

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« [...] et pourtant, tout l'art de Ruiz consiste à produire, au-delà de cette cohésion fictionnelle, l'un des univers les plus *déstabilisés* que l'on puisse imaginer [...]. »

Guy Scarpetta¹

Raoul Ruiz, cinéaste de l'étrange et de la déstabilisation : *étrange* par le drame merveilleux qu'inspire à ses nombreux personnages un univers en perpétuelle métamorphose ; *déstabilisant* par l'abondance de ses chausse-trappes narratives toutes prêtes à désorganiser ce qui semblait, à première vue, s'ordonner. Il est reconnu que voir – et écouter² – un film de cet exilé chilien, c'est prendre le risque de sombrer dans les dédales baroques d'une narration à la fois labyrinthique et torturée. Torturée, si l'on reconnaît à la torture des caractéristiques narratives telles que l'écartèlement des histoires et le tourment évocateur de leurs protagonistes perdus dans on ne sait laquelle d'entre elles. Aussi se dégage-t-il des fictions de ce cinéaste une étourdissante agitation. Il peut s'agir du trouble démesuré qui anime certains personnages en regard

d'un manque ou d'une perte quelconque – perte du fils pour les deux mères dans *Comédie de l'innocence*, amnésie du professeur de littérature espagnole dans *Mémoire des apparences*, absence du tableau pour le collectionneur dans *L'Hypothèse du tableau volé*, fuite du temps pour Marcel dans *Le Temps retrouvé* – ou de la mouvance étrange de lieux indistincts en perpétuelle reconfiguration – l'appartement « mobile » qu'occupe Mateo au début de *Trois Vies et une seule mort*, la « chambre du monstre » dans *Généalogies d'un crime*, ou encore la maison que le matelot des *Trois Couronnes du matelot* affirme être celle de sa mère et à l'intérieur de laquelle on marche désormais pied par-dessus tête.

Ce ne sont là que quelques exemples provenant d'une cinématographie exceptionnellement vaste. Or, malgré l'ampleur de son œuvre, Raoul Ruiz a toujours su maintenir une constance esthétique que beaucoup de cinéastes peuvent certes lui envier. Une constance qui, paradoxalement, déjoue sans cesse les attentes de ses plus fidèles spectateurs et de ses plus persistants détracteurs. Il s'agit, en fait, d'une constance à demeurer insaisissable et déconcertant. C'est que rien ne demeure immuable chez Ruiz ; en un seul plan, on peut reconnaître toute la singularité de son expression cinématographique, laquelle ne saurait toutefois s'expliquer en une seule cinématographie. Cette vertigineuse métonymie tourne ainsi à vide. Pas même un recueil encyclopédique de termes et de concepts ne viendrait à bout d'une interprétation de son œuvre tant elle s'avère protéiforme et polysémique. En un sens, elle échappe à toute définition ou catégorisation. En d'autres termes, l'expression cinématographique ruizienne ne répond pas à un genre défini, malgré le « style », baroque, qu'on reconnaît à l'auteur. Cela en dit déjà long sur la constance obstinée du cinéma ruizien ; un cinéma qui, libre de toute contrainte générique, n'a peut-être pour seul mobile que de se prêter au jeu de l'écriture cinématographique. Libéré des genres et fort d'un esprit ludique, Ruiz est donc enclin à s'amuser. Dans son amusement, il propose, nous le verrons, un véritable cinéma de la cinématographie ; une écriture ostentatoire du simulacre cinématographique. Voilà bien un excès spéculaire qui caractérise à merveille sa poétique singulière.

Par conséquent, nous ne nous risquons pas à proposer dans ce qui suit une définition claire et arrêtée de la poétique ruizienne ou de « l'écriture Ruiz », qui, bien qu'elle permette peut-être de trouver les qualificatifs pouvant, *a posteriori*, nommer cette constante liberté créatrice (postmoderne, étrange, maniérée,

surréaliste, etc.), n'expliquerait en rien les particularités de son écriture cinématographique. Cependant, nous pouvons étudier ce qui alimente cette écriture : l'esprit baroque. Il s'agit d'un baroque de la démesure, certes, mais aussi, et peut-être surtout, d'un baroque ludique ; d'un baroque plus ironique que tragique. Ce ludisme, s'il est envisagé adéquatement, nous fournira peut-être une clé pour mieux saisir la poétique ruizienne. C'est qu'il y a dans son cinéma un esprit ludique exprimé de prime abord par la démesure des situations narratives puis par l'ambiguïté sémiotique des lieux, personnages ou objets représentés à l'écran. Pour reconnaître cet esprit ludique, il n'y a qu'à étudier tous ces moments où la narration se trouve irrémédiablement ébranlée par des personnages aux motivations aussi étranges qu'ambivalentes : un matelot racontant la « vie » à bord d'un bateau des morts (*Les Trois Couronnes du matelot*) ; un vaillant professeur quittant son poste dans une prestigieuse université pour jouer l'amnésique et vivre de la mendicité (*Trois Vies et une seule mort*) ; un jeune garçon épris de fiction hésitant entre « ses » deux mères (*Comédie de l'innocence*), un autre tuant ses parents pour épouser celle dont il est à la fois le père et le fils fantôme (*La Ville des pirates*), etc.

S'ajoutent ainsi à la démesure des situations les décisions excessives et les agissements troubles et outranciers de leurs protagonistes. Comme si le monde et la vie n'étaient qu'une vaste aire de jeu où, pour paraphraser le matelot des *Trois Couronnes du matelot*, « rien de ce qui paraît être ne correspond à la réalité ». Mais de quelle réalité parle-t-on ici au juste ? Celle dont le cinéma de Ruiz n'offre que le simulacre ou celle qu'on croit reconnaître sous le lustre de la fiction ? Il existe évidemment un monde visible et tangible – qu'on nomme la « réalité » –, mais il y a aussi la manipulation et le « commerce » qu'en offre le cinéma de fiction – soit le « réalisme » de sa *cinématographie*. Prendre le risque d'affronter de telles manipulations « réalistes », qui ne sont toujours que le fruit d'illusions, de parures et d'extravagances narratives, c'est aussi accepter la fiction pour ce qu'elle est véritablement : une manigance, une manœuvre. Et Ruiz ne fait qu'inviter notre lecture – ou *spectature*³ – à confronter cette manigance.

Dans cet essai, nous analyserons dans le cinéma de Raoul Ruiz la poétique ludique et spéculaire qui génère la démesure de ses récits et, conséquemment, alimente l'esprit baroque inhérent à son œuvre. À l'origine de cette démesure, nous constaterons, d'une part, l'importance que le cinéaste accorde à la manigance

artificieuse et ludique du langage cinématographique et, d'autre part, ce qui peut faire que dans l'image en mouvement les symptômes du baroque s'expriment avec force. Nous verrons également à quel point ce ludisme éveille dans le film ce qu'il y a de véritablement et profondément « cinématographique ». Car, pour Ruiz, le cinéma est toujours déjà un jeu dans lequel les protagonistes ne sont, entre autres, que les éléments formant une « troupe de dés »⁴ ; des protagonistes qui, pour arriver à leurs fins, n'hésitent pas à jouer eux-mêmes le jeu de la fiction, convoquant des agissements favorisant la ruse, la mystification, le piège ou le mensonge. La poétique du jeu s'avérera ainsi le passage privilégié nous permettant de parcourir un univers cinématographique profondément spéculaire.

Cet essai tentera en outre d'expliquer la façon dont le spectateur est invité à saisir cette fiction ludique et spéculaire en convoquant une conduite esthétique différente de celle qu'implique le cinéma conventionnel. Il s'agira donc d'étudier la spectature qu'un tel univers ludique et spéculaire convoque chez un spectateur *habitué* aux sempiternelles conventions filmiques, lesquelles ne cessent de le conforter dans sa conduite esthétique habituelle. Le cinéma de Raoul Ruiz implique une conduite esthétique « baroque » ; une conduite *impliquée* devant se confronter à des manques visuels et à de curieuses intrications narratives dont le sens relève souvent moins de la certitude que de la contingence. Aussi conviendrait-il de considérer l'aspect allégorique de la narrativité chez Ruiz qui, au-delà du récit « principal », dissimule toujours *autre chose* que ce qui est apparemment raconté. C'est dans sa relation avec cette *autre chose* que la conduite esthétique du spectateur se voit ébranlée et s'avère constitutive et héritière de cet esprit baroque, trans-historique, qui n'a cessé, au fil des époques, de provoquer l'embarras et d'ébranler les certitudes.

Notes

1. Guy Scarpetta, « Généalogies d'un crime : Un baroque bien tempéré », *Positif*, n° 434, avril 1997, p. 17.
2. « Et puis le cinéma n'est pas fait que d'histoires mais aussi de silences, de vide. Comme j'aime le mystère, dans *Combat d'amour en songe* il y a un film caché. [...] Tout au long du film, il y a des indices, des sirènes, des bruits d'accident, le rôle de quelqu'un qui respire difficilement, des voix entendues dans la salle d'opération. » Entretien avec Raoul Ruiz. Propos recueillis par Michel Coulombe, *Cinébulles*, vol. 19, n° 1, p. 29.

- 3 Nous utiliserons ici le terme de « spectature » conformément à la définition qu'en offre Martin Lefebvre: « Qu'est-ce donc que la spectature ? C'est une activité, un acte, à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film – le spectateur – met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel. » Martin Lefebvre, *Psycho: de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 25.
4. Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 19.

