »<sup>52</sup>. Et il ajoute : « la renaissance explore l'espace du monde, le baroque des bibliothèques. Sa méditation prend la forme du livre »<sup>53</sup>. C'est ce qui inscrit Borgès et sa conception du monde comme livre à interpréter, dans cette lignée de l'art baroque. Ruiz, proche de Borgès, s'y inscrit également, même si les histoires de Ruiz s'apparentent plus à une sorte de tradition populaire orale : Ruiz semble évoluer ainsi entre l'érudition savante d'un Borgès et la faconde populaire des romans-feuilletons d'un Maurice Leblanc. Comme Welles, Castaneda ou Arsène Lupin, il n'est sans doute lui-même qu'un faussaire ou un imposteur. La décomposition du mot Castaneda permet donc avant tout de multiplier les pistes de lecture du film afin que le spectateur se perde finalement dans le labyrinthe de ses significations. On ne saurait donc privilégier une seule de ces pistes sans trahir le film lui-même. La conclusion rassurante de Bellemare qui permet de clore le film ne peut donc que nous laisser sur notre fin.

---

<sup>52</sup> W. Benjamin. *Origine du drame baroque allemand*. p. 177

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 152

## 8ème série. Castaneda et l'anthropologie négative.

Le personnage du professeur Vickers est professeur d'anthropologie négative à la Sorbonne et, à ce titre, considère Carlos Castaneda comme un imposteur, voire un suppôt du diable. Le cinéaste invente de toute pièce cette discipline universitaire. Il s'en explique lors d'un entretien accordé à *Positif*. Selon lui, le point de départ de l'anthropologie négative est le livre de Charles-François Dupuis, *L'origine de tous les cultes*, où ce dernier explique que la connaissance précède le mythe. « Celui-ci opère d'abord comme technique mnémotechnique, mais il a plusieurs fonctions : divulgation, popularisation, théâtralisation des connaissances réelles »<sup>54</sup>. Dans ce sens, « il n'y a pas d'évolution profonde de l'homme », ce dernier n'évoluant pas de la superstition à la connaissance suivant l'ordre du progrès. Toute société est un mixte de mythes et de connaissances, le mythe servant avant tout à transmettre des connaissances sous un mode plus compréhensible (comme l'expression « mais où est donc Ornicar ? » n'est qu'un moyen mnémotechnique pour mémoriser la liste des pronoms et non l'incantation mystérieuse destinée au Dieu caché Ornicar, grand maître des figures de liaison dans la langue française). Ainsi, le primitif n'est pas plus primitif que nous. Il articule simplement différemment ce qui appartient à l'ordre de la connaissance du monde et ce qui concerne les oeuvres produites par l'imagination. Par contre Castaneda, selon Ruiz toujours, dit tout le contraire et croit que la sagesse réelle des hommes primitifs est supérieure à la notre. C'est pour cela qu'il est qualifié d'imposteur par Vickers.

Nous en restons ici à l'opposition entre deux termes que l'on pourrait appeler l'ordre de la connaissance, posant la connaissance objective du monde comme première par rapport au mythe, et l'ordre du mythe, considérant le mythe comme une sorte de pensée plus profonde, permettant un accès plus direct à un monde dont nous ne sommes plus séparés, par une sorte de « réduction phénoménologique » sauvage. Il est clair que Ruiz n'adhère explicitement à aucune des deux positions et qu'il les renvoie plutôt dos à dos (même si le mot Castaneda semble fonctionner dans le film comme une sorte de formule magique alors qu'il n'est, comme l'évoque Ruiz lui-même, qu'un « mot de passe »).

<sup>54</sup> Raoul Ruiz. Entretien accordé à *Positif*. juin 1996. Evoqué également par le cinéaste dans *Poétique du cinéma*, p. 101.



La position du cinéaste nous semble plus proche de celle de Lévi-Strauss. En effet, comme le déclare l'ethnologue : « l'Univers a signifié bien avant qu'on ne commence à savoir ce qu'il signifiait... L'homme dispose dès son origine d'une intégralité de signifiant dont il est fort embarrassé pour faire l'allocation à un signifié, donné comme tel sans être pour autant connu. Il y a toujours une inadéquation entre les deux »<sup>55</sup>. Cette perspective de Lévi-Strauss renvoie dos à dos l'anthropologie négative et Castaneda. Entre la connaissance et le mythe intervient un troisième terme qui est de l'ordre du langage. Ce qui agit Vickers dans le film, n'appartient pas à l'ordre de la connaissance - même si son parcours est un parcours initiatique procédant par découvertes comme nous le verrons plus loin - mais n'appartient pas non plus au mythe - même si nous avons vu que son histoire se rapportait très précisément à celle de la constitution d'un clan formé du Nagual Carlito, de ces trois guerriers et de son courrier mâle. Ce qui agit le professeur, c'est un mot et la décomposition de ce mot ; il appartient avant tout à l'ordre du langage.

Pour rendre ceci plus explicite, reprenons la vision ruizienne de Castaneda. Selon ce dernier, si la sagesse des hommes primitifs est supérieure à la notre, c'est en vertu de leurs mythes qui nous permettent, à l'instar de la connaissance "objective", d'entretenir un rapport plus direct avec le monde. Le mythe comme discours du monde prévaut sur la science. Selon l'anthropologie négative par contre, le mythe n'est qu'un moyen d'habiller la connaissance objective des hommes primitifs. La science, comme discours du monde, prévaut sur le mythe. Dans les deux cas, c'est considérer que l'ordre du discours est adéquat à celui du monde. Mais c'est oublier, comme l'énonce Lévi-Strauss que l'ordre du langage ne se confond pas avec l'ordre du monde. Le langage est donné d'un coup et la concordance du mythe, du fondement imaginaire des sociétés, et du monde est toujours manquée.

Comme le dit Deleuze : « le signifiant primordial est de l'ordre du langage ; or de quelque manière que le langage soit acquis, les éléments du langage ont du être donnés tous ensemble en un coup, puisqu'ils n'existent pas

---

<sup>55</sup> Claude Lévi-Strauss. Introduction à *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, PUF, 1950, pp 48-49. Cité dans *L.S.* p. 63

indépendamment de leurs rapports différentiels possibles. Mais le signifié en général est de l'ordre du connu ; or le connu est soumis à la loi d'un mouvement progressif qui va de parties en parties »<sup>56</sup>.

La position de Ruiz n'est donc ni celle de Castaneda, ni celle de l'anthropologie négative. Elle se rapproche de celle de Lévi-Strauss et de Deleuze puisqu'elle considère que le mythe est surtout de l'ordre de l'invention langagière. Comme il le dit lui-même : « j'ai une suspicion. J'ai l'impression que tous les mythes commencent à l'état du Quichotte : ce sont d'abord des blagues désabusées qui ne deviennent naïvement sérieuses que plus tard. Je ne crois pas beaucoup à ce que d'ordinaire l'on affirme des mythes, lorsqu'on les présente comme une expression, une figuration devant l'incompréhensible. Il me semble plutôt qu'au commencement il y a un fou rire... Pour moi la blague a la même importance que le mythe »<sup>57</sup>. Ce sont donc des blagues et des fous rires qui sont à l'origine de nos mythes fondateurs. On pourrait dire des paradoxes. Des jeux de mots qui deviennent des mots de passe.

---

<sup>56</sup> *L.S.* p. 63

<sup>57</sup> Entretien accordé à Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault D'Allones dans *Raoul Ruiz*, Ed. Dis Voir, avril 1987. p. 99

### 9ème série. Le film comme problème.

Prétendre que Ruiz est un "cinéaste de l'événement" peut sembler bien énigmatique. Qu'est-ce que cela veut dire ? Et, d'abord, qu'est-ce au juste qu'un Événement ? Deleuze nous en propose une définition. « Qu'est ce qu'un événement idéal ? C'est une singularité. Ou plutôt c'est un ensemble de singularités, de points singuliers qui caractérisent une courbe mathématique, un état de chose physique, une personne psychologique. Ce sont des points de rebroussement, d'inflexion, etc. ; des cols, des nœuds, des foyers, des centres ; des points de fusion, de condensation, d'ébullition, etc. ; des points de pleurs et de joie, de maladie et de santé, d'espoir et d'angoisse, points dit sensibles»<sup>58</sup>. Les "bifurcations" du personnage principal de *Trois vies et une seule mort* correspondent à ces points singuliers. Comme un point mathématique, chaque bifurcation justifie la modification d'une trajectoire.

Soit la montée des escaliers de la Sorbonne. Par deux fois, Vickers gravit ces fameux escaliers pour les redescendre aussitôt et décrire une trajectoire qui le mène au père Lachaise. Cette bifurcation s'accompagne d'ailleurs la première fois d'une singularité physique : la nuit passée sous une pluie purificatrice, et d'un changement mental : Vickers s'aperçoit qu'il est heureux. L'histoire de Vickers est marqué par différentes trajectoires. C'est la trajectoire qu'il décrit régulièrement en tant que clochard qui rend possible l'embuscade organisée par les clochards jaloux. Le héros adopte également plusieurs point d'arrêts constitués par les différents bancs qu'il occupe. La rencontre de Parisi et Strano peut aussi s'envisager sous l'angle de la rencontre de deux courbes, leur point d'inflexion provoquant l'échange de leurs trajectoires.

Le personnage de Strano-Vickers-Allamand passe également selon différents états physiques avec ses points de "glaciation" ou "d'ébullition". Dans la gamme des personnages qu'il incarne, le majordome est le point le plus froid, le plus glaçant. Le meurtre du clochard est un meurtre froid. La tentative de meurtre de Strano sur sa fille à la fin du film témoigne plutôt d'un point d'ébullition maximal du personnage. Le moment où Strano réclame une petite

---

<sup>58</sup> L.S. p. 67

pièce à Maria en menaçant de la tuer signale également un point d'ébullition. Le héros du film, lorsqu'il change de personnage change donc également d'état (et non seulement d'état civil). Strano, italien, est un individu chaud qui peut éventuellement devenir bouillant. Tout dans son monde a la chaleur de ce qui vit (appartement vivant aux murs qui s'éloignent, fées omniprésentes, poussins). Le professeur Vickers, avec son recul de chercheur, est plutôt un animal tempéré. Son monde est celui des livres, écrit par des humains (d'où leur chaleur relative), mais qui n'en ont pas moins le statut d'objets plus froids. Sa chaleur est donc de l'ordre d'un certain idéalisme qui lui fait se mettre d'abord au service de la science puis au service des pauvres et de Dieu (avec le jeu de mot sur Vickers-vicaire). L'industriel Allamand est un animal à sang plus froid, proche du zéro, calculateur et manipulateur. Son monde est un monde de transactions et de spéculations. Il est donc plus fait d'ordinateurs, comme celui du psychologue interprété par Smaïn, homme de dossier. Il est donc plus froid encore que celui de Vickers. Et c'est lui qui assure le passage vers La Cloche, l'animal glacé. C'est lui également qui est menacé par l'impuissance à contrôler les événements, c'est-à-dire par le passage en dessous de la barre du zéro qui le gèle, l'empêche d'agir. Son cauchemar à l'image double est plus froid et plus "mental" que celui de Strano aux couleurs chaudes. Si Strano rêve de la mutilation d'un doigt, mutilation corporelle donc, c'est la mutilation de sa langue française qui hante Allamand, c'est-à-dire l'ablation de ce qui a permis son intégration. Allamand vit donc une désintégration. Enfin le monde de La Cloche se limite à cette cloche qui le met en action, objet froid par excellence.

En mathématiques, ce que l'on appelle une intégration est l'inverse d'une dérivation et caractérise le passage d'une fonction à une puissance supérieure. L'exilé Strano qui s'intègre en France et passe de sa qualité d'italien de Sicile à la respectabilité "franco-teutonne" de Luc Allamand, a réussi le passage à une puissance supérieure. Mais ce passage est fragile, ses fonctions antérieures survivant à l'intérieur de cette fonction maximale. Vickers est ainsi l'intégration de Strano et Allamand celle de Vickers : c'est d'ailleurs dans ce sens que se déroule le film. Ce que vit Allamand, c'est donc sa désintégration, mais au sens mathématiques, dérivation de l'intégrale Allamand dans sa fonction dérivée Vickers, puis Strano, et enfin, le plus bas niveau de la fonction, l'enfant Carlito.

Allamand est ainsi plus associé au langage et Strano au corps parce que le passage à une puissance supérieure signale un éloignement par rapport au corps et à ses "fonctions" (Allamand gère d'ailleurs surtout des signes, il s'invente trois femmes par exemple, l'argent qu'il gagne étant le signe par excellence. Strano par contre est plus physique, et s'attelle aux basses besognes, meurtre de Parisi, menace sur Maria, tentative de meurtre - réussie ? - sur sa fille).

Enfin le majordome est l'animal le plus froid de tous, le manipulateur fou impénétrable. Il est le "nettoyeur", celui qui efface les traces. A la fin du film, Allamand va se transformer successivement en Strano, Vickers et La Cloche, mais il semble maintenant qu'il n'arrive plus à rencontrer aucun point d'équilibre. Toujours en déséquilibre chacun de ses états en appelle un autre. Il est devenu une sorte de métal instable, à la fois solide, liquide et gazeux. Il doit donc revenir à un point d'équilibre antérieur, son plus bas possible : l'état Carlito, lui enfant à huit ans. Ce dernier lui fournit la solution de ses problèmes en lui remettant un revolver. Le personnage, dans le café, va encore passer selon différents points de condensation mais cette fois-ci à l'intérieur des doubles sans noms de Strano-Vickers-Allamand : le clochard, le majordome, le meurtrier. Enfin il retournera à son état d'équilibre stable incarné par Carlito devenant Carlos et le rejoignant donc tout à fait. Il peuvent alors tous les cinq se fondre dans la Seine.

Chaque point singulier, mathématique et physique, rencontré par le personnage principal est donc également un état psychique singulier. Bonheur de Vickers clochard, angoisse de Strano disparaissant dans son miroir, impuissance de Allamand à maîtriser les événements lui dont le métier est pourtant de les gérer. Le film est donc constitué de la somme de ces points singuliers qui président aux déplacements, changements d'état et de personnalité du personnage incarné par Mastroianni.

Différents événements, points singuliers, modifient donc la trajectoire du héros du film. Et comme le dit Deleuze : « le mode de l'événement, c'est le problématique »<sup>59</sup>. Et en effet les différentes mutations du personnage

---

<sup>59</sup> L.S. p. 69

principal sont pour le moins problématiques. Mais comme l'énonce Deleuze : « il ne faut pas dire qu'il y a des événements problématiques, mais que les événements concernent exclusivement les problèmes et en définissent les conditions ». Et de citer cet exemple très éclairant pour nous : « dans de belles pages où il oppose une conception théorématique et une conception problématique de la géométrie, le philosophe néo-platonicien Proclus définit le problème par les événements qui viennent affecter une matière logique (sections, ablations, adjonctions, etc.) tandis que le théorème concerne les propriétés qui se laissent déduire d'une essence »<sup>60</sup>. Si le film a un déroulement problématique et non pas théorématique, c'est en vertu de cette opposition entre événements affectant la matière logique du film en fonction de points remarquables et une conception plus traditionnelle du cinéma où le déroulement du film se déduit d'un théorème - ou d'une axiomatique - fixés au départ. Lorsque Ruiz dénonce les méthodes de construction du scénario à Hollywood et notamment la "théorie du conflit central", c'est en vertu de leur caractère théorématique. Nous sommes alors dans le règne confortable des essences ; le héros qui a une action à entreprendre, le méchant qui l'en empêche, l'héroïne qui facilite l'action du héros. Rien ici ne fait problème, l'intrigue fonctionnant comme une autoroute, comme la démonstration mille fois réitérée d'un scénario homologué.

Cette donne modifie considérablement le statut du héros dans une fiction problématique ; dans cette dernière, « les personnes psychologiques et morales sont elles aussi faites de singularités prépersonnelles, et (...) leur sentiments, leur pathos se constituent au voisinage de ces singularités, points sensibles de crise, de rebroussement, d'ébullition, nœuds et foyers »<sup>61</sup>. Point de rebroussement des escaliers de la Sorbonne, point d'ébullition de l'énervement meurtrier de Strano, nœud du retour à l'escalier de la Sorbonne qui provoque le même parcours vers le Père Lachaise, foyers divers que représentent le domicile de Maria, l'appartement des fées, l'appartement de la mère de Vickers, les bancs du clochard, le château du majordome et l'appartement de Allamand. Tous les parcours, les agissements du héros du film ne sont pas l'objet d'une conscience qui agit en fonction d'un but mais correspondent à ces singularités prépersonnelles qui inclinent le héros à agir comme il le fait. Ces singularités ne sont donc pas à

---

<sup>60</sup> L.S. p. 69

<sup>61</sup> L.S. p. 71

rattacher à de quelconques pulsions du personnage, l'amenant à manipuler son entourage, pour assouvir des désirs irrépressibles. Ainsi, si l'on interprète son comportement sous l'angle de la psychose, on ne fait qu'appauvrir le propos du film. On ramène le « héros » à une dimension psychologique. On ne l'envisage plus que comme un objet extérieur que l'on comparera à une norme c'est-à-dire à une essence. Au contraire, il nous faut rentrer dans la psychose du personnage, s'en faire une alliée, s'en imprégner pour comprendre la profondeur de ce qu'elle invoque. Ruiz comme Carroll, conçoit « d'une nouvelle façon le rapport des mathématiques et de l'homme : il ne s'agit pas de quantifier ni de mesurer les propriétés humaines, mais d'une part de problématiser les événements humains, d'autre part de développer comme autant d'événements humains les conditions d'un problème »<sup>62</sup>. Ce projet, nous l'avons vu, Ruiz l'a formulé explicitement : « vous savez, on m'a raconté beaucoup d'histoires, j'ai baigné dans le folklore ... mais voilà que je me suis intéressé à la logique. Et peut-être à cause de l'exil, j'ai pu oser mettre en rapport les jeux logiques avec ces jeux populaires »<sup>63</sup>. Mêler logique mathématique et histoires populaires, c'est bien effectuer ce double mouvement de problématisation des événements humains et, par une narration, d'explicitations des conditions d'un problème.

Le film problématiser certains événements humains : ainsi le fait de changer brusquement de personnalité. Le film radicalise ce problème en le mathématisant, le héros du film devenant radicalement autre en fonction de trajectoires mathématiques, de points sensibles. Le film explicite aussi, grâce à sa narration, les conditions d'un problème : en effectuant différentes distributions des personnages dans chacune des quatre histoires, on voit comment ils réagissent en fonction des points singuliers qu'ils rencontrent.

Le film ne serait pourtant qu'un exercice de style un peu vain si un « élément paradoxal » ne venait résonner à l'intérieur de chacune de ses séries. Comme le dit Deleuze : « si les répartitions de singularités qui correspondent à chaque série forment des champs de problèmes, comment caractérisera-t-on l'élément paradoxal qui parcourt les séries, les fait résonner, communiquer et ramifier, et qui commandent à toutes les reprises et transformations, à toutes les

---

<sup>62</sup> *L.S.* p. 70

<sup>63</sup> *Raoul Ruiz.* p. 98

redistributions ? Cet élément doit être lui-même défini comme le lieu d'une question. **Le problème est déterminé par les points singuliers qui correspondent aux séries, mais la question, par un point aléatoire qui correspond à la case vide ou à l'élément mobile.** Les métamorphoses ou redistributions de singularités forment une histoire [...] mais l'instance paradoxale est l'Événement dans lequel tous les événements communiquent et se distribuent, l'Unique événement dont tous les autres sont les fragments et lambeaux »<sup>64</sup>. L'Événement ici c'est le jeu de mot Castaneda. Comme pour le fou rire ou la blague qui serait à l'origine de nos mythes fondateurs, le mot-valise Castaneda est à l'origine des différents "fragments et lambeaux" du film et cela d'autant plus qu'il est lui-même décomposé en fragments et lambeaux. Castaneda est le point aléatoire correspondant à la case vide évoquée par Deleuze. Mais l'événement n'appartient pas seulement à l'ordre du langage, du jeu de mot. Il affecte aussi le personnage principal et marque profondément son «être». Dans un entretien à Positif, Ruiz évoque l'événement traumatique fondateur, ce point aléatoire, que répète le personnage incarné par Mastroianni sous chacun de ses masques. C'est son viol par un domestique à l'âge de huit ans, viol provoquant la mort violente à coups de marteau du domestique surpris en flagrant délit, que Strano-Vickers-La Cloche- Allamand réitérerait périodiquement à la fin de chacune de ses histoires. Nous reviendrons plus largement sur l'éternel retour de cette scène primitive<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> L.S. p. 72

<sup>65</sup> Dans la série 32 : Traumatisme et Phantasme.



### 10ème série. L'affirmation de la vie comme affirmation du hasard.

Aux jeux connus soumis à certaines règles, Deleuze oppose un jeu idéal, rapporté à d'autres principes. Dans ce jeu, les coups « sont qualitativement distincts, mais tous sont les formes qualitatives d'un seul et même lancer, ontologiquement un [...] Les coups sont successifs les uns par rapport aux autres, mais simultanés par rapport à ce point qui change toujours la règle, qui coordonne et ramifie les séries correspondantes, insufflant le hasard sur toute la longueur de chacune. L'unique lancer est un chaos, dont chaque coup est un fragment »<sup>66</sup>.

Dans *Trois vies et une seule mort*, le mot-valise Castaneda représente cet "unique lancer" qui est à l'origine des multiples bifurcations, ramifications, du film. Mais ces ramifications ne sont pas déterminées par un schéma préétabli. Comme le dit Deleuze : « chaque coup opère une distribution de singularités, constellation. Mais au lieu de partager un espace fermé entre des résultats fixes conformément aux hypothèses, ce sont les résultats mobiles qui se répartissent dans l'espace ouvert du lancer unique et non partagé : *distribution nomade*, et non sédentaire [...] C'est le jeu des problèmes et de la question non plus du catégorique et de l'hypothétique »<sup>67</sup>. Nous retrouvons le terme "Distribution", premier mot tiré du mot-valise Castaneda. Cette distribution est "Nomade". C'est-à-dire qu'elle n'est pas prédéterminée dans l'espace fermé d'un jeu dont il faudrait suivre impérativement les règles "transcendantes". Aux règles catégoriques d'un jeu ne permettant que des coups hypothétiques, Ruiz substitue un jeu problématique, sans règles transcendantes, où tout pose question. Nomade, c'est aussi la condition du personnage principal du film, rétif à se maintenir dans l'espace fermé d'une individualité déterminée.

Deleuze ajoute : « Le jeu idéal [...] ne peut être que pensé, et encore pensé comme non-sens. Mais précisément il est la réalité de la pensée même. Il est l'inconscient de la pensée pure »<sup>68</sup>. Le personnage principal du film est avant tout un penseur (plus qu'un acteur). Le film est la mise en scène de son

---

<sup>66</sup> L.S. p. 75

<sup>67</sup> L.S. p. 75 et 76

<sup>68</sup> L.S. p. 76

cheminement. C'est ainsi cet inconscient de la pensée pure qui agit le personnage. «Ce sont toutes les pensées qui communiquent en une Longue pensée, qui fait correspondre à son déplacement toutes les formes ou figures de la distribution nomade, insufflant partout le hasard et ramifiant chaque pensée (...) Car affirmer tout le hasard, faire du hasard un objet d'affirmation seule la pensée le peut ». Et c'est « le jeu réservé à la pensée et à l'art, là où il n'y a plus que des victoires pour ceux qui ont su jouer, c'est-à-dire affirmer et ramifier le hasard, au lieu de le diviser pour le dominer »<sup>69</sup>.

On peut dire du héros principal du film qu'il vit sa vie comme une œuvre d'art et de pensée. En effet, il ne cesse d'affirmer et de ramifier le hasard. C'est au nom de cela que le psychologue intervenant vers la fin du film le félicite en considérant que c'est là la marque de l'homme d'élite. Allamand lui répond toutefois : "tout cela c'est trop pour moi". C'est effectivement trop pour un moi réel. Et Allamand est effectivement le personnage qui va faire "involuer" l'affirmation et la ramification du hasard parce qu'il est justement dans la seconde position du joueur : celui qui essaie tant bien que mal de dominer le hasard. Que les êtres de fiction qu'il invente commencent à exister, il ne le veut à aucun prix. Il est alors dans le refus de l'art et de la pensée, terré sous son bureau, retournant mécaniquement à l'intérieur des différentes vies qu'il s'est inventé mais cette fois-ci sans rien faire advenir du hasard, en proie à une accélération mécanique des mêmes comportements. Le film joue très consciemment avec ces deux manières d'appréhender le hasard : l'affirmer ou le dompter. Mais on ne dompte pas impunément le hasard. Allamand l'apprendra à ses dépens.

Il y a ainsi deux personnages incarné par Mastroianni : celui qui ramifie le hasard dans les trois premiers épisodes, les trois vies, et celui qui en est la victime dans le dernier. Trois vies et une seule mort. Les trois vies sont du côté de la prolifération du coup de dé de Mallarmé, la mort du côté de sa domestication, pourtant impossible à réaliser, et qui mène à la catastrophe la gestion étroite de Allamand trafiquant d'armes<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> L.S. p. 76

<sup>70</sup> On peut d'ailleurs établir un parallèle entre le destin du personnage du film et celui de Rimbaud, proférant, lorsqu'il était poète, "Je est un autre" et devenant trafiquant d'armes à la fin de sa vie.

Deleuze oppose le temps de l'Aiôn à celui de Chronos. On pourrait dire d'une certaine façon que le personnage incarné par Mastroianni dans les trois premiers épisodes appartient au temps de l'Aiôn. Comme le dit Deleuze : «autant le présent mesure l'effectuation temporelle de l'événement, c'est-à-dire son incarnation dans la profondeur des corps agissants, son incorporation dans un état de choses, autant l'événement pour lui-même et dans son impassibilité, son impénétrabilité, n'a pas de présent mais recule et avance en deux sens à la fois, perpétuel objet d'une double question : qu'est ce qui va se passer ? Qu'est ce qui vient de se passer ? Et c'est bien l'angoissant de l'événement pur »<sup>71</sup>. C'était déjà la révélation faite par Strano lorsque, prisonnier des fées, il s'était fait enfermé à l'intérieur d'un seul instant. Il s'était aperçu alors que chaque instant avançait et reculait, et qu'à l'intérieur de chacun de ces instants, d'autres instants avançaient et reculaient., Le personnage, réinjecté dans le réel après l'éviction de Parisi, est prêt alors à manifester cette révélation de l'Aiôn à travers le monde.

Soit le crime du clochard par le majordome. Le présent mesure bien l'effectuation de l'événement ; crâne probablement défoncé du clochard, évanouissement du jeune couple, témoin de la scène. Mais l'événement pour lui-même demeure impénétrable, autant que celui qui en est le moteur. La question : que va-t-il se passer ? le couple va t-il être massacré ? et la question : que s'est-il passé ? Le clochard a t-il été éliminé par le majordome ? Et pourquoi ce crime alors qu'il aurait peut-être suffi de le raisonner, de le mettre à la porte ? Dans les mises en scène de Ruiz, les effets d'optique président régulièrement à cette impossibilité de faire se correspondre l'impénétrabilité de l'événement avec son effectuation. Ainsi le rapprochement énigmatique du clochard assommant une première fois Martin<sup>72</sup>. Ainsi le jeu de glissement de Cécile et Martin lorsqu'ils assistent au meurtre du clochard (Cécile glissant vers le bas pendant que Martin se relève verticalement pour re-glisser à son tour). De la même manière, Tania contemplant des photos qui la bouleversent voit son mari se rapprocher ou s'éloigner en fonction d'un changement de focale au cours de la prise.

« Le *x* dont on sent que cela vient de se passer, c'est l'objet de la "nouvelle" ; et le *x* qui toujours va se passer, c'est l'objet du "conte". L'événement

<sup>71</sup> L.S. p. 79

<sup>72</sup> C'est ici Martin, immobile, au premier plan, qui semble se rapprocher de son agresseur au second plan.

pur est conte et nouvelle, jamais actualité. C'est en ce sens que les événements sont des signes »<sup>73</sup>. Bellemare, racontant au passé ses histoires édifiantes à la radio est dans le registre de la nouvelle. Mais déjà tout semble brouillé. Il semble ainsi sous-entendre que ces histoires se sont passées à Paris, peut-être près de chez nous, et qu'elles sont à divers titres exemplaires. Elles pourraient donc très bien se reproduire, les histoires étant "contagieuses". Lorsque Strano raconte sa vie de réclusion à Parisi, il est également dans le registre de la nouvelle : « voilà ce qui m'est arrivé ». Mais la teneur fantastique de ce qu'il raconte est plus proche de l'univers du conte, notamment du conte de fées. Le film est ainsi à la fois conte et nouvelle : on nous parle au passé de ce qui est advenu mais on nous en formule la narration comme si l'on en inventait l'histoire au fur et à mesure et qu'il fallait en tirer un enseignement. Bellemare insiste d'ailleurs à un moment sur l'aspect cyclique de ces histoires, toujours capables de se renouveler. La fin de sa narration est ainsi plus proche du conte que de la nouvelle dans sa volonté de résumer l'ensemble du film, comme si l'on pouvait en tirer une morale, une leçon valable pour une histoire similaire qui pourrait se reproduire. Mélangeant indistinctement conte et nouvelle, le film brouille donc l'image du temps qui y est scellé, ni complètement passé ni complètement futur, et encore moins présent : Aiôn.

---

<sup>73</sup> L.S. p. 79

### 11ème série. Du Mac Guffin chez Ruiz.

Le cinéma de Ruiz travaille le *non-sense* et pas du tout l'absurde. Comme le déclare Deleuze : « pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport simple avec lui ; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez). Du point de vue de la structure au contraire, du sens, il y en a toujours trop : excès produit et surproduit par le non-sens comme défaut de soi-même »<sup>74</sup>. Le mot-valise Castaneda se signale bien par un trop plein de sens plutôt que par un pas assez. Mais un trop plein difficile à cerner, à circonscrire et qui, en soi, n'a pas de sens. Tout se passe comme si d'un mot vide de sens constitué par le nom de l'individu Castaneda, on s'était amusé à se demander comment on pouvait le décomposer de différentes manières, dans différentes langues. Le mot une fois décomposé, dans un "fou rire", on commencerait alors à prendre naïvement très au sérieux ses différentes composantes en les faisant jouer dans la mécanique d'une fiction obéissant à des règles logiques strictes. Procédant nous semble t-il de cette manière pour constituer ses fictions, Ruiz nous apparaît proche de la définition du non-sens selon Deleuze « le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. Et c'est ce qu'il faut entendre par *non-sense* »<sup>75</sup>.

Le mot Castaneda est un peu ce que Hitchcock appelait un Mac Guffin ; un élément vide, en creux, mais qui donne du sens à toute l'histoire qu'il rend possible. Et si Hitchcock s'arrangeait pour faire de ces Mac Guffin des alibis vraisemblables en les empruntant aux conventions de la littérature policière, d'espionnage, etc. (la formule mathématiques du savant dans *Le Rideau Déchiré* par exemple), Ruiz met au contraire clairement en évidence l'aspect à la fois creux et trop plein de son Mac Guffin. Le *non-sense*, souvent voilé chez Hitchcock - sauf peut-être dans *Trouble With Harry* qui n'est peut-être pas pour rien l'un des films préférés de son auteur - est exposé en pleine lumière chez Ruiz.

Si l'on masque le vide qui fonde chez Hitchcock, on le montre au contraire pour ce qu'il est chez le cinéaste chilien. Comme le dit Deleuze : « le

---

<sup>74</sup> L.S. p. 88

<sup>75</sup> L.S. p. 89

sens n'est jamais principe ou origine, il est produit. Il n'est pas à découvrir, à restaurer ni à réemployer, il est à produire par de nouvelles machineries. Il n'appartient à aucune hauteur, il n'est dans aucune profondeur, mais effet de surface, inséparable de la surface comme de sa dimension propre »<sup>76</sup>. Et c'est ce que montre clairement Ruiz : le sens du film est produit par une "machinerie", on pourrait même dire une "machination", où, du mot Castaneda, tout un monde va sortir. Et de fait, le déroulement du film n'est pas celui d'une montée vers des hauteurs ni de l'enfouissement dans des profondeurs. La révélation mystique du clochard Vickers est montrée comme un gag, comme la figure de l'entropie naturaliste représentée par la descente aux enfers de la femme d'affaires prostituée. C'est que tout glisse à la surface et que « le sens est produit, toujours produit en fonction du non-sens »<sup>77</sup>. Le sens est donc toujours effet et jamais cause. D'où la légèreté du film où tout n'est qu'effet - jusqu'aux effets visuels, aux jeux d'optique - et rien n'est cause profonde sinon le non-sens lui-même.

---

<sup>76</sup> L.S. p. 90

<sup>77</sup> L.S. p. 90

## 12ème série. Perte d'identité et Devenir-fou.

Le logicien Bertrand Russell, grande référence de Ruiz, met en lumière deux formes particulières de paradoxe. Deleuze les identifie en déclarant : « les paradoxes de signification sont essentiellement *l'ensemble anormal* (qui se comprend comme élément ou qui comprend des éléments de différents types) et *l'élément rebelle* (qui fait partie d'un ensemble dont il présuppose l'existence, et appartient aux deux sous-ensembles qu'il détermine) »<sup>78</sup>. "*L'ensemble anormal*", dans *Trois vies et une seule mort*, peut être le nom Castaneda, à la fois "ensemble" et "élément" : "ensemble", dont la décomposition rend compte des éléments du film qu'il compose, et "élément", figurant lui-même à l'intérieur de la narration sous la forme d'un prénom intervenant à diverses reprises - Carlito-Carlos représentant Strano enfant - et par l'intermédiaire de l'œuvre de l'écrivain Castaneda, décriée régulièrement par le professeur Vickers qui va même jusqu'à le considérer comme une sorte de représentant du diable. "*L'élément rebelle*", est par contre représenté par le personnage de Strano-Vickers-La Cloche-Allamand, tour à tour simple élément dans la narration - l'acteur Vickers, la marionnette Allamand - ou surplombant la narration en la conduisant - le narrateur Strano, le metteur en scène La Cloche.

Ainsi Strano, dans la première histoire, redouble le personnage du narrateur incarné par Bellemare et conduit la narration, l'invente, jusqu'au meurtre de Parisi. Dans l'épisode Vickers, il est vu au contraire en tant qu'acteur dans un ensemble. Dans l'épisode majordome, c'est en metteur en scène machiavélique qu'il intervient, d'abord à distance, insufflant l'arrivée de différents personnages dans le champ occupé par le jeune couple, puis directement, en sa qualité de majordome. Metteur en scène ayant droit de vie et de mort sur les créatures qu'il s'invente, il pourra éliminer le clochard importun, avant que le jeune couple essaie d'échapper à sa mise en scène implacable. Le fait que le jeune couple accepte sans sourciller le rapt de leur enfant par le majordome signale bien son appartenance à une réalité supérieure, élément capable de dicter sa loi aux autres éléments comme s'il en maîtrisait l'ensemble. Il semble bien alors le metteur en scène d'une fiction dans laquelle il a droit de vie ou de mort sur ses

---

<sup>78</sup> L.S. p. 92

créatures, en fonction de son bon plaisir, de son caprice. Dans la quatrième histoire, Allamand redevient acteur et subit tout ce qui lui arrive, dans un retournement de situation où il perd tous ses pouvoirs, pure marionnette. C'est cette fois-ci ses créatures inventées de toutes pièces qui reviennent pour lui demander des comptes. Alternativement metteur en scène et acteur, élément d'un ensemble et déterminant de cet ensemble, Strano-Vickers-La Cloche-Allamand est bien "l'élément rebelle" décrit par Russell via Deleuze.

A ces paradoxes, mis en évidence par Russell, Deleuze ajoute deux autres paradoxes qu'il définit comme des paradoxes de sens. Il les explicite en précisant que « le paradoxe s'oppose à la *doxa*, aux deux aspects de la *doxa*, bon sens et sens commun »<sup>79</sup>.

La fonction du bon sens est essentiellement de prévoir. « Les caractères systématiques du bon sens sont donc : l'affirmation d'une seule direction ; la détermination de cette direction allant du plus différencié au moins différencié, du singulier au régulier, du remarquable à l'ordinaire ; l'orientation de la flèche du temps, du passé au futur, d'après cette détermination ; le rôle directeur du présent dans cette orientation ; la fonction de prévision rendue possible ainsi ; le type de distribution sédentaire, où tous les caractères précédents se réunissent »<sup>80</sup>.

Le film *Trois vies et une seule mort* prend à «rebrousse poil» toutes ces caractéristiques du bon sens. On est loin d'y affirmer une seule direction, la narration allant plutôt en éclatant, le héros du film passant d'ailleurs son temps à modifier sa direction, voire à l'inverser, comme dans ses montées interrompues de l'escalier de la Sorbonne. On ne peut pas dire non plus que cette direction va du plus différencié au moins différencié : au contraire, le film se construit plutôt à partir d'une complication toute baroque de la narration. Au nombre relativement peu élevé de personnages de la première histoire répond l'accumulation des personnages à la fin de la quatrième : le film va bien du moins différencié au plus différencié. C'est d'autant plus vrai pour le personnage principal, lui qui, tout au long du film, n'arrête pas d'incarner de nouveaux

---

<sup>79</sup> L.S. p. 93

<sup>80</sup> L.S. p. 94



personnages. L'orientation de la flèche du temps du passé au futur est également remise en question : le bébé qui pleure au début de la première histoire est déposé devant le palier de Maria à la fin de la troisième histoire. La fonction de prévision est bien sûr complètement bousculée : l'homme d'affaires Allamand, donc l'homme de la prévision, apprend l'arrivée naturellement "imprévue" de trois femmes qu'il a inventées. Mais tout le film fonctionne sur l'aspect imprévisible de ce qui va arriver : ainsi la scène où le jeune couple "fleur bleue" accepte de participer à une nuit de débauche avec le couple de pervers alors que ce dernier s'y refuse, dégoûté. Nous sommes bien ici dans un type de distribution qui n'est pas sédentaire mais nomade, où la répartition s'effectue dans un espace ouvert et non pas fermé comme dans un bon vieux scénario hollywoodien.

Mais le film de Ruiz s'oppose également au sens commun. « Dans le sens commun, "sens" ne se dit plus d'une direction, mais d'un organe [...] Le sens commun subsume des facultés diverses de l'âme, ou des organes différenciés du corps, et les rapporte à une unité capable de dire Moi »<sup>81</sup>. Strano-Vickers-Allamand se présentent au contraire comme des individus qui s'avèrent incapables de dire "Moi". A la limite seraient-ils capables de dire "Nous", s'ils connaissaient leurs existences respectives ... mais même ce point reste ambigu. Si Allamand semble avoir à l'esprit ses multiples autres vies lorsqu'il déclare à son avocat que l'invention de trois femmes ont été nécessaires à l'existence de "beaucoup de choses", ce beaucoup de choses reste très énigmatique. Allamand passant lui aussi d'une personnalité à l'autre de manière discontinue, on peut difficilement avancer qu'il est réellement maître d'oeuvre, "Moi" administrant ses existences diverses. Chaque histoire réitère au contraire la narration de sa perte d'identité : perte d'identité de Strano ne se reconnaissant plus dans un miroir. Perte d'identité de Vickers qui décide brusquement d'abandonner tous ses déterminants familiaux et sociaux pour devenir un clochard anonyme. Perte d'identité de Allamand devenant un majordome muet et taciturne, son visage s'éclairant uniquement lorsqu'il a une surface à astiquer.

Ainsi, comme le dit Deleuze, « le paradoxe est-il le renversement simultané du bon sens et du sens commun : il apparaît d'une part

---

<sup>81</sup> L.S. p. 96

comme les deux sens à la fois du devenir-fou, imprévisible ; d'autre part comme le non-sens de l'identité perdue, irrécogniscible »<sup>82</sup>. Identité perdue de Strano, Vickers, Allamand, devenant des doubles sans noms et sans attaches, ermite au fond d'un appartement, clochard, majordome. Devenir-fou, imprévisible de ces doubles : meurtre de Parisi, abandon par Vickers de sa mère qui en meurt de désespoir, meurtre d'un clochard par le majordome aux mobiles incompréhensibles, coup de revolver final du père sur sa fille. C'est dire à quel point ce qui semble animer le cinéma de Ruiz, c'est la volonté de faire accéder la notion de paradoxe à la forme film. Ce qui inscrit le cinéaste dans une conception du cinéma délibérément mentale.

---

<sup>82</sup> *L.S.* p. 96

### 13ème série. Du schizophrène et du petit garçon.

Le personnage principal du film peut être considéré comme un schizophrène. Le terme Schizophrène, composé du grec *skhizein*, "fendre", et du grec *phrên*, "esprit" caractérise assez bien notre héros à l'esprit fendu. Mais, comme le dit Deleuze, le schizophrène se caractérise surtout par une "faillite de la surface". Chez lui, « la surface est crevée. Il n'y a plus de frontière entre les choses et les propositions, précisément parce qu'il n'y a plus de surface des corps [...] Le corps tout entier n'est plus que profondeur, et emporte, happe toute choses dans cette profondeur béante qui représente une involution fondamentale »<sup>83</sup>. Cette involution, Strano semble la vivre lorsqu'il est emprisonné par de méchantes fées chronophages. Chez lui aussi, il semble qu'il n'y ait pas de réelle frontière entre les mots et les choses, étant lui même hanté par le mot Castaneda qui détermine en grande partie ses différents comportements. Le film expose donc un cas de schizophrénie mais en l'accordant avec un travail sur des jeux logiques que ne renierait pas Carroll.

Deleuze insiste sur « la dualité du mot schizophrénique : le mot-passion qui éclate dans ses valeurs phonétiques blessantes » - par exemple, le mot Castaneda prononcé par Tania à laquelle Vickers répond avec violence "ne prononce plus le nom Castaneda", en effectuant sous sa table un geste destiné à conjurer le mauvais œil - « le mot-action qui soude des valeurs toniques inarticulées »<sup>84</sup> - dont le summum est le bruit de la cloche qui conditionne la mise en activité du personnage du majordome. « Ces deux mots se développent en rapport avec la dualité du corps, corps morcelé et corps sans organes ». "Corps morcelé" de Strano dans la première histoire, disparaissant peu à peu au fur et à mesure qu'il se prend en photo, corps morcelé dans les deux rêves de Allamand subissant une amputation du doigt ou de la langue française : corps-passion. "Corps sans organe" du majordome impassible n'existant que dans les tâches qu'il effectue : corps-action. « Ces deux mots renvoient à deux théâtres, théâtre de la terreur ou de la passion, théâtre de la cruauté essentiellement actif ». Théâtre de la terreur de Strano enfermé par des fées se transformant en théâtre de la cruauté de Strano tuant Parisi d'un coup de marteau. Théâtre de la cruauté du majordome

---

<sup>83</sup> L.S. p. 106

<sup>84</sup> L.S. p.110

manipulant le jeune couple d'amoureux. Théâtre de la terreur de Allamand perdant toute maîtrise sur le réel, faisant des cauchemars, et basculant dans le théâtre de la cruauté lorsqu'il tire sur sa fille.

Mais le personnage principal ne se contente cependant pas d'osciller entre un "théâtre de la terreur" et un "théâtre de la cruauté". Soit le retour final du personnage auprès de son double enfant. Strano-Vickers-Allamand attendent Carlito. Ils sont dans la position de Carroll, qui « attend l'enfant conformément à son langage du sens incorporel : il l'attend au point et au moment où l'enfant a quitté les profondeurs du corps maternel, pas encore découvert la profondeur de son propre corps, court moment de surface où la petite fille affleure l'eau, comme Alice dans le bassin de ses propres larmes »<sup>85</sup>. Nous pourrions ajouter, comme Carlito, devenant enfin Carlos puisqu'il est assez grand maintenant et a donc "quitté les profondeurs du corps maternel". Comme Vickers qui est lui aussi assez grand pour avoir quitté ces mêmes profondeurs, au risque de faire mourir sa mère de chagrin.

A la schizophrénie des profondeurs de Strano-La Cloche-Allamand, oscillant perpétuellement entre un théâtre de la terreur et un théâtre de la cruauté, le couple formé par Carlos-Carlito et Vickers-mendiant oppose sa légèreté de surface, sa façon de naviguer d'un banc à l'autre, en nomades. Le film essaie de maintenir à un point d'équilibre son travail sur les profondeurs terrifiantes de la schizophrénie et son jeu à la surface sur les paradoxes du sens. Mais surtout pour tirer la schizophrénie vers une comédie du *non-sense*. Pour revenir à Deleuze : « toujours à la surface, le sens comme effet renvoie à une quasi-cause elle-même incorporelle : le non-sens toujours mobile, exprimé dans les mots ésotériques et les mots-valises, et qui distribue le sens des deux côtés simultanément [côté des choses et côté des propositions]. C'est tout cela, l'organisation de surface où joue l'œuvre de Carroll comme effet de miroir »<sup>86</sup>.

C'est aussi tout le travail de mise en scène de Ruiz qui tire les profondeurs de la schizophrénie vers des effets de surface. Le travail essentiel de mise en scène chez Ruiz est optique. Les corps qui s'animent devant sa caméra

---

<sup>85</sup> L.S. p. 114

<sup>86</sup> L.S. p. 106

sont comme seconds par rapport aux effets optiques qu'il veut mettre en scène et qui sont loin d'être transparents lorsqu'on regarde son film. Les personnages sont quasiment seconds par rapport aux effets d'optique, presque plus visibles qu'eux-mêmes. C'est toute une organisation de surface que régit Raoul Ruiz, objet net en gros plan dans la moitié du cadre, personnage net au fond du plan sur l'autre moitié. Ou découpage du plan en deux parties, l'une montrant Mastroianni à la table de Maria et l'autre le montrant tourné d'un autre côté et filmé dans une glace. Double apparition de Hélène dans le rêve de Mastroianni. Tapisserie qui se décolle des murs et commence à s'animer dans l'appartement de Maria. Glace dans laquelle surgit brusquement une fée qui jette à Strano assassin un regard complice dans la première histoire. Le théâtre de la terreur et le théâtre de la cruauté sont donc ramenés à une pure surface, soumis à un « dispositif » de la surface, dans lequel ils interviennent comme éléments formels. La schizophrénie des profondeurs du personnage principal n'est donc pas le sujet du film mais une partie de son matériau, matériau que l'on fera remonter à la surface du film et qui sera dédramatisé, comme tous les autres éléments du film, pour lui faire jouer un rôle de pur élément de surface.

#### 14ème série. Des effets sans causes.

« L'événement est soumis à une double causalité, renvoyant d'une part aux mélanges de corps qui en sont la cause, d'autre part à d'autres événements qui en sont la quasi-cause »<sup>87</sup>. Le déroulement du film *Trois vies et une seule mort* semble épouser cette double causalité : causalité matérielle du personnage interprété par Mastroianni, moteur de quatre histoires différentes et quasi-cause, cause immatérielle énigmatique associée au mot Castaneda. Ce dernier terme est signalé comme délivrant le sens du film. Comme le dit Deleuze, « l'événement, c'est-à-dire le sens, se rapporte à un élément paradoxal intervenant comme non-sens ou point aléatoire, opérant comme quasi-cause et assurant la pleine autonomie de l'effet »<sup>88</sup>. D'où l'impression de gratuité totale qui émane du film, où il n'y a que des effets - qui peuvent être des meurtres - mais jamais aucune cause, jamais aucun **mobile**. Ruiz s'est déjà expliqué sur sa conception de la volonté : elle lui apparaît notamment « comme quelque chose d'obscur et d'océanique »<sup>89</sup>. Pas de mobiles des actions chez Ruiz, uniquement des effets engendrés par des quasi-causes immatérielles, énigmatiques.

Cette façon de concevoir le cinéma oppose résolument le cinéma de Ruiz au cinéma classique hollywoodien, fondé sur des buts à atteindre et l'expression claire de la volonté de héros positifs. Ce que Ruiz appelle la "théorie du conflit central". Le "triomphe de la volonté" des héros hollywoodiens est justifiable du bon sens et du sens commun qui les animent. Ils sont adaptables c'est-à-dire ils ne créent pas du sens mais se conforment à un sens préexistant dont ils défendent la pérennité. Les figures de psychopathes que l'on voit proliférer dans le cinéma américain représentent par contre la menace que fait peser le non-sens sur le bon sens et le sens commun. Les psychopathes subvertissent l'ordre établi et veulent substituer un sens aberrant, soumis à leur ordre des profondeurs, au sens existant, ordre transcendant défendu par un héros positif. Ils sont des agents du non-sens, le refoulé du sens, et c'est en tant que tels qu'ils doivent être éradiqués par le héros. La causalité matérielle du héros positif hollywoodien - agissant selon l'ordre des raisons et des buts - s'oppose donc à la

<sup>87</sup> L.S. p. 115

<sup>88</sup> L.S. p. 116

<sup>89</sup> R. Ruiz. *Poétique du cinéma*. p. 11

quasi-causalité immatérielle qui anime le méchant - "je tire sur tout ce qui bouge car tel est mon bon plaisir". Ce que le héros doit préserver, c'est l'ordre établi, celui qui permet au cinéma américain d'évoluer encore dans la forme du cinéma classique. Cette forme met l'homme au centre de l'univers. L'homme est la mesure de toute chose, l'étalon vide à l'aune duquel toutes les déviances seront jugées. C'est cette position que le héros défend en se **mesurant** à tout ce qui n'est pas lui ; êtres animés par leurs passions ou leurs pulsions destructrices, contempteurs du bon sens et du sens commun. Ruiz, s'opposant au conservatisme étroit de ce cinéma, mêle la figure du psychopathe et celle du héros. Ce faisant, il n'invertit pas les rôles comme dans certaines tendances maniéristes du cinéma américain<sup>90</sup>. Il les indifférencie. Ce qui permet au héros d'être animé à la fois par une action droite et par des pulsions tortueuses, c'est la totale extériorité de l'origine qui le fait agir : le mot-valise Castaneda est sa quasi-cause, qui n'en fait ni un héros positif, ni un psychopathe terrifiant, mais une énigme vivante.

Non content de s'opposer à la forme du cinéma classique encore en vigueur aux Etats-Unis, Ruiz s'oppose également à l'approche dite "moderne" du cinéma, que l'on pourrait rapporter aux conceptions de Husserl telles que Deleuze les envisage. « Il apparaît que Husserl pense la genèse, non pas à partir d'une instance nécessairement "paradoxale", et "non identifiable" à proprement parler (manquant à sa propre identité comme à sa propre origine), mais au contraire à partir d'une faculté originaire de *sens commun* chargée de rendre compte de l'identité de l'objet quelconque, et même d'une faculté de *bon sens* chargée de rendre compte du processus d'identification de tous les objets quelconques à l'infini »<sup>91</sup>. En conséquence, selon Deleuze, Husserl infère un "voir" originaire et transcendantal à partir de la "vision" perceptive. Ce "voir" originaire de la phénoménologie husserlienne nous semble être celui invoqué par le cinéma dit moderne. Il est à l'œuvre aussi bien chez Rossellini ou chez Antonioni que chez Bresson ou Godard. Les personnages de ces films, à l'inverse de ceux du cinéma classique, n'évoluent pas selon un ordre des raisons et des buts, raisons qui font agir et buts qu'il faut atteindre. Selon l'injonction rimbaldienne, les héros ici doivent devenir "voyants". C'est que, comme le

<sup>90</sup> *Le Silence des agneaux* de Demme ou *le Dracula* de Coppola donnent une aura aristocratique fascinante à la figure du psychopathe, artistes évoluant dans un au-delà du bien et du mal. Ruiz, quant à lui, est bien loin de partager cette idéologie douteuse.

<sup>91</sup> *L.S.* p. 118 et 119

formule Godard à Oliveira, dans ce cinéma, « tout est dehors »<sup>92</sup>. A l'Homme-étalon du cinéma classique, le Manpower adaptable et flexible, se substitue la figure du Monde, instance suprême, vérité ultime de l'existence humaine.

Chez Ruiz, le "voir" n'a par contre aucune prééminence, ne serait-ce que par rapport au "dire" notamment. Chez un Rohmer par exemple, le "voir" nous permet de mettre à distance le "dire" des personnages. Si dans le "dire", les acteurs passent leur temps à se tromper eux-mêmes, toujours à la recherche des bonnes "raisons" qui les font agir, le "voir", lui, ne nous ment pas sur la manière dont ils se font des illusions sur eux-mêmes et sur leurs actions. D'où la notion de cruauté souvent associée au cinéma moderne, le "voir" permettant toujours un vol de la réalité des personnes qu'il met en scène. Fixer l'image de quelqu'un sur une pellicule, c'est bien lui voler son image, donner à voir à d'autres une vérité sur lui-même dont il n'a même pas conscience, et donc l'offrir en offrande. C'est dans ce sens que certaines cultures refusent la représentation de la figure humaine. Ce rapt de soi par une photo est d'ailleurs ce qui arrive au personnage principal au début de la première histoire, sorte de micro-épisode "moderne". Le fait d'être pris en photo fait peu à peu s'estomper l'apparence de Strano, happé par son image, jusqu'à le faire disparaître totalement. Cette captation par l'image de la réalité du personnage n'est toutefois qu'un gag de plus, une façon de prendre au pied de la lettre l'idée reçue considérant qu'une photo peut réussir à capturer une vérité sur la réalité. Montrer la disparition progressive de Strano, happé par sa photo, est une façon pour Ruiz de réinjecter littéralement dans son cinéma cette conception bazinienne de la captation du réel par l'image cinématographique, conception tellement banalisée depuis qu'elle en est devenue un cliché. L'humour du cinéaste fait ainsi voler en éclat le sérieux de cette conception.

C'est que chez Ruiz, le "voir" est tout aussi trompeur que le "dire" : il est même désigné comme tel. Le cinéaste ne lésine pas sur l'utilisation d'effets optiques complexes accentuant la déréalisation de ce que nous voyons. L'imagerie ruizienne est consciente d'elle-même. Elle aime l'artifice, et si elle essaie de tromper nos sens, selon une perspective toute baroque, elle se refuse à

---

<sup>92</sup> Entretien Godard-Oliveira accordé à *Libération*.



tromper notre esprit. Comme le dit Richard Alewyn, « l'illusion baroque est toujours consciente et voulue, elle refuse de séduire l'âme ou même de tromper la raison, elle veut séduire les sens »<sup>93</sup>. Ce qu'il y a à voir chez Ruiz, ce n'est donc pas la vérité du monde, celle de la « robe sans couture du réel ». Mais le fruit d'une projection de l'esprit. L'image n'est pas captée sur le monde mais projetée sur le néant d'un écran blanc. Elle n'est pas le dévoilement d'une vérité qu'il s'agirait de retrouver mais est créatrice de sens. Selon une injonction cette fois-ci baroque, Ruiz crée de l'être avec du néant, « convertit le néant en présence, puisque Dieu a bien fait le monde à partir de rien »<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Richard Alewyn, *L'univers baroque*. Cité par Christine Buci-Glucksmann dans *La Raison Baroque*.

<sup>94</sup> G. Deleuze. *Le Pli*.

### 15ème série. Un cinéma du transcendantal.

Ce que l'on peut affirmer du personnage incarné par Mastroianni dans *Trois vies et une seule mort*, c'est, qu'en aucun cas, il n'agit comme une "conscience". Chez lui, la volonté est bien "quelque chose d'obscur et d'océanique". En cela, il n'agit ni comme un individu, ni comme une personne. Comme l'avance Deleuze, « ce qui n'est ni individuel ni personnel, ce sont les émissions de singularités en tant qu'elles se font sur une surface inconsciente et qu'elles jouissent d'un principe mobile immanent d'auto-unification par distribution nomade, qui se distingue radicalement des distributions fixes et sédentaires comme conditions de synthèses de conscience. Les singularités sont les vrais événements transcendants : ce que Ferlinghetti appelle la "quatrième personne du singulier"»<sup>95</sup>.

Mastroianni agit à la quatrième personne du singulier. Ses actes sont des émissions de singularités, se faisant sur une surface inconsciente, le héros n'ayant jamais la claire conscience de ce qu'il entreprend, et agissant souvent de manière complètement énigmatique. Le meurtre du clochard par le majordome est ainsi vaguement justifiable par divers mobiles que l'on peut prêter à l'assassin : volonté d'être le seul maître d'œuvre des fictions qu'il s'invente, désir de protéger le jeune couple contre les projets du clochard. Pourtant, ces justifications sont loin d'être réellement satisfaisantes. C'est que le monde dans lequel évolue le personnage n'est pas soumis à ce que Deleuze appelle des "distributions fixes et sédentaires". Nous sommes alors dans la situation décrite par Ruiz dans sa conférence sur la "théorie du conflit central". « Les gens qui agissent sans penser et sautent l'étape de l'élection et du choix, choisissent en fait a posteriori : un homme donne un coup de pied dans un mur et se brise la jambe ; il se félicite et se dit que ce qu'il a fait est bien, simplement parce qu'il l'a fait. La souveraineté de mon action est une raison suffisante. Don Quichotte n'agit pas autrement. Il progresse en avançant. **Il suit la logique du non-sens, la razón de la sin razón** »<sup>96</sup>. Ces propos renvoient à ce que dit Deleuze : « loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un "potentiel" qui ne comporte par lui-même

<sup>95</sup> L.S. p. 124

<sup>96</sup> *Poétique du cinéma*. p. 16

ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant [...] Quand s'ouvre le monde fourmillant des singularités anonymes et nomades, impersonnelles, pré-individuelles, nous foulons enfin le champ du transcendantal »<sup>97</sup>. C'est ce "champ du transcendantal" qu'investit le cinéma de Ruiz. Ni cinéma des corps, ni cinéma des consciences, ni cinéma du cerveau, mais cinéma du transcendantal (et non de la transcendance)<sup>98</sup>. Pour paraphraser Deleuze, « quelque chose qui n'est ni individuel ni personnel, et pourtant qui est singulier, pas du tout abîme indifférencié, mais sautant d'une singularité à une autre, toujours émettant un coup de dés qui fait partie d'un même lancer toujours fragmenté et reformé dans chaque coup »<sup>99</sup>. Coup de dés ou coup de pied dans le mur de Ruiz (qui a l'inverse du coup de dé fait subir aux corps les effets du hasard). Cinéma comme « machine [...] à produire le sens, et où le non-sens et le sens ne sont plus dans une opposition simple, mais co-présents l'un à l'autre dans un nouveau discours »<sup>100</sup>.

Ce que nous prêtons à Ruiz, Deleuze l'attribue à Nietzsche. Et il y a quelque chose du surhomme de Nietzsche dans le personnage incarné par Mastroianni, au-delà du bien et du mal. Comme le dit toujours Deleuze : « ce nouveau discours n'est plus celui de la forme, mais pas davantage celui de l'informe : il est plutôt l'informel pur. "Vous serez un monstre et un chaos" [...] Nietzsche répond [ainsi que Strano-Vickers-Allamand] : "nous avons réalisé cette prophétie". Et le sujet de ce nouveau discours, mais il n'y a plus de sujet, n'est pas l'homme ou Dieu, encore moins l'homme à la place de Dieu. C'est cette singularité libre, anonyme et nomade qui parcourt aussi bien les hommes, les plantes et les animaux indépendamment des matières de leur individuation et des formes de leur personnalité : surhomme ne veut pas dire autre chose, le type supérieur de *tout ce qui est* »<sup>101</sup>. Le personnage de psychologue ne semble pas avoir d'autre fonction dans le film que de rapporter le mode de fonctionnement de Luc Allamand à celui de "l'homme d'élite", c'est-à-dire du surhomme, en définitive. Pour lui, Allamand ne souffre pas de confusion mentale mais au contraire témoigne, par ses multiples

<sup>97</sup> L.S. p. 125

<sup>98</sup> Pour expliciter ce que nous entendons par cette distinction transcendance / transcendantal, on pourrait dire que la référence à une transcendance pose le sens comme fruit d'une vérité première, préalable, émanant si l'on veut d'un ciel platonicien, alors que la convocation du terme transcendantal renvoie à la création ex nihilo du sens à partir du non-sens, Deleuze dirait "sur un plan d'immanence". D'un côté, le sens descend du ciel jusqu'à nous (la transcendance), de l'autre, il surgit de la terre pour s'élever dans l'espace (le transcendantal).

<sup>99</sup> L.S. p. 130

<sup>100</sup> L.S. p. 130

<sup>101</sup> L.S. p. 130, 131

vies, par son « nomadisme » à l'intérieur de multiples personnalités, de son surcroît de santé : "le type supérieur de tout ce qui est". Mais à la fin du film, le surhomme semble bien mal en point. Comme s'il avait brûlé sa vie par les deux bouts, il sombre dans la dépression, et est bientôt aspiré dans les profondeurs de la schizophrénie, comme Nietzsche lui-même à la fin de sa vie. Dans *Généalogie d'un meurtre*, c'est à Catherine Deneuve, reprenant d'une certaine manière le rôle incarné dans *Trois Vies et une Seule Mort* par Mastroianni, que l'on pourrait prédire "vous serez un monstre et un chaos". Et à la fin du film, elle consentirait tout à fait à nous répondre, avec Ruiz à ses côtés : "nous avons réalisé cette prophétie".

## 16ème série. Des mondes impossibles.

Le film décompose en quatre "épisodes" les différentes manières selon lesquelles le personnage incarné par Mastroianni nous apparaît : d'abord Strano, ensuite Vickers, le majordome et Luc Allamand. Ce qui caractérise ce personnage, c'est qu'il vit dans quatre mondes distincts, avec ses lieux (appartements, banc publics, château), ses liens sociaux (épouses, mère, maîtres de maison), ses activités (être un voyageur de commerce, être professeur à la Sorbonne, être mendiant, être majordome, être homme d'affaires) déterminant chez le personnage des caractéristiques différentes attachées à chacun de ces univers. Bellemare insiste sur le fait que ces histoires interviennent toutes à Paris au mois d'Août. Du point de vue du spectateur, elles se sont donc toutes passées dans le même monde. Du point de vue du personnage, ces mondes sont par contre disjoints (sauf à la fin du film). Ils sont impossibles, non possibles en même temps. Et effectivement, s'ils sont tous possibles à Paris, le personnage doit faire chaque fois un saut psychologique d'un monde dans un autre, en passant par une phase neutre de bifurcation (bifurcation provoquée par l'arrivée du nom Carlos Castaneda, véritable facteur déclencheur du changement de monde).

Chaque monde exprimé dans une histoire est homogène parce que le monde exprimé « forme un monde dans la mesure où les séries dépendant de chaque singularité convergent avec celles qui dépendent des autres : c'est cette convergence qui définit la "compossibilité" comme règle d'une synthèse du monde»<sup>102</sup>. Lorsque cette convergence n'est pas possible : désaccord entre Parisi et Strano, projet du clochard contraire à celui du majordome, les individus divergeants sont tout bonnement supprimés, effacés du monde comme des scories empêchant la compossibilité du monde partiel constitué. Les deux premiers épisodes, expriment deux mondes homogènes, impossibles l'un avec l'autre et qui ne se rencontrent pas. Dans le troisième épisode, le majordome La Cloche préside à un début d'amalgame des séries mais d'amalgame raisonné, contrôlé ; rencontre de Maria avec Martin, rencontre du jeune couple avec Tania et son mari. Mais ces couplages ne tiennent pas, comme si, lorsqu'on réunissait les différents mondes impossibles, ils finissaient par s'exclure l'un l'autre. Le majordome,

---

<sup>102</sup> L.S. p. 134

dans cet épisode, est très explicitement celui qui fait advenir le hasard, en provoquant différents mélanges que l'on pourrait croire détonants mais qui s'avèrent non-miscibles.

Mais c'est surtout le dernier épisode qui se révèle être celui de la convergence des séries divergentes, les trois mondes impossibles se mêlant brusquement. Et s'ils se mêlent, c'est semble-t-il parce que l'arrivée d'un quatrième monde, celui des trois femmes inventées par Allamand, vient s'immiscer dans les trois mondes contrôlés par le personnage. Ce nouveau monde imprévu fait maintenant "écran". Cette brutale irruption d'un monde cette fois-ci totalement impossible fonctionne maintenant comme un "précipité" au sens chimique du terme, provoquant des réactions en chaîne et entraînant toute la distribution du film, tous ses mélanges, dans une ultime confusion.

Si le héros du film, surmené, n'arrive plus à faire exister les différents mondes impossibles dans lesquels il évolue, il a toutefois été capable de les constituer. C'est donc que cela était possible, que ces mondes n'étaient pas impossibles les uns par rapport aux autres mais bien impossibles, suivant la définition de ce terme inventé par Leibniz. « Il faut donc concevoir que les mondes impossibles, malgré leur impossibilité comportent quelque chose de commun, qui représente le signe ambigu de l'élément génétique par rapport auquel plusieurs mondes apparaissent comme des cas de solution pour un même problème. Dans ces mondes il y a donc par exemple un Adam objectivement indéterminé, c'est-à-dire positivement défini par quelques singularités seulement qui peuvent se combiner et se compléter de manière très différente en différents mondes (être le premier homme, vivre dans un jardin, faire naître une femme de soi, etc.). **Les mondes impossibles deviennent les variantes d'une même histoire** »<sup>103</sup>.

Dans le film, nous avons un homme de soixante dix ans vivant à Paris, d'origine étrangère mais s'exprimant en français. Comme le dit Deleuze, « il y a donc un "Adam vague" [ pour nous, un "Mastroianni vague" ] c'est-à-dire vagabond nomade, un Adam = x, commun à plusieurs mondes ». Mastroianni,

---

<sup>103</sup> L.S. p. 138

homme de soixante-dix ans, à l'accent italien, que le métier d'acteur prédispose à être capable de vivre dans plusieurs mondes impossibles, en plus acteur nomade, véritable "saltimbanque" comme le désigne affectueusement Gérard Depardieu, est cet "x" pour nous. Il est effectivement l'acteur qui semble le plus à même de jouer ce genre de rôle. Ensuite chaque monde dans lequel évolue cet "x" détermine des caractéristiques plus précises du personnage, des aptitudes spécifiques, que désignent bien les différentes activités professionnelles exercées : Strano en représentant de commerce chaleureux, sachant charmer son auditoire, Vickers en professeur d'anthropologie négative caractérisé par son profond détachement à l'égard du monde, le majordome tyrannique obsessionnel de la propreté, l'industriel marchand d'armes Luc Allamand, figure de décideur sûr de lui, capable de résoudre de multiples affaires en même temps. Les mondes impossibles dans lesquels il évolue deviennent bien les variantes d'une même histoire ou plutôt les pièces d'un puzzle dont l'assemblage forme la vie du personnage.

Son erreur, c'est toutefois d'avoir inventé trois femmes, complètement fictives celles-là, pour rendre possible l'existence de ses différents mondes impossibles. Se positionnant cette fois en position surplombante de gestionnaire de ses différentes vies, d'administrateur suprême de ses mondes impossibles, Allamand va être brutalement ramené à sa condition "d'Adam vague", rejeté du paradis terrestre, lui qui croyait pouvoir se substituer à Dieu. Si, donc, le personnage peut vivre dans plusieurs mondes impossibles et éventuellement y agir de telle manière que toutes les séries qu'elles comprennent soient convergentes, il ne peut en aucun cas se situer dans la position surplombante de celui qui serait à l'origine de la création de ces mondes. Pour reprendre Leibniz, si Dieu n'a pas créé Adam pécheur, il a créé le monde où Adam a péché, comme celui où Strano, Vickers ou Allamand ont vécu. A partir du moment où Allamand se substitue à Dieu en créant des personnes fictives, celles-ci vont commencer à exister et faire s'écrouler ses différents mondes comme un château de cartes. On peut d'ailleurs faire l'économie de la référence à Dieu en reprenant la notion de "champ transcendantal" tel que le définit Deleuze. En effet, l'erreur de Allamand, c'est qu'il prétend se situer au même niveau que le "champ transcendantal impersonnel et pré-individuel", champ qui, selon Deleuze, ne peut

justement pas être « déterminé comme celui d'une conscience »<sup>104</sup>. Allamand s'enferme donc dans cette contradiction, d'autant plus que son propre monde commence lui-même à diverger (comme l'indique l'infidélité d'Hélène à son égard). Les différents mondes impossibles se précipitent donc dans un même lieu en fonction d'un point de convergence particulier représenté par la lettre anonyme envoyée à Maria, Tania, Cécile et Hélène. La conjonction de ces mondes provoque l'accélération des différentes figures singulières incarnées par le personnage, le clochard réclamant une petite pièce, le majordome muet essuyant les vitres, l'assassin refusant qu'un élément "divergent" s'infilte dans son monde. Le retour du héros satisfait auprès de Carlito signale qu'il a accompli une fois de plus sa mission qui est d'éliminer les facteurs qui peuvent se montrer divergents à l'intérieur de son monde (le meilleur moyen de les éliminer étant de rayer de la carte - au moins fictivement - l'ensemble des témoins de ses vies éclatées et, au premier chef, les quatre femmes auxquelles Carlito a envoyé une lettre anonyme). Le héros rejoint alors définitivement son double enfant, implose ou plutôt involue, en retournant à la matrice de son enfance. "Mission accomplie, le monde est enfin devenu Un pour moi puisque enfin je ne vais plus devenir autre mais me rassembler dans ma propre mort".

Ce qui semble caractériser le personnage, c'est son refus de faire le deuil des mondes impossibles : s'ils convergent en un seul monde, il préfère lui tourner le dos et mourir. Le héros, mais également Ruiz lui-même, «voudrait, tout comme Borges ou Maurice Leblanc, que Dieu fasse passer à l'existence tous les mondes impossibles à la fois, au lieu d'en choisir un, le meilleur »<sup>105</sup>. Si Leibniz ne peut adopter cette position, c'est que Dieu serait alors « un Dieu menteur, un Dieu trompeur, un Dieu tricheur ». Pour Leibniz, « Dieu joue, mais donne des règles au jeu (contrairement au jeu sans règles de Borges et Leblanc). La règle, c'est que des mondes possibles ne peuvent pas passer à l'existence, s'ils sont impossibles avec celui que Dieu choisit »<sup>106</sup>. Chez Ruiz, par contre, il n'y a pas de règles au jeu. S'il y a des modes de construction qui répondent à des règles logiques, celles-ci ne servent qu'à engendrer des histoires et ne leur sont en aucun cas "transcendantes". Les règles logiques président à la naissance des

---

<sup>104</sup> *L.S.* p. 124

<sup>105</sup> G. Deleuze. *Le Pli*. p. 84

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 85



histoires mais elles ne les surplombent pas. Leur choix n'est qu'arbitraire et ne répond qu'à la libre fantaisie de Ruiz cinéaste, grand amateur de jeux logiques.

### 17ème série. Ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions.

« Le sens, c'est ce qui se forme et se déploie à la surface »<sup>107</sup>. D'une certaine manière, Raoul Ruiz est l'agent de la surface. C'est lui qui fait se correspondre la voix de Bellemare, l'émetteur des propositions (du type "le plus grand bonheur est une forme extrême d'infélicité") et le corps des acteurs, sensés les incarner. Il intervient « à la frontière qui s'instaure entre les corps pris ensemble et dans les limites qui les enveloppent, d'un côté, et les propositions quelconques, d'un autre côté »<sup>108</sup>. Cette « frontière n'est pas une séparation, mais l'élément d'une articulation telle que le sens se présente à la fois comme ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions ». Le sens se définit donc « par la production des surfaces, leur multiplication et leur consolidation »<sup>109</sup>. On ne sait pas très bien si Bellemare produit lui-même les histoires qu'il raconte ou si elles se sont réellement déroulées. Ce qui est certain, c'est qu'il intervient pour articuler les différentes histoires, à la fois en les maintenant à distance les unes des autres en sa qualité de frontière et à la fois en insistant sur leurs similitudes (date et lieu, "au mois d'août à Paris") et leur proximité ("près de chez vous"). C'est Bellemare en tant que signe - l'homme de radio rassurant très connu en France qui raconte des histoires sur Radio Nostalgie - que Ruiz utilise. C'est la haute crédibilité de Bellemare narrateur qui intéresse le cinéaste en tant qu'il incarne, pour le spectateur, l'homme de l'évidence, du bon sens et du sens commun.

Mastroianni, par contre, intervient dans le film en tant qu'acteur c'est-à-dire en tant que corps. Aux propositions formulées par Bellemare la voix d'en haut, font pendant les actes de Mastroianni le corps d'en bas. Dans la dernière histoire, Allamand se substitue d'une certaine manière à Bellemare, la voix d'en haut. En faisant exister trois femmes fictives qui reviennent pour lui demander des comptes, le personnage fait exploser le fragile équilibre que le film tentait de maintenir tant bien que mal et retombe lui-même dans la profondeur de la schizophrénie. C'est que lorsque « la surface est déchirée d'explosions et d'accrocs, les corps retombent dans leur profondeur, tout retombe dans la pulsation anonyme où les mots eux-mêmes ne sont plus que des affections du

---

<sup>107</sup> L.S. p. 151

<sup>108</sup> L.S. p. 150

<sup>109</sup> L.S. p. 151

corps : l'ordre primaire qui gronde sous l'organisation secondaire du sens »<sup>110</sup>. Le mot Castaneda, mot magique organisateur des distributions, des séries du film - mais de manière occulte là où Bellemare oppose sa présence rassurante et explicite - affecte maintenant durablement le corps de Allamand qui devient la poupée mécanique de cette formule magique. Carlos ou Castaneda le renvoient maintenant à toute vitesse d'une histoire à l'autre, lui font rêver de mutilations, torpillent toute volonté d'arrêt. "L'ordre primaire gronde". « Il s'agit moins dès lors pour le schizophrène, de récupérer le sens que de détruire le mot, de conjurer l'affect ou de transformer la passion douloureuse du corps en action triomphante, l'obéissance en commandement, toujours dans cette profondeur en dessous de la surface crevée »<sup>111</sup>. D'où l'action présentée comme victorieuse de la tuerie dans le café à la fin du film. C'est du fond de son corps d'enfant meurtri à l'âge de huit ans que Mastroianni agit en tirant sur toutes ses femmes (si l'on se réfère au propos de Ruiz reconstruisant la biographie du personnage principal et déclarant que le celui-ci fut violé à cet âge par un domestique, massacré ensuite à coups de marteau après avoir été surpris). C'est d'ailleurs bien l'enfant qui est le commanditaire du meurtre, lui qui confie le revolver à son double adulte. Et la narration finale de nous signaler le retour dans un même corps de l'ensemble des personnages du film.

L'organisation secondaire du sens est donc prise en charge d'une part par Bellemare, l'homme du bon sens et du sens commun, et d'autre part, d'une manière plus inquiétante, par le mot magique Castaneda, vecteur lui du non-sens, qui fait agir le personnage principal de manière profondément énigmatique. Le mot Castaneda se situe en amont du sens, dans le lieu paradoxal de la donation du sens, alors que Bellemare loge en aval du sens, là où le "bon sens" et le "sens commun" se sont employés à l'habiller de façon présentable. Mais cette allure rassurante reste un leurre, le film est un défi à tout bon sens et tout sens commun parce qu'il essaie avant tout de nous rendre tangible un lieu que toutes les narrations "véridiques" essaient de nous obscurcir. Ce lieu, c'est ce que Deleuze appelle un "champ transcendantal impersonnel et pré-individuel", lieu où sont émises des singularités qui président à la genèse des individus et des personnes, lieu qui rend possible la création du sens.

---

<sup>110</sup> L.S. p. 151

<sup>111</sup> L.S. p. 108



### 18ème série. Trois vies de philosophe et une seule mort de gestionnaire.

Deleuze dresse un portrait de trois types de philosophes, le philosophe des hauteurs, celui des profondeurs et celui de la surface. Platon est le modèle du premier genre, Nietzsche celui du second, les stoïciens et les cyniques celui du troisième. Le professeur Vickers serait plutôt du premier type, inscrit dans un mouvement ascensionnel, platonicien, abandonnant peu à peu son enveloppe charnelle pour se consacrer aux pauvres (ascension toutefois paradoxale puisqu'elle est celle d'un professeur à la Sorbonne devenant clochard). Strano et son enfermement par les fées épouserait plutôt un mouvement vers les profondeurs, nietzschéen ou présocratique, lui qui finit par philosopher à coup de marteau sur la tête de André Parisi. Enfin, le majordome, stoïcien ou cynique, reste plutôt à la surface, utilisant un chandelier - peut-être la version contemporaine de la lanterne de Diogène cherchant un homme - pour fracasser le crâne d'un clochard.

Histoire pieuse, édifiante, de Vickers : ce que Deleuze appelle la "conversion platonicienne". Vickers faisant vœu de pauvreté, attirant vers lui toutes les aumônes de la terre, rencontrant Tania, sorte de Marie-Madeleine au grand cœur. Sortant celle-ci de prison lorsqu'elle est accusée d'une tentative de meurtre sur la personne de son mari et l'épousant en raison de leur lien d'amitié et de leur complicité intellectuelle (et non par concupiscence). Puis subissant une nouvelle conversion, toujours au Père Lachaise, et faisant implicitement vœu de chasteté en abandonnant Tania et en redevenant clochard. Finissant sur les escaliers d'une église, attendant la messe des pauvres et disant merci à la terre entière.

Histoire schizophrénique de Strano, l'homme des profondeurs, celui qui enterre sa victime et qui, comme Empédocle, ne laisse subsister de ce "double" qu'une sandale - qu'un soulier - à la surface de la terre. Comme le dit Deleuze, « le présocratisme est la schizophrénie proprement philosophique, la profondeur absolue creusée dans les corps et la pensée »<sup>112</sup>. Si l'épisode Vickers décrit une conversion, l'épisode Strano décrit une subversion. Et c'est bien la

---

<sup>112</sup> L.S. p. 154

subversion que Deleuze associe aux présocratiques et à Nietzsche. Strano subvertit un ordre existant, apparent, pour en manifester la profondeur cachée, insondable. C'est en profondeur que l'appartement qu'il loue s'agrandit. Parisi croyant avoir affaire à un gentil illuminé, un doux rêveur, ne prend pas clairement conscience du risque qu'il encourt. Toute subversion s'accompagne nécessairement d'un pouvoir de destruction de l'ordre établi, ordre dont il fait partie expressément puisqu'il est justement la pièce en trop qui empêche Strano de revenir vers Maria.

Histoire perverse du majordome, soumis aux ordres par le biais d'une cloche mais cachant lui-même cette cloche et empêchant donc qu'on le sonne. Ici, « la philosophie à coup de bâton chez les Cyniques et les Stoïciens remplace la philosophie à coups de marteau »<sup>113</sup>. Avec le chandelier dans le rôle du bâton. « Le philosophe n'est plus l'être des cavernes [Strano] ni l'âme ou l'oiseau de Platon [Vickers] mais l'animal plat des surfaces, la tique, le pou [le majordome] »<sup>114</sup>. Le majordome semble en effet avoir autant de "personnalité" qu'une tique ou un pou, sans hauteur ni profondeur. Ce qu'il développe, c'est un art des surfaces époussetant tout ce qui tombe à sa portée, n'étant lui-même qu'une surface énigmatique. Lorsqu'on l'interpelle, il se cantonne à n'évoluer que dans le registre de la provocation impassible chère aux cyniques comme aux stoïciens : « il se tait quand on lui pose des questions [se murant comme le majordome dans son mutisme], ou bien vous donne un coup de bâton [ou un coup de chandelier], ou bien, quand vous lui posez une question abstraite et difficile, vous répond en désignant un aliment ... [ou une cloche] »<sup>115</sup>.

Seul Allamand n'est pas philosophe mais c'est qu'il est un gestionnaire, un décideur. On ne saurait être à la fois philosophe et gestionnaire, ce dernier ne faisant que gérer ce qui existe alors que les trois autres sont dans la production de ce qui va exister, producteurs de sens. De fait Allamand ne croit pas aux événements incorporels : mais ceux-ci insistent et les trois femmes qu'il s'est inventé existent désormais. Le platonicien, le présocratique et le stoïcien qui sont en lui vont alors se réveiller pour le faire exploser. La petite pièce de la charité du

<sup>113</sup> L.S. p. 158

<sup>114</sup> L.S. p. 158

<sup>115</sup> L.S. p. 155. Cf. également Diogène Laërce. «Vies des philosophes illustres». *Les Stoïciens*. Ed; de la Pléiade.

mendiant pour la conversion platonicienne, le mutisme du majordome nettoyant les vitres pour la perversion stoïcienne, l'agressivité du coup de revolver du reclus de l'appartement pour la subversion présocratique.

### 19ème série. L'humour et l'ironie.

Gilles Deleuze distingue trois sortes de langage comme il a caractérisé trois types de philosophes. « D'abord un langage réel correspondant à l'assignation tout à fait ordinaire de celui qui parle »<sup>116</sup>. C'est le langage pris en charge par Mastroianni dans l'ensemble de ses rôles. « Et puis un langage idéal, qui représente le modèle du discours en fonction de la forme de celui qui le tient (par exemple, le modèle divin du *Cratyle* par rapport à la subjectivité socratique, le modèle rationnel leibnizien par rapport à l'individualité classique, le modèle évolutionniste par rapport à la personne romantique) ». C'est cette fois Pierre Bellemare qui est le vecteur de ce langage idéal, l'observateur non impliqué dans l'action, la surplombant plutôt, et la décrivant comme une expérience singulière. Enfin un « langage ésotérique » pris en charge cette fois-ci par le nom Castaneda ainsi que par certains aspects déréalisants de la mise en scène.

Deleuze propose trois types de modèle de langage réel et idéal (socratique, leibnizien, évolutionniste). On peut se demander auquel de ces trois modèles répondent les langages pris en charge par Mastroianni et Bellemare. D'emblée, il semble que Strano-Vickers-La Cloche-Allamand ne corresponde pas à ce que Deleuze appelle la « subjectivité socratique ». Il ne s'agit pas, à l'évidence, pour Ruiz, d'arracher son héros à ses particularités sensibles pour le faire accéder à l'Idée selon un modèle ascensionnel.

Peut-il par contre être assimilé à la « personne romantique » ? Ce rapprochement est plus intéressant. Le personnage incarné par Mastroianni semble a priori répondre parfaitement au parcours de la "personne romantique" telle que la décrit Kierkegaard : « cette fameuse liberté poétique illimitée [ de la personne romantique ] s'exprime d'une manière positive en ce que l'individu a parcouru sous la forme de la possibilité toute une série de déterminations diverses et leur a donné une existence poétique avant de s'abîmer dans le néant [...] Comme les enfants qui tirent à celui qui paye, l'ironiste compte sur ses doigts : prince charmant [ au XXème siècle, grand homme d'affaires ] ou mendiant, etc. Toutes ces incarnations n'ayant aucune valeur à ses yeux que celles de pures possibilités,

---

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 165



il peut parcourir la gamme aussi vite que les enfants dans leur jeu [...] Si la réalité donnée perd ainsi sa valeur pour l'ironiste, ce n'est pas en tant qu'elle est une réalité dépassée qui doit laisser la place à une autre plus authentique, mais parce que l'ironiste incarne le Je fondamental, auquel il n'existe pas de réalité adéquate »<sup>117</sup>. Kierkegaard décrit ici le parcours de Strano-Vickers-Allamand passant, par exemple, du statut de chef d'entreprise-prince charmant à celui de clochard, sans qu'aucune des réalités qu'il traverse ne lui soit adéquate. Sauf que pour ce dernier, s'il n'arrête pas de se transformer en une autre personne c'est justement parce qu'il n'incarne pas un Je fondamental mais au contraire un «éparpillement des personnalités»<sup>118</sup>. Il ne peut donc en aucun cas être l'ironiste décrit par Kierkegaard.

C'est au contraire Bellemare qui fait appel à notre "réserve d'ironie" lorsqu'il nous raconte ses histoires. Mastroianni, en personnage baroque, est emporté par son jeu des masques dans un galop qui est celui du vivant aspiré par sa propre mort. Dans la catégorisation deleuzienne, Mastroianni n'est donc pas à proprement parler une personne mais plutôt un individu. C'est en qualité de cas individuel que Bellemare nous expose son histoire. Bellemare, incarnation vivante du bon sens et du sens commun, est l'élément rationnel rassurant, garantissant l'ordre établi de la narration, selon ce que Deleuze appelle le "modèle rationnel leibnizien".

Un troisième langage vient cependant mettre en péril l'ordonnement du langage réel et du langage idéal. « Le langage ésotérique représente la subversion par le fond du langage idéal et la dissolution de celui qui tient le langage réel »<sup>119</sup>. C'est le rôle imparté au mot magique Castaneda, subvertissant le langage idéal de Bellemare et dissolvant le langage réel de Mastroianni. On ne sait plus alors très bien si c'est la position surplombante de Bellemare qui ironise sur le destin de Mastroianni ou si c'est la persistance énigmatique de la "piste ésotérique" qui nous permet d'ironiser sur la fausse hauteur de Bellemare, prétendant tout expliciter alors que tout nous reste

<sup>117</sup> S. Kierkegaard. "Le concept d'ironie". Cité par Deleuze dans *L.S.*, p. 164 et 165. On peut voir une mise en application de cette conception de la personne dans le roman célèbre de Kierkegaard, *Le journal du Séducteur*.

<sup>118</sup> Entretien de Ruiz à *Positif* lors de la sortie de *Trois vies et une seule Mort* : « notre siècle s'est ouvert autour de grands ego (Proust, Joyce) et s'achève dans l'éparpillement des personnalités (Pessoa, Pirandello) ». *Positif*, juin 1996.

<sup>119</sup> *L.S.* p. 165

éminemment incompréhensible. C'est qu'il « y a à chaque fois des rapports internes entre le modèle idéal et son renversement ésotérique, comme entre l'ironie et le fond tragique, au point qu'on ne sait plus du tout de quel côté est le maximum d'ironie »<sup>120</sup>. Ce qui justifie tout à fait l'appel de Bellemare à "notre réserve toujours insuffisante d'ironie".

Dans le film, on peut se poser la question "qui parle ? " « Nous répondons tantôt par l'individu, tantôt par la personne, tantôt par le fond qui dissous l'un comme l'autre »<sup>121</sup>. Tantôt l'individu qui agit, incarné par Mastroianni, vecteur de la fiction, tantôt la personne qui parle, incarnée par Pierre Bellemare, intervenant en son nom propre, à l'intérieur de son travail journalier de raconteur d'histoire dans une station de radio, tantôt le fond représenté par l'énigmatique formule magique "Castaneda" qui dissous aussi bien l'effectivité de l'action de Mastroianni que la véracité de la parole de Bellemare.

Mais le mot magique "Castaneda" n'est cependant qu'un Mac Guffin, un creux qui se fait passer pour un plein, une boîte à double fond qui ne nous cache que du vide. Sa profondeur ésotérique est une imposture, comme la fausse sagesse de Carlos Castaneda qualifié d'imposteur par le professeur Vickers. Le film se boucle donc comme un anneau de Moebius : l'individu Strano-Vickers-Allamand est survolé et jugé par Bellemare, racontant avec hauteur une histoire dont il dégage l'ironie. Mais le bon sens et le sens commun pontifiant du narrateur incarné par Bellemare sont également destitués de leur effectivité par le langage ésotérique du mot "Castaneda". Le langage idéal ne nous explique rien et c'est sur lui maintenant que l'on peut ironiser. Enfin, c'est le mot Castaneda, sensé donner la clé du film, qui est renvoyé à l'idée d'imposture par l'individu Vickers : Vickers destitue ainsi Castaneda qui destitue Bellemare qui destitue Vickers. Tout le monde est en définitive discrédité, dans une course de relais où l'important, comme le dit Deleuze, "c'est la vitesse" : « il faut que du même mouvement par lequel le langage tombe de haut, puis s'enfonce, nous soyons ramenés à la surface, là où il n'y a plus rien à désigner ni même à signifier, mais où le sens pur est produit : produit dans son rapport essentiel avec un troisième élément, cette fois le

---

<sup>120</sup> L.S. p. 166

<sup>121</sup> L.S. p. 166

non-sens de la surface »<sup>122</sup>. Castaneda l'imposteur est une fausse clé du film, une surface qui se fait passer pour une profondeur.

Retentit alors « une dernière réponse : celle qui récuse autant le fond primitif indifférencié que les formes d'individu et de personne, et qui refuse autant leur contradiction que leur complémentarité. Non, les singuliers ne sont pas emprisonnés dans des individus et des personnes [ ni chez Allamand qui se laisse déborder par les événements, ni chez Bellemare qui ne les comprend pas ] ; et pas davantage on ne tombe dans un fond indifférencié, profondeur sans fond, quand on défait l'individu et la personne [le faux sens ésotérique de l'imposteur Castaneda]. Ce qui est impersonnel et pré-individuel, ce sont les singularités, libres et nomades [...] Le non-sens et le sens en finissent avec leur rapport d'opposition dynamique, pour entrer dans la co-présence d'une genèse statique, comme non-sens de la surface et sens qui glisse sur elle. Le tragique [des profondeurs, celui qui broie les individus] et l'ironie [des hauteurs, celle qui prétend les survoler] font place à une nouvelle valeur, l'humour [...] L'humour est l'art des surfaces [...] ou la "quatrième personne du singulier" - toute signification, désignation et manifestation suspendues, toute profondeur et hauteur abolies »<sup>123</sup>. Bellemare sollicite nos réserves d'ironie. Mais Ruiz, le cinéaste, en appelle à nos réserves inépuisables d'humour, dans un art des surfaces instituant la co-présence du sens (incarné par Bellemare) et du non-sens (exprimé par le mot-valise Castaneda). Un film de Ruiz peut donc rester un objet énigmatique, une coquille creuse pour celui chez qui ces réserves d'humour viennent à manquer. Au point qu'une bonne évaluation du degré d'humour d'une personne pourrait se mesurer grâce à la simple petite question : « aimez-vous le cinéma de Ruiz ? ».

---

<sup>122</sup> L.S. p. 160

<sup>123</sup> L.S. p. 166

## 20ème série. Un cinéma immatériel.

« La morale stoïcienne concerne l'événement ; elle consiste à vouloir l'événement comme tel, c'est-à-dire à vouloir ce qui arrive en tant que cela arrive »<sup>124</sup>. Lorsque l'on est dans une position de refus par rapport à ce qui arrive, on s'immobilise dans la posture de Luc Allamand n'acceptant pas l'arrivée de trois femmes qu'il a inventées. A partir de ce moment, Allamand piétine. Il est désormais dans la position passive de celui à qui les choses adviennent. Ruiz cinéaste, par contre, veut l'événement. Le "devenir autre" de Strano-Vickers-Allamand est traité par Ruiz comme un événement impersonnel qui s'incarne dans le corps de l'acteur Mastroianni. Cet événement est neutre, ne préside à aucun jugement moral, à aucune métaphore sur l'éclatement des personnalités dans la misère de la société contemporaine par exemple<sup>125</sup>. Cet événement persiste et insiste, constitue le film. Les meurtres de Strano et du majordome ne sont pas non plus jugés ; ils adviennent, soumis à une nécessité dont nous ne maîtrisons pas la teneur. C'est que le sens n'est « ni possible, ni réel, ni nécessaire, mais fatal [...] A la fois l'événement subsiste dans la proposition qui l'exprime, et survient aux choses à la surface, à l'extérieur de l'être »<sup>126</sup>.

Ruiz réalisant son film est un peu l'archer que Deleuze rapproche du sage stoïcien. Comme dans le Zen, « le tireur à l'arc doit atteindre au point où le visé est aussi le non-visé, c'est-à-dire le tireur lui-même, et où la flèche file sur la ligne droite en créant son propre but, où la surface de la cible est aussi bien la droite et le point, le tireur, le tir et le tiré »<sup>127</sup>. Tout un art du mime qui double l'événement. Et ce sont tous les acteurs du film qui ont l'air de mimer leurs personnages, toujours en léger décalage, toujours trop parfaits, trop immatériels, trop formels et improbables, pour que nous croyons assister à un film "réaliste". Ils restent des êtres de papier, effectuant différentes figures imposées, sortis d'un scénario qui représente la geste du Protée moderne qu'incarne Mastroianni. Moins un film que la représentation d'un film, que l'idée d'un film, que son mime. Ce qui intéresse Ruiz, c'est alors de manifester l'événement pur, dans son immatérialité

<sup>124</sup> L.S. p. 168

<sup>125</sup> La référence de Ruiz à la psychologie de Janet explicite bien l'approche extérieure scientifique d'un cas clinique par Ruiz.

<sup>126</sup> L.S. p. 47

<sup>127</sup> L.S. p. 172

paradoxale. En mettant en scène des histoires ni possibles, ni réelles, ni nécessaires, mais fatales et en restant juste à la frontière où ces histoires, d'une part se disent, s'énoncent à l'aide de propositions (du type "le plus grand bonheur est une forme extrême d'infélicité") et d'autre part s'incarnent dans des états de choses.

C'est que, comme le déclare Ruiz, « les événements imaginaires ont un appétit d'existence, quand les événements réels ont celui de la mort »<sup>128</sup>. Dans cette assertion, Ruiz explicite sa position baroque - le «ne servir que le Rien» de Daney - en la raccordant explicitement à l'élection du vivant, élection également propre au baroque - l'appétit d'existence des événements imaginaires contre l'entropie inéluctable des événements réels. On voit à quel point le cinéaste veut l'événement - position stoïcienne - mais veut l'événement imaginaire, celui que l'on fait consister à partir du Rien, dans une position baroque cette fois-ci.

---

<sup>128</sup> R. Ruiz. *Poétique du Cinéma*. p. 109

## 21ème série. Paradoxe du comédien.

« "A mon goût de la mort, dit Bousquet, qui était faillite de la volonté, je substituerai une envie de mourir qui soit l'apothéose de la volonté". De ce goût à cette envie, rien ne change d'une certaine manière, sauf un changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement »<sup>129</sup>. La tuerie finale et le suicide du héros à la fin de *Trois Vies et une seule Mort* nous laisse étrangement réconcilié, apaisé. Comme si ces événements mortels étaient en conformité avec ce qui devait arriver. C'est réjoui, avec la conscience du travail bien fait, que Strano-Vickers-Allamand revient vers Carlito pour lui remettre l'arme du crime. Il n'y a plus désormais qu'à mourir, le destin s'étant accompli. Le film a bien suivi les "lois d'une obscure conformité humoristique". La fin de *Généalogies d'un crime* n'est pas différente, comme si le massacre des trois jeunes gens par l'avocate incarnée par Catherine Deneuve, répondait à une nécessité logique. Celle-ci semble désormais apaisée, satisfaite du travail accompli.

Mastroianni, Deneuve, sont acteurs. Et « l'acteur n'est pas comme un Dieu, plutôt comme un contre-Dieu. Dieu et l'acteur s'opposent par leur lecture du temps. Ce que les hommes saisissent comme passé ou futur, le dieu le vit dans son éternel présent. Le dieu est Chronos »<sup>130</sup>. C'est Bellemare qui adopte cette position du dieu vivant un éternel présent. Pour lui, le passé et le futur sont des dimensions relatives. Il peut très bien raconter ses histoires dans un ordre qui bouscule la chronologie puisqu'il se situe dans l'éternel présent. Pour lui, il n'y a pas d'événement, rien de singulier, que du régulier, permettant l'énonciation d'aphorismes, de proverbes. C'est qu'il embrasse la totalité et que « le plus grand présent, le présent divin, est le grand mélange, l'unité des causes corporelles entre elles »<sup>131</sup>. De son point de vue "panoramique", tout étant cause corporelle, il ne

---

<sup>129</sup> L.S. p. 175

<sup>130</sup> L.S. p. 176

<sup>131</sup> L.S. p. 190

peut que rater ce que Deleuze appelle la quasi-cause. Pour lui les événements s'effectuent, imperturbables, dans leur enchaînement causal nécessaire.

Pour l'acteur, il en est tout autrement. « L'acteur est de l'Aiôn (...). L'acteur représente, mais ce qu'il représente est toujours encore futur et déjà passé, tandis que sa représentation est impassible, et se divise, se dédouble sans se rompre, sans agir ni pâtir (...) **Ce qu'il joue n'est jamais un personnage : c'est un thème** constitué par les composantes de l'événement, singularités communicantes effectivement libérées des limites des individus et des personnes. Toute sa personnalité, l'acteur la tend dans un instant toujours encore plus divisible, pour s'ouvrir un rôle impersonnel et pré-individuel. **Aussi est-il toujours dans la situation de jouer un rôle qui joue d'autres rôles** »<sup>132</sup>. Ruiz permet à Mastroianni acteur - et non des moindres - de "jouer un rôle qui joue d'autres rôles". Mais c'est parce que, en réalité, ce n'est pas un personnage que Mastroianni incarne, mais un thème que Mastroianni interprète.

C'est presque dans un sens musical qu'il faudrait entendre le mot thème ici : thème général de "l'éclatement de l'être et de la multiplicité des personnalités". Ce thème, d'abord interprété en duo, avec Féodor Atkine dans le rôle de l'accompagnateur, piano ou contrebasse, commence par un long solo du personnage, violon ou saxophone. Ensuite, avec l'histoire du professeur Vickers, c'est plutôt une forme fuguée qui est interprétée, où le thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre (ainsi le retour à trois reprises du thème musical de la mère : au début, tonitruant, occupant toute la place lorsqu'elle refuse le départ de son fils, ensuite en contrepoint avec son fils, les deux parties s'équilibrant, lui sur son banc, elle dans son appartement armée de ses jumelles, enfin le retour en mineur, mélancolique, du thème de la mère, lorsque Vickers fait le tour de son tombeau au Père Lachaise). Le troisième mouvement, celui du jeune couple et du majordome, semble s'éloigner du thème principal pour développer une autre mélodie et nous présenter d'autres solistes en duo, en trio ou en quatuor. Mais c'est pour mieux faire revenir le thème principal, cette fois-ci obscurci et rendu plus mystérieux, plus terrifiant. Le dernier mouvement épouse enfin plutôt la forme du concerto,

---

<sup>132</sup> L.S. p. 176

avec Allamand soliste et les autres personnages jouant ensemble, cette fois-ci, les parties orchestrales. Les acteurs chez Ruiz n'incarnent pas des personnages mais interprètent une musique que le cinéaste a composée. Lui-même se sert de la caméra comme d'un instrument de musique dont il fera sortir des accords inouïs. Tout cela pour servir ce que Deleuze appelle la contre-effectuation.

« L'acteur effectue l'événement, mais d'une toute autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation cosmique, physique [ le point de vue de Bellemare ] il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur : devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation »<sup>133</sup>. Pas de lourdeur chez les acteurs de Ruiz mais une certaine immatérialité qui dégage la ligne abstraite de la mélodie du film. Jamais ils ne sont surchargés de déterminations psychologiques mais plutôt définis par une ligne, quelques traits, des caractéristiques tellement conventionnelles que l'on a du mal à les prendre au sérieux. Comme le déclare le cinéaste, « ce qui nous arrive, ne nous arrive qu'à moitié »<sup>134</sup>.

Les personnages sont donc dessinés par leur contour plus que peints dans leur épaisseur et évoluent en trompe-l'œil. Mais c'est tout le film qui évolue en trompe-l'œil, comme l'appartement de Strano, comme les jeux de surfaces des effets d'optique de Ruiz, comme Strano lui-même, à l'intérieur des toilettes du café, dont le visage dans l'ombre, strié de lignes de lumière, s'immatérialise pour donner place à l'affrontement de deux forces abstraites, celle de la fille dans son appel à la réconciliation, et celle du père, dans son refus obstiné de tout compromis. Strano, Vickers, le majordome, ne sont pas des personnages à incarner mais des emboîtements de façades, à deux dimensions. Allamand est celui qui semble avoir le plus d'épaisseur et donc exister comme corps. De fait, il ne fera que pâtir. Il repassera par l'ensemble de ses surfaces mais pour les vider une à une. Son corps fera retour dans cette dernière histoire, corps trompé, corps souffrant, corps mutilé, corps qui meurt à la fin du film (là où l'histoire de Strano commence par la disparition de son corps dans la glace). Chez

<sup>133</sup> L.S. p. 176

<sup>134</sup> Ruiz. *Poétique du Cinéma*. p. 109



Ruiz, il s'agit de ne jamais oublier que les histoires drôles arrivent à des corps qui, en tant que tels, sont mortels. La comédie se résout en tragi-comédie, comme dans le baroque.

La mort est donc toujours très présente dans ses films, elle hante littéralement les vivants. Mais son « humour est inséparable d'une force sélective : dans ce qui arrive (accident) il sélectionne l'événement pur. Dans le manger il sélectionne le parler »<sup>135</sup>. Dans le meurtre de Parisi, Ruiz nous occulte "l'accident" - le coup de marteau a lieu hors-champ - mais il en sélectionne l'événement pur - le retour de Parisi, un marteau fiché dans la tête, s'exclamant : "ah c'est ainsi que vous le prenez " et allant s'asseoir tranquillement pour lire son journal. Dans le "manger", Ruiz sélectionne donc le "parler", ou plutôt, dans les conflits des corps, il privilégie les différends des dialecticiens. Le meurtre de Parisi, l'abandon de la mère, le meurtre du clochard, le meurtre - supposé - de Cécile, le suicide du héros: aucun de ces événements violents ne nous sera montré. Ils auront lieu hors-champ, en ombre chinoise, ou resteront complètement hypothétiques comme l'assassinat de Cécile. C'est moins le meurtre en tant qu'acte que le meurtre en tant qu'effet qui intéresse Ruiz. La mort reste toujours abstraite, modifiant simplement une situation particulière, voire dans certains films du cinéaste, n'empêchant pas les morts eux-mêmes de revenir à la surface de l'écran comme si de rien n'était. Ce que sollicite Ruiz, c'est donc bien le meurtre en tant qu'événement pur, ligne abstraite et contour, bruit sourd hors champ d'un marteau dans un crâne, ombre d'un chandelier sur un visage, et non en tant qu'acte physique violent, susceptible de satisfaire un quelconque voyeurisme malsain. Le cinéma de Ruiz n'est justement pas pornographique parce qu'il ne filme pas des corps effectuant leur travail de corps, leurs mélanges, amours et meurtres, mais uniquement des événements, en s'arrangeant pour qu'ils soient les plus désincarnés possible. Contre-effectuation. Pour lui, il s'agit de « dégager pour chaque chose "la portion immaculée", langage et vouloir, Amor fati »<sup>136</sup>.

Mais pourquoi le personnage incarné par Mastroianni éprouve-t-il donc le besoin de vivre plusieurs vies ? Pourquoi ce désir résonne-t-il en beaucoup d'entre nous, au point que l'on puisse au moins en tirer une histoire ?

---

<sup>135</sup> L.S. p. 177

<sup>136</sup> L.S. p. 177

Mais pourquoi également, l'industriel Luc Allamand se déclare t-il brutalement dépassé, se réfugie-t-il sous son bureau, semble attendre avec impatience qu'on en finisse ? « Dans tout événement, il y a le moment de l'effectuation, celui où l'événement s'incarne dans un état de choses [...] mais il y a d'autre part le futur et le passé de l'événement pris en lui-même, qui esquive tout présent, parce qu'il est libre des limitations d'un état de choses [...] Dans un cas, c'est ma vie qui me semble trop faible pour moi, qui s'échappe en un point devenu présent dans un rapport assignable avec moi »<sup>137</sup>. Et quand votre vie commence à devenir trop faible pour vous, autant alors en vivre plusieurs, comme Strano, Vickers et Allamand. Parisi esquissera cette longue plainte de l'ordinaire et du quotidien, d'un présent qui vous assigne à résidence dans votre propre corps, lorsqu'il déclarera à Strano n'avoir jamais assisté à rien d'extraordinaire. La morne causalité des événements s'inscrivant directement dans des états de choses sans qu'un sens n'en émerge, sans qu'une histoire n'en surgisse. Autant alors multiplier les vies, les faire bifurquer en autant de points singuliers qui font événement mais d'une autre manière, comme si c'était une histoire que l'on s'inventait qui en était la cause, la quasi-cause, et non le déterminisme de notre réalité physique et sociale.

Mais « dans l'autre cas, c'est moi qui suis trop faible pour la vie, c'est la vie trop grande pour moi, jetant partout ses singularités, sans rapport avec moi, ni avec un moment déterminable comme présent, sauf avec l'instant impersonnel qui se dédouble en encore-futur et déjà-passé »<sup>138</sup>. C'est à peu près ce que formule Allamand lorsqu'on lui apprend la venue de trois femmes qu'il a inventées : "c'est trop pour moi ". Cette fois, c'est l'événement pur, créé, inventé, qui revient comme un retour de bâton, et qui se met à exister pour lui-même, provoquant la panique de son créateur. Allamand va re-parcourir alors les différents lieux où il a vécu ses existences partielles mais sans jamais y vivre au présent, toujours happé dans le futur de la situation suivante, comme si le temps était devenu pour lui inassignable, passé-futur, mais jamais présent. Après avoir fait advenir de multiples événements, le personnage principal est finalement broyé par eux. Après avoir jugé sa vie trop faible pour lui et sa volonté de puissance,

---

<sup>137</sup> L.S. p. 177

<sup>138</sup> L.S. p. 177

c'est la vie qui se montre finalement trop forte et fait de lui un simple automate...  
mais un «automate spirituel».

## 22ème série. Les trois lumières et der müde tod. <sup>139</sup>

« Toute vie est bien entendu un processus de démolition »<sup>140</sup>. Toute vie, même lorsqu'on s'en invente trois. Le film ne serait peut-être qu'une gentille pochade si aux trois vies, aux *trois lumières* de la vie, ne venaient s'adjoindre la seule mort ou la mort solitaire, fatiguée, *der müde tod*. La fêlure, la schizophrénie du personnage incarné par Mastroianni ne resterait qu'un mot si son corps n'en pâtissait pas, finalement. Strano-Vickers-Allamand pourraient aussi reprendre les propos d'un personnage de Lowry : « Nom de Dieu !, si je me fêlais, je ferais éclater le monde avec moi »<sup>141</sup>. A la fin du film, le personnage principal se fend effectivement comme une porcelaine, faisant échapper jusqu'à son double enfant, agent de sa propre mort. Mais ce n'est pas sans avoir fait d'abord irruption dans le monde extérieur et y avoir déversé sa lave, son feu intérieur. Ayant gardé pendant trois vies sa fêlure à la surface, l'ayant représenté avec la légèreté et la grâce d'un acteur, le personnage la fait finalement exploser au grand jour, vers l'extérieur, mais aussi à l'intérieur de lui-même, par implosion. Et peut-être le film ne vaut-il que pour la tension entre cette folie douce, à la surface, sachant dégager l'humour des situations plutôt que leur tragique ou leur ironie, et cette folie furieuse, destructrice, à l'humour toutefois préservé, effectuant un retour sur notre réalité corporelle, celle qui pâtit, souffre et meurt.

<sup>139</sup> Les jeux de mots/mots de passe du cinéma de Ruiz autorisent celui de ce titre, renvoyant aux titres français et allemand d'un film que Fritz Lang réalisa en 1921.

<sup>140</sup> F.S. Fitzgerald, "*La fêlure*" cité par Deleuze dans *L.S.*, p. 180

<sup>141</sup> M. Lowry, *Au dessous du volcan*, cité par Deleuze dans *L.S.*, p. 182

### 23ème série. Zeus, Saturne et Hercule.

Bellemare est associé à Chronos, le temps du présent, celui "des mélanges ou des incorporations", celui qui "mesure l'action des corps ou des causes". Il appartient au « plus grand présent, le présent divin, celui du grand mélange, de l'unité des causes corporelles entre elles »<sup>142</sup>. Ce qu'il décrit, du haut de son présent cosmique, ce sont différents présents locaux, des "mélanges partiels", dans lesquels il voit s'agiter un personnage. Ce personnage, par contre, nous dévoile « un trouble fondamental du présent, c'est-à-dire un fond qui renverse et subvertit toute mesure, un devenir-fou des profondeurs qui se dérobo au présent»<sup>143</sup>. C'est Strano, l'homme des profondeurs, qui raconte à Parisi l'histoire de ce trouble, de ce "devenir-fou des profondeurs", celui des "fées chronophages" qui vous dérobent votre présent, redoublant ainsi l'exposé de Bellemare d'une narration que celui-ci, l'homme des hauts plateaux, n'aurait pas pu tenir. Ce "devenir-fou des profondeurs", que Strano incarne, de local et partiel, va ensuite gagner l'univers entier, « faisant régner partout son mélange vénéneux, monstrueux, subversion de Zeus ou de Chronos lui-même »<sup>144</sup>. Il faudra d'abord que l'homme des profondeurs se substitue à Parisi, l'homme psycho-socialement déterminé de la surface, et efface ce dernier dans les profondeurs de la terre. Ce devenir-fou étendra ensuite son cercle, jusqu'à menacer, comme le déclare Allamand à son avocat, des "O.P.A. en Malaisie" et jusqu'au "franc fort". Menacer le franc fort, c'est, métaphoriquement, menacer l'étalon du monde contemporain, son ordonnancement présent.

Ainsi, « le devenir-fou de la profondeur est un mauvais Chronos, qui s'oppose au présent vivant du bon Chronos. Saturne [Strano, presque un anagramme] gronde au fond de Zeus [Bellemare]. Le devenir pur et démesuré des qualités menace du dedans l'ordre des corps qualifiés [comme l'arrivée de trois "qualités" de femme - épouse, soeur et fille - menace l'ordre du marchand d'armes Luc Allamand<sup>145</sup>]. Les corps ont perdu leur mesure et ne sont plus que des simulacres [à la fin, peu importe que les coups de revolvers échangés soient réels

<sup>142</sup> L.S. p. 190

<sup>143</sup> L.S. p. 191

<sup>144</sup> L.S. p. 191

<sup>145</sup> Allamand qui, à l'inverse de Strano-Saturne, n'est pas "l'homme des profondeurs" mais, de par sa condition de puissant de ce monde, plutôt dans la position dominante de Zeus.

ou virtuels]. Le passé et le futur comme forces déchaînées [manifesté dans le film par l'alliance de Strano-Vickers-Allamand avec leur double enfant Carlito] prennent leur revanche, en un seul et même abîme qui menace le présent et tout ce qui existe [d'où l'irruption violente du personnage dans le café, tirant sur tout ce qui bouge]»<sup>146</sup>. Comme le dit Deleuze, « Chronos veut mourir »<sup>147</sup>.

Nous avons donc deux figures de Chronos, celle vue des hauteurs du ciel, celle de Zeus, du narrateur Bellemare, et celle qui s'échappe des profondeurs, celle de Saturne, de l'acteur Mastroianni. Où se situe Ruiz ? S'identifie t-il au narrateur ou à l'acteur ? Ou au contraire ne reste-t-il pas à la surface, multipliant les effets de surface, images en miroir, lents travellings, déformations de plans, pour que, par exemple, un plan éloigné et un gros plan apparaissent sur une même surface ? C'est que Ruiz évolue dans l'Aiôn, « le lieu des événements incorporels, et des attributs distincts des qualités. Alors que Chronos était inséparable des corps qui le remplissaient comme causes et matières, Aiôn est peuplé d'effets qui le hantent sans jamais le remplir »<sup>148</sup>. La fonction de Ruiz cinéaste semble donc être de dématérialiser les événements qu'il nous montre, de les filmer comme à travers un miroir déformant. On a pu reprocher au cinéaste ses effets, d'être un cinéaste de l'effet, et donc de la gratuité de l'effet. Nous racontant des histoires invraisemblables, Ruiz double leur extravagance par une invraisemblance du filmage, l'empêchant de se faire oublier, déréalisant ce qui avait déjà du mal à exister comme réel. Ruiz en réalisateur uniquement occupé à déréaliser ce qu'il filme.

Mais ces reproches sont mal fondés. Cinéaste de l'effet, Ruiz l'est assurément, mais avant tout parce qu'il refuse d'être un cinéaste de la cause. Si Bellemare est Zeus et Mastroianni Saturne, Ruiz est Hercule. « Or Hercule se situe toujours par rapport aux trois règnes : l'abîme infernal, la hauteur céleste et la surface de la terre. Dans la profondeur, il n'a trouvé que les affreux mélanges ; dans le ciel il n'a trouvé que le vide [...] Mais il est le pacificateur et l'arpenteur de la terre. Il remonte ou redescend à la surface par tous les moyens »<sup>149</sup>. Ce que filme Ruiz, ce n'est donc pas l'éternel présent, le bon Chronos de Bellemare, ni le

---

<sup>146</sup> L.S. p. 192

<sup>147</sup> L.S. p. 192

<sup>148</sup> L.S. p. 193

<sup>149</sup> L.S. p. 157

devenir-fou des profondeurs, le mauvais Chronos de Mastroianni, mais « l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé et futur »<sup>150</sup>. D'où l'impression de surface plane, sans épaisseur des images de Ruiz, leur absence, non pas de profondeur mais d'épaisseur. D'où également l'éternel retour de ces plans coupés en deux, subdivisés en passé et futur, futur de Strano rendant visite à Maria et passé de son image dans un miroir (ou l'inverse) ou passé de l'image nette de Maria dans le lointain, en profondeur de champ, et futur de l'image toute aussi nette de Strano en gros plan (avec une zone intermédiaire floue : le présent).

C'est Mastroianni et Bellemare, l'hydre de Chronos, qui prennent en charge l'histoire à raconter. Et « Chronos est inséparable de la circularité, et des accidents de cette circularité comme blocages ou précipitations, éclatements, déboîtements, indurations »<sup>151</sup>. L'histoire peut alors se mordre la queue, le premier épisode arriver après le troisième, la course de Mastroianni reste circulaire, circularité des trajets de bancs en bancs, d'appartement en appartement, de femmes en femmes. De même Bellemare, d'histoires en histoires, de bifurcations en bifurcations, s'inscrit régulièrement dans la narration pour la faire circuler, revenir régulièrement sur elle-même. Mais le filmage de Ruiz, participant du temps de l'Aiôn, s'étend en ligne droite, à la surface. Ruiz ne filme pas des scènes mais des instants. Et l'instant est atopique. « Il est l'instance paradoxale ou le point aléatoire, le non-sens de surface et la quasi-cause, pur moment d'abstraction dont le rôle est d'abord de diviser et de subdiviser tout présent dans les deux sens à la fois, en passé-futur, sur la ligne de l'Aiôn »<sup>152</sup>. D'où la nécessité pour Ruiz de déréaliser l'espace par ses effets d'optique, de l'arracher à sa réalité matérielle appartenant à Chronos pour lui donner une pure réalité événementielle appartenant cette fois-ci à l'Aiôn. Ainsi de l'instant où Tania, au premier plan, regarde des photos qui la bouleversent tandis que son mari, dans le fond du plan, immobile, semble pourtant se rapprocher puis s'éloigner d'elle, par un changement progressif de focale.

---

<sup>150</sup> L.S. p. 193

<sup>151</sup> L.S. p. 194

<sup>152</sup> L.S. p. 195

L'espace ne préexiste pas au filmage chez Ruiz, il est construit par le point de vue choisi, projeté plus que capté. Pas de captation de la "robe sans couture du réel" chez Ruiz mais la projection d'un point, d'un instant, d'un instantané, sur une surface. L'art de Ruiz semble ainsi répondre à merveille à ce que Deleuze appelle "l'organisation du sens-événement". Cette organisation se déploie suivant trois moments abstraits : « le point qui trace la ligne, la ligne qui fait frontière, la surface qui se développe, se déploie des deux côtés »<sup>153</sup>. Point comme point de vue instantané projetant une ligne qui fera frontière entre deux parties d'un plan surface. D'où l'aspect de projection d'un point sur une surface, et non de captation d'un espace par un regard, qui caractérise tout le cinéma de Ruiz. D'où la répétition des images coupées en deux, délimitées par une ligne fictive, en longueur ou en profondeur, permettant par exemple à une image en profondeur de champ et une image en gros plan d'être toutes les deux nettes tandis qu'une frontière floue, imprécise, les délimitent par leur milieu. D'où l'impression que les deux parties du plan se déplient de chaque côté de cette ligne, mais pour ne donner qu'une surface plane, déréalisant ainsi l'espace projeté et déplié plus que photographié. Décidément, un cinéma d'effets projetés et non de causes photographiées.

Que signifie pour Ruiz filmer à la surface ? Comme le dit Deleuze, « c'est ce monde nouveau, des effets incorporels ou des effets de surface, qui rend le langage possible [...] Les événements purs fondent le langage parce qu'ils l'attendent autant qu'ils nous attendent et n'ont d'existence pure, singulière, impersonnelle et pré-individuelle que dans le langage qui les exprime. C'est l'exprimé, dans son indépendance, qui fonde le langage ou l'expression »<sup>154</sup>. Ce que Ruiz trace, « c'est la frontière entre les corps et le langage, les états de choses et les propositions »<sup>155</sup>. C'est un peu ce que Ruiz avance lui-même lorsqu'il affirme essayer d'associer au fond d'histoires populaires qui le hante les propositions logiques qui les expriment formellement. Si comme il le dit, « les événements imaginaires ont un appétit d'existence », c'est que leur nature incorporelle en fait des événements purs, ce qui les rend aptes à fonder le langage. Filmer à la surface

---

<sup>153</sup> L.S. p. 196

<sup>154</sup> L.S. p. 194

<sup>155</sup> L.S. p. 195



permet alors tout simplement de faire exister le cinéma comme langage cinématographique.

## 24ème série. Affirmer la divergence et répéter l'événement.

Deleuze distingue « trois sortes de synthèses : la synthèse connective (si ... alors) qui porte sur la construction d'une seule série »<sup>156</sup>. Ainsi, pour nous, chaque histoire racontée par Bellemare, prise individuellement, effectue une synthèse connective. « La synthèse conjonctive (et), comme procédé de construction de séries convergentes » : ce "et", pour nous, c'est celui qui relie les histoires les unes avec les autres et qui justifie le retour de la présence de Bellemare à chaque début d'une nouvelle histoire. « La synthèse disjonctive (ou bien) qui répartit les séries divergentes » : c'est celle qui intervient par exemple dans *Smoking* et *No smoking* de Resnais mais qui ne semble pas avoir droit de cité dans *Trois vies et une seule mort*.

C'est la présence de Bellemare qui semble rabattre toute synthèse disjonctive possible (du type "Mastroianni est Strano ou Vickers ou La Cloche ou Allamand") sur la forme de la synthèse conjonctive (du type "voici Strano et Vickers et Allamand" ) voire sur celle de la synthèse connective (du type "si Strano est Vickers qui est La cloche qui est Allamand qui est Carlito, alors c'est qu'ils ne sont qu'une seule et même personne et que je ne vous ai raconté qu'une seule et même histoire"). Dans son commentaire final, Bellemare ramène les quatre synthèses conjonctives à la forme d'une synthèse connective supérieure donnant l'unité du film. Mais c'est un tour de passe-passe, une imposture. Le film nous a raconté quatre histoires appartenant à quatre mondes impossibles (l'impossibilité manifestant précisément une disjonction). Nous avons Strano ou Vickers ou le majordome ou Allamand. A ce "ou", Bellemare substitue un "et" pendant tout le déroulement du film, pour finir par un "est" dans le commentaire final. Si, à ce "ou" occulté, a pu se substituer un "et", et finalement un "est", c'est, bien sûr, grâce à la nature même du héros principal. Ruiz concrétise ainsi le programme de Deleuze. Ce dernier, en effet, se demande : « à quelles conditions la disjonction est-elle une véritable synthèse, et non pas un procédé d'analyse qui se contente d'exclure des prédicats d'une chose en vertu de son concept ? »<sup>157</sup>. Et, bien sûr, lorsque Deleuze se pose une question, c'est qu'il sait y répondre. Cette « réponse est donnée pour autant que la divergence ou le décentrement déterminés

<sup>156</sup> L.S. p. 203

<sup>157</sup> L.S. p. 204

par la disjonction deviennent objets d'affirmation comme tels ». Affirmation de la divergence dans les bifurcations successives du personnage principal, affirmation du décentrement autant par l'indécidabilité du positionnement du Moi du personnage principal (qui ne semble exister comme instance du moi que chez Allamand, ce qui justifie d'ailleurs sa banqueroute) que par le décentrement continu de la caméra elle-même, toujours située à une place énigmatique, irréelle, voire impossible. Ce qu'entreprend Ruiz, Deleuze l'explique d'une autre manière : « au lieu qu'un certain nombre de prédicats soient exclus d'une chose en vertu de l'identité de son concept, chaque "chose" s'ouvre à l'infini des prédicats par lesquels elle passe, en même temps qu'elle perd son centre, c'est-à-dire son identité comme concept ou comme moi »<sup>158</sup>. On touche ici la raison essentielle qui justifie la façon dont Ruiz construit ses personnages ou plutôt qui justifie sa façon de ne pas les construire. Un personnage chez lui n'est pas saisi dans "l'identité de son concept". C'est d'ailleurs ce mode de construction qu'il conteste dans la "théorie du conflit central". Au contraire, chaque personnage, et surtout d'ailleurs celui incarné par Mastroianni, s'ouvre à l'infini des prédicats par lesquels il passe. C'est pour cela que toutes les déterminations chez Ruiz sont toujours externes, le milieu, la famille et surtout le métier, et jamais psychologiques. La volonté reste "quelque chose d'obscur et d'océanique".

Mastroianni, acteur nomade, passe donc, et ne fait que passer, que jouer, à travers tout ces prédicats, être prisonnier de fées, être professeur à la Sorbonne, être clochard, majordome, homme d'affaires. Dans le même temps, "il perd son centre, son identité comme concept ou comme moi". D'où les fins toujours catastrophiques des films de Ruiz, effondrements à la fois interne et externe de ceux qui, en équilibristes, s'étaient tenus jusque là sur la crête des événements. Ce qui signe l'arrêt de mort de Allamand, c'est sa phrase : "tout ça, c'est trop pour moi". A ce moment, il ne veut plus être raccordé qu'à une identité fixe. Il ne veut plus jouer son rôle à l'intérieur des événements mais, comme dans un film américain, maintenir son identité comme moi, instance de la volonté<sup>159</sup>. Comme il ne veut plus jouer, il jouera à son insu, pure marionnette entre les mains des événements, jusqu'à l'issue fatale.

---

<sup>158</sup> L.S. p. 204

<sup>159</sup> Homme d'affaires tout puissant nanti d'une jeune et jolie femme, il représente d'ailleurs alors l'archétype du héros de fiction américaine.

Il est toutefois nécessaire de distinguer le personnage interprété par Mastroianni, tout entier aspiré par un "devenir des profondeurs", et l'acteur Mastroianni, qui, avec son complice Ruiz, reste au service de "l'Aiôn des surfaces". En effet, « en profondeur, c'est par l'identité infinie que les contraires communiquent et que l'identité de chacun se trouve rompue, scindée»<sup>160</sup>. Pour le personnage incarné par Mastroianni, son personnage enfant Carlito, "le chef", est à la fois la matrice et la fêlure dont tous les autres personnages vont sortir. Ruiz, lorsqu'il expose, lors d'une interview, le *curriculum vitae* de son personnage, évoque le viol que ce dernier aurait subi à l'âge de huit ans. Ce viol perpétré par un domestique, aurait valu à celui-ci, surpris lors de son forfait, d'être ensuite éliminé à coups de marteau. Cet événement inaugural, le personnage semble le porter en lui. C'est cet événement qui marque au plus profond son identité, celui qu'il rejoue d'ailleurs régulièrement, parfois en inversant les rôles (en devenant par exemple majordome). Toute personne contrariante a ainsi droit maintenant à son coup de marteau, de chandelier ou de revolver. C'est donc avant tout un événement, particulièrement traumatisant puisqu'il s'agit d'un viol, qui détermine le personnage dans tous ses agissements et quel que soit le rôle qu'il joue. C'est une petite voix d'enfant qui l'interpelle sans cesse, qu'il soit Strano, Vickers, le majordome ou Allamand. Ce qui le fonde donc, son seul point d'ancrage, n'est pas un trait de personnalité, mais bien un événement inaugural, fortuit, à la surface, mais déterminant toute sa vie en profondeur. La seule chose qui semble faire sens dans le comportement du personnage est donc d'abord **un événement**.

Mais il y a Mastroianni acteur, doublé de Ruiz cinéaste, évoluant à la surface, « surface où ne se déploient que les événements infinitifs»<sup>161</sup>. Ce que Deleuze appelle la « contre-effectuation : distance infinitive, au lieu d'identité infinie. Tout se fait par résonance des disparates, point de vue sur le point de vue, déplacement de la perspective, différenciation de la différence, et non par identité des contraires ». Mastroianni à la fois incarne son personnage et joue son rôle, comme tous les autres acteurs du film du reste. Chez Ruiz, chaque acteur doit jouer ainsi avec détachement, ne pas trop incarner, mais sans pour autant surjouer. Toujours il doit garder une sorte de neutralité bienveillante, dire son texte de

---

<sup>160</sup> L.S. p. 205

<sup>161</sup> L.S. p. 205

telle manière qu'il existe autant comme texte énoncé, presque récité, par un acteur, que comme parole incarnée par un personnage. Chaque acteur garde ainsi une espèce de "distance infinitive" avec son rôle qui l'empêche de se confondre avec lui. Et Ruiz double ce détachement avec celui de son filmage, par la "résonance des disparates" manifesté par un filmage soumis à l'hétérogénéité la plus totale, sans homogénéité de style, par des points de vue arbitraires sur les points de vue des personnages, par des déplacements de la perspective qui double le décentrement du personnage incarné par Mastroianni par celui du cinéaste qui le filme.

Que devient alors le monde que nous soumet le cinéaste ? « la divergence des séries affirmées forme un "chaosmos" et non plus un monde ; le point aléatoire qui les parcourt forme un contre-moi et non plus un moi ; la disjonction posée comme synthèse troque son principe théologique contre un principe diabolique »<sup>162</sup>. Le diable, ou les fées chronophages, inspiratrices du travail de sape du personnage principal mais aussi du cinéaste lui-même. « Aussi y a-t-il sur la ligne droite un éternel retour comme le labyrinthe le plus terrible dont parlait Borges : éternel retour qui n'est plus celui des individus, des personnes et des mondes, mais celui des événements purs que l'instant déplacé sur la ligne ne cesse de diviser en déjà passés et encore à venir. Plus rien ne subsiste que l'Événement, l'événement seul, qui communique avec soi par sa propre distance, résonant à travers toutes ses disjonctions »<sup>163</sup>. L'Événement, qui est par exemple ce viol survenu au jeune Carlito et qui résonne en effet à travers toutes les disjonctions du personnage, assurant comme chez Klossowski, une sorte de répétition fondamentale. C'est que « la vraie répétition apparaît comme une conduite singulière que nous tenons par rapport à ce qui ne peut pas être échangé, remplacé ni substitué »<sup>164</sup>. Cette répétition, qui deviendra d'ailleurs le thème central de *Généalogies d'un Crime*, implique ainsi de la part du personnage un comportement rigide à certain moments clés, lui qui s'avère pourtant singulièrement "plastique" la plupart du temps. Pas moyen effectivement d'effacer cet événement du viol du personnage enfant, suivi de la mort de celui qui en a été l'instigateur. Cette scène aveugle, même pas formulée à l'intérieur du film, est le

---

<sup>162</sup> L.S. p. 206

<sup>163</sup> L.S. p. 206 et 207

<sup>164</sup> L.S. p. 333

fantôme qui plane sur la totalité du film. En toute logique, au moment les plus critiques, c'est cet enfant qui devient "le chef", c'est-à-dire l'instance de décision, résolvant les situations avec sa mentalité d'enfant de huit ans. A une contrariété, on répondra par un coup de revolver en plastique ("tu me rends mon jouet"). Face à une instance adverse, opposant son désir à mon pouvoir de décision, on réitérera une conduite singulière et singulièrement expéditive - un coup de marteau, de chandelier, de revolver. C'est que « ce qui fait qu'une vie est composée d'un seul et même Événement malgré toute la variété de ce qui lui arrive, qu'elle est traversée d'une seule et même fêlure, qu'elle joue un seul et même air sur tous les tons possibles avec toutes les paroles possibles, [ comme dans le rêve de Luc Allamand ] ce ne sont pas des rapports de cause à effet, mais un ensemble de correspondances non causales, formant un système d'échos, de reprises et de résonances, un système de signes, bref une quasi-causalité expressive, non pas du tout une causalité nécessitante »<sup>165</sup>. Le film de Ruiz est ainsi composée de la tension entre une scène aveugle qui hante tout le film et donc entre en correspondance expressive avec toutes ses parties et l'absence de tout lien de relation causale entre les différents événements par lesquels passent les différents personnages. Où nous retrouvons la thèse stoïcienne qui semble imprégner tous le cinéma de Ruiz : « le sens n'est ni possible, ni réel, ni nécessaire, mais fatal »<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> *Ibid.* p. 199

<sup>166</sup> *Ibid.* p. 47. *Généalogies d'un crime* reprend avec encore plus d'évidence cet adage stoïcien, le crime final du personnage interprété par Deneuve ne s'appuyant même plus sur l'éventualité d'une possible pathologie du personnage mais uniquement sur la fatalité d'une histoire passée appelée à se répéter "fatalement".

### 25ème série. De la fortuité fatale.

Ruiz semble partager avec Klossowski l'idée qu'une individualité est "essentiellement fortuite" et donc « qu'une série d'individualités doit être parcourue par chacune, pour que la fortuité de celle-ci ou de celle-là les rendent toutes nécessaires »<sup>167</sup>. C'est l'aventure du personnage incarné par Mastroianni parcourant l'individualité de multiples personnages. Mais également c'est celle de l'avocate interprétée par Deneuve dans *Généalogies d'un Crime*, parcourant l'individualité de la psychanalyste assassinée, voire de son éventuel criminel, jusqu'à s'identifier finalement à son double enfant, la petite fille tueuse de chats. Ce qui signifie, dans des termes cette fois-ci empruntés à Deleuze, que Ruiz élève « chaque événement à la puissance de l'éternel retour pour que l'individu, né de ce qui arrive, affirme sa distance avec tout autre événement et, l'affirmant, la suive et l'épouse en passant par tous les autres individus impliqués par les autres événements, et en extraie un unique Événement qui n'est que lui-même à nouveau, ou l'universelle liberté »<sup>168</sup>. D'où l'impression curieuse d'apaisement, presque de joie, du personnage principal à la fin de *Trois Vies et une seul mort* ou de *Généalogies d'un crime*. Apaisement que l'on pourrait interpréter conventionnellement comme une sorte de réconciliation du personnage à l'heure de sa mort mais qui nous semble plutôt le fruit de l'affirmation de ce que Deleuze appelle "l'universelle liberté". « Contre-effectuant chaque événement, l'acteur-danseur extrait l'événement pur qui communique avec tous les autres et revient sur soi-même à travers tous les autres, avec tous les autres. Il fait de la disjonction une synthèse qui affirme le disjoint comme tel et fait résonner chaque série dans l'autre, chacun revenant sur soi [...] : explorer toutes les distances, mais sur une même ligne, et courir très vite pour rester à la même place »<sup>169</sup>. Et effectivement, la course perpétuelle de Strano-Vickers-Allamand n'empêche aucunement que l'on ait l'impression que le personnage ne bouge pas d'un fil, affirmant le disjoint et le faisant résonner - comme une cloche - dans tous les rôles qu'il revêt en tant qu'acteur.

<sup>167</sup> Klossowski. "La période turinoise de Nietzsche". Cité par Deleuze dans *L.S.* p. 209

<sup>168</sup> *L.S.* p. 209

<sup>169</sup> *L.S.* p. 210

Si le film était un film "réaliste", prétendant évoquer une éventuelle réalité de la "nature" humaine, il ne pourrait apparaître que monstrueux, la satisfaction finale du personnage n'étant justifiée que par le massacre de tous ceux qui se trouvent en travers de sa route. C'est encore plus vrai de *Généalogies d'un crime* : pour être joyeux et apaisé, la règle serait de se baigner dans le sang. Le cinéma de Ruiz ne laisse pas d'être ambigu, paradoxal. C'est dans le crime, que l'on semble accéder à l'être. Mais c'est oublier que Mastroianni ou Deneuve, acteurs, procèdent avant tout à la contre-effectuation des événements monstrueux qu'ils provoquent. L'événement, détaché de son ancrage dans un état de choses, existe pour lui-même, est réaffirmé comme « affirmation du hasard en une seule fois, l'unique lancer pour tous les coups, un seul Être pour toutes les formes et les fois, une seule insistance pour tout ce qui existe ... »<sup>170</sup>. Le personnage principal devient ainsi un être univoque, une insistance, celle d'un acteur sur une toile de cinéma, ni actif ni passif, mais neutre, ce que Deleuze appelle un "extra-être", que l'on pourrait interpréter comme le bras du destin mais qui n'est paradoxalement que l'affirmation de "l'universelle liberté". Peu importe que l'Événement soit alors monstrueux, le viol d'un enfant de huit ans dans *Trois vies et une seule mort* ou la répétition d'une histoire criminelle survenue à trois époques historiques différentes dans *Généalogies d'un crime*. Ou, au contraire, cette monstruosité a de l'importance parce que l'on s'amusera à la déjouer par la répétition "disjointe" de ces événements, par leur mise en scène, leur réitération mais de telle manière que cette répétition ne transparaisse pas comme le fruit d'un déterminisme, celui implacable du destin, comme dans un film de Carné ou de Duvivier par exemple, mais comme le fruit d'une fantaisie, d'une affirmation du hasard et de l'événement détaché des raisons psychologiques qui l'ont rendu possible.

Affirmer le hasard, à l'intérieur d'intrigues qui semblent appeler le plus impitoyable déterminisme, semble être l'un des multiples paradoxes que nous propose le cinéma de Ruiz. Ce qui arrive est à la fois complètement fortuit et absolument nécessaire car c'est l'événement qui dicte sa loi. Mais l'événement en tant qu'histoire, rôle à jouer et à contre-effectuer comme un acteur, ce que Deleuze appelle "Univocité" : « pur dire et pur événement, l'univocité met en contact la

---

<sup>170</sup> L.S. p. 211



surface intérieure du langage (insistance) [comme, pour nous, l'insistance du mot Castaneda dans *Trois vies et une seule mort* ou d'une histoire très ancienne dans *Généalogie d'un crime* ] avec la surface extérieure de l'être (extra-être) [pour nous, extra-être de l'acteur Mastroianni jouant son rôle à la surface]. L'être univoque insiste dans le langage et survient aux choses ; il mesure le rapport intérieur du langage avec le rapport extérieur de l'être [...] Position dans le vide de tous les événements en un, expression dans le non-sens de tous les sens en un, l'être univoque est la pure forme de l'Aiôn, la forme d'extériorité qui rapporte les choses et les propositions »<sup>171</sup>.

C'est cet "être univoque" que dépiste le cinéma de Ruiz en rapportant les choses et les propositions. Il nous semble être le seul cinéaste à aller aussi loin dans cette direction. Mais peut-être des cinéastes comme Bunuel, voire Ferreri, ont pu déjà emprunter ce type d'itinéraire. Ainsi dans *Break Up* de Ferreri, avec Mastroianni, ce dernier se manifeste déjà comme cet extra-être contre-effectuant son rôle et soumis jusqu'à la mort à l'insistance d'une proposition, ou plutôt, d'un problème d'ordre physique devenant métaphysique : « jusqu'à quelle limite peut-on gonfler un ballon avant qu'il n'éclate ? »<sup>172</sup>. Chez Bunuel également, par exemple dans l'épisode de la petite fille enlevée et pourtant présente du *Fantôme de la Liberté*, on assiste à cette espèce d'insistance du langage - on décide que la petite fille a été enlevée malgré sa présence - mise en contact avec la surface extérieure des acteurs jouant leur rôle à la surface (d'où l'importance des rôles sociaux bien définis dans le cinéma de Bunuel). Ce qu'il y a de commun aux trois cinéastes, c'est la volonté de dégager la forme pure de l'humour. Mais chez Ferreri, l'humour reste désespéré et ne peut qu'accompagner, comme une consolation, un mouvement inexorable d'entropie. Chez Bunuel, dans les œuvres finales, les choses s'avèrent plus compliquées, dans la mesure où le mouvement d'entropie est contre-balancé par un mouvement d'éternel retour qui la contre-effectue. De ce point de vue, Ruiz et Bunuel semblent des cinéastes très proches. Ce qui les dissocie cependant, nous semble être le rôle imparti à la sexualité chez les deux cinéastes. Chez Bunuel, la sexualité reste indépassable, nous assignant à une sorte de répétition obsessionnelle, un enfermement duquel on

<sup>171</sup> L.S. p. 211

<sup>172</sup> Le film *La Grande Bouffe* reprendra cette problématique avec le ventre des protagonistes dans le rôle du ballon.

ne peut sortir ; l'éternel retour n'est que celui de la sexualité (l'homme étant toujours séparé de son obscur objet du désir). Chez Ruiz, l'issue du film débouche au contraire sur ce que Freud appelle la « déssexualisation », faisant accéder le personnage du héros à la pure vie spéculative. Chez Ruiz, les personnages principaux sont à peine sexués, à l'inverse de chez Bunuel où les hommes et les femmes vivent dans des mondes totalement séparés. Que le héros soit incarné par Mastroianni ou par Deneuve importe donc peu ; c'est à la fois leur cérébralité et leur part d'enfance qui comptent, là où, chez Bunuel, le sexe signale une caractérisation incontournable.

## 26ème série. Réaliser, verbe à l'infinitif.

Deleuze oppose les deux grands systèmes antiques que sont l'épicurisme et le stoïcisme en affirmant que « pour fonder non seulement la liberté, mais le langage et son emploi, les Épicuriens dressèrent un modèle qui était la *déclinaison* de l'atome, les Stoïciens, au contraire, la *conjugaison* des événements»<sup>173</sup>. Le modèle épicurien privilégie donc les noms et les adjectifs, « les noms étant comme des atomes ou des corps linguistiques qui se composent par leur déclinaison, et les adjectifs, des qualités de ces composés ». Pour évoquer un autre grand cinéaste qualifié comme Ruiz de baroque, on peut dire que Oliveira est assez proche de ce modèle épicurien, chaque personnage fonctionnant chez lui comme un atome, voire une monade au sens leibnizien, atome soumis à un déclin, une déclinaison, une passion, dans un double mouvement de chute et d'élévation, où la chute est affirmation de la liberté. D'où l'éminente verticalité du cinéma de Oliveira, renvoyant au goût du cinéaste pour les maisons, et l'importance accordée à la sédentarisation, aux "racines", selon une double orientation du terme, racines de la terre, du pays natal, et racine de la langue, de la culture (à l'évidence, le sujet principal du dernier film de Oliveira, *Voyage au début du monde*).

Le modèle stoïcien, par contre, comprend le langage à partir des verbes et de leur conjugaison, en considérant bien qu'il « n'est pas vrai que le verbe représente une action ; il exprime un événement, ce qui est tout différent »<sup>174</sup>. Ruiz répond plutôt à ce modèle. Et il nous semble que s'il ne remette pas en question le cinéma d'un Oliveira par exemple, c'est que d'une certaine manière leurs univers sont trop étrangers, les deux cinéastes ne chassant pas sur les mêmes terres, ne s'appuyant pas sur les mêmes prémisses. L'opposition plus virulente de Ruiz à l'égard du cinéma américain, outre qu'elle peut se comprendre comme une opposition de résistance à l'égard d'un modèle tout puissant, en passe d'occuper une position monopolistique à l'intérieur du cinéma mondial, se justifie également par la relative proximité des prémisses des deux cinémas. En effet, le cinéma du "conflit central" semble accorder aux verbes la place de choix puisqu'il évolue à l'intérieur de la forme du cinéma d'action. Mais il place tout aussi bien le nom comme l'élément moteur de l'action, nom affirmant une volonté clairement

---

<sup>173</sup> L.S. p. 214

<sup>174</sup> L.S. p. 214

exprimée qui se manifeste par l'action réalisée. Ce que manifeste ce cinéma, c'est ce que l'on pourrait appeler "l'esprit d'entreprise", ce qui en fait un cinéma particulièrement édifiant. Ruiz s'inscrit en faux par rapport à cette approche du cinéma : ce qui l'intéresse, ce n'est pas la représentation d'une action, mais l'expression d'un événement.

Comme le dit Deleuze, « le verbe a deux pôles : le présent, qui marque son rapport avec un état de choses désignable en fonction d'un temps physique de succession ; l'infinitif, qui marque son rapport avec le sens ou l'événement en fonction du temps interne qu'il développe »<sup>175</sup>. Le cinéma du "conflit central" est du côté du verbe, mais du verbe au présent, avec une action à entreprendre dans une situation donnée, action décomposable en plusieurs actions discrètes, en fonction d'un "temps physique de succession". Ruiz lui aussi réalise des films à partir du verbe, mais du verbe à l'infinitif.

Par exemple le verbe "Devenir", ou plus vraisemblablement "Aliéner", est celui qui est répété dans *Trois vies et une seule mort*. Chaque situation renvoie à une acception du terme. Aliéner son identité en changeant continuellement de nom. Devenir un Alien c'est à dire un étranger aussi bien pour les autres que pour soi-même, mais aussi bien un être autre, non-humain et terrifiant comme l'*Alien* du film de Ridley Scott. Ou devenir un aliéné prêt pour l'asile (comme dit Cécile à son père : "tu vas pas bien, on va te soigner Papa"). Aliéner son pouvoir de décision en répondant à une cloche. Aliéner son pouvoir sur le monde en devenant clochard. Aliéner son existence en se faisant le jouet d'un jeu de mot sur le nom Castaneda. Et l'on peut aller jusqu'à reprendre le double sens que comporte le terme Aliéner en allemand, en fonction de deux termes, "Entfremdung" et "Entausserung", que les traducteurs de Hegel peuvent traduire par "aliénation", devenir "autre", et par "extranéation", devenir "en dehors de soi"<sup>176</sup>. Devenir en dehors de soi peut correspondre à un dehors qui peut être celui qu'implique le travail de la négation dans la philosophie de Hegel. Mais il est sans doute plutôt ici une sorte de Dehors absolu, un chaos, un "chaosmos", renvoyant le personnage à sa pathologie schizophrénique : le fait que Strano

<sup>175</sup> L.S. p. 215

<sup>176</sup> Dans la traduction de Jean Hyppolite de *La Phénoménologie de L'Esprit* de Hegel. Editions Aubier montaigne, 1941.

disparaisse dans sa glace en passant d'une certaine manière de l'autre côté, autre côté du temps et de l'espace, emprisonné par des fées chronophages, signale ce basculement dans un dehors absolu. On pourrait poursuivre en insistant sur le verbe "Répéter" dans *Généalogies d'un crime* cette fois (avec tous les sens du mot répéter, répéter une scène primitive en en faisant un tableau vivant, faire répéter son partenaire en prenant sa place, répéter en se mettant dans la peau du personnage dont on répète le rôle, en empruntant son bureau, en lisant ses textes, etc.).

Le verbe à l'infinitif est donc ce qui fonde le cinéma de Ruiz. Et comme le dit Deleuze, « l'infinitif [...] met l'intériorité du langage en contact avec l'extériorité de l'être »<sup>177</sup>. D'où l'impression très forte, dans les films de Ruiz, que nous évoluons à l'intérieur des mots - comme Castaneda - de propositions abstraites - comme "le plus grand bonheur est une forme extrême d'infélicité" - d'histoires qui existent préalablement avant que des individus ne les incarne - d'où l'élection de la voix off dans *Trois vies et une seule mort*, intervenant avant toute mise en place des personnages, ou l'invocation d'une vieille histoire appelée à se répéter dans *Généalogies d'un crime*. Cette intériorité du langage, préalable, entre en contact avec l'extériorité de l'être : cet être, c'est l'être de l'acteur, celui qui mime l'événement c'est-à-dire le verbe en fonction de ses différentes conjugaisons. Toute la légèreté du cinéma de Ruiz se trouve dans cette donnée de départ qui permet aux personnages principaux de ses films de réaliser les pires forfaits en leur accordant la gravité que l'on pourrait prêter à une farce de potaches (comme dans la scène du suicide collectif de *Généalogies d'un crime*). C'est bien un fou rire qui semble le préalable à tous les films de Ruiz, celui de comédiens simulant des événements appartenant déjà à l'intériorité du langage, et non pas d'acteurs incarnant des personnages à la psychologie déterminée, faisant advenir des situations, et permettant in fine à celles-ci d'accéder au langage. Par rapport à la "théorie du conflit central", Ruiz adopte donc un chemin inversé : du langage vers l'événement et de l'événement vers le personnage (alors que le cinéma américain a plutôt tendance à d'abord déterminer un personnage - de préférence avec des clichés - de lui faire effectuer une action d'éclat, un "événement" dont on pourra alors commencer à parler).

---

<sup>177</sup> L.S. p. 216

Comme le dit Deleuze, « l'équivocité est toujours celle des noms »<sup>178</sup>. Strano-Vickers-la Cloche-Allamand ne le démentiront pas. Mais « le verbe est l'univocité du langage, sous la forme d'un infinitif non déterminé, sans personne, sans présent, sans diversité de voix. Ainsi la poésie même. Exprimer dans le langage tous les événements en un, le verbe infinitif exprime l'événement du langage, le langage comme étant lui-même un événement unique qui se confond maintenant avec ce qui le rend possible »<sup>179</sup>. Ce verbe, tel qu'il est formulé dans le film, n'est pas le verbe "Aliéner" qui présiderait plutôt à sa construction ou sa déconstruction. Ce verbe, renvoyant à l'univocité du langage, à la "poésie même" serait plutôt celui qui est au centre du mot Castaneda, "sonner les cloches", "carillonner". C'est d'ailleurs celui qui figure également dans le vrai nom du personnage principal, celui de son double enfant, Carlito Castana Campanile, né à Catane. L'origine du nom du personnage est ainsi un verbe, que l'on pourrait grossièrement traduire par "sonner les cloches du campanile", revenant de manière lancinante, bégayante, dans la narration, Catane, Castana Campanile, Castaneda, castagne, ou ses variantes françaises, La Cloche, clochard, sonner les cloches, intervenant de manière littérale dans le film - on sonne bien des cloches pour appeler le majordome - que de manière métaphorique - "sonner les cloches" de quelqu'un signifiant le "castagner", voire lui sonner définitivement les cloches avec un marteau (le "marteau" est bien la partie de la cloche qui lui permet de résonner).

---

<sup>178</sup> L.S. p. 216

<sup>179</sup> L.S. p. 216

## 27ème série. 1ère et 2ème vie : du nourrisson aux premiers pas.

On peut lire l'histoire de *Trois vies et une seule mort* comme la mise en image de ce que Deleuze appelle la "genèse dynamique". Cette genèse, c'est celle qui permet de rendre le langage possible, celle qui « sépare les sons et les corps et fait des sons les éléments pour un langage »<sup>180</sup>. Le film est alors la narration de l'accession au langage de l'enfant.

Dans le premier épisode, Strano explique à Parisi qu'il est mort une première fois, disparaissant dans sa glace. L'appartement loué à quelques rues de celle de Maria fut le lieu d'une nouvelle naissance, une maternité en quelque sorte. Strano y est un nouveau né, avec sa nourrice qui vient lui faire le ménage, ses fées se penchant sur son berceau. Une histoire des profondeurs qui, comme l'énonce Deleuze « commence par le plus terrible : théâtre de la terreur (...) où le nourrisson dès la première année de sa vie est à la fois scène, acteur et drame »<sup>181</sup>. Ce monde originaire est un "universel cloaque", "monde des objets partiels internes, introjetés et projetés, alimentaires et excrémentiels", "monde des simulacres". La très belle scène où Strano, prisonnier d'un seul instant, regarde sa main dressée vers la lumière, évoque tout à fait un geste de nourrisson. Le rapport au temps de Strano fonctionne de la même manière que celui du nourrisson : temps extensible, perpétuelle attente, avec ses moments de grâce, de splendide découverte. L'appartement est un berceau. Strano est dans la posture de ce que Mélanie Klein appelle "la position paranoïde-schizoïde de l'enfant". Paranoïa manifestée par la persécution de Strano infligée par les fées. Et schizophrénie de l'éclatement du corps, de la non-distinction entre ce qui est moi et ce qui n'est plus moi, et qui permet à Strano de proposer d'échanger sa place avec celle de Parisi. Face au refus de Parisi, Strano déchaîne ses "pulsions destructrices" et lui "sonne les cloches" à l'aide d'un hochet mortel.

Dans le second épisode, Vickers est un jeune enfant qui commence à aller à l'école. Sa mère, protectrice et dévorante, a du mal à le voir partir. Le personnage est dans la deuxième phase de sa maturation, celle de « la position dépressive qui marque un double progrès, puisque l'enfant s'efforce de

---

<sup>180</sup> L.S. p. 217

<sup>181</sup> L.S. p. 218

reconstituer un objet complet sur le mode du bon et de s'identifier lui-même à ce bon objet, de conquérir ainsi une identité correspondante, quitte dans ce nouveau drame à partager les menaces et les souffrances, toutes les passions que le *bon* objet subit »<sup>182</sup>. Le personnage enfant s'appelait Carlito Castana Campanile - grossièrement "sonner les cloches de l'église". L'objet complet, le bon objet, auquel Vickers - ou Vicaire - va s'identifier, sera la cloche. De fait, il conquerra l'identité d'un clochard, partageant toutes les menaces et les souffrances, les passions que ce bon objet subit : Vickers tombera dans l'embuscade tendue par les autres clochards. Nous sommes ici au stade de « l'identification dépressive, avec sa confirmation de Surmoi et sa formation du moi »<sup>183</sup>. Le mouvement de Vickers est un mouvement ascendant ; il s'éloigne de sa mère pour finir "l'épisode" sur les marches d'une église, attendant la messe des pauvres. De la mère génitrice à Dieu le père, nanti de son bon objet, son phallus à lui, la cloche du campanile. Si Tania interprète paradoxalement le parcours de Vickers comme celui d'une descente aux enfers, c'est plutôt l'inverse qui se passe en réalité. Vickers devient Vicaire.

---

<sup>182</sup> *L.S.* p. 218

<sup>183</sup> *L.S.* p. 218 et 219



### 28ème série. 3ème vie : les enfantillages du Surmoi.

Dans la troisième histoire, le travail d'identification au *bon* objet, toujours absent, toujours à venir, dans un premier temps, est réalisé. Le majordome n'a plus qu'un nom, La Cloche. Il est devenu le bon objet. Et comme le dit Deleuze, « le bon objet est cruel (cruauté du Surmoi) pour autant qu'il réunit tous ces moments d'un amour et d'une haine donnée d'en haut, avec une instance qui se détourne et qui ne présente ses dons que redonnés »<sup>184</sup>. C'est ici tout le comportement énigmatique du majordome à l'égard du jeune couple qui est explicité. Le clochard est devenu La Cloche, le phallus. C'est lui maintenant qui joue à cacher ce phallus à sa descendance, à être perpétuellement une instance qui se détourne et ne présente ses dons que redonnés. C'est tout un jeu pervers de la frustration qui se joue désormais. Son amour et sa haine sont bien donnés d'en haut, par l'instance énigmatique du Surmoi, celle qui détermine la loi sans que l'on sache précisément ce qu'elle est. Lorsque le clochard incarné par Lou Castel voudra se substituer à La Cloche en décidant du sort du jeune couple, il subira la terrible décision de cette instance du Surmoi qui n'est pas particulièrement prête à partager ses prérogatives. La Cloche reste pourtant le *bon* objet, ce qui n'échappe pas à Cécile et Martin. Lorsque le majordome vient leur échanger leur enfant contre une rente régulière, le couple n'hésite pas à lui déclarer : "vous êtes bon, vous êtes très bon", alors qu'après son départ, Cécile tente de se jeter par la fenêtre. Seul l'instance du Surmoi peut ainsi être déclaré très bonne alors même qu'elle vous brise la vie.

---

<sup>184</sup> L.S. p. 223

## 29ème série. La seule mort : Œdipe, capitaine d'industrie.

La quatrième histoire est celle de Luc Allamand, personnalité enfin constituée. Strano était au stade de la subversion schizophrénique, Vickers, à celui de la conversion dépressive et La Cloche, à celui de la perversion sexuelle. Allamand est au stade d'Œdipe. Et comme le dit Deleuze, «il faut imaginer Œdipe non seulement innocent, mais plein de zèle et de bonnes intentions»<sup>185</sup>. Car «Œdipe est un héros pacificateur du type herculéen »<sup>186</sup>, même s'il est marchand d'armes. De fait, Allamand est le seul "héros positif" des quatre histoires, sa puissance n'est pas la "puissance infernale des profondeurs" comme Chez Strano ou "la puissance céleste des hauteurs" comme chez Vickers. Il « revendique seulement un troisième empire, la surface, rien que la surface »<sup>187</sup>. Homme d'entreprise, c'est à la surface de la terre que s'étend son empire, "O.P.A. en Malaisie" et maîtrise du "franc fort". En tant que tel, il est l'homme qui préserve l'équilibre du monde à la surface, un véritable homme de bien (et non plus simplement le *bon* objet, sa phase antérieure). « D'où sa conviction de ne pas être fautif, et la certitude où il était d'avoir tout arrangé pour échapper à la prédiction »<sup>188</sup>. Mais la prédiction se confirme cependant : trois femmes, imaginaires mais réelles, reviennent pour lui demander des comptes.

Comme le dit Deleuze, les surfaces sont fragiles. « la position schizoïde et même la position dépressive, l'angoisse de l'une et la culpabilité de l'autre ne cessent pas de menacer le complexe d'Œdipe »<sup>189</sup>. C'est ce que manifestent les deux rêves du quatrième épisode. Redevenu Strano, l'homme des profondeurs, et donc dormant chez Maria, le héros fait un cauchemar angoissant à base de castration (celle d'un doigt qui éteint des bougies). Dormant la nuit suivante auprès d'Hélène, c'est cette fois-ci un cauchemar marqué du sceau de la culpabilité que fait Allamand : Hélène le traite de menteur, pendant que lui chante des insanités en français dans une irrésistible régression. Il paye très cher ses incongruités par la privation de la maîtrise de la langue française et continue à chanter ses insanités en italien.

---

<sup>185</sup> L.S. p. 236

<sup>186</sup> L.S. p. 234

<sup>187</sup> L.S. p. 234

<sup>188</sup> L.S. p. 234

<sup>189</sup> L.S. p. 236

Pour le personnage, « il y a donc une double menace de castration par régression préoedipienne (castration-dévoration, castration-privation) »<sup>190</sup>. Dans le premier rêve, la "castration-dévoration" associe la castration d'un doigt coupé au gâteau d'anniversaire et donc la bouche est associée à l'action de manger. Dans le second rêve, la "castration-privation" associe la privation de la langue française au chant d'un air d'opéra et donc la bouche est associée à une plus "haute" fonction, la parole et le chant. Mais Deleuze évoque cependant une troisième forme de castration correspondant plus spécifiquement au complexe d'Œdipe : « une castration par adsorption, phénomène de surface : ainsi les poisons superficiels [...] ainsi les poisons sur des images ne fut ce que contemplées, comme ces enduits vénéreux sur un miroir ou sur un tableau qui inspirent le théâtre élisabéthain »<sup>191</sup>. L'acte final de Allamand, commandité par Carlito devenu Carlos, accédant enfin au stade d'Œdipe, s'exerce à la surface, dans un délire de coups de revolvers qui ne semblent atteindre personne. On aurait pu s'attendre à ce que Allamand élimine plutôt les trois femmes fictives qui menacent l'équilibre précaire de son univers. Mais, comme Œdipe, c'est lorsqu'il croit éliminer un inconnu qui lui barre la route qu'il tue ce qu'il a de plus proche. En tirant sur sa fille, c'est un peu la situation inverse d'Œdipe tuant son père qui se déroule. La disparition finale de Allamand et Carlos laisse le champ à une interprétation indécidable : s'agit-il d'un aboutissement ? D'une accession au langage et à la pensée ? ou au contraire n'assistons-nous qu'à une totale régression, un retour à la matrice originelle ?

Heureusement, « l'histoire ne s'arrête pas là. Le dégagement avec Œdipe de la catégorie éthique d'intention est d'une importance positive considérable »<sup>192</sup>. Et effectivement, c'est la première fois dans le film que le personnage principal semble animer d'une réelle intention, d'un véritable projet. De fait, il rejoint effectivement son double enfant, l'image de lui-même, qui n'avait de réalité qu'évanescence au préalable (une inscription sur un mur, une voix d'enfant dans l'oreille). Que ce projet soit délirant importe peu. L'essentiel, c'est qu'un projet soit désormais possible, dans un accord avec soi-même, et donc par la

---

<sup>190</sup> L.S. p. 236

<sup>191</sup> L.S. p. 240

<sup>192</sup> L.S. p. 241

constitution de ce que l'on appelle l'image de soi. Carlito peut maintenant effectivement s'appeler Carlos. Comme il le dit lui-même : "je suis assez grand à présent".

Si, donc, « à première vue, il n'y a que du négatif dans la bonne intention qui tourne mal [...] ce serait une erreur de penser la bonne intention, et sa perversité essentielle, dans le cadre d'une simple opposition de deux actions déterminées, celle qui est voulue [ éliminer par exemple toutes ces personnes qui m'importent en leur envoyant des lettres anonymes et en leur fixant un rendez-vous fatal ] et celle qui est faite [ supprimer par exemple ma propre fille en croyant qu'il s'agit d'une inconnue ]»<sup>193</sup>. C'est que « d'une part l'action voulue est une image d'action, une action projetée ; et nous ne parlons pas d'un projet psychologique de la volonté mais de ce qui le rend possible, c'est-à-dire d'un **mécanisme de projection** lié aux surfaces physiques [...] La notion même d'Image, après avoir désigné l'objet superficiel d'une zone partielle [ histoire de Strano ] puis le phallus projeté sur la zone génitale [ histoire de Vickers ] puis les images parentales pelliculaires issues d'un clivage [ histoire du majordome ] désigne enfin l'action en général, qui concerne la surface, non pas du tout telle action particulière, mais toute l'action qui s'étale en surface et qui peut la hanter»<sup>194</sup>. Raoul Ruiz nous fait donc assister à l'histoire de la constitution des images chez l'enfant, dans une genèse qui part de la profondeur pour arriver à la production des surfaces.

« Mais, d'autre part, l'action effectivement faite [...] c'est quelque chose qui arrive, qui représente à son tour tout ce qui peut arriver, ou mieux encore quelque chose qui résulte nécessairement des actions et des passions, mais qui est d'une toute autre nature, ni action ni passion soi-même : événement, pur événement (tuer le père et châtrer la mère, être châtré soi-même et mourir) »<sup>195</sup>. Ou tuer sa fille et toutes ses femmes et se donner la mort dans *Trois Vies et une seule mort*. Ou tuer le jeune homme auquel on a pourtant évité la prison en supprimant par la même occasion un jeune couple de ses amis dans *Généalogies d'un crime*. L'important ici n'est donc pas l'acte lui-même, mais que l'action faite

---

<sup>193</sup> L.S. p. 241

<sup>194</sup> L.S. p. 241

<sup>195</sup> L.S. p. 241

ne soit « pas moins que l'autre projetée sur une surface. Seulement c'est une toute autre surface, métaphysique ou transcendantale »<sup>196</sup>. Ou surface de l'écran de cinéma. « On dirait que l'action toute entière s'est projetée sur un double écran, l'un constitué par la surface sexuelle et physique, l'autre par une surface déjà métaphysique ou "cérébrale" [...] L'intention comme catégorie œdipienne prend l'ensemble de toute action possible et le divise en deux, le projette sur deux écrans, et détermine chaque côté conformément aux exigences nécessaires de chaque écran : d'une part toute l'image de l'action sur une surface physique où l'action même apparaît comme voulue [...] ; d'autre part tout le résultat de l'action sur une surface métaphysique, où l'action même apparaît comme produite et non voulue, déterminée sous les espèces du meurtre et de la castration »<sup>197</sup>.

Pourtant, cet événement de l'élimination par le héros principal de toutes ses femmes n'est pas l'ultime scène du film. Le personnage paraît finalement se retrouver, apaisé, main dans la main avec son double enfant qu'il ne quitte plus désormais. Il part en promenade. Il semble connaître une transmutation que Freud nomme *désexualisation*, cette "énergie désésexualisée"<sup>198</sup> alimentant à la fois l'instinct de mort et conditionnant le mécanisme de la pensée. Éliminer toutes ses femmes procédait déjà radicalement de ce processus de désésexualisation<sup>199</sup> (on peut prêter d'ailleurs le même sens à l'acte final de l'avocate dans *Généalogies d'un crime*, l'élimination de son jeune amant par l'héroïne la condamnant à une longue réclusion en prison).

A la toute fin du film, Bellemare nous dit que ce jour là, Strano, Vickers, La Cloche, Allamand et Carlito se sont tous suicidés, aspirés par leur instinct de mort. Mais l'image que nous offre l'écran, toute d'apaisement, signale peut-être plutôt le début, pour le personnage, de sa vie spéculative (la promenade étant d'ailleurs traditionnellement un acte fortement associé à la vie spéculative).

*Logique du Sens*, livre "pré-antiœdipien", fait déjà subir une transformation de taille à l'Œdipe freudien. Comme le dira explicitement Deleuze

---

<sup>196</sup> L.S. p. 241

<sup>197</sup> L.S. p. 242

<sup>198</sup> L.S. p. 242

<sup>199</sup> Ce processus de désésexualisation est, d'une certaine manière, signalé à l'intérieur du film par la référence au mot "chaste", élément de la décomposition du mot-valise Castaneda.

plus tard, l'inconscient n'est pas un théâtre où se rejoue sans cesse Oedipe ou Hamlet mais plutôt une usine. L'inconscient, comme le sens, est produit et ne préexiste pas dans un ciel immuable qui nous ferait assister à la réminiscence des mêmes figures emblématiques. Chez Ruiz également, l'inconscient existe comme usine et non comme théâtre. Si le personnage principal peut être assimilé à Œdipe, il n'est pas l'Œdipe tragique qui réitère les conditions d'une malédiction mais un Œdipe que nous pourrions qualifier de "poétique" ( de poiêsis, faire), un expérimentateur qui fait advenir l'éternel retour des conditions rendant possible l'émergence du sens, du "pur événement".

### 30ème série. Simulacre, Idole, Image et Phantasme.

Deleuze emploie le terme « *simulacre* pour désigner les objets des profondeurs », « *Idole*, pour désigner l'objet des hauteurs et ses aventures », « *Image*, pour désigner ce qui concerne les surfaces partielles corporelles, y compris le problème initial de leur raccordement phallique (la bonne intention) »<sup>200</sup>. Le *phantasme* est par contre « un phénomène de surface, bien plus un phénomène qui se forme à un certain moment dans le développement des surfaces »<sup>201</sup>. Ces quatre régimes de l'image correspondent aux quatre histoires successives racontées dans *Trois vies et une seule mort*.

L'histoire de Strano privilégie les simulacres. La caméra elle-même, tournoyant autour de Strano et Parisi au début de la narration, signifie à la fois l'envoûtement qui est en train de saisir Parisi et l'immersion en spirale vers les profondeurs. Dans l'appartement loué par Strano, tout est simulacre, les meubles semblent être fait en trompe-l'œil, les murs reculent, le temps s'allonge ou se réduit à un seul instant. Nous sommes alors au stade du premier régime de l'image. Parisi, imperméable aux simulacres, lui qui n'a jamais vu qu'une fois une majorette verte grimper sur un mur, visite l'appartement avec un regard clinique, documentaire, découvrant des poussins là où Strano identifiait des fées. De cet appartement, toutefois, il n'arrive pas à sortir, comme prisonnier des apparences.

Vickers, dans sa quête du *bon* objet, accède plutôt au régime des idoles. On peut voir Tania prostituée, comme figurant le premier niveau de ce nouveau régime. Après avoir idolâtré sa mère, Vickers trouve en Tania une nouvelle protectrice - elle lui fait échapper à l'embuscade des clochards - avec laquelle il entretient des rapports de compréhension mutuelle. Toutefois, leur liaison est soumise à une condition, que Vickers devra respecter s'il désire garder contact avec Tania. Il devra coûte que coûte prévenir Tania s'il croise son mari. Nous sommes ici dans un régime des idoles où l'échange est inégalitaire entre l'idole, la maîtresse, et son disciple : celui-ci doit allégeance à sa maîtresse, leur relation étant soumise à la condition qu'elle dicte et à laquelle il doit se plier.

---

<sup>200</sup> L.S. p. 252

<sup>201</sup> L.S. p. 252

Comme dans tout mode de fonctionnement idolâtre, nous sommes ici au stade du fétichisme : le mari est signalé par sa bague, ses chaussures et son bégaiement, la femme, par ses vêtements collants en cuir, évidemment à rattacher au sadomasochisme et à son fétichisme. Vickers n'avertissant pas Tania de l'arrivée de son mari car n'en ayant pas le temps, celle-ci rompt le contrat qui les liait et déclare qu'il l'a trahi. Vickers retourne alors vers sa mère en occupant un banc sous ses fenêtres. Mais maintenant c'est elle qui semble l'idolâtrer. Lui, ayant par contre dépassé ce stade, l'abandonne brutalement la faisant mourir de chagrin. Mais maintenant c'est Tania qui va déchoir de son piédestal. Vickers découvrant qu'elle risque la prison, la fera libérer et l'épousera. Mais à partir de ce moment là, il s'en détachera, retournera au père Lachaise pour tourner autour du tombeau de sa mère comme autour d'une question (lors de sa première visite au Père Lachaise, Vickers s'était recueilli sur le tombeau de Robert Houdin, l'illusionniste, donc l'homme des simulacres, mais également l'homme appartenant au règne de l'idolâtrie, avec ses mises en scène et ses rituels). Dans la dernière scène de l'épisode, Vickers est toujours sur le sol, dans la position de celui qui idolâtre ce qui se trouve au dessus de lui, mais cette fois ci il décline l'invitation de Tania. Son idolâtrie, dans son aboutissement, est maintenant celle qu'il trouve au sein de l'église, dans une dévotion exacerbée de franciscain.

Le majordome de la troisième histoire évolue maintenant dans le règne de l'image. Au simulacre des profondeurs et à l'idole des hauteurs succède l'image à la surface. Et le majordome est l'homme des surfaces, "astiqueur" infatigable. De fait, il est l'homme des raccords, des raccordements. S'il met en présence les différents personnages des histoires précédentes, c'est pour qu'ils se *connaissent* mais, pourrions nous dire, au sens biblique. Chez lui, les raccordements ne se font pas encore au niveau symbolique mais seulement au niveau des "surfaces partielles corporelles". Il s'arrange donc pour que Martin rencontre Maria, couche avec elle, et vérifie en se rendant chez elle que ce raccordement a bien eu lieu (Martin lui ouvre la porte et le majordome, muet et imperturbable, le dévisage avant de se retirer). Il procède ensuite au raccordement de Martin et Cécile avec Tania et son mari. Mais ce raccordement n'a pas lieu : Martin et Cécile, tous deux êtres superficiels, donc êtres des surfaces, ne peuvent s'entendre avec le couple idolâtre. Ce dernier ne rêve que de rituel et de



profanation là où le jeune couple ne parle que d'hygiène de vie (déjà Martin, trop "bête", comme l'âne dont il porte le nom, avait heurté Maria en lui montrant le portrait de Cécile, n'imaginant pas pouvoir susciter la jalousie chez Maria, ce mal des profondeurs). Le couple de fétichistes se retire donc, écœuré.

C'est alors que le majordome intervient, directement cette fois-ci. Apathique et taciturne, il s'active et s'éclaire lorsque le son d'une cloche retentit. Comme le dit Deleuze, « parce que l'ensemble de la surface ne préexiste pas, la sexualité sous son premier aspect (prégénital) doit être définie comme une véritable production des surfaces partielles, et l'auto-érotisme qui lui correspond doit être caractérisé par l'objet de satisfaction projeté sur la surface et par le petit moi narcissique qui le contemple et s'en repaît »<sup>202</sup>. C'est ici une cloche, substitut du phallus, qui est cet objet de satisfaction, déclencheur de l'activation et du plaisir pour le petit moi narcissique du majordome (qui, comme nous l'avons déjà dit, est dans la position d'un jeune enfant ... et l'enfant, étymologiquement, c'est celui qui ne parle pas). Le majordome, dans sa phase de raccordement des surfaces et d'expérimentation, s'initie à la maîtrise de son auto-érotisme et prend de l'autonomie par rapport au couple parental inversé qu'il s'est choisi : il cache la cloche, prend progressivement de l'ascendant sur ses protégés qu'il drogue. C'est comme s'il prenait grand soin de ses parents tout en les tuant progressivement pour acquérir enfin son autonomie. Mais ce processus ne l'amène pas jusqu'à la réalisation complète de l'Œdipe : lorsque le clochard désire massacrer les deux parents, le majordome prend leur défense et élimine l'agresseur potentiel.

La dernière histoire nous fait accéder au phantasme c'est-à-dire à une certaine forme d'image mentale. Ainsi nous assistons à l'évocation de deux rêves. Et surtout nous apparaît, dans sa réalité fantasmatique, le jeune Carlito. Aux raccordements partiels dans l'espace, inauguré par le majordome, Allamand ajoute un raccordement dans le temps, lui qui fait maintenant communiquer tous ses mondes impossibles. Comme le dit Deleuze, « le temps est la relation formelle suivant laquelle l'esprit s'affecte lui-même, ou la manière dont nous sommes intérieurement affectés par nous même. Le temps pourra donc être défini comme l'Affect de soi par soi, ou du moins comme la possibilité formelle d'être affecté

---

<sup>202</sup> L.S. p. 229

par soi-même. C'est en ce sens que le temps comme forme immuable (...) apparaît comme la forme d'intériorité (sens intime), tandis que l'espace (...) apparaît de son côté comme forme d'extériorité, possibilité formelle d'être affecté par autre chose en tant qu'objet extérieur »<sup>203</sup>. Dans le troisième épisode, le majordome raccordait des surfaces. Nous en étions encore au stade de l'image comme prise de vue sur une extériorité. Nous accédons maintenant, avec Allamand et son raccordement des temps, au stade du phantasme, c'est-à-dire de l'image créée mentalement, caractérisée par son pouvoir d'affecter celui qui l'éprouve. « Ce qui apparaît dans le phantasme, c'est le mouvement par lequel le moi s'ouvre à la surface et libère les singularités acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait. A la lettre, il les lâche comme des spores, et éclate dans ce délestage »<sup>204</sup>. L'arrivée du phantasme Carlito-Carlos va provoquer chez le personnage principal ce que l'on pourrait appeler une décharge de spores, même si ceux-ci prennent la forme de balles de revolver, et l'éclatement final de son moi après sa mission accomplie.

Les quatre étapes du film que sont l'indifférenciation initiale, la recherche du bon objet, l'identification au bon objet et, enfin, le dégagement de l'intention permettant l'effectuation d'une action, ont leur antécédent dans une autre grande comédie, réalisée par Howard Hawks en 1939. *Bringing up Baby* reprend cette périodicité qui voit l'accession du personnage de professeur incarné par Cary Grant au statut d'homme. Au début du film, celui-ci est dans la position d'Hamlet interrogeant un os de brontosauve, son hochet. Evoluant dans un milieu fermé, devant épouser une femme-mère castratrice, il est au stade de l'indifférenciation : il ne sait pas encore quelle place attribuer à cet os. Après la rencontre du personnage incarné par Katharine Hepburn, il finit par recevoir l'os manquant du brontosauve, qu'il va désormais passer son temps à perdre et à chercher, dans une quête du «bon objet», toujours absent, toujours retiré. Au troisième stade, comme le clochard de Ruiz s'identifiant à La Cloche, Grant est rebaptisé Mister Bone et s'identifie totalement à son os. Enfin, c'est dans la dernière scène qu'il devient réellement un homme, accédant à l'acte intentionnel,

<sup>203</sup> G. Deleuze. « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne ». *Critique et Clinique*. Ed. de Minuit. p. 44

<sup>204</sup> L.S. p. 249

en protégeant Hepburn du mauvais léopard et en enfermant ce dernier<sup>205</sup>. Cette parenté curieuse du film de Ruiz avec celui de Hawks, pour toute relative qu'elle soit, nous semble justifiée par l'élection de l'humour chez les deux cinéastes. Hawks non plus n'aime pas l'ironie, cette fausse hauteur et privilégie la vitesse à la surface, la catégorie de l'humour. Mais chez lui, l'action est aboutie lorsque le couple réussit à se former, la sexualité pouvant désormais s'épanouir (d'où l'aspect «éternels adolescents» des personnages de Hawks, toujours saisis à la veille de l'épanouissement de leur sexualité). Ruiz dépasse - ou plutôt outrepassé - ce stade pour faire accéder ses personnages principaux à une sorte de vie spéculative énigmatique, par la déssexualisation, où l'enfance des personnages fait retour et leur propose une bifurcation, cette fois-ci radicale, de la narration.

---

<sup>205</sup> Cette lecture du film de Hawks permet dans le même temps de justifier le contre-sens du titre français du film, *L'Impossible Monsieur Bébé* : c'est que le bébé, ici, est bien le personnage incarné par Grant et non plus le léopard apprivoisé.

### 31ème série. Sublimation et symbolisation.

L'acte final de Strano-Vickers-Allamand, commandité par Carlito devenu Carlos, prétend être, pour son instigateur, un acte de réparation. Le personnage est bien maintenant dans la position d'Œdipe, héros positif, dans sa capacité à manifester des intentions, élaborer une stratégie pour parvenir à un but à atteindre, et entreprendre une action finale pour rétablir une situation d'équilibre. Il est donc dans la situation traditionnelle du héros dans la "théorie du conflit central", même si l'action d'éclat qu'il va entreprendre sera la plus absurde et la plus inaboutie de toutes celles qu'il a déjà pu commettre.

Carlos nous est présenté par Bellemare comme un personnage phantasmatique, sorti tout droit de l'imagination du héros : lui seul peut le voir. C'est dire qu'il prend une réalité bien différente de celle des fées que Strano nous décrivait au début du film. Carlos est phantasme là où les fées étaient simulacres. C'est presque une réalité factuelle qu'il revêt, au point qu'un personnage extérieur comme Bellemare peut en déceler l'existence.

Comme le dit Deleuze, le phantasme « est inséparable d'un déplacement, d'un déroulement, d'un développement dans lequel il entraîne sa propre origine ; et notre problème précédent : "où commence le phantasme à proprement parler ?" implique déjà l'autre problème : "vers quoi va le phantasme, où emporte-t-il son commencement ?" Rien n'est finalisé comme le phantasme, rien ne se finalise autant »<sup>206</sup>. Ici, c'est bien le phantasme Carlos, le chef, qui entraîne le héros vers l'action qu'il va entreprendre. « L'intention (œdipienne), c'était réparer, faire venir, et raccorder ses propres surfaces physiques »<sup>207</sup> : "réparer" le désordre provoqué par le mélange des multiples vies du héros, "faire venir" les différents protagonistes de ces histoires pour une ultime explication, "raccorder ses surfaces physiques" en redevenant tout à la fois, Strano, Vickers, La Cloche, Allamand et Carlos. « Mais tout cela appartenait encore au domaine des Images, avec la libido narcissique et le phallus comme projection de surface »<sup>208</sup>. Ainsi le héros n'arrête pas de se répéter "Je t'aime Carlos" et pense

<sup>206</sup> L.S. p. 253

<sup>207</sup> L.S. p. 253

<sup>208</sup> L.S. p. 253 et 254

qu'avec son revolver - phallus, que Carlos appelle son jouet, il pourra régler tous ses problèmes. C'est donc dans un monde d'images qu'évolue le héros, Don Quichotte contemporain parti à l'assaut des moulins. Et « le résultat, c'est châtrer la mère et être châtré, tuer le père et être tué, avec transformation de la ligne phallique en tracé de castration et dissipation correspondante de toutes les images (la mère-monde, le père-dieu, le moi-phallus)»<sup>209</sup>. Le résultat est en effet loin d'être à la hauteur de l'action héroïque que le personnage principal a l'impression d'entreprendre : essayer de tuer sa fille selon le modèle inversé d'Œdipe tuant son père, essayer de tuer ses multiples compagnes, n'a rien de l'action d'éclat classique des films hollywoodien. Pourtant le héros semble finalement en être très satisfait, comme si sa mission était accomplie. Ce qu'il a fait, c'est supprimer toutes ses vies, dans un processus de castration où il ne veut plus les voir. Ce qui le caractérise désormais, c'est l'aveuglement, comme pour Œdipe, son lointain ancêtre.

« Cette situation serait sans issue si la castration ne changeait en même temps la libido narcissique en énergie déssexualisée »<sup>210</sup>. Retournant auprès de Carlos et lui rendant son jouet, Strano-Vickers-Allamand est confronté à la question lancinante : "je t'aime Carlos, et toi tu m'aimes ? ". Enfin le héros lui répond , "mais bien sûr, je t'aime, Carlito", comme s'il s'agissait d'une question déjà dépassée. Carlos et le héros peuvent maintenant faire un bout de chemin ensemble, une "promenade" : "la libido narcissique" du héros s'est transformée en "énergie déssexualisée". « C'est cette énergie neutre ou déssexualisée qui constitue le deuxième écran, surface cérébrale ou métaphysique où le phantasme va se développer, recommencer d'un commencement **qui l'accompagne maintenant à chaque pas** (...) Il y a donc un saut. Le tracé de la castration comme sillon mortel devient cette fêlure de la pensée, qui marque sans doute l'impuissance à penser, mais aussi la ligne et le point à partir desquels la pensée investit sa nouvelle surface»<sup>211</sup>. A la fin du film, Carlos adulte et Carlos enfant peuvent donc enfin faire un bout de chemin ensemble. Et l'on peut ajouter en paraphrasant Deleuze, que Ruiz projette "toute la surface corporelle de la sexualité sur la surface métaphysique de la pensée". Sublimation et symbolisation. « sublimation,

---

<sup>209</sup> L.S. p. 254

<sup>210</sup> L.S. p. 254

<sup>211</sup> L.S. p. 254

opération par laquelle le tracé de la castration devient ligne de la pensée » et « symbolisation, opération par laquelle la pensée réinvestit de sa propre énergie tout ce qui arrive et se projette sur la surface »<sup>212</sup>. Les écrans ruiziens sont hantés par une ligne qui les partagent, parfois en hauteur, parfois en largeur, parfois en profondeur. Et si l'acte final du héros, comme celui de l'avocate dans *Généalogie d'un crime*, est une sorte d'acte généré par la pensée et projeté dans le réel, c'est tout le film lui-même qui semble être une projection de la pensée. « La métamorphose (sublimation et symbolisation) consiste pour chaque chose dans le dégagement [...] d'un sens qui survole et plane sur les corps. C'est là seulement que mourir et tuer [...] deviennent événements purs, sur la surface métaphysique qui les transforment, où leur infinitif s'extrait »<sup>213</sup>.

Tous les films de Ruiz semblent mimer l'éternel recommencement d'événements immémoriaux, infinitifs. D'où la propension qu'ont tous les personnages du film de n'être jamais étonnés par rien. Ils s'attendent en effet à tout, comme si leurs actions étaient l'effectuation d'un programme déterminé à l'avance. Rien n'est nécessaire, tout est fatal. "Ca ne m'étonnes pas", mais je sais", "j'avais compris", etc. A la fin de la troisième histoire, le jeune couple s'attend ainsi à ce que la majordome revienne leur demander des comptes comme s'il s'agissait d'un événement inéluctable. L'effectuation du film se réalise presque comme un rituel, film-effet dont la cause est externe au film, cause qui réside dans le sens que Ruiz y a projeté, par une sublimation des histoires qu'il convoque, ramenées à leur noyau formel, et par leur symbolisation réalisée grâce à l'utilisation de modèles logiques.

---

<sup>212</sup> L.S. p. 255

<sup>213</sup> L.S. p. 257

### 32ème série. Traumatisme et phantasme.

Le préalable à tous les comportements aberrants de Strano-Vickers-Allamand semble être un traumatisme profond lié à son enfance. Dans la biographie du personnage, évoquée par Ruiz dans une interview à *Positif*<sup>214</sup>, le jeune Carlito aurait été la victime d'un viol perpétré par un domestique que l'on aurait ensuite châtié à coups de marteau. Dans ce traumatisme initial, une grande partie des éléments œdipiens du film se retrouvent : la cloche, qui permet d'appeler un domestique, mais qui est aussi un objet détourné de sa fonction puisqu'il est l'objet qui appelle le phallus du violeur. Cloche qui reste cependant associée au *bon* objet puisqu'une cloche, c'est d'une part ce qui se trouve dans le campanile attaché à une église et qui renvoie au bon objet par excellence, Dieu le père, et que d'autre part, le campanile, c'est ce qui appartient en propre à Carlito puisqu'il est un élément de son nom. Le sens associé à cette cloche est donc particulièrement brouillé : il évoque à la fois le bon phallus et le mauvais phallus, Dieu le père et le domestique violeur, ainsi que la personne du jeune Carlito, enjeu de ce dilemme. Tous les sens du mot "cloche" vont donc permettre ce que Klossowski appelle la "vraie répétition", c'est-à-dire une « conduite singulière que nous tenons par rapport à ce qui ne peut pas être échangé, remplacé ni substitué »<sup>215</sup>.

Comment cette "vraie répétition" va-t-elle effectuer son éternel retour à l'intérieur du film ? « La théorie freudienne de l'événement (...) consiste à montrer qu'un traumatisme suppose au moins l'existence de deux événements indépendants, séparés dans le temps, l'un infantile et l'autre post-pubertaire, entre lesquels se produit une sorte de résonance »<sup>216</sup>. C'est cet événement du viol initial de l'enfant qui entre ainsi en résonance de plus en plus explicite avec les différentes histoires que nous raconte Bellemare. C'est aussi la clé du mode de construction du film. Celui-ci n'évolue pas selon un mécanisme de relations causales mais en fonction de phénomènes de résonances mystérieuses. Si la première histoire semble très éloignée de l'arrivée de Carlito, celui-ci n'étant jamais évoqué, l'issue de la scène traumatique qu'est le meurtre à coup de marteau

<sup>214</sup> Biographie à laquelle on se reportera dans l'annexe II de ce mémoire.

<sup>215</sup> *L.S.* p. 333 (dans l'appendice sur Klossowski).

<sup>216</sup> *L.S.* p. 263

du domestique y figure littéralement, sans recul ni réinvestissement symbolique. Ainsi le meurtre d'André Parisi par Mateo Strano. Avant même le générique du film d'ailleurs, c'est un bruit de cloche mystérieux qui retentit, comme une sorte d'avertissement. Rien de tel qu'une cloche pour manifester un mode de construction en "résonance".

Dans la seconde histoire, la brusque descente des escaliers de la Sorbonne par Vickers s'accompagne du bruit d'une cloche, résonant à l'intérieur de la musique du film, son de cloche répercutée avec beaucoup plus d'ampleur dans la scène suivante, bruit de cloche cette fois-ci appartenant à l'intérieur de la diégèse, au moment où Vickers traverse la place de l'hôtel de ville de Paris et se dirige vers le père Lachaise. Lors de sa première visite à Tania, la découverte du livre de Castaneda, *Le don de l'aigle*, fait advenir une voix d'enfant à son oreille qui lui profère "je t'aime Carlos". Lors de sa deuxième "bifurcation" sur les escaliers de la Sorbonne, les choses se précisent. Vickers s'immobilise pendant qu'une voix d'enfant lui murmure à l'oreille : "je t'aime Carlos, rappelle toi chéri, je crois que tu oublies quelque chose chéri". En bas des escaliers, il découvre l'inscription "Je t'aime Carlos", pendant que l'on entend le son d'une cloche et que, par la fenêtre, on découvre un marchand de châtaignes. Le traumatisme, que Vickers semblait oublier, comme le lui reproche Carlos, revient donc à la surface et détermine une nouvelle bifurcation du personnage, redevenant lui-même, "une cloche" c'est-à-dire un clochard. Vickers-vicaire est devenue une victime sanctifiée, acceptant son traumatisme comme une fatalité venu de Dieu, dans une sorte de sublimation de son traumatisme.

La troisième histoire marque une évolution : "d'une" cloche, le personnage devient "La" cloche, son nom commun est devenu nom propre. Il se rapproche donc de plus en plus de la source de son traumatisme. Et c'est cette fois-ci en jouant le rôle de l'agresseur, du domestique, qu'il tente de le conjurer. C'est pour cela qu'il peut certifier à son avocat outré que cette histoire peut se terminer très mal. Toutefois, lorsque le clochard qui l'accompagne, sorte de double en négatif, envisagera de massacrer les jeunes amoureux, c'est ce clochard, devenu une sorte de double du domestique-violeur, qui subira le châtement final. De



victime d'un traumatisme, le majordome, en tant qu'éminence du Surmoi, devient le bras vengeur qui en empêche l'effectuation.

La dernière histoire voit l'arrivée imminente de Carlito. Déjà la phrase qu'il murmure à l'oreille de Allamand pendant qu'il découvre un message codée et qu'il emporte une boîte de marrons glacés se fait plus explicite : le mot-valise Castaneda est décomposé en unités à décrypter. A chacune de ses escales à l'intérieur de ses multiples vies, il est renvoyé aux lettres anonymes envoyées par Carlito. C'est alors qu'il rencontre le jeune garçon et qu'il entreprend l'acte d'héroïsme destiné à rétablir l'ordre à l'intérieur d'une vie de plus en plus perturbée. Dans le traumatisme, c'était deux événements qui entraient en résonance l'un avec l'autre : par exemple le châtiment du domestique violeur et le meurtre de Parisi ou du clochard. Mais maintenant, «les deux événements sont plutôt présentés comme deux séries, l'une prégénitale, l'autre œdipienne, et leur résonance comme le processus du phantasme »<sup>217</sup>. C'est à ce niveau, que « la disjonction atteint à son usage positif affirmatif ». Et c'est ce qui rend désormais possible la co-présence de Carlito et de Allamand.

A la fin du film, Strano-Vickers-La Cloche-Allamand part en promenade avec Carlito. Le personnage accède au dialogue avec lui-même, à l'intériorité de la pensée. La promenade est bien cet exercice privilégié des philosophes, celui d'Aristote comme celui de Kant. Exercice pour le contemplatif qu'est devenu le personnage principal, comme le recueillement sera la disposition finale de l'avocate de *Généalogie d'un crime*, dans sa retraite forcée en prison. Carlito et le héros sont devenus péripatéticiens. Déjà, chez Tania, c'était son activité de prostituée et donc de péripatéticienne qui avait permis à Vickers d'entretenir avec elle une relation intellectuelle amicale. Elle-même était d'ailleurs comme lui un être double, femme d'affaires et prostituée, comme s'il était nécessaire d'avoir un double pour être capable de se parler à soi-même et d'accéder au travail solitaire de la pensée, en étant à la fois Je, et un autre.

---

<sup>217</sup> L.S. p. 263

### 33ème série. D'Alice à Carlito.

On peut établir certains types de correspondances entre les aventures d'Alice et celles du personnage incarné par Mastroianni. « La première partie d'Alice baigne toute entière dans l'élément schizoïde de la profondeur, à partir de la chute interminable d'Alice »<sup>218</sup>. Pour Strano, c'est l'emprisonnement interminable des fées qui assure cette plongée en profondeur non plus dans l'espace mais dans le temps. C'est qu'à l'inverse d'Alice, Strano a près de soixante-dix ans et retombe d'une certaine manière dans sa prime enfance. Dans le second épisode, « le chat de Chester joue le rôle du bon objet, du bon pénis, l'idole ou la voix des hauteurs »<sup>219</sup>. Vickers lui passe de sa mère, à la péripatéticienne, et de celle-ci à la voix des hauteurs, celle de Dieu le père. Il s'initie, si l'on peut dire, aux différentes aventures de la soumission : soumission à la mère nourricière qui, comme les fées, semble avoir pour principale occupation de manger. Soumission à la mère d'adoption, la femme gantée de cuir, un fouet à la main, presque toujours située au dessus le lui. Mais soumission également au "mauvais père", l'homme aux souliers blancs, à la bague bleue et au bégaiement méchant, qui lui apparaît lui aussi comme une "idole" alors qu'il est affalé dans un recoin de l'entrée d'une salle de spectacle. Soumission enfin au père éternel, dans une dévotion sans faille, à la fin de l'épisode.

C'est dans la troisième histoire que l'on peut dire que le majordome prend la place du chat Chester : « dans son essence le chat est celui qui se retire, se détourne »<sup>220</sup>. Ou plutôt, comme le dit Deleuze, « c'est comme si Alice s'était suffisamment identifiée au chat, qu'elle déclare son ami, pour voir l'ancienne profondeur s'étaler et les animaux qui peuplaient celle-ci devenir des esclaves ou des instruments inoffensifs »<sup>221</sup>. Pour le majordome, l'homme des surfaces, tous les personnages des autres histoires deviennent ses instruments, ils les combinent selon son désir, Martin avec Maria, Martin et Cécile avec Tania et son mari.

---

<sup>218</sup> *L.S.* p. 273

<sup>219</sup> *L.S.* p. 274

<sup>220</sup> *L.S.* p. 274

<sup>221</sup> *L.S.* p. 275

Vers la fin, « Alice pressent les dangers du nouvel élément : la manière dont ses bonnes intentions risquent de produire d'abominables résultats»<sup>222</sup>. Pour Allamand, l'invention de trois femmes fictives partait d'une bonne intention ; elles étaient nécessaires à l'agencement de son monde. Leur arrivée risque cependant de produire d'affreux résultats, pouvant aller jusqu'à mettre en péril le "franc fort". A la toute fin, « la surface se crève, " le paquet de cartes s'envola, puis retomba sur Alice "»<sup>223</sup>. Toutes les vies fictives inventées par le personnage incarné par Mastroianni finissent par toutes lui échapper.

Ce que Deleuze formule à propos de l'art de Carroll peut être facilement transposé à celui de Ruiz. Ruiz, comme Carroll, semble « extraire des symptômes la part ineffectuable de l'événement pur - comme dit Blanchot, élever le visible à l'invisible - [...] passer de la surface physique où se joue les symptômes et se décide les effectuations, à la surface métaphysique où se dessine, se joue, l'événement pur, passer de la cause des symptômes à la quasi-cause de l'œuvre »<sup>224</sup>. « Le caractère positif, hautement affirmatif, de la déssexualisation consiste en ceci : *que l'investissement spéculatif remplace la régression psychique* »<sup>225</sup>. C'est donc la mise en image des symptômes de cette régression, régression à l'œuvre chez quasiment tous les personnages des films de Ruiz, qui favorisera l'émergence de la spéculation. Comme dit Deleuze : « de l'échiquier physique au diagramme logique. Ou bien de la surface sensible à la plaque ultrasensible »<sup>226</sup>. Le passage de ce qui se présente devant la caméra à ce qui se manifeste sur l'écran de cinéma résulte, chez Ruiz, de cette transformation d'une distribution de personnages (premier mot du mot-valise Castaneda) soumis à une répartition à l'intérieur d'un échiquier physique dont Paris est ici le théâtre, à l'impression sur une plaque ultrasensible d'une image devenue spéculative, abstract d'image. Toujours séparer, isoler, abstraire pour faire accéder le film à la forme du "diagramme logique". « Ce qui n'empêche pas que l'investissement spéculatif ne porte sur un objet sexuel, puisqu'il en dégage l'événement, et pose l'objet comme concomitant de l'événement correspondant : qu'est-ce qu'une petite fille ? - et toute une œuvre non pour répondre à cette question, mais pour évoquer et

---

<sup>222</sup> L.S. p. 275

<sup>223</sup> L.S. p. 275

<sup>224</sup> L.S. p. 277

<sup>225</sup> L.S. p. 277 et 278

<sup>226</sup> L.S. p. 278

composer l'unique événement qui en fait une question ». Question qui se métamorphose pour Ruiz, dans *Trois vies et une seule Mort*, et qui devient "qu'est-ce qu'un petit garçon?"... ou plutôt "qu'est-ce que le petit garçon que j'ai été ?" (ou dans *Généalogies d'un crime*, qu'est-ce que la petite fille que j'ai été ?). Là où Deleuze décèle la perversité de Carroll, on ne peut déduire celle de Ruiz. C'est l'enfant que j'ai été qui pose question. Et notamment la question de l'amour qu'on lui porte : « est-ce que l'on aime l'enfant que l'on a en soi ? » Question de mélancolique, d'exilé, et non de pervers.

### 34ème série. L'acteur, le narrateur et le cinéaste.

L'évolution du personnage incarné par Mastroianni semble avoir suivi une "genèse dynamique" qui va des premiers jours du nouveau-né jusqu'au complexe d'Œdipe. Il représente ce que Deleuze appelle "l'ordre primaire". Son long parcours s'accompagne de différents « moments du langage : passion-action (bruit), possession-privation (voix), intention-résultat (parole) »<sup>227</sup>. Le "bruit" caractérise l'épisode Strano, non d'ailleurs à cause du bruit qui s'y manifeste très peu, que par rapport à l'aspect indifférencié, obscur, de cet épisode. Comme si Strano entendait des paroles qui n'avait pas d'autre signification que le bruit qu'elles font. La passion et l'action sont également au cœur de cette histoire : passion du corps de Strano livré aux fées, action brutale de Strano cassant son jouet Parisi parce qu'il refuse de lui obéir. La "voix" caractérise l'épisode Vickers et l'épisode Majordome, dans leurs deux moments successifs. Voix d'en haut, appel des hauteurs pour Vickers, identification à cette voix pour le majordome. Cette voix d'en-haut, qui mieux que le tintement d'une cloche pourrait en rendre compte ? L'identification de cette cloche au *bon* objet ne nous apprend cependant rien sur ce qu'elle peut signifier : nous sommes encore au niveau d'un infra-sens, d'un sens qui refuse encore de se dégager, pris encore dans la gangue des corps. La "parole" arrive donc enfin à Allamand, avec l'arrivée de son double enfant, avec lequel il peut enfin dialoguer. Il peut maintenant faire preuve d'intention en vue d'un résultat. Que, comme pour Œdipe, ce résultat ne soit pas à la hauteur de ce qu'il en escompte a peu d'importance. L'essentiel reste que le héros accède enfin à la parole et puisse maintenant faire un bout de chemin avec lui-même, comme si son parcours de représentant de "l'ordre primaire" était terminé, comme s'il était mort au film, pour vivre enfin dans une autre région, inaccessible à la forme filmique.

Cette fin permet ainsi d'accéder à ce que Deleuze appelle "l'organisation secondaire": « l'organisation secondaire (verbe ou représentation verbale) résulte elle-même de ce long parcours, elle surgit lorsque l'événement a su élever le résultat à une seconde puissance, et le verbe donner aux paroles élémentaires la valeur expressive dont elles étaient encore dénuées. Mais tout le

---

<sup>227</sup> L.S. p. 286.

parcours, tout le chemin est jalonné par l'ordre primaire. Dans l'ordre primaire les mots sont directement des actions ou passions du corps, ou bien des voix retirées. Ce sont des possessions démoniaques, ou bien des privations divines »<sup>228</sup>. Simulacre, idole, image et phantasme pour l'image, et bruit, voix, parole et verbe pour le son. Chez Ruiz, tout se passe comme si l'on ne pouvait pas dire "au commencement était le verbe" mais seulement "à la fin sera le verbe".

Mais les choses sont pourtant plus compliquées. Si le personnage principal évolue progressivement des bruits vers la parole, le narrateur, incarné par Bellemare, lui oppose un discours tout fait. Bellemare n'appartient pas à l'organisation secondaire qui serait plutôt le registre du cinéaste lui-même ; c'est à "l'ordonnance tertiaire" qu'il renvoie au contraire, avec ses discours bien formés, son appel régulier au "bon sens" et au "sens commun". C'est de sa hauteur qu'il peut faire appel aux ressources toujours insuffisantes d'ironie du spectateur : «l'ironie apparaît chaque fois que le langage se déploie d'après des rapports d'éminence, d'équivocité, d'analogie. Ces trois grand concepts de la tradition sont la source d'où toutes les figures de la rhétorique découlent. Aussi l'ironie trouvera-t-elle une application naturelle dans l'ordonnance tertiaire du langage, avec l'analogie des significations, l'équivocité des désignations, l'éminence de celui qui se manifeste»<sup>229</sup>. C'est ainsi l'éminent Bellemare, l'homme des sentences, qui pourra proférer : "l'excès de bonheur n'est qu'une forme extrême d'infélicité et l'excès de générosité n'est qu'une forme extrême de tyrannie".

Pour Bellemare, l'homme de l'ordonnance tertiaire du langage, il n'y donc pas d'événement. Tout peut être ramené à un ordre préexistant : un événement peut manifester la validité d'une maxime et est toujours traité comme un cas significatif (et non comme préalable à toute signification). Du haut de son regard divin, tout est régulier. Et il peut dire des histoires qu'il nous conte, "qu'il s'agit de cas bien réels, si réels qu'ils ne se sont pas produit une seule fois mais plusieurs, toujours à Paris, et peut-être pas loin de chez nous".

---

<sup>228</sup> L.S. p. 287

<sup>229</sup> L.S. p. 287 et 288

Si pour Bellemare, les personnages du film se ramènent à la dimension de fourmis, nous fournissant des "cas d'espèces", on sent bien pourtant que le déroulement du film n'existe que pour lui échapper et lui faire un "enfant dans le dos" (même s'il est évidemment complice de Ruiz dans son "éviction"). Bellemare, homme de média - télévision, radio - est utilisé par Ruiz en tant que tel, pour l'éminence que son statut lui procure : homme du bon sens et du sens commun. Au-delà du sens. Le parcours de Mastroianni correspond par contre à celui d'un infra-sens, jusqu'à son acte final, acte-Événement, car composé d'un sens dans ce qu'il lui accorde - acte fomenté avec la complicité de Carlito - et d'un non-sens dans ce qu'il manifeste - le meurtre de sa fille comme meurtre d'un Œdipe inversé (ce qui semble logique pour un Œdipe de soixante-dix ans). Si Bellemare, d'une certaine manière, juge Mastroianni du haut de son ironie, ce dernier lui échappe cependant, réfugié dans le registre de l'humour, comme son complice Ruiz.

Deleuze demande ainsi : "qu'est-ce qui fait taire l'ironie ?". Et il répond : « nous croyons que quelque chose survient, capable de vaincre l'ironie sur son propre terrain, c'est-à-dire sur le terrain même de l'équivocité, de l'éminence et de l'analogie : comme s'il y avait une éminence en trop, une équivoque excessive, une analogie surnuméraire qui, au lieu de s'ajouter aux autres, en assureraient au contraire la clôture. Une équivoque telle qu'il ne peut plus y avoir d'autre équivoque "après" ; tel est le sens de la formule : *il y a aussi la sexualité* »<sup>230</sup>. Pour Bellemare, l'homme des hauts plateaux comme pour le Strano des profondeurs, "il y a aussi la sexualité". « C'est pourquoi, en même temps que la sexualité se déploie sur la surface physique, elle nous fait passer de la voix à la parole, et ramasse toutes les paroles en un ensemble ésotérique, en une histoire sexuelle qui ne sera pas désignée, manifestée ni signifiée par elles, mais qui leur sera strictement coextensive et consubstantielle »<sup>231</sup>. Histoire sexuelle non désignée du viol de Carlito enfant, ramassage de toutes les paroles dans l'ensemble ésotérique constitué par le mot-valise Castaneda. Ces deux aspects du film resteront toujours étrangers à Bellemare. Toujours il restera devant le personnage principal comme devant une énigme, incapable de saisir le sens de ce qui l'anime, juste bon à décrire ses déplacements et ses changements de

---

<sup>230</sup> L.S. p. 288

<sup>231</sup> L.S. p. 288 et 289

patronymes de l'extérieur. C'est comme si le sens advenait au personnage principal mais sans qu'il n'arrive à en avoir la pleine conscience, toujours à la frontière extrême de l'infra-sens, en amont, tandis que le narrateur, appartenant depuis longtemps au monde du sens et de l'ordre établi, monde de l'aval, restait toujours à la frontière extrême d'un supra-sens, toujours trop rapidement enclin à trouver des raisons et des buts à chacun d'entre nous. Deux manières de rater l'Événement, de rester à sa frontière, comme s'il était justement ce qui ne pouvait pas être montré, encore non-sens chez Mastroianni et déjà sens établi chez Bellemare. Comme si Mastroianni, le latin lover, était encore trop dans l'être, dans la chair de l'être, et notamment dans les rets de sa sexualité - d'où la multiplication de ses femmes - alors que Bellemare était beaucoup trop dans le langage, dans les rets du langage que forme la rhétorique.

Il s'agit donc maintenant de déterminer la place de Ruiz lui-même. Comme le dit Deleuze, l'équivoque en trop de la sexualité « rend le langage mûr pour quelque chose d'autre. Ce quelque chose d'autre, c'est ce qui vient de *l'autre* surface, déssexualisée, de la surface métaphysique, quand nous passons enfin de la parole au verbe, quand nous composons un verbe unique au pur infinitif avec toutes les paroles réunies »<sup>232</sup>. Ainsi Ruiz composant le verbe "Aliéner" (la présence de Bellemare aliénant elle-même d'ailleurs la parole du cinéaste). C'est ici « qu'à partir de l'équivoque proprement sexuelle qui clôt toute équivocité, l'humour dégage un univoque déssexualisé, univocité spéculative de l'être et du langage ; toute l'organisation secondaire en un mot (...) faisant passer l'énergie de la sexualité à l'asexuel pur, ne cessant pourtant pas de demander "qu'est-ce qu'une petite fille ?" quitte à substituer à cette question le problème d'une oeuvre d'art à faire, qui seule y répondra »<sup>233</sup>. Et Ruiz semble à la perfection suivre le chemin qu'indique le philosophe à l'issue de son livre : « que peut l'oeuvre d'art, sinon toujours reprendre le chemin qui va des bruits à la voix, de la voix à la parole, de la parole au verbe [...] pour y retrouver toujours l'indépendance des sons et y fixer cette fulguration de l'univoque, événement trop vite recouvert par la banalité quotidienne ou, au contraire, par les souffrances de la folie »<sup>234</sup>. Le film de Ruiz est exemplaire dans sa façon de nous représenter ces

---

<sup>232</sup> L.S. p. 289

<sup>233</sup> L.S. p. 289 et 290

<sup>234</sup> L.S. p. 290



deux instances qui « recouvrent » l'événement : la "banalité quotidienne" de Bellemare-narrateur à la radio, véritable incarnation du bon sens et du sens commun, les "souffrances de la folie" de Mastroianni-acteur, terminant son itinéraire aberrant par son suicide. Reste la "fulguration de l'univoque" du filmage de Ruiz-cinéaste, nous faisant parcourir le chemin de la fabrication d'une œuvre d'art en train de prendre forme sous nos yeux, chemin qui va du bruit au verbe, du simulacre à l'image mentale, du *non-sense* au sens.

Le personnage du héros principal peut ainsi s'envisager comme une sorte d'Œdipe. Mais à condition de voir en Œdipe un avatar de Don Quichotte. Si les aventures de Strano-Vickers-La Cloche-Allamand sont un peu les aventures de l'inconscient, du plus jeune âge à celui de l'Œdipe, elles arrivent à un personnage de soixante-dix ans qui n'est pas dans une position passive, instrument d'une fatalité à la Carné ou à la Duvivier. Comme le dit Deleuze dans un livre postérieur à *L'anti-Œdipe* : « l'inconscient, vous ne l'avez pas, vous ne l'avez jamais (...) vous devez le produire (...) On ne reproduit pas des souvenirs d'enfance, on produit, avec des *blocs d'enfance* toujours actuels, les blocs de devenir-enfant »<sup>235</sup>. Le personnage incarné par Mastroianni ne cesse donc pas d'être actif même si ce n'est pas selon un ordre des moyens et des buts élaborés par une conscience. Ce qu'il produit, c'est de l'inconscient, c'est ce qu'il fait proliférer, sans ordre ni mesure. C'est ce qui assure la drôlerie de son parcours, c'est ce qui en fait l'agent de cette "fulguration de l'univoque" qu'est l'arrivée d'un événement, "selon un ordre ni possible, ni réel, ni nécessaire, mais fatal". Ruiz, cinéaste de l'événement.

---

<sup>235</sup> G. Deleuze - C. Parnet. *Dialogues*. G.F. 1977

### *Baroque de Ruiz.*

Parler de cinéma baroque à propos de Ruiz ne semble faire problème pour personne. Lui-même, à l'inverse peut-être de Oliveira<sup>236</sup>, accepte de bonne grâce ce qualificatif. Encore faut-il déterminer ce que le terme recouvre.

### *Barbara et baroco.*

Traditionnellement, on considère que l'origine du terme "Baroque" est à chercher en Espagne et au Portugal. Il qualifierait, en joaillerie, une perle irrégulière. Cette origine, communément admise, témoigne implicitement de certaines spécificités du baroque. La tendance à l'ostentation associée communément au Baroque peut y être rapportée. Surtout, le terme baroque qualifiant un bijou dont le procès est organique et dont « l'organicité » est redoublée par l'apparence irrégulière, place le « vivant » au centre de la caractérisation du baroque. Et un vivant irrégulier, non harmonieux, toujours emporté vers sa chute. L'archétype que peut représenter la *Sainte-Thérèse* du Bernin témoigne bien de la tension vibrante entre l'élévation spirituelle que nous promet la beauté du monde et l'inéluctable chute matérielle où nous entraîne la corruption du corps.

Si cette caractérisation du baroque nous semble bien qualifier le cinéma d'un Oliveira, celui de Ruiz se dérobe en partie à cette analyse. C'est plutôt la définition de Panofsky qui semble le mieux caractériser l'œuvre du cinéaste chilien. Pour Panofsky, en effet, Baroco est avant tout un terme qui servait d'aide-mémoire aux logiciens des derniers temps de la scolastique et qualifiait une figure particulière de syllogisme. A la forme "Barbara" s'opposait ainsi la forme

<sup>236</sup> Au qualificatif de Baroque, Oliveira semble préférer celui de Classique, en référence à une définition très large du terme « Classique » puisque sont « classiques » les oeuvres qui sont dignes de rester, qui ont de la "valeur".

On imagine mal Ruiz utiliser le terme de "Classique" pour qualifier son oeuvre. L'image de perfection que ce qualificatif revêt aurait plutôt tendance à le faire fuir, l'idée d'imperfection, d'expérimentation, associée au baroque - et plus d'ailleurs au baroque sud-américain qu'au baroque romain - s'accordant plus avec le cinéma qu'il revendique. Si on peut accoler aux deux cinéastes le qualificatif de Baroque, c'est bien parce que l'on fait la distinction entre un baroque "classique", "sédentaire", soucieux de son unité, ou toute la tension est déployée selon un axe vertical, un Baroque du XVIIe - celui de Oliveira - et un Baroque plus échevelé, plus "nomade", peu soucieux de son unité, dressant une sorte de pont entre le maniérisme et le rococo, entre le XVI et le XVIII en occultant le siècle d'or, et se déployant selon un axe horizontal - celui de Ruiz.

"Baroco". La voyelle "a" indiquait un énoncé d'ordre général et positif, la voyelle "o" un énoncé partiel et négatif. Un syllogisme du type Baroco était par exemple : « tous les chats ont des moustaches / certains animaux n'ont pas de moustaches / donc, certains animaux ne sont pas des chats »<sup>237</sup>. La forme Baroco est donc plus "alambiquée", plus détournée que la forme Barbara. Panofsky ajoute qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, même un Montaigne se moquera de la pédanterie de ceux qui ont la tête remplie de "Barbara et Baroco".

Connaissant le goût de Ruiz pour la logique (notamment pour les œuvres de Wittgenstein et de Russell), c'est cette définition qui nous semble la plus proche de son univers. Ruiz se sert de la logique pour produire des fictions paradoxales qui témoignent des limites de notre pouvoir de maîtrise sur le monde. Ce n'est donc pas la forme conquérante "Barbara" qui est à l'œuvre dans son cinéma mais la forme restrictive "Baroco".

### *Mystère et ministère.*

Dans un chapitre de sa *Poétique du Cinéma*, Ruiz oppose Mystère et Ministère. « Mystère se présente lui-même sous les couleurs d'une religion votive (...) Mystère est une équipe qui, à l'instar de la Nature, aime se cacher. La Nature est occulte et Mystère, comme certaines fleurs carnivores, se plaît à dissimuler sa nature profonde derrière l'étalage impudique de charmes ambigus (...) L'organisation de Ministère est totalement différente. C'est un corps dont les entrailles sont exposés au grand air : ses organigrammes sont absolument accessibles tout comme les changements qui surviennent dans son équipe suivent des règles accessibles à tout le monde »<sup>238</sup>.

En filigrane, Ruiz nous expose ce qui oppose la Nature et la Société, le monde de l'art et celui de l'industrie, le monde des prototypes et celui de la production standardisée. Le monde de l'art est bien sûr du côté de Mystère, comme le personnage principal de *Trois vies et une Seule Mort*, comme Ruiz lui-même, même s'il s'en défend. Le monde de l'industrie du cinéma, celui de la

<sup>237</sup> E. Panofsky. *Trois essais sur le style*. Ed. Le Promeneur. novembre 1996.

<sup>238</sup> R. Ruiz. *Poétique du cinéma*. p. 89 à 91.

"théorie du conflit central", bascule déjà du côté de Ministère et de ses produits calibrés, standardisés. Mais l'Art que nous décrit Ruiz est très particulier. C'est un Art qui comme pourrait le dire Riegl, "rivalise avec la Nature". Pour Ruiz, la Nature étant déjà du côté de Mystère, l'Art ne fait que lui emprunter un mode de production qui lui est propre. Dans une perspective toute Baroque, l'art s'engendra de la même manière que la Nature produisant du Vivant, par prolifération et différenciation. Combattant l'aspect normatif du sens commun et du bon sens de l'homme vivant à l'intérieur d'une société bien policée, Ruiz lui substitue une logique du non-sens, "la razón de la sin razón", le Mystère contre le Ministère, le Devenir des personnages contre leurs ambitions et leurs projets. Ce faisant, Ruiz Substitue la Vie comme principe actif à l'idée de l'Homme agissant, maître de ses actes et de son environnement. Dans une approche que Deleuze fait remonter aux stoïciens, Ruiz est dans la position de Nietzsche et Mallarmé, qui « nous ont donné la révélation d'une pensée-monde, qui émet un coup de dés. Chez eux, il s'agit d'un monde sans principe, qui a perdu tous ses principes : c'est pourquoi le coup de dés est la puissance d'affirmer le Hasard, de penser tout le hasard, qui n'est surtout pas un principe mais l'absence de principe. Aussi rend-il à l'absence ou au néant ce qui sort du hasard, ce qui prétend y échapper en le limitant par principe »<sup>239</sup> : comme les tenants de Ministère. Dans *Trois Vies et une Seule Mort*, l'homme de pouvoir Allamand, seul des hétéronymes de l'acteur Mastroianni à vouloir échapper au hasard en le "limitant par principe", paiera cher sa volonté de mise en coupe réglée du hasard.

*Manifeste pour une vie spéculative.*

Serge Daney déclarait que le passage du Maniérisme au Baroque était le passage du "Ne servir à Rien" au "Ne servir que le Rien". Comme le dit Deleuze, « le Rien plutôt que quelque chose »<sup>240</sup>. *Trois Vies et une seule Mort* est le film exemplaire qui semble exécuter à la lettre le programme proposé par Deleuze : « penser sans principes, en l'absence de Dieu, en l'absence de l'homme même, est devenu la tâche périlleuse d'un enfant-joueur qui détrône le vieux

<sup>239</sup> G. Deleuze. *Le Pli*. p. 90

<sup>240</sup> *Ibid.* p. 90

Maître du jeu, et qui fait entrer les impossibles dans le même monde éclaté »<sup>241</sup>. Le personnage incarné par Mastroianni est l'enfant-joueur, l'éternel Carlito, qui fait entrer les impossibles de ses multiples vies dans un même monde éclaté. Instituant un néo-baroque athée là où le Baroque de Oliveira, plus proche de Leibniz, croit encore en Dieu malgré son absence, presque à cause de son absence. Chez Ruiz par contre, « le monde est le domaine anonyme de l'absence, à partir d'où les choses apparaissent et où ensuite elles disparaissent ... L'apparition est le masque derrière lequel il n'y a personne, derrière lequel il n'y a rien d'autre que justement le rien »<sup>242</sup>. Mystère.

Cette promotion du Rien à l'intérieur de l'œuvre de Ruiz est jubilatoire, profondément joyeuse. Si elle peut accomplir ce tour de force, c'est qu'elle s'accompagne d'un questionnement plus profond. Les films de Ruiz sont des sortes de films d'initiation, comme on parle de romans d'initiation. Ils essaient de répondre aux questions : "qu'est-ce qui rend possible l'exercice de la pensée ? Comment accéder à une vie spéculative ?". Ces questionnements relient une fois de plus profondément le cinéaste chilien aux grandes pensées de l'âge baroque, celle de Leibniz, de Pascal ou de Spinoza. Mastroianni dans *Trois vies et une seule mort*, Deneuve dans *Généalogies d'un crime*, sont saisis au moment où ils souffrent de confusion mentale, à un stade pré-spéculatif où leurs idées restent confuses, encore engagées dans les passions des corps. Spinoza diraient que leurs idées à ce stade sont encore "inadéquates". Les deux films vont alors épouser le mouvement de la clarification de leur vie matérielle (un nettoyage par le vide) afin de les faire basculer dans une pure vie spéculative. On ne sait plus alors si, à la fin de *Trois vies et une seule mort* ou de *Généalogies d'un crime*, les héros sombrent dans la folie ou sont touchés par une sorte de grâce. Ce que l'on peut tout au moins suggérer, c'est qu'ils ne sont pas dans la position du héros de *El* de Bunuel par exemple : ce dernier, se retirant dans un monastère, donc manifestant apparemment une élévation spirituelle, disparaît à la fin du film en zigzaguant dans le lointain, ce qui, ironiquement, témoigne au contraire de son total enfermement dans sa folie obsessionnelle. C'est un peu le contraire qui se passe dans les deux films de Ruiz. Le cheminement de ses héros n'est pas soumis à une entropie comme chez Bunuel. Leur parcours initiatique signale une élévation,

---

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 90

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 90

élévation qui part des passions les plus confuses du corps pour aboutir à une vie spéculative débarrassée de toutes ses scories. Paradoxalement si le héros de *El* finit ses jours dans un monastère, c'est pour témoigner de sa chute dans une folie sans rémission. Par contre, si Mastroianni, dans *Trois vies et une seule mort*, pourrait finir dans un hôpital psychiatrique et Deneuve, dans *Généalogies d'un crime*, terminer ses jours en prison, leur chute matérielle s'accompagne d'une élévation spirituelle selon un parcours éminemment baroque. Les personnages incarnés par les deux acteurs ne manifestent plus qu'une sorte de béatitude et pourraient presque déclamer comme Pierre Clémenti dans *Porcherie* de Pasolini : « j'ai tué mon père et ma mère, j'ai mangé de la chair humaine, et je tremble de joie ». A la fin du film, plus rien de semble plus pouvoir les toucher. Il se sont débarrassés des oripeaux de leur vie matérielle pour accéder à une pure vie spéculative.

*Vers la joie.*

Raoul Ruiz s'excusant dans l'émission *Le Cercle de Minuit* d'être un "intello", accorde selon nous une grande valeur à la vie spéculative. Dans ses derniers films, elle revêt les aspects d'un aboutissement alors que dans ses films précédents - par exemple dans *L'éveillé du Pont de l'Alma* - la spéculation intellectuelle, toujours très présente, ne manifestait qu'une sorte de mélancolie, une consolation. La profonde vie spéculative du personnage incarné par Michael Lonsdale dans ce film semble en effet se vivre comme un exil hors du monde, un retranchement mélancolique. Ruiz suit ainsi une sorte de passage du maniérisme au baroque. Ses films, épousant jadis volontiers une forme éclatée, semblent recouvrir maintenant une unité qui leur manquait. L'initiation du jeune garçon de *L'Île au Trésor* était encore une initiation ratée, le film éclatant en mille morceaux au fil de son déroulement. Ce que l'on voyait fuir ainsi, c'était le sens lui-même. Les films de Ruiz manifestaient alors une dimension dépressive symptomatique d'une approche maniériste.

L'appel dans le dernier film de ce que nous appelons la "vie spéculative", non plus présentée comme un refuge mélancolique mais comme

l'affirmation d'une volonté qui fonde le sens à partir du non-sens, témoigne d'un renversement de perspective, du passage du "ne servir à rien" au "ne servir que le rien". La béatitude finale des deux héros des derniers films de Ruiz est celle définie par Spinoza dans *L'Ethique* lorsque il invite ses lecteurs à dépasser les passions tristes pour accéder à la connaissance de Dieu. Les deux derniers films de Ruiz pourraient s'intituler «Vers la joie». Pris dans la gangue de leurs passions tristes, leurs deux héros décident de basculer dans une volonté véritablement affirmative et affirment le hasard, cette décision de l'esprit les faisant parvenir finalement à une sorte de béatitude. Ces films nous auront décrit un parcours initiatique, celui de l'accession des héros à une intériorité. Mais, comme le dit Badiou en commentant la philosophie de Deleuze, une intériorité non pas constitutive d'un prétendu sujet, mais, au contraire, une intériorité constituée, où la pensée est une construction de soi, défini par l'acte de plier dans « un pliage du dehors qui crée l'intériorité d'un soi »<sup>243</sup>.

Parler de « fin heureuse » à propos des deux derniers films de Ruiz est peut-être malgré tout légèrement abusif. Nous devrions plutôt parler d'issue indécidable, ou plutôt paradoxale, c'est-à-dire de fin ni heureuse ni malheureuse mais qui réussirait à être les deux à la fois, dans un même mouvement. Ruiz, dans ces deux films, fait sienne l'idée freudienne, reprise par Deleuze<sup>244</sup>, associant l'instinct de mort à l'exercice de la pensée. Le film, semblant illustrer le déchaînement d'une sorte d'instinct de mort ludique du personnage principal, témoigne plus profondément de son accession au monde de la pensée. Le film est ainsi la narration d'un processus qui va « de la sensibilité à l'imagination, de l'imagination à la mémoire et de la mémoire à la pensée »<sup>245</sup>.

L'histoire du viol du personnage enfant, racontée par Ruiz dans la revue *Positif* mais aucunement explicitée dans le film est alors déterminante pour bien comprendre ce qui agit le cinéma de l'auteur chilien. Cette histoire est un peu le *Rosebud* du film, mais un *Rosebud* inaccessible puisqu'elle n'est même pas évoquée à l'intérieur de la diégèse. Ruiz refuse donc au spectateur la principale clé du film, clé qui cependant existe, pour le laisser en proie au désarroi

<sup>243</sup> Alain Badiou. *Deleuze*. Collection Coup Double. Hachette, janvier 1997. p. 120

<sup>244</sup> Dans *Différence et Répétition* et dans *Logique du sens*.

<sup>245</sup> G. Deleuze. *Différence et Répétition*. p. 191

et à l'incompréhension, dans les bras de Mystère. Si l'on « rationalise » le film, on peut considérer que cette histoire de domestique violeur est à l'origine d'un traumatisme profond qui affecte le personnage principal. C'est cet acte invisible qui est à la fois répété et déguisé à chaque fin d'épisode<sup>246</sup> lors d'un acte violent. Cette histoire occultée joue le rôle de ce que Deleuze appelle un « précurseur sombre ». Tout part ainsi d'une violence qui s'exerce sur le personnage, qui en déchaîne les « puissances » et le force à penser. Cette violence atteint d'abord la sensibilité, puis l'imagination, la mémoire, et enfin la pensée<sup>247</sup>. L'intensité de la violence faite au personnage dans sa sensibilité d'enfant le force à ressentir à la limite de ce qui peut-être senti. Cette violence se répercute dans l'imagination et se manifestent par les phantasmes qui l'assaillent. Cette violence agit également sur la mémoire du personnage se concrétisant par un télescopage des temps à l'intérieur du film. Cette violence, enfin, force le personnage à accéder à l'exercice de la pensée, la pensée étant bien considérée non pas comme un acte volontaire mais comme une passion, une activité contrainte, puisque c'est toujours une violence qui nous est faite qui nous force à penser.

La violence présente dans les films de Ruiz trouve ici sa réelle justification. Elle n'a d'intérêt que parce qu'elle force la sensibilité, l'imagination, la mémoire et la pensée à entrer en action. Elle permet au cinéma de Ruiz d'être avant tout un cinéma cérébral, comme celui de Kubrick ou de Resnais. Son originalité est cependant dans le détachement qui affecte l'intégralité de ce qui se joue à l'écran. Détachement de la narration, du jeu des acteurs, de la mise en scène, de la mise en images. Chacun, en stoïcien, mime son rôle plus qu'il ne l'incarne, personne ne se prenant réellement au sérieux. Comme si chacun avait la conscience préalable de n'être qu'une ombre sur un écran, un fantôme, c'est-à-dire avant tout un « revenant », n'arrétant pas de revenir d'entre les morts à chaque projection, déjà exilé à l'intérieur de son propre corps. Dans un subtil mélange d'humour et de mélancolie, ce que Ruiz offre à nos regards, c'est la terrifiante et répétitive « vie des fantômes ».

---

<sup>246</sup> cf série n°32

<sup>247</sup> Pour reprendre les quatre « facultés » énumérées par deleuze dans *Différence et Répétition*, p. 191





*Annexe 1. Scénario du film.*

Pierre Bellemare, narrateur du film, nous introduit dans la première histoire. Nous y voyons un couple, nommés André Parisi et Maria, avec un jeune enfant. L'homme, victime d'un mal de tête, part acheter des médicaments à la pharmacie. Il s'arrête au passage pour acheter des cigarettes et se fait accoster par un homme d'âge mûr, d'origine italienne, se prénommant Mateo Strano, et qui est prêt à payer pour lui raconter sa vie. Strano emmène Parisi au fond du café-tabac, lui offre du champagne et lui raconte son histoire invraisemblable. Il s'avère être l'ancien compagnon de Maria, qu'il a quitté vingt ans plus tôt pour aller acheter des cigarettes. Il raconte qu'il s'était arrêté devant une maison à louer - devant laquelle s'est d'ailleurs arrêté André Parisi quelques minutes plus tôt - qu'il avait décidé de la visiter, de la prendre en location, puis avait pris peur à l'idée d'en avertir sa femme et finalement s'y était reclus pendant vingt ans, emprisonné par des fées. Suit l'histoire de sa régression, de son aliénation à l'intérieur de l'appartement. Enfin, il emmène Parisi envoûté dans cette fameuse maison où il l'invite à échanger sa place contre la sienne. Devant le refus gêné de son interlocuteur, il l'abat à coup de marteau, l'enterre dans le jardin et part rejoindre sa femme qui l'accueille comme s'il était parti la veille.

Retour auprès de Pierre Bellemare, prêt cette fois-ci à nous raconter une autre histoire "exemplaire" : celle de Georges Vickers, professeur d'anthropologie négative à la Sorbonne, vivant encore chez une mère tyrannique malgré son âge avancé. A l'image, nous voyons qu'il s'agit du même homme que dans la première histoire, homme interprété par Marcello Mastroianni, jouant cette fois le rôle du professeur. Réussissant enfin à se séparer de sa mère et à se rendre à ses cours, Vickers s'arrête brusquement au moment où il gravit les escaliers de la Sorbonne, puis les redescend et se rend au Père Lachaise. Après une nuit passée sous la pluie, il devient clochard. Réussissant dans ce nouveau métier, il finit par faire des envieux qui lui tendent une embuscade. Il est sauvé de ce mauvais pas par une prostituée, Tania la corse, qui l'accueille chez elle pour le soigner. Découvrant un livre de Castaneda chez sa bienfaitrice, il en dénonce les écrits et lui fait un cours d'anthropologie négative. Les deux deviennent amis et se voient maintenant régulièrement dans un café. Elle le met en garde contre son ex-mari,

individu dangereux, à la gestuelle sursautant et à la voix bégayante. Ne l'avertissant pas à temps de l'arrivée de cet intrus, Tania décide de ne plus voir le professeur-clochard. Tania disparaît et ne resurgit qu'à la Une des journaux. On nous signale alors qu'elle était en réalité une femme d'affaires, poussée à la débauche par un mari pervers, et qu'elle a tenté de le tuer, ce qui lui vaut un séjour en prison. Pendant la disparition de Tania, le clochard Vickers a élu domicile sur un banc situé sous les fenêtres de sa mère, qui l'espionne à la jumelle et est contente de s'apercevoir que son fils obtient un vrai succès en tant que clochard. Lorsqu'elle désire cependant lui rendre visite, il abandonne définitivement son banc. Lorsque sa mère meurt de chagrin, il redevient le professeur Vickers et apprenant l'infortune de Tania, décide de financer sa défense. Celle-ci enfin délivrée, il décide de l'épouser. Vickers cependant devient de plus en plus distant à l'égard de Tania. S'interrompant une nouvelle fois lorsqu'il gravit les escaliers de la Sorbonne, il se rend au père Lachaise où il tourne toute une nuit autour du tombeau de sa mère défunte. Il redevient ensuite clochard. La dernière scène de l'épisode le voit décliner l'invitation de Tania lui proposant de boire un café alors qu'il attend une messe des pauvres sur les escaliers d'une église.

Nous revenons une troisième fois auprès de Bellemare qui nous raconte une troisième histoire. C'est cette fois-ci un jeune couple un peu bohème qui nous intéresse. Un clochard semble les guetter (interprété toujours par Mastroianni). A partir de ce moment, le jeune couple nécessiteux, vivant d'expédients, voit miraculeusement arriver tous les lundis dans leur boîte aux lettres une somme d'argent qui leur permet de vivre confortablement. Le jeune couple semble vivre un bonheur sans nuage. D'une gentillesse à toute épreuve, la jeune femme accepte les avances d'un jeune étudiant érotomane de son voisinage, pendant que le jeune homme accepte celles d'une femme chez laquelle il refait la tapisserie. Cette dernière n'est autre que Maria, la femme du premier épisode. On s'aperçoit également grâce à une photographie accrochée chez Maria, que la jeune femme du couple n'est autre que sa fille. Le clochard fait ensuite se rencontrer le jeune couple et le couple pervers de la seconde histoire. Lors de cette confrontation, le couple pervers, écœuré par le manque d'érotisme du jeune couple, décline leur invitation de passer la nuit ensemble. Enfin, le jeune couple est convoqué chez un notaire qui leur annonce l'héritage d'un somptueux château.

Cet héritage s'accompagne cependant d'une condition : le couple devra ne pas signifier son congés au vieux majordome qui y travaille. Se rendant dans le château, le jeune couple voit arriver du fond du jardin un majordome muet incarné par le même homme qui incarnait le professeur Vickers et Mateo Strano. Celui-ci ne semble répondre qu'au bruit d'une cloche et s'avère un personnage éminemment inquiétant. Le garçon du couple va s'apercevoir que ce majordome les droguent tous les deux, ce qui les fait s'endormir pendant de longues journées. Le jeune homme, feignant alors d'avalier la drogue du majordome, descend un soir les escaliers pour voir son serviteur, cette fois-ci bavard, discutant avec un clochard et un homme d'affaires. Le clochard, surprenant le jeune homme par derrière, l'assomme. Signifiant plus tard son désir d'éliminer les jeunes tourtereaux, c'est ce clochard, cependant, qui se fait fracasser le crâne à coup de chandelier par le majordome.

Le jeune couple décide alors de s'enfuir. Mais après la naissance d'un enfant, rencontrant de plus en plus de difficultés financières, il voit une dernière fois se manifester le majordome qui cette fois-ci leur échange l'enfant contre une rente régulière. Acceptant le marché, la jeune femme tente de se jeter dans le vide arrêtée juste à temps par son compagnon. Le majordome va enfin déposer l'enfant devant le domicile de Maria, qui adopte le bébé. Ce bébé est donc le bébé figurant au début de la première histoire, bébé dont Maria et Mateo Strano sont en fait les grands parents.

Dernier retour à Bellemare qui cette fois-ci va nous raconter l'histoire de Luc Allamand, toujours interprété par Mastroianni. Industriel très riche marié à une jeune femme quelque peu volage, Luc Allamand reçoit un télégramme l'avertissant de la venue par avion de trois femmes. Inquiété par cette missive, il en avertit son homme de confiance. Tout semble alors lui échapper, son épouse actuelle le trompe avec son professeur de chant. Il retourne auprès de Maria mais il y devient fou et fait mine de l'assassiner. Il retourne chez Tania mais le bruit d'une cloche l'y transforme en majordome. Il se rend chez le jeune couple mais c'est pour y faire la charité. Retourné chez lui, il y fait un affreux cauchemar. Dans son bureau, rencontrant un psychologue, celui-ci le perce à jour mais pour signifier son admiration et lui signaler que ses multiples vies sont le signe de l'homme d'élite. Enfin chacun des protagonistes des différentes histoires est invité

par une lettre anonyme signée Carlito, à se rendre dans un café (Maria, la fille de Maria, Cécile, Tania, Hélène, mais aussi le mari de Tania, l'avocat de Allamand, le professeur de chant de Hélène, le compagnon de Cécile). Les différents personnages féminins, s'apercevant qu'elle disposent toutes du même courrier, y font connaissance. C'est alors que surgit Strano-Vickers-Allamand. Complètement illuminé, il s'engouffre dans les toilettes. Poursuivi par sa fille, l'appelant pour la première fois "Papa" - elle n'a jamais connu son père - ce dernier, au lieu de répondre à son affection, s'emploie à laver les carreaux, à demander une petite pièce, avant de sortir son revolver afin de tuer tous le monde. La dernière scène nous montre le personnage, apparemment plus serein, auprès d'un jeune garçon nommé Carlito, figurant son double enfant. Les deux, main dans la main, se rendent vers les quais de la Seine afin de s'y noyer. Bellemare nous signifie alors que Strano, Vickers, Allamand et le jeune Carlos n'était qu'une seul et même personne à l'heure de leur mort.

*Annexe II. Biographie du personnage.*

« Le personnage est né en 1925 à Catane, fils d'un ingénieur sicilien et d'une française, professeur de littérature. En 1932, il a sept ans. Son père a été envoyé en Éthiopie pour superviser des travaux de ponts et chaussées. Un dimanche, alors que sa mère était absente, il est victime d'une agression sexuelle de la part d'un domestique de la maison. Lequel étant surpris, est tué à coups de marteau dans le patio. Son père abandonne ses chantiers en Éthiopie pour revenir en Sicile, mais, à la suite du drame, lui et sa femme divorcent. La mère rentre en France, l'enfant reste avec son père.

Survient la guerre ; son père décide de l'envoyer en France. Il a dix-sept ans, il gardera toujours son accent. Il vit chez sa mère et s'inscrit en médecine à la Sorbonne. Les cours l'ennuient profondément et, en tombant sur un livre de Frobenius, il découvre cette tendance de l'anthropologie qui prend très au sérieux les prétendus hommes primitifs, considérant qu'ils ont un mode de vie et un certain savoir qui s'apparente à la science, du moins en astronomie. Il se passionne pour la question. Entre-temps, la guerre s'est achevée et il a gardé de sa jeunesse sicilienne le goût des bals populaires. Dans une de ces soirées, il rencontre une fille d'exilés espagnols, Maria, avec qui il entame une liaison. Il vit avec elle mais n'ose l'avouer à sa mère. Les années passent, Maria est patiente. Il lui dit qu'il est voyageur de commerce, mais ne détaille pas ses activités. Il s'invente des déplacements. Jusqu'au jour où il quitte Maria, loue un appartement en face et retourne chez sa mère.

En mourant, son père lui laisse une fortune confortable qui lui permet de commencer une autre vie. Il rencontre un avocat qui lui suggère d'investir dans l'armement. Grâce à ses profits (c'est l'époque des guerres coloniales), il mène une existence fastueuse qu'il cache également à sa mère. Quand gérer toutes ces vies devient trop compliqué, il s'échappe pour devenir clochard. Mais il n'a pas perdu contact avec son avocat qui le sort plusieurs fois de situations embarrassantes. Lorsqu'il apprend que sa fille, qu'il a eue avec Maria peu avant son départ, est mariée mais connaît des difficultés financières, il décide de l'aider. A ce moment-là, on est dans le film et la suite, on la connaît».

Extrait de l'entretien accordé par Ruiz à *Positif*, juin 1996.

## *Table des matières*

- Du Pli à Logique du sens.* p. 3  
 Equivocité du mot Baroque. Relatif classicisme des derniers films de Ruiz. Création et expérimentation. Le Baroque et l'Événement. Impliquer-expliquer-compliciter. Baroque et néo-baroque. La prolifération des mondes. Un film comme vision commentée d'un livre, un livre comme lecture expliquée d'un film.
- 1ère série. Perdre son nom.* p. 6  
 Perte du nom propre. Vie initiale et vie dérivée. Responsabilité et irresponsabilité. Vies diurnes et vies nocturnes. L'appartement d'Alice. Pur devenir. L'événement Castaneda.
- 2ème série. Les deux plans d'être.* p. 10  
 Les deux plans d'être chez Welles. Leibniz et les stoïciens. Le devenir-fou : différences entre Welles et Ruiz. Le poids des mots.
- 3ème série. Histoires populaires et propositions logiques.* p. 13  
 Les quatre dimensions de la proposition. Habiter la frontière entre choses et propositions. Deux récits de Hawthorne. Hawthorne selon Borges. *L'Ange Bleu* revisité. Un, la proposition unique p. dans l'épisode Strano : loi d'exclusion et loi d'identité. Deux, les propositions p. et q. dans l'épisode Vickers. Trois : le syllogisme du majordome. Quatre : logique des ensembles dans l'épisode Allamand. Carlos et le télescopage des ensembles. Récapitulation des propositions logiques. Principe d'engendrement des nouvelles histoires chez Ruiz.
- 4ème série. Un héros incorporel.* p. 19  
 Verbes contre substantifs et adjectifs. Strano l'incorporel et Parisi le corps en trop. Vie de Parisi. Vie de Strano. Réalité fictive du personnage principal. Retour du refoulé.
- 5ème série. Le sens gigogne.* p. 22  
 Origine du sens. Le seul intérêt du secret, c'est qu'il est secret. Le secret, le Rien et le Baroque.
- 6ème série. Le miroir de Narcisse.* p. 24  
 Série signifiante et série signifiée. L'excès de signifiant. Stade du miroir. Perte de soi et retour à soi.
- 7ème série. Le mot-valise Castaneda.* p. 27  
 Le mot-valise. Distribution : l'arrangement Strano. L'arrangement Vickers. L'arrangement La Cloche. L'affolement des distributions. Chasteté comme condition de la perte du nom propre. Châtaigne et castagne. Ages. Le désordre des temps. Le don de l'aigle. Le Nagual, les trois guerriers et le courrier mâle. Les quatre guerriers femelles. Quitter le monde. L'ordre d'oublier. Castaneda et le sens paradoxal.
- 8ème série. Castaneda et l'anthropologie négative.* p. 37  
 L'anthropologie négative. Connaissance et mythe. L'ordre du langage. Ordre du discours et ordre du monde. L'inadéquation du signifiant et du signifié. Le mythe, une plaisanterie qui a réussi.

*9ème série. Le Film comme Problème.* p. 40

L'événement comme ensemble de singularités. Trajectoire et bifurcation. Etats thermiques. Intégration et dérivation. Métal instable. Singularités mathématique, physique et psychique. Du problématique. Singularités prépersonnelles. Nouveau rapport de l'homme et des mathématiques. Le point aléatoire. Mot de passe ésotérique ou jeu de mot de potache ?

*10ème série. L'affirmation de la vie comme affirmation du hasard.* p. 46

Jeu idéal. Distribution nomade. Le jeu idéal comme inconscient de la pensée pure. Affirmer ou dompter le hasard. Aiôn et Chronos. Impénétrabilité de l'événement. Conte et nouvelle.

*11ème série. Du Mac Guffin chez Ruiz.* p. 50

Absurde et *non-sense*. Non-sens et Mac Guffin. Mac Guffin chez Hitchcock et chez Ruiz.

*12ème série. Perte d'identité et Devenir-fou.* p. 52

Paradoxes de signification. L'élément rebelle. Paradoxes de sens. Disqualification du bon sens. Disqualification du sens commun. Le paradoxe fait film.

*13ème série. Du schizophrène et du petit garçon.* p. 56

Faillite de la surface. Corps morcelé et corps sans organe. La rencontre du petit garçon. Tirer la schizophrénie vers une comédie du *non-sense*. L'organisation de surface chez Ruiz.

*14ème série. Des effets sans cause.* p. 59

Cause et quasi-cause. Héros et psychopathe dans le cinéma classique américain et chez Ruiz. Le "voir" originaire de la phénoménologie Husserlienne et le cinéma moderne. Le "voir" chez Rohmer et chez Ruiz. Déréalisation. Illusion baroque.

*15ème série. Un cinéma du transcendantal.* p. 63

Quatrième personne du singulier. Champ du transcendantal. « Vous serez un monstre et un chaos ».

*16ème série. Des mondes impossibles.* p. 66

Les quatre mondes. Homogénéité des trois premiers mondes. Le grand mélange. Impossibilité et impossibilité. Mastroianni acteur, «l'Adam vague» des mondes impossibles. L'erreur d'Allamand. Différence entre le choix par Dieu d'un «meilleur des mondes» chez Leibniz et la prolifération des mondes impossibles chez Borges, Leblanc ou Ruiz.

*17ème série. Ce qui arrive aux corps et ce qui insiste dans les propositions.* p. 71

Le lieu du sens. L'ordre primaire. L'organisation secondaire du sens.

*18ème série. Trois vies de philosophes et une seule mort de gestionnaire.* p. 73

Trois types de philosophe. Conversion platonicienne. Subversion présocratique. Perversion stoïcienne. Le gestionnaire.

*19ème série. L'humour et l'ironie.* p. 76



Langage réel et langage idéal. Subjectivité socratique. Personne romantique. Individu baroque. Langage ésotérique. Qui parle ? Jeu de piste. L'humour comme art des surfaces.

*20ème série. Un cinéma immatériel.* p. 80

Vouloir l'événement. L'art du mime. Evénements imaginaires et événements réels.

*21ème série. Paradoxe du comédien.* p. 82

« Les lois d'une obscure conformité humoristique ». L'éternel présent du narrateur. L'Aïôn de l'acteur. Quatre moments musicaux. Contre-effectuation. Surface de l'acteur et corps du personnage. Le meurtre comme événement pur. Ma vie trop faible pour moi. La vie trop grande pour moi.

*22ème série. Les trois lumières et der müde tod.* p. 88

La fêlure.

*23ème série. Zeus, Saturne et Hercule.* p. 89

Subversion du présent. Bon et mauvais Chronos. L'Aïôn de Ruiz. Hercule. Circularité de l'histoire, linéarité du filmage. L'organisation du sens-événement. Ce qui rend le langage possible. Le cinéma comme langage.

*24ème série. Affirmer la divergence et répéter l'événement.* p. 94

Les trois synthèses. La synthèse disjonctive. L'événement inaugural du personnage. Le jeu à la surface de l'acteur. La scène aveugle.

*25ème série. De la fortune fatale.* p. 99

L'universelle liberté. L'extra-être de l'acteur. L'univocité. Ferreri, Bunuel et Ruiz.

*26ème série. Réaliser, verbe à l'infinitif.* p. 103

Oliveira et le modèle épique. Le modèle stoïcien de l'action dans le cinéma du conflit central et chez Ruiz. Le présent et l'infinitif. Verbes à l'infinitif : aliéner, répéter. Du langage vers l'événement et de l'événement vers le personnage. L'événement du langage. Sonner les cloches.

*27ème série. 1ère et 2ème vie : du nourrisson aux premiers pas.* p. 107

Genèse dynamique. Strano, le nouveau né. Vickers et la recherche du bon objet.

*28ème série. 3ème vie : les enfantillages du Surmoi.* p. 109

L'identification au bon objet.

*29ème série. La seule mort : Œdipe, capitaine d'industrie.* p. 110

Allamand-Œdipe, l'homme de bien. Fragilité de la surface : les deux cauchemars. Les trois castrations. Le dégagement de l'intention. Constitution des images chez l'enfant. La surface métaphysique. Désexualisation et vie spéculative. L'inconscient comme usine chez Ruiz.

*30ème série. Simulacre, Idole, Image et Phantasme.* p. 115

Les quatre régimes de l'image. Les simulacres de Strano. L'idolâtrie de Vickers. Le raccordement des surfaces par le majordome. Les phantasmes de Allamand. *Trois Vies et une Seule Mort* et *Bringing up Baby*.

*31ème série. Sublimation et symbolisation.*

p. 120

Le phantasme Carlos. L'énergie déssexualisée. L'accession à la pensée.

*32ème série. Traumatisme et phantasme.*

p. 123

L'événement initial et l'événement résonnant. L'événement résonnant littéral chez Strano. L'événement résonnant sublimé chez Vickers. L'événement résonnant inversé chez le majordome. La convergence des événements dans le phantasme chez Allamand.

*33ème série. D'Alice à Carlito.*

p. 126

La plongée en profondeur et les aventures de la soumission : premier et deuxième épisode. Chester et le majordome. Les bonnes intentions sont toujours punies. L'investissement spéculatif.

*34ème série. L'acteur, le narrateur et le cinéaste.*

p. 129

L'acheminement vers la parole de Mastroianni. L'ordonnance tertiaire du langage chez Bellemare. Infra-sens et supra-sens. L'organisation secondaire du langage chez Ruiz. Blocs d'enfance.

*Baroque de Ruiz.*

p. 134

Perle irrégulière et terminologie scolastique. Barbara et Baroco. Mystère et ministère. Art et industrie. Un art qui «rivalise avec la nature». Promotion du Rien. Vers une vie spéculative. *El et Trois Vies et une Seule Mort*. Du maniérisme au baroque. Affirmation de la vie spéculative comme affirmation de la liberté. Instinct de mort et exercice de la pensée. Ce qui force à penser. Vie des fantômes.

## Bibliographie

### 1. CINEMA.

BUCI-GLUCKSMANN Christine et REVAULT D'ALLONNES Fabrice  
*Raoul Ruiz*. Ed. Dis Voir. avril 1987.

LEUTRAT Jean-Louis  
Article sur *Trois Vies et Une Seule mort*. Positif, juin 1996.

RUIZ Raul  
*A la Poursuite de l'Île au Trésor*. Ed. Dis Voir, avril 1989.  
*Poétique du Cinéma*. Ed. Dis Voir. mars 1995.

Revue *CAHIERS DU CINEMA*  
Numéro spécial Ruiz 371/372, mai 1985  
Numéro 512 (avril 1997)

Revue *POSITIF*  
Numéro 424 (juin 1996), Numéro 434 (avril 1997)

### ESTHETIQUE / HISTOIRE DE L'ART / CRITIQUE LITTERAIRE

ANGOULVENT Anne-Laure  
*L'Esprit Baroque*. Coll. QSJ. Ed. PUF, 1994.

ARGAN G.C.  
*L'Europe des Capitales* (réédité sous le titre *L'Age Baroque*). Skira. 1964,  
Genève.

BAZIN Germain  
*Baroque et Rococo*. Ed. Hazan (1ère édition : 1964). Paris.

BEAUSSANT Philippe  
*Vous avez dit Baroque ?* Ed. Actes Sud. 1988, Arles.

BLANCHOT Maurice  
*Le Livre à Venir*. Gallimard, 1959

BOTTINEAU Yves  
*L'Art Baroque*. Coll. Citadelles. 1986.

Claude-Gilbert DUBOIS  
*Le Baroque en Europe et en France*. Coll. PUF Ecriture, 1995.

GENETTE Gérard

*Figures II*. Tel Quel, 1969

PANOFSKY Erwin

*Trois essais sur le style*. Ed. Le Promeneur. novembre 1996

RIEGL Aloïs

*Grammaire historique des Arts Plastiques*. Ed. Klincksieck. 1978, Paris.

ROUSSET Jean

*La Littérature de l'Age Baroque en France*, Ed. José Corti. 1954, Paris.

### **PHILOSOPHIE / PSYCHOLOGIE / PSYCHANALYSE.**

Eric ALLIEZ (sous la direction de)

*Gilles Deleuze, une Vie Philosophique*. Collection « les Empêcheurs de Penser en Rond », PUF, 1998.

ALQUIE Ferdinand

*Nature et vérité dans la philosophie de Spinoza*. Cours de la Sorbonne. 1971

BADIOU Alain

*Deleuze*. Collection Coup Double. Hachette, janvier 1997.

BENJAMIN Walter

*L'Origine du Drame Baroque Allemand*. Ed. Flammarion, 1985.

BUCI-GLUCKSMANN Christine

*La Raison Baroque*. Ed. Galilée. 1984.

DELEUZE Gilles.

*Différence et Répétition*. PUF, 1968.

*Spinoza et le problème de l'expression*. PUF. 1968.

*Logique du Sens*. Ed. de Minuit. 1969.

*Dialogues* (avec Claire Parnet). G.F. 1977

*L'Image Temps*. Ed. de Minuit. 1985.

*Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Ed. de Minuit. 1988.

*Critique et clinique*. Ed. de Minuit. 1993

G.W.F. HEGEL

*La Phénoménologie de l'Esprit*, traduction de Jean Hyppolite, Aubier Montaigne, 1941.

Pierre JANET

*L'Automatisme Psychologique*. Masson éditeur, Paris 1989

*Les STOÏCIENS*. Ed. de la Pléiade. 1962

WITTGENSTEIN

*Tractatus Logico-Philosophicus*. Ed. Tel Gallimard. 1986.

## LITTERATURE.

BORGES Jorge Luis

*Fictions*. Coll. Folio. Ed. Gallimard. 1974.

*Enquêtes*. Coll. Folio. Ed. Gallimard. mai 1992.

*Conférences*. Coll. Folio. Ed. Gallimard. 1985.

*L'Aleph*. Coll. L'Imaginaire. Ed. Gallimard. 1986.

*Histoire Universelle de l'infamie. Histoire de l'Eternité*. Coll. Folio. Ed.

Gallimard. 1ère traduction : 1951. Ed du Rocher, 1994.

CARROLL Lewis

*Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*. Folio, 1990.

CASTANEDA Carlos

*Histoires de Pouvoir*. Ed. Folio, 1975

*Le Don de l'Aigle*. Ed. Folio, 1982

HAWTHORNE Nathaniel

« Histoire de Wakefield ». *Contes et Récits*. Imprimerie Nationale Editions, 1996.

LEBLANC Maurice

*La vie extravagante de Balthazar*. Ed. Livre de Poche. 1979