Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 7, Juillet 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5804

Raoul Ruiz : portrait du joueur

Thomas Carrier-Lafleur

Richard Bégin, *Baroque cinématographique : Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Presses Universitaires de Vincennes (Collection « Esthétiques hors cadre »), 2009, 146 p.

Pour citer cet article

Thomas Carrier-Lafleur, « Raoul Ruiz : portrait du joueur », Acta fabula, vol. 11, n° 7, Notes de lecture, Juillet 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5804.php, article mis en ligne le 22 Juin 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5804

Raoul Ruiz : portrait du joueur

Thomas Carrier-Lafleur

Chaque substance simple est un miroir vivant perpétuel de l'univers.

Leibniz, Monadologie

François Truffaut, à la fin de son adaptation du roman éponyme de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, nous fait voir des « hommes-livres ». Des hommes qui, « littéralement » (le terme prend d'ailleurs ici tout son sens), *deviennent* un livre, ils l'incarnent, ils le remplacent dans un monde où l'objet est condamné à être brûlé. Lors de son enterrement, on prononça un discours disant que Truffaut était lui-même un « homme-film ». Un homme, comme ces trains dans la nuit (*La nuit américaine*), qui ne peut qu'avancer librement et donc vivre *dans* et *par* le cinéma, et pas autrement. À sa manière, Raoul Ruiz est lui aussi un homme-film. Du haut de ses cent quelque films, le cinéaste chilien a dépassé toutes les frontières, déjoué tous les plans, conquis tous les territoires pour *incarner* le cinéma ou, plutôt, pour incarner *une possibilité cinématographique*. Des films de Ruiz se dégagent à la fois une vision du monde et une esthétique cinématographique. De la « monade Ruiz » apparaît « un miroir vivant perpétuel de l'univers ». Pour reprendre cette phrase de Proust, que Ruiz a « adapté » (les guillemets sont ici nécessaires, car *Le temps retrouvé* dépasse la simple adaptation) : *de la cime du particulier, atteindre le général*. Le cinéma de Ruiz est certes « particulier » (dans tous les sens du mot) et nous offre une vision générale de l'univers cinématographique dans toute sa pureté et dans toute sa spécificité.

Rendre le général à partir du particulier, c'est aussi le pari que semble s'être lancé l'auteur Richard Bégin avec son récent ouvrage *Baroque cinématographique : Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*. Remarquons d'emblée qu'il serait possible d'inverser les termes : à partir du cinéma de Ruiz, on arrive à un essai sur le baroque au septième art. C'est là toute la richesse du livre de Bégin : allier le particulier au général, proposer au lecteur *simultanément* une étude aussi riche que rigoureuse sur l'œuvre (malheureusement trop méconnue, ne serait-ce qu'à cause de la non-disponibilité de la plupart de ses films) d'un homme de cinéma qui aura certainement sa place dans la pléiade des plus grands et des plus brillants metteurs en scène. Sans pour autant prétendre « rendre » (comme on dit en cinéma ou en montage)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

adéquatement le mouvement général de son ouvrage, dans toute sa complexité ou dans sa complexion, nous souhaitons y aller de quelques remarques globales sur l'analyse et sur la rhétorique de Bégin, pour ensuite, à titre de démonstration, cibler un exemple précis qui, par métonymie, pourra (peut-être) « allégoriser » l'essence de *Baroque cinématographique* en plus de laisser poindre ce qu'est le cinéma du versatile (voire virtuose) Raoul Ruiz.

Poétique de la poïétique/Esthétique de l'esthésie

Bégin répète souvent que le cinéma de Ruiz est profondément réaliste ; mais, et c'est cela qui est important, il s'agit d'un réalisme qui s'oppose à celui de Bazin. Le « miroir cinématographique » de Ruiz n'est ni celui du fondateur des *Cahiers du cinéma* (aussi riche puisse être sa pensée) ni celui de Stendhal par rapport au roman. Ce n'est pas un miroir « mimétique », un miroir de l'« habitude » ou du « même », mais, on l'aura compris, un miroir « baroque ». Ruiz déstabilise le réalisme cinématographique de la « mêmeté » (*moi* = *moi*) et propose à l'inverse un réalisme spéculaire, ludique et, de la sorte, baroque. Dans un film de Ruiz, on a la curieuse (mais agréable) impression d'être – justement – devant un film. Si l'on veut, le spectacle est dans la *représentation* (l'appareil et ses procédés) et non dans le *représenté*. Cela fait dire à Bégin, vers la fin de son ouvrage, la belle formule suivante, qui « schématise » (pour parler comme la Gilberte du *Temps retrouvé*) l'œuvre du cinéaste chilien : *voir le monde pour la première fois*. L'originalité du cinéma de Ruiz se transforme en une vision du monde originale ou originelle. Encore une fois, Bégin le dit très bien : « Pour Ruiz, l'appareil cinématographique est ainsi un procédé artistique susceptible de singulariser les objets du monde visible en ceci qu'il permet au spectateur de retrouver dans le regard neuf et artificiel que lui propose l'appareil une perception originale du *même* qui, incidemment, devient *autre* et singulier » (p. 139-140). Pour reprendre le vocabulaire (d'ailleurs toujours très juste voire mordant) de l'auteur, la quête du cinéma « baroque » de Ruiz en est une de l'« autrement » et du « devenir ». Le travail de Bégin est donc de taille : rendre clairement, par le langage utilisé dans sa fonction mimétique, cet *autre* et ce *devenir* – effectuer une « coupe dans le chaos » (comme le dit souvent Deleuze) pour Ruiz et pour le lecteur, c'est-à-dire *à la place* de Ruiz et *à l'intention* du lecteur.

Outre l'introduction et la conclusion, la structure de *Baroque cinématographique* est de nature tripartite. Première partie : Spéculaire. Deuxième partie : Ludique. Troisième partie : Baroque. Y sont étudiées les œuvres « principales » de Ruiz (celles qui ont été le plus diffusées) : *Les trois couronnes du matelot*, *Trois vies et une seule mort*, *Généalogies d'un crime*, *Le temps retrouvé*, *Le toit de la baleine*, *La ville des pirates*, *The golden boat*, *L'hypothèse du tableau volé*, *Comédie de l'innocence*. Celui qui voudrait par quelque folle ambition critiquer ce choix « arbitraire » de corpus ruizien se bute d'emblée à deux objections : la première, déjà évoquée, comme quoi la

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

majorité des films du cinéaste nous est tout simplement indisponible ; la deuxième, plus poétique, est que, d'une part, tous les films de Ruiz sont un fragment du *même* monde, et d'autre part, que ce monde est et restera *justement* fragmentaire, incomplet. Ruiz a très bien senti cette mise en garde de Flaubert : *il faut bien s'arrêter un jour*. Le « monde » de Ruiz est à la fois un et multiple : une énigme dont la raison n'est pas donnée car elle n'est pas donnable (c'est l'idée du *Tout* chez Bergson). Le *Tout* ruizien est ouvert. Pensons à une entrevue récente dans laquelle le cinéaste affirme qu'il sait que le plan cinématographique a huit fonctions, mais il n'en a trouvé que six… Où sont, ou quelles sont, les deux autres ? Si la question se doit d'être posée la réponse n'est pas pour autant nécessaire. Il faut accepter et apprécier l'« incomplétude » des films de Ruiz, car c'est entre autres de là que le style du cinéaste découle et que sa vision naît. À titre métaphorique, on peut prendre l'exemple de *L'hypothèse du tableau volé*, film dans lequel un collectionneur tente d'expliquer le « rituel » ou l'« alchimie » qui unit une série de tableaux du peintre Tonnerre. Mais, dans sa collection, un tableau manque. Dès lors, les théories du collectionneur, se butant à plusieurs obstacles, vont toujours finir par renvoyer à l'hypothèse du tableau volé. Comme quoi cette œuvre manquante expliquerait le *tout* de la série disponible. Même s'il est fortement (et splendidement) spéculaire, le cinéma de Ruiz est aussi un cinéma de l'*absence*. Pour reprendre le cas de *L'hypothèse du tableau volé*, on peut dire, suivant l'analyse qu'en fait Bégin, que : « chaque objet, lieu ou personnages de l'intrigue, jusqu'à la voix du narrateur, évoque ce centre absent mais néanmoins nécessaire au récit énigmatique » (p. 118). Le défi que s'est donné l'auteur de *Baroque cinématographique* gagne alors en complexité : comment parler de l'absence ? D'abord l'absence des films introuvables de Ruiz. Puis l'absence *au cœur même* de ses films. Toutefois, devant cette œuvre doublement trouée, le discours de Bégin n'en est pas moins complet, voire réconfortant. Réconfortant, car si l'on suit le fil rouge du livre, la « voix » de Bégin devient celle d'un directeur de conscience. Malgré l'« absence » ruizienne, il ne manque rien dans *Baroque cinématographique*. La machine rhétorique de l'auteur, très bien rodée, se laisse utiliser et, surtout, elle « rend plus intelligent » (pour reprendre une expression commune). Dans le « cabinet de curiosités » de la grande bibliothèque des études cinématographiques, le livre de Bégin saura trouver sa place, à la fois pour les « fans » de Ruiz (*Baroque cinématographique* est incontestablement un des meilleurs livres sur le cinéaste et son œuvre) et comme discours sur une certaine esthétique cinématographique. À partir d'exemples précis tirés des grandes œuvres ruiziennes, Bégin a su « bricoler » (ce mot, intraduisible, qui plaît tant à Ruiz) une *fabula* qui double celle du cinéaste : actualisant ainsi les écrits de Ruiz avec sa *Poétique du cinéma*, et donnant un « supplément » (comme on dit en médecine) à ses films.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Il faut aussi faire la lumière sur le corpus critique duquel *Baroque cinématographique* tire profit. L'érudition de l'auteur, sans tomber dans l'excès, donne un plaisant sentiment de vertige. Y sont convoqués, et convoqués de façon à *faire sens*, ce qui offre aussi à Ruiz une filiation bien méritée (nous devons malheureusement être sélectif) : Deleuze, Bergson, Ignace de Loyola, Didi-Huberman, Ishaghpour, Jenny, Lacan, Metz, Proust, Quintilien, Rousset, Scarpetta, Pelegrin, Todorov, Tarde, et bien sûr les écrits et entretiens de Ruiz lui-même (on pourrait d'ailleurs reprocher, probablement à l'éditeur, le manque d'index, ce qui aurait certainement aidé le lecteur à s'orienter dans ce joyeux labyrinthe critique). S'ensuit alors un « champ lexical » qui fait fonctionner comme jamais la « machine cinématographique » ruizienne, son « théâtre du monde » dit souvent Bégin, en plus de tracer, non pas une histoire, mais une « transversale » du baroque, tout art confondu. Se pointe ici une autre ambition : parallèlement au discours sur l'œuvre de Ruiz en particulier et sur une (certaine) esthétique cinématographique en général, l'ouvrage propose aussi un discours sur l'art baroque à travers les âges de la modernité. Ce discours n'est pas tant là pour expliquer que pour « mettre en garde ». Le baroque peut en effet devenir une notion oiseuse, un fourre-tout théorique ou esthétique. Au cinéma, le moindre faux raccord technique affichant le film *à l'œuvre* témoignerait malgré lui d'une façon de faire baroque (le dispositif étant affiché). L'auteur est très prudent en ce qui a trait au « problème baroque ». Il refuse la tentation de tout « baroquiser ». Bégin ne « plaque » rien. Sa rhétorique ne vise pas à résumer le baroque, ce qui ferait tomber le texte dans la démesure et l'« asignifiance ». Au contraire, il est ici question non pas de « prouver », mais plutôt de « démontrer ». Le discours sur le baroque parcourt tout le livre et, riche des exemples tirés du cinéma de Ruiz, arrive tranquillement à « faire sens », à « signifier », mais en gardant toute la lucidité de la démarche. Une des grandes qualités de l'ouvrage *Baroque cinématographique* est, comme le dit le proverbe, qu'il prouve la marche en marchant. Et sa lecture n'en est que plus saine.

L'étrange histoire d'une poupée

Les exemples ruiziens dans *Baroque cinématographique* sont toujours bien choisis. Une autre de leur force est d'être (re)mis en récit par l'auteur. Ne pas prendre le cinéma (de Ruiz ou d'un autre) pour acquis. S'adonner au plaisir des mots pour contextualiser et narrativiser l'exemplification. Nous reprenons ici l'« image-matrice » de la poupée au début de *Trois vies et une seule mort*, car elle laisse entendre l'esthétique ruizienne comme la rhétorique de Bégin.

Regardons comment la séquence est présentée au lecteur : « Le champ d'action de cette scène se situe dans une chambre à coucher des plus ordinaires. Un homme s'éveille. Les pleurs d'un enfant et le bruit d'un aspirateur emplissent la pièce. L'homme se redresse avec peine, visiblement importuné par tant de brouhaha » (p.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

13). Et l'auteur de continuer : « Visuellement, la scène se présente ainsi : l'homme et le lit partagent l'avant-plan alors que la silouhette d'une femme affairée, dans l'embrasure d'une porte, l'arrière-plan. Jusqu'ici, cette scène évoque une anecdote domestique des plus banales. Puis, soudain, quelque chose survient » (p. 13-14). Ce « quelque chose » sera bien sûr la poupée que nous avons évoquée. Un des attributs d'un bon texte sur le cinéma est de *faire voir*, de *nous* faire voir ce que précisément nous devrions voir si la séquence en question nous était montrée. Mais il faut « faire voir » avec ce quelque chose de mise en scène dans l'écriture qui laisse bruire un début d'analyse, d'explication ou de questionnement : une sorte d'écriture *cinématographique*, à même un discours qui se veut théorique ou explicatif. Terminons ladite séquence : « La caméra effectue un léger panoramique vers le bas de l'écran et permet d'y faire apparaître en son coin inférieur gauche, beaucoup plus près de l'objectif que ne l'est l'homme, le visage blanc d'une poupée de porcelaine. À cet instant précis se fait entendre une note grave et appuyée. L'effet que provoque cette intervention sonore est immédiat. Prévisible même. Combinée au déplacement de la caméra, cette note grave nous oblige prestement à accorder à l'objet qui se trouve à l'écran une éventuelle incidence narrative, du moins une quelconque fonction symbolique. De même, la poupée se signale-t-elle ; elle nous *fait signe* » (p. 14). Le monde de Ruiz comme celui de Proust qu'il a travaillé est un *monde de signes*. Dans un tel monde, rien ne se vaut pour lui-même. Tout semble nous être donné, mais, en même temps, tout garde son secret, « comme l'étoile de mer qui s'ouvre et se ferme » écrivait Godard dans un de ses plus beaux textes pour les *Cahiers*. C'est un monde spéculaire car il indique et affiche ses signes. Toutefois, là est le piège, le signe en lui-même ne vaut rien. Comme le dit Deleuze dans *Proust et les signes*, il faut « dérouler » le sens du signe pour, peut-être, en saisir son essence. Pour revenir à la poupée de Ruiz, ce « sens » ne sera jamais donné. On peut déduire que, dans l'univers à la fois morcelé et double voire multiple du cinéaste, le sens n'était tout simplement pas donnable. Malgré toutes les questions que le spectateur peut se poser (« Qu'indique la présence de cette poupée ? À quoi réfère cet objet que les dispositifs auditifs et visuels nous incitent de la sorte à remarquer ? Quelle est désormais la signification précise de cette scène ? L'homme se prépare-t-il à s'emparer de la poupée ? À moins que ce ne soit la poupée qui s'empare de lui ? ») (p. 14), malgré toutes ces questions, donc, le secret ne serait divulgué. Cependant, dans cette même séquence, quelque chose d'autre s'affiche : le cinéma lui-même, par le biais des « marques » de l'« écriture cinématographique », l'écriture du cinématographe. On remarquera que l'écriture cinématographique orchestrée par l'auteur Bégin vient ainsi enrichir celle que Ruiz (d'une autre façon, cela va de soi) agence et coordonne dans ses films. « L'écriture cinématographique nous fait signe » (p. 15) ; ici, deux fois plutôt qu'une. Celle du cinéaste et celle de son héraut. Au final, la poupée, par le dispositif

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cinématographique qui s'affiche ouvertement, est alors « dotée » ou « emprise » d'un « devenir narratif » (p. 16). C'est le cas pour tous les éléments du cinéma de Ruiz : objets, lieux, personnages, événements, histoires. Ruiz le dit lui-même : chaque histoire est double. Elle est aussi le double d'une autre histoire qui risque à tout moment de venir « parasiter » la première. Tout est en *devenir*. Tout devient *multiple* ou *autre*, à l'image du miroir brisé dans *Lady from Shanghai* de Welles.

Pour reprendre une expression célèbre du cinéaste québécois Pierre Perrault, avec cette séquence d'ouverture de *Trois vies et une seule mort*, Ruiz est pris en « flagrant délit de fabuler ». Le « baroque » ruizien, par la « spécularité » et la « ludicité » de son esthétique, encourage la *fabulation*. Le spectateur, bien plus impliqué que le cinéma classique et « transparent », devient (heureusement) complice de ce jeu. Le « comportement spéculaire » des films « baroques » de Ruiz transforme également le spectateur en joueur. Devant un film, nous sommes tous en flagrant délit de jeu et de fabulation. Raoul Ruiz : portrait du joueur.

Dans le *Temps retrouvé*, Ruiz se permet d'inclure nombre de séquences proustiennes qui ne viennent pourtant pas du dernier tome de la *Recherche*. C'est l'exemple d'une conversation entre le narrateur et son amante Albertine, conversation qui a en fait lieu dans *La prisonnière* et où Proust développe une de ses théories sur l'art, celle des « phrases-types ». Anachroniquement, cette idée vient éclairer l'esthétique et la poétique de Ruiz, la « vision » de son style : « *Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir*, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est *la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même*. "Même en littérature ? me demandait Albertine. – Même en littérature". Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que *les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde* » (p. 361 de l'édition Gallimard « Folio Classique »). Avec son *Baroque cinématographique*, Richard Bégin est sensible au « monde unique » de Ruiz, ce monde « réfracté » de film en film, de photogramme en photogramme. Son ouvrage devient un voyage dans ce monde, en même temps qu'une politique de l'auteur Ruiz et, finalement, un essai ou une histoire du baroque, cinématographique ou non, cinématographique ou *autre*. Du particulier, l'auteur a su attendre le général. Ce qui fait de son livre une belle réussite. Une monade de cet univers nommé cinéma.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Thomas Carrier-Lafleur
Voir ses autres contributions

Courriel : thomas.carrier-lafleur.1@ulaval.ca

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.