

Université de Montréal

Le baroque cinématographique ou le cabinet de curiosités narratives :
Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz

par

RICHARD BÉGIN

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature comparée
option littérature et cinéma

décembre 2004

© Richard Bégin, 2004



PR
14
U54
2005
V.025

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Le baroque cinématographique ou le cabinet de curiosités narratives :
Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz

présentée par

RICHARD BÉGIN

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe Despoix
président-rapporteur

Johanne Villeneuve
directrice de recherche

Walter Moser
codirecteur

Michèle Garneau
membre du jury

Timothy Murray
examineur externe

Germain Lacasse
représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 15 juin 2005

RÉSUMÉ

Cette thèse propose une étude sur le cinéma de Raoul Ruiz. Elle développe son argumentation à partir du concept de baroque, tel que ce concept a été appliqué ces dernières années en histoire de l'art, en sociologie et en philosophie esthétique. En analysant les films de Raoul Ruiz en fonction de leur expressivité baroque qui, d'après nous, se manifeste autant dans l'intrication narrative du récit que dans l'équivoque sémiotique de l'image en mouvement, nous chercherons à définir ce qu'il convient de désigner ici comme un baroque cinématographique. En ce sens, le baroque cinématographique apparaîtra, en dernier lieu, comme le concept dont notre analyse tentera de cerner les tenants et les aboutissants.

L'œuvre cinématographique de Raoul Ruiz s'avère pertinente à cette analyse en ce que chaque film qui la compose emprunte à la notion de baroque l'idée d'un art exhibant les artifices qui rendent possible sa réalisation. En d'autres termes, les films de Ruiz mettent littéralement en scène les procédés techniques et poétiques nécessaires à la composition de l'illusion cinématographique, au même titre qu'un trompe-l'œil en peinture, lequel représente, en abîme, le mécanisme de la vision et expose, au vu et au su du spectateur, l'appareil perspectif responsable de l'effet mystifiant. Aussi, c'est en confrontant les théories du baroque en art avec celles de la représentation cinématographique que nous serons en mesure d'établir les liens poétiques et esthétiques qui unissent entre elles les œuvres filmiques du cinéaste et les représentations visuelles issues du baroque.

Par simple souci d'exhaustivité, nous nous intéresserons à quelques œuvres de Raoul Ruiz parmi les plus significatives et les plus représentatives de sa démarche. Par ailleurs, notre étude ne prétend pas épuiser son sujet dans la mesure où le baroque est un concept inconstant, en ceci qu'il tente justement de définir le changeant, l'excentrique et l'irrégulier. Il s'agit d'un essai sur le cinéma de Raoul Ruiz dont l'objectif n'est pas de commenter l'œuvre du cinéaste, mais plutôt de comprendre l'esprit qui la motive et qui nous permet, en conséquence, d'y reconnaître la singulière expressivité.

Mots-clés : cinéma; baroque; Raoul Ruiz; narration.

ABSTRACT

This thesis proposes a study on Raoul Ruiz's cinema. It develops its argumentation around the baroque concept, as this concept has been applied in the past few years in art history, in sociology and in aesthetics philosophy. By analyzing Raoul Ruiz's movies according to their baroque expressiveness which, we feel, shows as much in the intricacy of the narrative as in the equivocal semiotic of the moving image, we will try to define what may be referred to here as a cinematographic baroque. In this way, the cinematographic baroque will eventually appear as the concept of which our analysis will seek to uncover the ins and outs.

Raoul Ruiz's cinematographic work is relevant to this analysis in that each film borrows to the baroque concept the idea of an art displaying the artifice which permits its fulfillment. In other terms, Ruiz's films literally put on stage the technical and poetic skills necessary to form the cinematographic illusion just as a "trompe-l'oeil" in painting, which represents as an abyss the mechanism of vision and reveal to the spectator the technique of perspective responsible for the mystifying effect. It is thus by comparing the theories of the baroque in art with those in cinematographic representation that we will be able to establish the poetic and aesthetic links which connect the cinematographic work of the producer and the visual representations derived from the baroque.

In an effort to be comprehensive, we will consider several of Raoul Ruiz's films which are significant and representative of his approach. However, our study does not claim to have exhausted the subject, since the baroque is an inconstant

concept which precisely deals with changes, eccentricity and irregularity. This is an essay on Raoul Ruiz's cinema in which the objective is not to comment on the producer's work, but rather to understand the spirit which motivates it and which allows us to bring out its remarkable expressiveness.

Key words: Cinema; Baroque; Raoul Ruiz; Narration.

Texte traduit par Jean-Michel Charrier

TABLE DES MATIÈRES

	page
Résumé _____	III
Abstract _____	V
Table des matières _____	VII
Introduction _____	1
 PREMIÈRE PARTIE	
<i>Du ludique.</i>	
Vers le baroque cinématographique : Raoul Ruiz et les manigances de la fiction _____	7
1.1. D'un réalisme, l'autre : réalisme de l'apparence, réalisme baroque ____	8
1.2. Le baroque cinématographique : entre naturalisme et vraisemblance ____	17
1.3. L' <i>en-jeu</i> de la signification _____	28
1.4. Le monde second : rendre visible l'invisible _____	39
1.5. La <i>double vision</i> du baroque cinématographique _____	53
1.6. Les pièges du monde second : latences et possibilités de l'image baroqueisante _____	68
1.7. Personnage et baroqueisme : du « geste psychologique » comme entreprise ludique _____	81
1.8. Fragmentation et cristallisation narrative : entre <i>motif</i> , <i>décision</i> et <i>acte</i> _____	96
1.9. Poétique de la décision : la dépense improductive du baroque cinématographique _____	107
1.10. Symptomatologie du baroque cinématographique : Raoul Ruiz et l'énigme _____	123

DEUXIÈME PARTIE*De l'allégorique.***Images et fragments :****Le cabinet de curiosités narratives** _____ 1382.1. Du rapport à l'image baroque :
 prolégomènes à une spectature baroque _____ 1392.2. Le pli dans l'image :
 de la clandestinité dans le cinéma de Raoul Ruiz _____ 1542.3. Du fragment et de la série
 comme origine du baroque cinématographique _____ 1692.4. Le fragment dans le baroque cinématographique de Raoul Ruiz :
 compositio et *sémiosis* _____ 1822.5. Les complications et les manifestations composites du temps :
 voir le temps et ses agissements _____ 1962.6. *Organicité* narrative et dialectique de l'image :
 la question du gros plan chez Raoul Ruiz _____ 2102.7. Dans l'antichambre baroque de l'enfance :
 le film de Raoul Ruiz comme cabinet de curiosités narratives _____ 226**Conclusion** _____ 238**Bibliographie** _____ 241**Annexe**

Entretien avec Raoul Ruiz _____ 246

À ma mère, Pauline

À mon père, Robert

À tous ceux et celles qui m'ont aidé

Introduction

« [...] 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 Scarpetta,
« *Généalogies d'un crime* : Un baroque bien tempéré », *Positif*, n° 434, avril 1997, p.17.

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 écouter¹ – un film de cet exilé Chilien dorénavant établi à Paris, 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 bien évidemment à la

¹ « 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 râle de quelqu'un qui respire difficilement, des voix entendues dans la salle d'opération. » Entretien avec R. Ruiz, *Cinébulles* vol. 19, n° 1, p. 29, 2001.

torture des caractéristiques narratives telles l'écartèlement des histoires et le tourment évocateur de ses protagonistes perdus dans on ne sait laquelle d'entre elles. Aussi se dégage-t-il des fictions de ce cinéaste une étourdissante agitation : qu'il s'agisse 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*, absence du tableau pour le collectionneur dans *L'hypothèse du tableau volé*, fuite du temps pour Marcel dans *Le temps retrouvé* –, ou bien qu'il s'agisse 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 d'infimes exemples provenant d'une cinématographie outrageusement vaste. Or, malgré l'ampleur de son œuvre, Raoul Ruiz a toujours su maintenir une orgueilleuse constance esthétique que beaucoup de cinéastes peuvent 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 somme, 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. L'expression cinématographique ruizienne ne répond pas à un genre défini, malgré le « genre » qu'on reconnaît à l'auteur. Cela en dit déjà long sur l'obstinée et vaniteuse constance du cinéma ruizien; un cinéma qui, libre de toute contrainte stylistique, n'a pour seul mobile que de se prêter au jeu de l'écriture cinématographique. Libéré des genres et fort d'un esprit ludique, Ruiz n'en est pas moins du « genre » à s'amuser. Dans son amusement, il produit, nous le verrons bien, un véritable cinéma de la cinématographie; une écriture ostentatoire du simulacre cinématographique. Voilà bien là une vanité qui caractérise à merveille sa poétique singulière.

Par conséquent, nous ne nous risquons pas à proposer une définition claire et arrêtée de la poétique ruizienne ou de « l'écriture Ruiz », qui, bien qu'elle permettrait peut-être de trouver les mots (postmodernisme, étrangeté, maniérisme, rococo, etc.) pouvant, *a posteriori*, nommer cette constante liberté créatrice, n'expliquerait en rien l'originalité même de son écriture cinématographique. Cependant, nous pouvons tenter d'élaborer l'audacieux projet d'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. Nous disions que Ruiz est du genre à jouer. Ce « genre à jouer », s'il est bien étudié, nous fournira peut-être, à défaut d'une définition, 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 de son image cinématographique. 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,

des moments ou des lieux tout aussi étranges qu'ambivalents : 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 urbaine (*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, somme toute, 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 phénoménal et tangible – la réalité du monde vécu –, mais il y a aussi la manipulation et le « commerce » qu'en offre le cinéma de fiction – le réalisme du monde second. Prendre le risque d'affronter de telles manipulations, 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 : une manigance. Et Ruiz nous invite à affronter cette manigance avec l'esprit et les yeux grands ouverts,

Dans la première partie de notre étude, nous analyserons la poétique – le *savoir-faire* – cinématographique de Ruiz, soit sa poïétique – son *faire* – ludique et manoeuvrante qui génère la démesure de son cinéma et, conséquemment, alimente l'esprit baroque inhérent à son œuvre. À l'origine de cette démesure, nous

constaterons, en premier lieu, l'importance que le cinéaste accorde à la manigance artificieuse et ludique du langage cinématographique, et en deuxième lieu, ce qui peut faire que de l'image en mouvement s'exprime avec force les figures du baroque. Nous constaterons également à quel point ce ludisme éveille dans le film ce qu'il y a de véritablement et profondément « cinématographique ». Car, disons-le, pour Ruiz, le cinéma est toujours déjà un jeu dans lequel les protagonistes ne sont que les éléments formant une « troupe de dés »²; 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 sera ainsi la porte d'entrée qui nous permettra de franchir le seuil de l'un des univers cinématographiques les plus « déstabilisés » que la courte histoire du cinéma ait connu.

La deuxième partie, quant à elle, tentera de comprendre la façon dont un spectateur peut prétendre saisir cette fiction ludique ainsi que son irrégulière mise en récit. Il s'agira d'étudier la singulière spectature³ qu'un tel univers déstabilisé convoque chez le spectateur habitué aux sempiternelles conventions filmiques, lesquelles n'ont cessé de le conforter dans sa condition de voyeur à la fois désincarné de l'œil – il voit ce qu'on lui donne à voir – et déresponsabilisé du regard – il délègue sa perception au point de vue que lui suggère la caméra. En ce qui concerne le cinéma ruizien, le regard du spectateur est violemment mis à l'épreuve –

² Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p.19.

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*, p. 25.

et, *a fortiori*, mis en jeu – en ceci qu’il doit éminemment faire face à des manques visuels et à de curieuses intrications narratives dont les solutions relèvent moins de la certitude que de la contingence. Aussi, conviendra-t-il de considérer l’aspect allégorique de la narrativité chez Ruiz qui, au-delà de l’histoire racontée, dissimule toujours *autre chose* que ce qui est apparemment raconté. C’est dans sa relation avec cette *autre chose* que la spectature cinématographique peut s’avérer instable et se voir de la sorte imprégnée de l’esprit baroque, qui n’a de cesse de provoquer et d’ébranler les certitudes.

PREMIÈRE PARTIE

DU LUDIQUE

Vers le baroque cinématographique : Raoul Ruiz et les manigances de la fiction.

« [...] il y aurait un cinéma où tout est impertinent, non-pertinent. Où l'on opère par l'artificiel pour créer le naturel ailleurs, créer la vérité ailleurs : jamais dans l'absolu, jamais dans le film même. Un cinéma où l'on recherche la non-vraisemblance, l'artificialité : voilà un cinéma réaliste. »

Raoul Ruiz, extrait d'un
entretien avec Fabrice
Revault d'Allones, dans
Cinéma 86, n° 360, 26
juin 1986.

**D'un réalisme, l'autre :
réalisme de l'apparence, réalisme baroque.**

Le récit de fiction chez Raoul Ruiz est trop clairement le produit et l'expression d'un véritable jeu de faux-semblant, de trompe-l'œil et de trompe-l'esprit pour que ses films ne proposent pas au spectateur une expérience réaliste du cinéma⁴. Cette assertion, aussi problématique soit-elle pour ceux qui évaluent en degrés de réalisme l'impression de vraisemblance ou de naturel que suscite un film de fiction, est centrale à notre propos et mérite ici une explication. En effet, comment peut-on de la sorte qualifier une expérience de « réaliste » lorsqu'il s'agit de faire l'expérience d'une fiction qui relève à la fois du ludisme, du faux, du mensonge et de la duperie? Aussi, d'autres questions émergent-elles de la première : la mise en récit des apparences et du toc dans les films de fiction permet-elle à son spectateur de vivre une expérience réaliste du cinéma, tout comme l'utilisation du trompe-l'œil en peinture permet à l'esthète de vivre une expérience réaliste de la représentation? Qu'est-ce alors qu'une expérience réaliste du film de fiction si cette expérience paraît exclure l'idée que le réalisme cinématographique est ontologique dans la mesure où l'image se contente de reproduire mécaniquement le réel? L'expérience réaliste du représenté se confond-t-elle vraiment avec le réalisme d'un réel enregistré? À moins que nous ne parlions ici que de la réelle expérience du faux-semblant? Ou alors ne s'agirait-il pas de percevoir à même le toc et l'apparence

⁴ J'entends ici utiliser indépendamment les termes de « film », « cinéma » et « récit ». Le *film* est considéré dans ce texte comme le produit particulier d'un spectacle cinématographique – le cinéma –, dont le récit ne constitue qu'une des composantes narratives au même titre que l'histoire ainsi produite.

l'expression d'un réalisme profondément baroque? Assurément. Plus exactement, en jouant avec les ficelles de la cinématographie – ou en s'amusant avec le *faire* proprement cinématographique, sa poïétique –, Raoul Ruiz permettrait-il enfin au spectateur de faire une *réelle expérience du cinéma*?

Autant de questions qui nous font pourtant et clairement associer le prétendu réalisme du film de fiction à l'esprit simulacre et ludique de l'expressivité baroque. Devrait-on alors envisager le réalisme cinématographique comme un réalisme baroque? Il s'agit certes là d'une proposition surprenante, qui n'en demeure pas moins valide et pertinente à la lumière de la thèse que nous nous proposons de développer ici. Car si l'esprit baroque qui se dégage d'un récit de fiction semble, comme nous le suggérons jusqu'à présent, concerner avant tout la véritable nature ludique du film de fiction, force nous est de constater que l'effet de baroquisme ressenti par le spectateur devant un tel film s'apparente au vertige que ressent, au jeu, le joueur se sachant à la fois joué, déjoué, et comblé dans son désir de « voir passagèrement ruinés la stabilité et l'équilibre de son corps, d'échapper à la tyrannie de sa perception, de provoquer la déroute de sa conscience. »⁵ Même s'il n'est pas rare pour le spectateur de Raoul Ruiz de ressentir, ne serait-ce qu'un bref instant, cette désagréable, quoique séduisante sensation d'être berné par le récit et contraint de ne voir que l'apparence des choses, des lieux et des personnages, cette sensation liée au vertige de l'illusion et de l'ostentatoire – une sensation de baroquisme s'il en est une – ne traduit jamais que la réelle et ordinaire phénoménalité de l'expérience cinématographique.

⁵ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, p. 103.

On comprendra dès lors que le « réalisme » du film de fiction dont il sera question ici avec le cinéma de Raoul Ruiz – ce même réalisme que fonde le sérieux du jeu mimétique chez l'enfant lorsqu'il s'agit, pour lui, non pas d'imiter le pompier, mais bien de *faire* le pompier – semble indubitablement s'associer à l'effet d'égarement réellement ressenti par le spectateur au moment où il fait l'expérience d'un cinéma qui *fait* le monde sans tenter de le reproduire ou de l'imiter. Les films de Ruiz jouent le jeu de leur propre poétique, tellement ils exposent dans leur singulière façon de *faire un monde*, un « univers où le masque est plus vrai que le visage qu'il dissimule »⁶. En ce sens, il n'est pour nous de films réalistes que ceux qui, comme c'est le cas dans le cinéma de Raoul Ruiz, *jouent manifestement le jeu* de la poétique cinématographique.

Il s'agit certes là d'un réalisme qui se distingue de celui défini jadis par André Bazin et maintes fois repris depuis; ce réalisme ontologique que le critique français percevait dans un certain cinéma de fiction qualifié de « sincère », dans lequel « la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame »⁷ mais bien « momifiée », comme c'est le cas en photographie, par la reproductibilité technique du cinématographe. En opposant les metteurs en scène « qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité »⁸, il s'agissait pour Bazin de démontrer qu'il existe un cinéma narratif à considérer, de façon ultime, comme le représentant idéal d'une « objectivité essentielle » en ceci que les œuvres qui le composent proposent une reproduction mécanique de la réalité que l'on suppose indépendante du geste de

⁶ Guy Scarpetta, *L'artifice*, p. 20.

⁷ André Bazin, « *Cabiria* ou le voyage au bout du néo-réalisme », *Qu'est-ce que le cinéma?* (1 volume), p. 341.

⁸ André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, p. 132.

l'artiste. Selon Bazin, cette « sincérité » objective qu'il associe explicitement à l'utilisation du plan séquence et de la grande profondeur de champ libérerait enfin l'art cinématographique de l'ère de la ressemblance illusoire et du trompe-l'oeil. De cette façon, toute théâtralité ou montage analytique est à ranger du côté de l'illusion et de la tricherie. Mais tout cinéma de fiction n'est-il pas, en vérité, une manœuvre et un artifice? Le prétendu réalisme du film de fiction ne s'épuise-t-il pas toujours déjà dans l'image, le factice et le second? À eux seuls, la coupe et le cadre ne sont-ils pas, de fait, appréhendables qu'en fonction de ce qu'ils dissimulent à l'œil ?

Nous confrontons ici deux réalismes de nature divergente; d'une part, un réalisme ruizien qui nous aidera à cerner l'esprit ludique – et baroque – de la poïétique cinématographique, et, d'autre part, un réalisme bazinien qui souhaite quant à lui chasser de la poïétique cinématographique ce même esprit ludique, théâtral et (dis)simulateur; un esprit que Ruiz n'hésite pourtant pas à mettre en scène comme la seule et unique réalité du *faire* cinématographique. Une réalité essentiellement et uniquement redevable de l'appareillage cinématographique dont l'expressivité, nous allons le voir, n'est et ne sera jamais de ce monde, donc, jamais tout à fait objective et sincère. Prenons l'exemple de la voix. Pas plus que l'image en mouvement, la voix off, qui accompagne parfois cette dernière dans le seul but d'en accréditer l'aspect factuel, sincère et documentaire ne peut être considérée en accord avec la réalité « objective ». Malgré sa réelle existence en tant qu'empreinte sonore – car, en effet, nous l'entendons bien –, la voix dans le film de fiction, en devenant instantanément discours fictivisant, n'appartient déjà plus à la réalité « objective » dont elle fait mention; elle fabule et appartient désormais à la seule réalité de

l'appareil cinématographique, laquelle, limitée dans le cadre et la durée, n'équivaut en rien à l'immanente réalité du monde. Aussi, l'unique réalité de la voix au cinéma est-elle une réalité falsificatrice; elle a dorénavant pour véritable fonction de *faire récit*.

Dans sa poétique narrative, Ruiz tirera profit de la réalité cinématographique de cette voix fabulatrice en ceci qu'il mettra en scène et rendra manifeste son pouvoir poétique ainsi que son potentiel mystificateur. À propos de la voix off dans *Les trois couronnes du matelot*, Pascal Bonitzer mentionne justement que :

la voix off, qui feint de combler les trous de l'image (les ellipses et la vision partielle), en réalité les approfondit, les creuse d'un délire ou d'un mensonge vertigineux, éhonté. « Le monde est mensonge », dit un personnage des *Trois couronnes du matelot*. Un autre, plus loin : « Le monde est à deux dimensions ». C'est-à-dire : le monde est fait d'images sans profondeur, autrement dit, sans vérité. Le monde et le cinéma ne font qu'un. Donc le monde est mensonge. Le cinéma est à deux dimensions (la surface de l'écran); donc le monde, le mensonge, est à deux dimensions.⁹

Du même coup, autant dire que le véritable réalisme du film ne peut que s'exprimer dans la poétique du film – dans le *faire* cinématographique –, soit dans le mensonge et l'illusion; ce réalisme n'est pas à chercher dans l'empreinte d'une voix ou d'une image qui, s'inscrivant toutes deux dans un récit qu'elles corrigent nécessairement, ne font toujours qu'approfondir la mystification inhérente à la mise

⁹ Pascal Bonitzer, « Métamorphoses », *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983, p. 21.

« à deux dimensions » du monde. Il n'y aurait ainsi, dans l'art et le *faire* cinématographique, qu'un réalisme de second degré; un réalisme mystifiant en ce qu'il nous fait croire en un réalisme ontologique là où il semble n'y avoir qu'un *faire réaliste*.

Pour mieux comprendre la distance que le réalisme mystifiant de Ruiz prend envers le réalisme ontologique de Bazin – qui s'avère somme toute un naturalisme –, revenons un instant sur la thèse de ce dernier, et voyons en quoi elle rate la réelle expérience cinématographique que Ruiz, quant à lui, exprime sans relâche à même le véritable jeu de la fiction. Si on suit la thèse bazinienne, le réalisme du film émanerait de l'image non-montée et dénuée d'artifice. Il s'agirait, pour celle-ci, de répondre, par la stricte reproduction d'une réalité phénoménale et changeante, à un « besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde »¹⁰, ainsi qu'au désir de « faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité »¹¹. En d'autres termes, le film de fiction serait réaliste et toucherait à l'essence du monde pour autant que l'opérateur se contente de filmer. Tautologie s'il en est une : ne serait réaliste que le film qui filme le réel. Or, ces récits dits « réalistes », « objectifs » ou « sincères », dont le cinéma direct constitue à maints égards le parachèvement, sont pourtant les produits d'une intention créatrice et d'une poïétique qui, nécessairement, « corrigent » le réel. Le geste – choix de cadre, de son ou de mise au point – expose subtilement le travail d'une pensée pouvant s'avérer naturaliste, singulière ou anthropocentrique, donc étrangère à l'espace sauvage et à la durée phénoménale, voire au biorythme qu'elle enregistre.

¹⁰ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma I. Ontologie et langage*, p. 13.

¹¹ *Ibid*, p. 146.

Aussi, le monde phénoménal, une fois enregistré avec un minimum d'intervention, se particularise-t-il en une représentation (naturaliste) du monde; ce monde désormais enregistré devient un point de vue archétypal sur le monde phénoménal, et non son seul et « sincère » enregistrement. En ce sens, le monde enregistré *se fait* monde *type* sans être une simple empreinte objective du monde phénoménal. Ne serait-ce que par le point de vue qui *fait monde*, le film considéré « réaliste » trahit inévitablement un imaginaire – ou un positionnement idéologique – tout aussi à l'œuvre et changeant que le monde phénoménal qu'il tente en vain de saisir. C'est ce que Robert Flaherty avait déjà pressenti dès l'aube du geste documentaire, en choisissant d'évoquer, tel un poète de l'image, un monde représentant « la vie quotidienne des êtres », même s'il s'agissait pour lui de suivre « une gradation dramatique, tout comme fait n'importe quel film »¹².

En pratiquant le cinéma, le cinéaste, aussi sincère soit-il dans sa démarche, manipule le monde phénoménal et ne saisit toujours de ce monde que de l'insaisissable, il ne peut prétendre capter intégralement les phénomènes du monde tant, justement, ces phénomènes font événements indépendamment de l'appareillage cinématographique qui, demeurant un simple observateur mécanique du monde, fait à lui seul événement. De sorte qu'une fois représentée à l'écran, la vie quotidienne ne relève plus que de l'événement cinématographique ; soit d'une intention appareillée de faire passer cette vie à l'écran de manière naturelle ou selon « une gradation dramatique ». Rien ne se passe à l'écran sans qu'il y ait eu d'abord intention de le *faire passer*. Ce qu'exprime, bien qu'inconsciemment, André Bazin dans la citation faite plus haut. La preuve n'est plus à faire en ce qui concerne

¹² Robert Flaherty, *Film Weekly*, 1933.

l'irréductible et essentielle distance que prend l'enregistrement de l'enregistré; et encore moins celle que prend la réalité *telle quelle* du *comme si* – ou de la « documentarité »¹³ – de l'œuvre prétendument réaliste.

C'est que les films de fiction que Bazin et d'autres considèrent réalistes, malgré un geste documentaire parfois évident, ne captent absolument rien d'une réalité *telle quelle*, si ce n'est un instant préalablement choisi ou un ensemble, cohérent ou non, d'instant quelconques préférés à d'autres et condamnés à apparaître là où il ne sont déjà plus, sur l'écran, *comme si* pourtant cela était et demeurait *tel quel*. En cela, aussi sincèrement « collé » à la réalité du monde soit-il, le récit de fiction que produit un tel ensemble de sons et d'images demeure de nature chimérique puisqu'il est, à l'origine et par la technique cinématographique qu'il requiert, au côté et en retrait de l'immanence naturelle du monde phénoménal. Cette immanence, toujours de passage, seul l'individu, du moment qu'il en est un témoin privilégié, est en mesure de la vivre – et non de la saisir – dans l'immédiat, soit sur le moment de son apparaître, et ce, indépendamment de l'appareillage cinématographique qui lui fait toujours apparaître le monde autrement, dans son appareil. En d'autres termes, le monde à l'écran ne concerne déjà plus son immanence; il n'est plus de l'ordre de la réalité phénoménale. Ce réel est un réel second, non pas copié, mais médiatisé et poétisé; il est un réel toujours déjà canalisé, objectivé et modelé par le *faire* cinématographique qui ne peut que le traduire en signe naturaliste à défaut de le faire naturellement (re)vivre à l'écran. Le cinéaste, au

¹³ Voir André Gaudreault et Philippe Marion, « Dieu est l'autre des documentaires... », *Cinémas*, vol. 4, n° 2, « Le documentaire », Montréal, hiver 1994.

mieux, fabrique et transmet un succédané d'un monde *apparemment tel quel*. Il ne reste au spectateur qu'une *réelle apparence d'objectivité*.

Une étude phénoménologique de l'expérience cinématographique qui chercherait, à la suite de Bazin, le prétendu réalisme du récit filmique semble ainsi s'avérer la quête d'une ontologie baroque, soit la recherche d'une forme de réalité des apparences. Ceci, évidemment, si on retient du concept baroque l'habituelle acception théologique qui concerne le discours éminemment cultuel; ce discours contre-réformiste qui invitait autrefois le fidèle, devant l'image sainte, à croire, *tel quel*, en la « réelle présence » de l'être divin; une croyance délivrée du besoin quasi viscéral qu'a l'homme pieux de s'abaisser au monde profane, de toucher l'image ou de voir effectivement la forme énoncée. Autrement dit : heureux celui qui s'élève en croyant Dieu *comme tel* sans connaître le besoin de le voir *tel quel*. Gravite autour de ce discours chrétien une véritable phénoménologie du désir qui, nous allons le voir, n'est pas si étrangère à ce que nous nommons ici une réelle expérience cinématographique, et qui deviendra, par la force des choses, l'expérience d'un baroque cinématographique. Est-ce à dire que le réalisme qu'on attribue au récit filmique demeure un réalisme *désirant*, en ceci qu'on ne perçoit réellement du modèle reproduit – ou du succédané – que ce qu'on ne peut toucher, voir et entendre? Cette question en provoque une seconde, cruciale celle-là : si au cinéma nous sommes effectivement condamnés à *désirer le voir*, où peut bien se situer la véritable expérience du film si, par définition, une expérience convoque implicitement l'objet de cette expérience, en l'occurrence l'objet du désir?

**Le baroque cinématographique :
entre naturalisme et vraisemblance.**

A priori, il ne faut pas se méprendre quant à ce que revêt le caractère essentiellement réaliste d'un film de fiction. Le réalisme d'une fiction y est toujours construit. Une construction qu'André Bazin n'a visiblement pas tenue pour responsable de l'expérience cinématographique tant il accorde aux images – ou plutôt à la reproduction mécanique du monde – le pouvoir de momifier la durée et le mouvement réel du monde phénoménal plutôt que d'en être un substitut, un signe. Selon Bazin, une expérience du réel s'effectue au travers de l'image cinématographique entendue comme empreinte du monde : « L'existence de l'objet photographié participe [...] de l'existence du modèle comme une empreinte digitale. »¹⁴ Il s'agit à notre avis d'une erreur fondamentale en ce que le critique français confond *réalisme* et *réalité*. Il y a le réalisme de l'expérience cinématographique et il y a l'expérience du réel. Cette dernière expérience, objective, concrète et physique, ne concerne en rien la phénoménalité du film de fiction. C'est une évidence. Le film de fiction ne possède aucune objectivité concrète et l'image cinématographique narrativisée ne peut être considérée comme une « empreinte digitale » du monde phénoménal dans la mesure où elle est d'abord perçue comme signifiante et que le contact entre la lumière et la pellicule, seule trace physique et insignifiante du monde phénoménal qui nous permettrait de lui accorder une certaine nature ontique, ne concerne en rien la fiction et la pensée

¹⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, p. 18.

documentarisanse ou naturaliste qui, eux, appartiennent toujours déjà au domaine intangible du discours. Dès qu'il y a monde à l'écran, il y a points de vue sur le monde, ou bien il y a type et signe de monde. Dans cette perspective, un monde projeté sur écran devient aussitôt typique et signifiant et ne comporte alors aucune « empreinte digitale » du réel phénoménal et ne peut, par conséquent, être visé ou désiré ainsi – à moins qu'on ne désire que de la lumière et un ruban de celluloïd, ce qui, il faut en convenir, n'a d'ores et déjà plus rien à voir avec le monde à l'écran. Le film de fiction que Bazin considère réaliste est avant toute chose un film naturaliste et ne regarde que la seule apparence réaliste du récit. Le film de fiction n'a de véritable que l'expérience qui consiste à regarder des signes et à percevoir ce qu'ils *re-présentent* et ce dont ils ne sont que les substituts.

Au cinéma, il n'y a de phénoménologique que l'apparence de réel et le réalisme de l'apparence. Il n'y a pas l'objet de cette expérience, mais l'expérience d'une perception désirant l'objet de cette perception. Une perception désirant seulement le sens de ce qui est, de nature, invu. Ce que soutiennent bon nombre d'analyses de la perception filmique, entre autres celle que propose Jean-Pierre Meunier dans un livre consacré à la question de l'identification du spectateur au film de fiction, et du film de fiction au réel :

Percevoir une conduite réelle ou percevoir une conduite représentée, c'est dans les deux cas, saisir le sens de cette conduite. Mais, ce qui change d'un cas à l'autre, c'est notre manière de viser cette conduite, de nous rapporter à elle. Dans le cas de la représentation imagée, nous savons que la conduite visée, bien que présentant toutes les

caractéristiques de la perception, n'est cependant pas physiquement présente.¹⁵

En ce sens, le spectateur d'un film de fiction perçoit toujours un monde, et par la force des choses, il demeure en mesure de concevoir le sens d'une chose et d'un événement représentés qui, eux, ne peuvent cependant être l'objet d'une visée. Plus exactement, le représenté ne cesse de faire et refaire sens à l'écran. Ainsi, faire l'expérience du film de fiction, c'est à l'évidence faire l'expérience du sens qui se substitue au représenté; c'est faire l'expérience de l'absence d'être *tel quel* et de l'illusion que provoque l'apparence naturelle d'un être *comme tel*; c'est, comme le dévot chrétien à qui s'adressent les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, faire l'expérience d'une « réelle présence » en images, laquelle expérience n'a de véritable que le désir du sens et le désir de voir ce à quoi ces images font allusion. Dans le cinéma de fiction, dans l'image et dans le son, rien n'est de l'ordre de l'« empreinte digitale », tout est informe, allusif et chimère, et le soi-disant réalisme de la chose perçue ou de l'événement raconté l'est tout autant. L'image cinématographique de fiction ne peut être considérée comme une « empreinte digitale » dans la mesure où elle est condamnée à produire du sens; jamais l'image cinématographique ne momifie le monde; elle le seconde plutôt; elle sert donc, au bas mot, à lui *prêter* du sens.

En cela, tout récit cinématographique de fiction, même naturaliste, est une chimère. Du récit de fiction, le spectateur ne vise toujours, d'un point de vue phénoménologique, que de l'intangible et du changeant : une signification en

¹⁵ Jean-Pierre Meunier, *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, p. 46.

devenir, une sensation furtive, une idée rencontrée, une histoire qui se forme et se déforme, une émotion suscitée et aussitôt disparue, etc. Le sens réaliste du son et de l'image est dans l'*ailleurs* du film; à la fois dans l'esprit de l'auteur qui *cherche à dire et à voir* du réel, et dans celui du spectateur qui *cherche à lire et à comprendre* ce réel comme étant naturel. Le sens réaliste d'un film naît ainsi d'un partage, réussi ou non, entre des sujets que le film, en tant que canal sémique, ignore. Le film de fiction demeure, somme toute, un passage infiniment flexible, changeant et malléable. Dans le film de fiction, le sens n'est toujours qu'apparence furtive et fuyante; nous y rencontrons un « réalisme » qui, lui, ne s'y arrête pas : il devient, nous frappe de son ton naturel ou simplement nous échappe. Toujours le son et l'image *prennent un sens*. Autant dire que la fiction n'existe pas sans la présence du sens que l'auteur et le spectateur s'échangent mutuellement. Dans son analyse sémio-pragmatique du cinéma de fiction, Roger Odin précise d'ailleurs :

Ainsi considérée, la production de sens repose intégralement sur des déterminations externes; ce sont d'ailleurs ces déterminations, et elles seules, qui permettent au processus de communication filmique de fonctionner : plus les déterminations qui pèsent sur l'espace du spectateur se rapprocheront des déterminations qui pèsent sur l'espace de la réalisation, et plus il y aura des chances pour que les constructions opérées par l'actant spectateur se rapprochent de celles effectuées par l'actant réalisateur.¹⁶

¹⁶ Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 70.

Cette compréhension pragmatique du film de fiction est défendable. Or si on s'entend généralement pour dire que toute « détermination » filmique requiert du spectateur qu'il ne perçoive que de l'informe restant à construire et ne vise que ce qui n'est qu'apparence de réel et *devenir sens*, est-ce à dire que toute expérience cinématographique est, selon l'idée que tout n'y est qu'apparence informe, une expérience baroque? Évidemment non. L'art baroque est un art de la croyance, du mouvant et de l'apparence. Mais toute apparence n'est pas baroque. Affirmer que l'apparence est baroque de nature serait admettre injustement que le cinéma, justement un art de l'apparence, possède une nature baroque. Ce qui n'est absolument pas le cas. C'est ici que le réalisme mystificateur de Ruiz nous aide à bien saisir ce qui distingue le baroque cinématographique de la fameuse poétique naturaliste bazinienne ou de celle, conventionnelle, du film narratif classique que nous identifierons ici comme une poétique de la vraisemblance.

Considérons d'abord cette question : de quelle nature est l'informe réalité du film sur laquelle jouera par la suite la poétique ruizienne? Le film possède, comme tout art d'ailleurs, une nature bicéphale; provoquée, d'une part, par sa poétique et, d'autre part, par sa réception. Tout demeure donc une question de partage informe et imaginaire – donc sans objet – entre une production et une réception de sens. Il en va de même de l'éventuelle « baroquité » d'un film. Cette « baroquité », que nous étudierons comme relevant de l'esprit plus que de la forme, émerge de façon singulière d'une rencontre entre ce qui se produit dans le film et la manière dont ce « produit » est reçu, lu et perçu. Autant dire que le film ne possède pas d'*en soi* hors de son auteur et de son spectateur qui en développe et en enveloppe ou en vise et en

désire le sens. En somme, comme il n'y a pas lieu de croire en un cinéma d'essence réaliste, nous ne pouvons croire en une « institution » du cinéma baroque qui en définirait les codes implicites. Il n'y a qu'un baroque cinématographique, c'est-à-dire un esprit baroque émergeant d'une expérience bien particulière qui se partage entre une poïétique cinématographique qui forme et déforme un monde, et une spectature qui se fait et se défait au gré de ces mêmes transformations. Il s'agit d'un baroque sans objet qui est provoqué, d'une part, par le récit en images d'une poïétique à l'œuvre et perçu, d'autre part, à même l'expérience désirante du spectateur. Même si tout film trompe l'œil du spectateur en ceci que le sens y est toujours *ailleurs*, le film n'est pas en soi un trompe-l'œil. Il y a des films qui ne cherchent pas nécessairement à provoquer la perception du leurre. C'est évident. Or, le trompe-l'œil est un art intentionnel de la rétention et de la provocation visuelle. Certes, tout film de fiction leurre son spectateur à divers degrés. De façon générale, le commun des cinéastes ne cherchera pas, par un simple souci de sincérité naturaliste ou de crédibilité narrative, à provoquer chez son spectateur la perception du leurre. Ce souci légitime concerne tout autant la poétique du cinéma de la vraisemblance que celle du cinéma naturaliste. Attardons-nous un instant à cette question de crédibilité qui arbore ici deux visages distincts dont Ruiz s'amusera à trahir les astuces et à démontrer que sous ces deux visages, se manifeste une même réalité : l'illusion.

Premier visage. Tout d'abord, le souci de vraisemblance narrative s'exprime dans le film de fiction conventionnel par un recours évident du cinéaste à différentes astuces cinématographiques, tel le montage transparent qui camoufle la coupe, le

raccord dans l'axe qui crée une continuité imaginaire entre les plans et le plan américain qui souligne les distances idéales et souhaitables entre le spectateur en salle et le personnage à l'écran. Lorsque le cinéaste dissimule de la sorte les ficelles de la fiction pour s'assurer qu'aucune trace de la poïétique cinématographique (le *faire*) n'apparaisse au spectateur, il entoure l'image et le son d'un halo idéal de vraisemblance; répondant en cela au désir idéaliste du spectateur qui souhaite être divertie du monde concret, et qui veut en même temps être celui qui occupe une place imaginaire, « comme s'il y était », dans un monde qui ressemble à s'y méprendre au sien. Loin de la réalité essentiellement cinématographique (la poïétique du film) dont il pourrait prendre conscience (grâce, entre autres, à un mouvement de caméra fortuit ou à l'apparition non-intentionnelle du micro dans le cadre), le spectateur se trouve ici rassuré par une poétique, un *savoir faire*, de la vraisemblance. Il s'agit là du souci classique de crédibilité et de ses astuces convoquées bien connues.

Second visage. De l'autre côté du spectre créatif, le souci naturaliste de crédibilité, différant en degrés de celui du cinéma de vraisemblance puisqu'il ne cherche pas à tout prix le divertissement et l'adhésion du spectateur, n'en demeure pas moins contraint à l'astuce et au simulacre. Malgré son souci de « cerner la réalité » en délaissant « l'acteur professionnel et ses personnages pour lui substituer l'homme »¹⁷, le cinéma direct, par exemple, ne touche au réel qu'en ayant pour sujet ce réel ou l'homme qui l'habite. Aussi, même l'expérience de *faire le cinéma* direct consiste toujours déjà à user d'un langage, à produire du sens, et à *faire croire* en une réalité enregistrée *telle quelle*; à *faire croire* en une empreinte ou à un *avoir-été-là* – en bougeant la caméra de manière fortuite ou en laissant volontairement

¹⁷ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, p. 205.

apparaître le micro par exemple. En ce sens, *faire le direct* consiste au minimum à produire des signes dans un langage naturaliste, lequel langage consiste à *faire vrai*; de sorte que cette « réalité » cernée n'est toujours produite que par le biais d'une présence énonciative préalable, d'une intention poétique et discursive singulière et, de manière ultime, d'une primitive mise en image. Comme l'affirme Iouri Lotman :

Le film est construit à partir d'une confusion constante entre les niveaux : une même image peut se rapporter à la fois à la réalité située au-delà de l'écran et au film artistique qui a pour sujet cette réalité. Le spectateur ne peut pas savoir à l'avance ce qu'il voit : un morceau de réalité saisi par hasard par l'objectif, ou bien un morceau de film sur cette réalité, pensé et construit selon les lois de l'art.¹⁸

L'image cinématographique n'est pas seulement vue, elle *fait voir*; elle est une perception en soi; elle n'est pas *le* sujet, mais *a pour sujet*. Ce que Jean-Luc Godard reconnaît implicitement lorsqu'il énonce par l'entremise d'un carton dans *Vent d'est* : « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ». Ainsi, l'image cinématographique qui s'affiche comme empreinte fidèle du monde est assurée, déjà, de re-présenter cette justesse, de *faire juste*. Tout dans le film est donc *a priori* poïétique, énoncé et prédigéré; tout y est *apparence d'être* sans toutefois, il faut le préciser, *être* baroque.

Inévitablement, la réalité phénoménale échappe au film de fiction, de sorte que cet agencement de sons et d'images dérive essentiellement d'une perception du

¹⁸ Iouri Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, p. 37.

monde et d'un discours sur le réel, voire d'une prise de position, naturaliste ou vraisemblable, face au monde et non une prise du monde *tel quel*. Cependant, une prise de position utilisant simultanément les ruses naturalistes et vraisemblables peut donner lieu à un véritable hybride cinématographique. Comment cerner cet hybride duquel on reconnaîtra par la suite le baroque cinématographique? Considérons très brièvement l'exemple de *Moi, un noir* de Jean Rouch. Dans ce film, Rouch permet à un jeune homme de *jouer au cinéma* en s'accaparant l'identité d'un personnage fictif célèbre, le détective Lemmy Caution. Hormis l'intérêt anthropologique que suscite l'histoire de cette mise en scène, on remarque surtout qu'il est impossible au cinéma considéré naturaliste d'exprimer à la fois une réalité essentiellement cinématographique (représenter l'illusion ou l'acteur qui joue le rôle) et d'énoncer ou d'organiser en discours naturaliste cette même réalité mystificatrice (mettre en scène un jeune homme jouant devant la caméra l'acteur qui joue) sans nécessairement tomber à pieds joints dans le jeu de la vraisemblance; en d'autres termes, sans tomber dans la pure mascarade. Du récit de *Moi, un noir*, nous percevons la représentation naturaliste d'une poïétique du vraisemblable, et non la réalité *telle quelle* du monde phénoménal, lequel monde est, par nature, dénué d'interventions poïétiques. Plus exactement, le réalisme de *Moi, un noir* ne concerne déjà plus la réalité du monde; cette réalité concrète, sans intervention anthropocentrique, se trouve dans ce cas-ci surdéterminée par la réalité du jeu cinématographique dont la seule vérité est de s'avérer *comme si* c'était vrai, naturel, typique, « sur ce fond où le jeu et la réalité s'entremêlent, où la réalité elle-même devient jeu »¹⁹.

¹⁹ *Ibid*, p. 37-38.

Tant le naturalisme que la vraisemblance dérivent de la poïétique cinématographique qui, en soi, est une réalité de l'appareil cinéma. Dans le cinéma naturaliste, ce qui est visé dans son dévoilement n'est pas nu, mais représenté *apparemment comme tel* par l'appareil cinématographique. Le film naturaliste *fait nu*. Il n'y a donc pour réalisme cinématographique que le dévoilement de ce *faire nu*. Ce qui pousse notre analyse à cette constatation : lorsqu'il nous sera possible de percevoir les ficelles du film de fiction – les astuces de la transparence – et de prendre conscience de l'artifice inhérent au « direct » de la technique cinématographique, alors nous pourrons nous vanter de vivre une réelle expérience cinématographique – une expérience du baroque cinématographique –, en ce que le cinéma de fiction sera enfin perçu pour ce qu'il est, soit à la fois une poïétique de l'image et un appareillage discursif.

Dans ce cas, autant dire que la phénoménologie du film demeure principalement réduite à une posture esthétique. Comme spectateur, nous visons une réalité toujours déjà représentée, jouée d'avance, et, par la force des choses, le réalisme du film ne se situe pas ailleurs que dans cette visée réelle et consciente du jeu et du re-présenté. Ainsi, percevoir au-delà du halo de vraisemblance le leurre et les formes du trompe-l'oeil inhérent au film de fiction est en soi l'adoption par le spectateur d'une attitude foncièrement réaliste. Par ailleurs, provoquer ce *voir des apparences* et exposer sans faux-fuyants la poïétique cinématographique *à l'oeuvre*, comme le fait Jean Rouch et comme le fera par la suite Raoul Ruiz, relève à coup sûr d'une poétique réaliste – et non d'un réalisme poétique – puisque que le cinéaste propose le récit véritable d'une poïétique cinématographique *à l'oeuvre*; soit une

mise en abyme de la production cinématographique et du discours narratif ayant lieu à l'instant même de sa réalisation et de son *faire sens*. En cela, le naturalisme de *Moi, un noir* s'apparente davantage à l'expression d'un baroque cinématographique qu'à une quelconque ontologie du cinéma²⁰.

Toutefois, à la différence du naturalisme objectif du cinéma direct, le réalisme de la mystification chez Ruiz n'est pas communiqué par la mise en récit d'un monde représenté idéalement *tel quel*, mais bien transmis à même le réel processus poïétique du film de fiction; soit à même l'exposition et l'accentuation de l'appareillage nécessaire à la construction et à l'élaboration d'un monde second, à même l'expression et le soulignement de la malléabilité intrinsèque des signes et à même la mise en récit des illusions, pièges tendus et astuces, propre autant au cinéma de la vraisemblance qu'au cinéma naturaliste. Ruiz dévoile ainsi l'appareil et le dispositif qu'engage toute œuvre cinématographique afin de *faire œuvre*. En somme, il met « sincèrement » à jour la réelle et véritable poïétique du film de fiction. En cela, il réalise au cinéma tout le réalisme du trompe-l'œil en peinture qui ne cherche pas à imiter, mais bien à *exposer et à souligner la duperie*. Aussi, le régime narratif baroque n'existe pas, bien que soit néanmoins qualifié ici de baroque le film qui expose les moyens, les astuces, les procédés et les ruses que supposent les régimes narratifs conventionnels et naturalistes.

Notre hypothèse de départ est donc que les puissances du baroque cinématographique sont d'abord et avant tout provoquées par la disposition de

²⁰ Il est, par ailleurs, intéressant de noter que Jean Rouch s'associera à Raoul Ruiz en 1987 pour la réalisation de *Brise-glace* (1987), un long métrage en trois parties racontant, par le seul pouvoir évocateur de l'image en mouvement, la vie à bord d'un brise-glace naviguant dans le golf de Botnie en Europe du Nord.

l'auteur à mettre en récit la panoplie d'astuces propres à la mystification qu'exercent tant le cinéma de la vraisemblance – dans sa perpétuelle quête de vraisemblance factice – que le cinéma naturaliste – dans sa recherche vaine d'une forme de sincérité objective. En somme, le baroque cinématographique émerge du récit du moment où ce dernier, hybride, raconte avec une forme de sincérité objective sa propre vraisemblance factice et sa propension à leurrer et à duper son spectateur. Il y a, dans le naturalisme et la vraisemblance cinématographique, une même illusion que le baroque rend manifeste en naturalisant les procédés de vraisemblance. C'est là tout le réalisme baroque que provoque le cinéma de Raoul Ruiz Cette première partie tentera dès à présent d'éclaircir l'origine ludique de ce réalisme.

1.3

L'en-jeu de la signification.

D'entrée de jeu, nous contesterons l'idée de Charles Pozzo Di Borgo, dont le mérite est d'avoir néanmoins osé l'une des premières analyses du baroque cinématographique :

À l'origine tout cinéma est par essence phénoménologique et partant baroque dans la mesure où objectif et pellicule enregistrent toujours une réalité concrète située dans un espace et un temps donnés existant en tant que tels.²¹

²¹ Charles Pozzo Di Borgo, « Mythologie fondamentale et formelle d'un cinéma baroque », *Études cinématographiques*, vol. 1, n° 1-2, p. 53.

Malgré la pertinence de cette proposition en regard de la seule phénoménalité du médium cinématographique, nous nous devons néanmoins de la nuancer pour éviter d'accorder un certain baroquisme à toute œuvre de fiction quelle qu'elle soit. Tout d'abord, la « réalité concrète » enregistrée est, de nature, étrangère au monde de la fiction. Comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent, dès qu'il y a un enregistrement de celle-ci, il y a assurément constitution d'un monde factice ou, mieux, d'un *monde second*, qu'il soit naturaliste ou vraisemblable. Ensuite, l'expérience cinématographique qui contraint le spectateur à percevoir les types, les formes et les personnalités de ce monde second et, *a fortiori*, à en viser et à en désirer le sens évident ou caché, est une réalité en soi, mais il s'agit d'une réalité de la spectature, et le « réalisme » qui en émerge constitue toujours déjà l'*enjeu* d'une intention poétique – la production – et d'une attitude esthétique de l'esprit – la spectature.

Ainsi, le cinéaste qui se permet de mettre en récit l'expérience cinématographique vécue *telle quelle*, soit celui qui cherche intentionnellement à provoquer dans la spectature une perception du leurre et une conscientisation du désir que le film de fiction convoque implicitement en elle, fait du même coup preuve d'un réalisme bien particulier : celui d'admettre en images et en sons que le film de fiction est à la fois l'œuvre du simulacre et le produit des seules facultés de l'imagination. Cette humilité poétique présente dans le cinéma de Ruiz – une humilité que certains confondent à tort avec une quelconque maladresse artisanale – offre le constat suivant : le film de fiction est, à l'origine, un agrégat changeant de signes proposés au(x) sens que l'auteur et le spectateur souhaitent bien leur prêter,

mais seulement leur *prêter*. C'est de ce réalisme du devenir-sens au cinéma dont il faut tenir compte dans l'analyse de la poétique ruizienne, puisqu'il nous ouvre à une nouvelle esthétique du *voir*. Car voir l'astuce et le simulacre, c'est également pour le spectateur l'occasion de percevoir à même cette astuce son propre désir de voir *autre chose*; le désir de ne pas s'arrêter aux procédés cinématographiques et de ne pas prendre conscience de la faillibilité de son *voir* face au pouvoir du simulacre et de ses enjeux sémiotiques.

Or, Ruiz s'arrête justement à ce profond *désir du voir* en soulignant à sa façon la relation essentiellement cinématographique qui existe entre le *voir* du spectateur, l'image qui s'offre à lui à travers l'œil de la caméra (le dispositif) et l'astuce que lui impose le regard de la fiction (l'appareil); une relation exclusivement fondée sur un *enjeu* sémiotique. Considérons cet exemple : lorsque Mathilde, dans *Les trois couronnes du matelot*, se met à nu, elle exprime à sa façon une certaine forme de nudité essentiellement cinématographique. Elle enlève ses vêtements, ses seins, son sexe et affirme de but en blanc : « Voilà, je suis toute nue ». Malgré ses artifices apparents, cette mise en scène ne cache rien de l'astuce, bien au contraire, elle dévoile tout de la poétique cinématographique qui consiste originellement à faire croire au spectateur, qu'à la nudité du corps de l'acteur correspond *de facto* celle du personnage imaginaire. C'est, du moins, au cinéma, l'enjeu habituel du signe corporel qui vise à associer dans l'imaginaire de la fiction le corps prétendument naturel à la seule image vraisemblable du corps. Simulacre s'il en est un; il n'y a de nudité de personnage qu'une nudité imaginaire. Nous percevons bien là, par l'œil de la caméra, un corps nu, mais du moment où nous percevons ce corps comme

appartenant au seul personnage du film et non à l'acteur, force est d'admettre que nous ne percevons et ne désirons, *en regard* de la fiction, qu'un érotisme à l'enjeu strictement imaginaire.

La nudité de Mathilde, comme celle de tout personnage de fiction, est *véritable* en ce qu'elle constitue, justement, une fiction. Aussi, en « déshabillant » littéralement Mathilde jusqu'à cette *réelle* et *véritable* nudité du personnage fictif, Ruiz souligne le *désir de voir* la nudité d'un personnage à qui on reconnaît habituellement, et sous l'effet du simulacre et de l'enjeu sémiotique de la vraisemblance, un corps similaire à celui de l'être de chair que nous côtoyons dans la vie quotidienne. Or, qu'est-ce qu'un personnage si ce n'est qu'une représentation imaginaire, et sa nudité, la réalisation fantasmatique d'une présence érotique en perpétuel défaut de présence? En somme, par cette scène, Ruiz énonce ceci : la nudité de Mathilde ne concerne en rien la nudité de l'actrice, elle ne concerne qu'une figure sémiotique. Il ne reste de la nudité de l'actrice, de laquelle le spectateur ne peut entièrement faire abstraction, que ce qu'elle met en jeu pour la fiction. Avec cette scène, Ruiz souligne l'enjeu, voire l'*en-jeu* sémiotique qui fonde toute la poétique d'une fiction cinématographique. Plus encore, il met en lumière cette nudité qui demeure de l'ordre du *second*; une nudité imaginaire qui ne concerne plus l'être de chair mais bien *l'apparence d'être*. Il s'agit d'une nudité *jouée* appartenant exclusivement au champ de la fiction. Aussi, le désir de voir et de croire à cette nudité rejoint-il en cela le désir qu'éprouve le spectateur de jouer le jeu de la fiction, et de passer outre les astuces et les règles qui fondent et permettent le

jeu, l'en-jeu et ses enjeux. En déshabillant Mathilde, Ruiz rend son spectateur conscient de cet en-jeu et, *a fortiori*, conscient de voir son désir habilement déjoué.

Mathilde émerge d'un jeu, certes; elle n'existe pas et sa nudité naît et demeure dans le champ de ce même jeu. En somme, sa nudité n'est visée que dans son inexistence et à travers un agrégat de signes en devenir et en jeu qui prêtent sens à cette nudité (seins *se désarrimant* de la poitrine, sexe *se libérant* du bassin, etc.). On comprendra que le sens réaliste ou fantasmé de la nudité de Mathilde ne regarde que la fiction, et la fiction seule. Dans ce cas-ci, le sens de la nudité ne concerne en aucun cas l'empreinte qu'aurait laissée sur pellicule un corps nu « ayant été là » devant l'objectif. La nudité « réaliste » de Mathilde – et non celle de l'actrice – appartient à un champ imaginaire qui ne correspond à aucune réalité ontique. Comme en ce qui concerne les relations entre le joueur, le jeu et l'aire de jeu, aucun spectateur ne peut penser intervenir dans le champ de l'image narrativisée ou narrativisable tant ce champ, puisqu'il est *en-jeu*, appartient toujours déjà à un imaginaire qui transcende la matérialité du cadre visuel et la phénoménalité du monde tangible et concret. La relation entre le monde concret – celui dans lequel s'est trouvée l'actrice jouant Mathilde – et le monde second du film – celui dans lequel se dénude Mathilde – est exclusivement fondé sur la croyance et l'imaginaire. L'image du film de fiction est déjà étrangère à son enregistrement comme la carte à jouer est distincte du carton dont elle tire pourtant son origine. Comme pour ce qui concerne l'aire du jeu, le champ du monde second demeure un lieu livré à l'apparition, au devenir et à la disparition. Toujours, le monde second qui prend forme en ce lieu se laisse apparaître par un jeu de sons et d'images. Aussi, le champ

du monde second – là même où l'*espace* enregistré devient *lieu* de fiction – est une aire de jeu et le cadre est au champ ce que le carton est à la carte à jouer; prendre une carte est une chose et jouer le jeu en est une autre. En somme, le jeu échappe toujours au joueur; et seul le tricheur « touche » au jeu, mais le tue par la même occasion. Il en va de même avec la fiction.

Le champ narratif du film de fiction déborde le cadre physique de l'image comme le jeu transcende le joueur et la carte à jouer. Comme l'aire de jeu, le champ narratif du film de fiction entretient l'illusion d'un monde second là où le cadre ou le carton de la carte à jouer rappelle les limites physiques de l'*apparatus*. Lorsque le spectateur admet cette vérité du cinématographe, il acquiert du même coup une attitude réaliste. Plus exactement, être un spectateur réaliste consiste à reconnaître que l'expérience cinématographique n'a de véritable que le désir que provoque le simulacre d'un monde feint; un monde second qu'entretiennent l'image et le son dans le champ de ce qui est de nature *invu*. Être un spectateur réaliste, c'est à la fois percevoir le *désir de voir* ou de *jouer le jeu* et voir les ficelles qui nous incitent à croire et nous permettent de jouer. Être un spectateur réaliste, c'est être conscient de *voir le voir* comme le joueur réaliste est conscient de *jouer le jeu*. Or, loin de se prévaloir d'une telle attitude, le spectateur aime plutôt à se convaincre qu'au jeu se substitue une empreinte naturelle ou une vraisemblance, et qu'à l'image-simulacre se subroge le sens.

Il s'agit là d'un refus obstiné de percevoir l'*en-jeu* de la signification; un refus qui explique en partie les réactions violentes que peut susciter, chez le spectateur habitué à clore son voir, la réelle perception du simulacre chez Ruiz. C'est qu'il

préfère voir les yeux grands fermés. Souhaitant être diverti, le spectateur espère du même coup se conforter dans l'illusion en se refusant de percevoir le simulacre et la manipulation que subit son propre voir. En refusant de percevoir la présence de l'*enjeu*, de l'astuce et du leurre, le spectateur se réfugie dans l'idée que le film lui offre une fenêtre naturelle ou vraisemblable sur le monde. De sorte que, dès l'entrée en salle, celui qui souhaite être diverti préférera se détourner de son *voir* pour ainsi mieux se livrer aveuglément aux astuces du film. Inévitablement pourtant, c'est à ce moment de l'absorption du voir par le film que s'opère avec succès l'illusion; la réalité se détourne à son tour de l'image perçue pour faire place à l'idée d'un réalisme qui, à défaut de s'avérer un véritable réalisme ontologique (une véritable nudité), n'est qu'une vague idée de la ressemblance ou de la vraisemblance née exclusivement d'un enjeu poétique. C'est là la double illusion qu'entraîne l'expérience cinématographique habituelle : illusion en images d'un réel cru tel, d'une part, et refus de percevoir le réalisme de l'*enjeu* sémiotique, d'autre part. Aveuglé par cette double illusion, le spectateur délaisse toute attitude véritablement réaliste et se laisse piéger sans jamais vraiment se rendre compte de l'existence du piège. En se dénudant, pourtant, Mathilde expose « avec sincérité » ce piège de la vraisemblance; elle marque l'illusion et ébranle le spectateur dans son habitude de lecture.

Ce que le spectateur habitué – ou initié à une telle attitude envers l'image cinématographique – omet ainsi de prendre en considération, c'est que le monde second du film de fiction a d'effectivement réaliste l'expression imaginaire d'un réel inauthentique. En soi, l'empreinte ou la vraisemblance du réel en fiction est un

leurre, et le réalisme que l'on reconnaît à l'image demeure celui qu'on lui reconnaît dans le seul royaume des idées. L'idée est que l'image cinématographique, à force de ressemblances, n'est *presque plus* une image, même si elle le demeure bel et bien. L'image d'un homme à l'écran s'avèrera réaliste au sein de ce que, par habitude, on imagine de l'homme et de son environnement. Pourrait-il subitement devenir un monstre qu'il n'en serait pas moins devenu l'image d'un monstre. Au cinéma, l'homme à l'image n'est pas un homme, mais *devient* l'image de l'homme; il apparaît à l'instant pour mieux disparaître par la suite. Cet homme est le personnage d'un film; il est, comme le monde imaginaire qui l'environne, le produit d'un *enjeu* en incessant devenir, un jeu *se jouant*. Et la Mathilde de Ruiz est l'expression ultime de ce jeu.

Le personnage de fiction n'est pas une personne, mais une figure sémiotique changeante à laquelle on adjoint, impose ou retire un « caractère ». C'est en recoupant d'autres figures sémiotiques que cette *figura* devient *persona* et nous fait incidemment croire à un certain réalisme de la personne sur laquelle on se méprend pourtant quant à sa véritable nature. Un groupe de *persona* filmique diffère de nature d'un groupe tangible de personnes concrètes. Le naturel qu'évoque ce groupe de *persona* filmique ne doit pas être confondu avec une quelconque empreinte de la réalité, mais doit être appréhendé selon l'attitude imaginaire adoptée par la spectature en regard de l'illusion du réel. On imaginera peut-être un groupe d'hommes là où se présente en fiction un peloton d'exécution. Tout est toujours déjà

en jeu. Aussi, lorsque l'on voit un corps à l'image, « tel corps est cependant et aussi étrangement une signification [...] avant d'être le reflet d'une anatomie »²².

C'est dans son intention d'exprimer cet enjeu ou cette tension sémiotique de l'image, entre naturalisme et vraisemblance, que se situe la provocation baroque que nous allons étudier dans le cinéma de Raoul Ruiz. Dans ses films, la double illusion et le *voir le voir* deviennent une véritable poétique, voire le fondement d'un trompe-l'œil, d'un trompe-l'esprit. En fait, Ruiz souligne l'enjeu de la fiction en exprimant et en exposant ce qui fait du film de fiction un *habitus* pour le spectateur. En somme, le cinéma de Ruiz rend son spectateur conscient de ses propres habitudes de spectature. Plus qu'un métadiscours, la fiction ruizienne offre une *vue du voir* en ce qu'elle montre, non pas un film se faisant, mais une signification en devenir, qui devient de l'ordre du naturel ou de la vraisemblance. Incidemment, témoin de cette tension sémiotique, le spectateur retourne son regard, interroge son *voir* et, *a fortiori*, ouvre le récit dont il fait l'expérience pour découvrir, en deçà de toute croyance ontologique et de tout désir de vraisemblance, que le réalisme inhérent à cette expérience ne concerne déjà plus l'histoire racontée mais bien l'*enjeu* de cette histoire. Comme pour ce qui concerne la nature du trompe-l'œil, la nature du film est une illusion; son réalisme, un simulacre. De cette façon, du moment où le spectateur retourne son regard et reconnaît percevoir ce qui est effectivement *en jeu*, il reconnaît implicitement percevoir la véritable nature du film; une nature inexistante en soi, en ceci qu'elle dépend toujours d'une attitude imaginaire envers ce qui ne cesse de devenir.

²² Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, p. 102.

En exprimant cet enjeu sémiotique à l'œuvre dans toute fiction cinématographique, Raoul Ruiz présente en images cette tension que Iouri Lotman reconnaît dans le cinéma narratif :

Ainsi, d'une part, l'aspiration du cinéma à se confondre totalement avec la réalité, et d'autre part, le désir de manifester sa spécificité de cinéma, la convention de son langage, et d'affirmer la souveraineté de l'art dans sa propre sphère sont des ennemis qui ont constamment besoin l'un de l'autre. Comme les pôles nord et sud d'un aimant, ils n'existent pas l'un sans l'autre et constituent ce champ de tension structurelle où se meut l'histoire réelle du cinéma.²³

De la même manière que percevoir les ficelles de la marionnette consiste à percevoir la véritable nature de celle-ci, *voir* l'enjeu sémiotique d'une telle tension structurelle à même l'image du récit cinématographique de fiction revient en quelque sorte à *viser la poïétique d'une poétique*. Comme pour ce qui est de la figure du pantin, il n'existe, derrière l'image cinématographique, aucune « réalité concrète »; y apparaît tout au plus un conglomérat informe d'idées ou d'histoires à raconter et à comprendre, éventuellement. En vérité donc, les images cinématographiques sont de faux-semblant; de vulgaires cartes à jouer dont la disposition sur la table *ne constitue pas tant la réalité du monde que le réalisme du jeu et de sa réelle tension ludique*. Dans ce cas, la poétique « réaliste » du cinéaste baroquisant consistera à faire le récit de cette tension ludique et à composer de manière explicite et sans détour avec la poïétique du jeu essentiellement

²³ Iouri Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, p. 38.

cinématographique. Le récit réaliste de Ruiz est celui qui laisse transparaître ses codes ainsi que sa nature ludique et illusoire; celui qui admet candidement son jeu, met clairement carte sur table et expose son propre leurre. Là réside la véritable nature du jeu cinématographique que l'esprit baroque d'un film exprime librement : celle de s'épuiser dans ses joueurs, dans ses personnages.

Par conséquent, on admettra que tout récit cinématographique de fiction comporte un enjeu sémiotique et est le fruit d'un processus imaginaire. Car feindre ou jouer le monde et son mouvement, c'est aussi le déguiser, et considérer le déguisement, c'est déjà d'une certaine façon, imaginer ce qu'il dissimule, soit imaginer une ou plusieurs histoires derrière celle qui semble, comme le masque, prendre le dessus. Aussi, d'une part, la *réalité* du récit filmique s'attachera-t-elle, sous cette mascarade de sons et d'images, à camoufler le jeu et à faire croire à une histoire comme le marionnettiste fait croire au monde illusoire du pantin; et, d'autre part, le *réalisme* du récit filmique consistera-t-il à provoquer la *vue* et le *su* de ce jeu de camouflage et de mascarade. En somme, rien de ce qui est projeté à l'écran ne comporte une vérité, une essence phénoménale, ou n'entretient une quelconque relation ontologique avec la réalité tangible. Seules la production et la perception du monde second relèvent d'une certaine forme de réalisme; un réalisme de l'*en-jeu* et de l'expérience imageante. Au-delà de l'écran, dans le film comme tel, il n'y a de vrai qu'une illusion de signes et une chimère du sens. Il n'y a de vrai que le simulacre : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »²⁴. En cela, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la fiction cinématographique de Raoul Ruiz est « réaliste » en ceci

²⁴ Jean Baudrillard, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, p. 23.

qu'elle exprime clairement et sans détour le jeu que constitue l'expression de son monde-simulacre; en ceci qu'elle fait le récit de sa propre poïétique et de la tension ludique qu'elle exprime nécessairement tout signe à l'image.

1.4

Le monde second : rendre visible l'invisible.

Force est de constater que tout cinéma de fiction s'avère un art du simulacre dans la mesure où, par un habituel et récurrent recours à la ruse technique (le cadrage et le montage) ou à l'astuce poïétique (la voix ou les gestes), il tente de rendre visible un *monde second* n'ayant toujours de véritable que sa disposition à nous convaincre de son naturel ou de sa vraisemblance. Disposition au réalisme que Christian Metz résume en ces mots :

[...] l'œuvre vraisemblable se veut, et veut qu'on la croie, directement traduisible en terme de réalité. C'est alors que le vraisemblable trouve son plein emploi : *il s'agit de faire vrai.*²⁵

En cela, la vraisemblance exprimée par l'image d'un tel simulacre de monde réside moins dans la prétention du représenté à se révéler comme la véritable empreinte du réel que dans son pouvoir de simuler et de *rendre visible*, par les ressources imparties à l'appareil cinématographique, une certaine idée invisible de la

²⁵ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma. Tome 1*, p. 241.

réalité; une idée exprimée néanmoins dans l'art de « faire vrai ». Il est donc « vrai » que l'image cinématographique ment de nature; elle ne montre du monde phénoménal qu'un substitut fragmentaire – un échantillon de seconde main qui ne donne qu'une vague perspective de l'ensemble – dont la visibilité distinctive se situe toujours déjà *en deçà* ou *au-delà* de la visibilité de ce même monde. Malgré les apparences de vraisemblance ou de naturel, il y a, avec le monde phénoménal, une rencontre qui n'aura jamais lieu, si ce n'est une rencontre médiatisée. Aussi, le visible cinématographique ne rejoint-il en rien la visibilité du réel; cette visibilité médiatisée est, et demeure en cela, une coupe imaginaire et fantasmatique du monde vécu; une coupe chimérique assujettie aux fantasmes de la « vraisemblance » classique ou à ceux d'un « naturalisme » moderne. En découpant de la sorte le monde vécu et en mettant ainsi en signes le réel, l'image cinématographique *se fait* sa propre réalité, et le « réalisme » qu'on lui reconnaît par la suite n'est qu'une de ses nombreuses expressions, à ranger parmi ces autres expressions que sont le surréalisme, le naturalisme ou le baroque; toutes trois susceptibles d'être reconnues comme des réalités poétiques de l'appareil cinématographique.

Somme toute, l'image du film de fiction est astucieuse en ceci qu'elle demeure fondamentalement engagée dans un jeu dialogique entre l'idée d'un monde *à faire* – un monde invisible puisque dissimulé sous les couches affectives et imaginaires du monde phénoménal – et la mise en signe d'un réel concret qu'elle traque, mais dont elle rate nécessairement la visibilité phénoménale. C'est dans ce jeu qui rappelle incidemment celui du chat et de la souris – l'image étant le chat et le vécu, la souris – que se fonde toute fiction cinématographique vraisemblable ou naturaliste. Malgré

ce qu'on pourrait croire, cette proposition ne présente pas tant l'idée qu'un film narratif de fiction opère inévitablement une réduction en images du monde phénoménal jusqu'à en produire une simple copie condamnée à leurrer son spectateur – un platonisme dont on se garde bien de reconduire –, qu'elle incite par-dessus tout à considérer la production du monde imaginaire en fiction – le monde second – comme un pur acte de *modélisation* des phénomènes du monde.

Car mettre en signes le vécu, le concret et le tangible, c'est aussi faire de l'image un modèle imaginaire du réel – le chat se fait bien une image fantasmatique de sa course et du produit *en devenir* de sa chasse –, et c'est également rendre visible l'invisible potentiel imageant et allégorique des phénomènes mondains – la souris tangible se métamorphosant subitement en une abstraite proie sous le regard prédateur du chat. Semblable à ce que produit le regard prédateur et fantasmatique du chat sur la souris, le monde second du film de fiction devient, en regard du monde phénoménal qu'il enregistre, un *exemple*, au sens d'échantillon, d'*exemplum*. Raconter en images et mettre en signes le réel, c'est également produire une référence au monde réel et une simulation de ses phénomènes sans pour autant faire de ce monde réel l'origine autoritaire – au sens d'autorité sémantique – de toute signification imaginaire qui tenterait de le re-produire. Raconter, c'est d'abord prendre pour soi le potentiel expressif du réel – la course du chat – pour en faire un récit toujours susceptible de générer un sens propre, inhabituel ou second – la chasse, le prédateur et sa proie. Il y a donc toujours dans l'image *la production d'un regard* avant même qu'on puisse y reconnaître une quelconque reproduction fidèle de la réalité.

Ainsi, simuler – ou imaginer – de la sorte un monde second et tirer un profit narratif du potentiel imageant et allégorique du monde vécu consiste au minimum à *créer du nouveau*. Comme l'affirme d'ailleurs Jean Baudrillard : « [la simulation] est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité »²⁶. C'est cette modélisation du réel en tant que possibilité d'allégorisation du monde vécu qui nous intéressera ici car elle nous force à prendre en considération un certain rapport du réel à l'image intimement issu de l'ère baroque. En effet, l'ère baroque s'est constituée autour de cette idée contre-réformiste que l'image acquiert sa réelle puissance de par sa personnification du Divin. En d'autres termes, l'image du baroque ne reproduit pas le Divin, elle *est* le Divin. De sorte qu'il *se produit* quelque chose d'invisible dans l'image qui n'est visiblement plus du ressort de la reproduction mais bien de la modélisation du réel; l'image *est* le modèle original; elle nous regarde bien plus qu'on ne la regarde. Il s'agit bien là d'une iconolâtrie baroque dont Mario Perniola trouve un certain écho chez l'archiprêtre russe Pavel Florenskij. Ce dernier soutient que :

[...] le contenu de l'icône n'est pas quelque chose d'autre par rapport au modèle premier; elle est elle-même le modèle original, ainsi, l'image ne doit pas être considérée comme une simple représentation mais comme une évocation, une « porte » par laquelle Dieu accède au monde sensible.²⁷

²⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 10.

²⁷ Mario Perniola, « Icônes, visions, simulacre », in *Traverses 10*, p. 39-40.

Même si la sage iconolâtrie de Pavel Florenskij garde ses distances théologiques par rapport à la sécularisation laïque à outrance de l'iconolâtrie catholique de l'ère baroque, elle n'en partage pas moins une même reconnaissance de la puissance affective et imageante de l'image. L'image du baroque affecte son spectateur – elle vient vers lui plus qu'il ne va vers elle – puisqu'elle seconde et exemplifie le monde vécu sans s'évertuer à l'imiter; elle confine même le vécu phénoménal à un état basement profane que le dévot ne gagne pas à tenter de reproduire.

Mais la force de l'art baroque réside surtout dans sa capacité à simuler le monde profane et ses codes pour mieux provoquer l'adhésion affective du sujet dévot à ce qui y est, de nature, *ailleurs*. En cela, l'art baroque produit bien autre chose que de la *mimesis*, il produit en outre une *methexis*, soit « une participation ou une contagion par laquelle l'image nous saisit »²⁸. En somme, l'image du baroque *produit* une participation mais ne *reproduit* en rien le monde phénoménal dans lequel s'effectue *de facto* cette participation, sinon, les codes et croyances qui sont, de nature, l'*autre chose* du monde phénoménal. Comme le mentionne Christine Buci-Glucksmann : « Le baroque est un anti-platonisme »²⁹; ce qui appuie notre thèse voulant que l'artiste baroque simule le monde et y ménage à *la fois* un pont vers cette *autre chose* qui est profondément enfouie dans la fantasmagorie de *ce monde-ci*, dans lequel l'image s'inscrit. L'image baroque est simultanément le *même* du monde et son *autre sacré*, séparé et distinct³⁰. C'est dans cette production de simulation du *même* que l'artiste baroque intercalera en images une secondéité *autre*

²⁸ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, p. 25.

²⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 96.

³⁰ Voir Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, tout le chapitre « l'image – le distinct ».

efficace et affective reconnue en esthétique sous les formes précieuses de l'allégorie. Voyons donc en cette secondéité le moment qui voit enfin l'œuvre *faire œuvre* et devenir *autre*. Ce qui est un efficace poétique en soi. Et comme l'affirme à juste titre Baudrillard : « c'est la simulation qui est efficace, jamais le réel »³¹.

En figurant un monde n'ayant déjà plus beaucoup à voir avec le réel concret si ce n'est une ressemblance, l'image du film de fiction se révèle à son tour être un simulacre en ce qu'elle répond à une stratégie narrative – un enjeu – qui est celle de produire, en modélisant ses codes, un monde semblable au nôtre, soit à produire de l'*autrement* avec du *même* :

[l'image] n'est ni la chose ni l'imitation de la chose [...].
Elle est la ressemblance de la chose, ce qui est différent.
Dans la ressemblance, la chose est détachée d'elle-même.
Elle n'est pas la « chose même » (ou la chose « en soi »),
mais la « mêmeté » de la chose présente comme telle.³²

Aussi, l'image fait-elle de l'espace enregistré un lieu semblable; un monde du lieu qui seconde en soi le monde vécu de l'espace. Du même coup, le lieu imagé s'avère en quelque sorte le membre fantôme de l'espace réel; comme si l'image cinématographique avait le pouvoir sacré de ménager dans la « mêmeté » du réel une porte donnant libre accès à la conception imaginaire et à l'altérité du monde vécu. L'esprit baroque du cinéma, quant à lui, émerge du moment où la fiction met en scène et souligne la présence de cette porte ou de ce passage du *même* à l'*autre* et de

³¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, p. 86.

³² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, p. 23.

l'*autre* au *même*, et fait de ce même passage l'origine du processus singulier de production d'un monde; un monde second éminemment suspendu sur le seuil du visible et de l'invisible. Au même titre que ce que souhaitait Ignace de Loyola lorsque, dans ses *Exercices spirituels*, il recommandait au dévot devant l'image de « regarder avec les yeux de l'imagination, le lieu réel où réside ce que l'on désire contempler »³³, l'image du baroque cinématographique sera celle qui mettra en scène le simulacre et la « mêmeté » du réel *ainsi que* le désir de voir, par « les yeux de l'imagination », l'espace qui devient lieu et le monde qui apparaît second, allégorique et *autre*.

Bien plus que son empreinte, le monde second du film de fiction constitue à son tour une nouvelle et originale extension du monde vécu; il devient en quelque sorte son membre fantôme et fantasmatique. De sorte que le monde second prend bien pour source signifiante la phénoménalité du vécu sans jamais toutefois parvenir à la reproduire intégralement; il n'en est, somme toute, qu'un prolongement imaginaire. Ce qui rend ce monde de fiction ontologiquement second, c'est qu'il est le masque qui rend visible l'une des nombreuses expressions invisibles du monde tangible, comme l'image du baroque, qui de par ses « portes », rend visible l'expressivité divinatoire qui se trame et se cache dans la nature invisible du réel. Bref, l'image cinématographique baroquisante est celle qui allégorise le monde; qui en souligne les seuils et les limites logiques; qui offre le masque du réel.

Or, comme le masque est le prolongement – et non l'effacement – de celui qui le porte, le monde second du film de fiction ne peut être que le prolongement imagé d'un réel qu'il dérange, déplace, amplifie ou magnifie. Le spectateur peut ainsi

³³ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels (1548)*, Exercice 47, Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

admettre voir dans une image filmique une réalité connue que s'il a perçu d'abord par elle et en elle un masque dont il peut re-connaître l'expression. De cette manière, le monde second *envisage* le monde réel plus qu'il n'en conserve – selon l'idée qu'il momifie – la substance ontologique ou la référence véritable. Ruiz, nous le verrons, tentera de souligner ce processus de prolongement, de mascarade et d'envisagement; ce qui, dans une certaine mesure, replace l'image cinématographique au centre de son efficace baroque en ceci que le prolongement qui lui est inhérent combine de manière ostentatoire l'extensif du semblable et l'intensif du dissemblable.

Ce prolongement et cette ouverture imaginaire du monde réel entretiennent avec la nature phénoménale des choses et des événements une relation exclusivement fondée sur la poétique du *parangon*. Et c'est à cela que nous pourrions reconnaître dans la poétique du baroque cinématographique une expressivité de la puissance allusive et évocatrice de l'*image qui ouvre* que les cinémas de la vraisemblance et ceux du naturalisme évitent de souligner. Et avec raison. Car envisager le monde et en produire un modèle allusif, c'est peut-être moins le montrer tel qu'il nous apparaît que déplacer, simuler et provoquer les interstices que suggère sa phénoménalité propre. En cela, le regard du cinéma menace à tout coup l'intégrité de l'œil de la caméra; ce qui, assurément, terrorise les cinéastes de la crédibilité et de la sincérité. Nous y reviendrons. Mais qu'entendons-nous d'abord par une poétique du *parangon*?

Le cinéma narratif, art du temps, du mouvement et de l'espace, est en soi un véritable *exemple* du réel sans toutefois en demeurer un simple enregistrement ou une pâle copie. Autrement dit, le cinéma narratif propose moins une reproduction du

monde qu'une forme d'achèvement archétypal de celui-ci. On doit à Walter Benjamin d'avoir pavé la voie à cette idée. Ce dernier affirme à propos des arts picturaux :

L'art est une tentative d'amélioration de la nature (*Verbesserungsvorschlag*), une imitation (*Nachmachen*), qui dans son fond le plus caché consiste à servir d'exemple (*Vormachen*). En d'autres termes, l'art est une mimésis parachevant la nature (*Vollendende Mimesis*).³⁴

En nous permettant de la sorte d'appliquer cette assertion de Benjamin à l'étude du cinéma de fiction, nous nous autorisons par la même occasion à comprendre la diégèse du film comme une autre tentative de parachevement du vécu qui, tout en étant pragmatiquement vouée à l'échec (on ne peut espérer parachever le vécu tout en limitant ce vécu de second ordre à une *apparence de réalité*), n'en constitue pas moins un enjeu signifiant visant à produire une utopie de la mêmeté. Aussi, c'est dans la nature de l'image narrative du récit filmique de fiction de seconder le vécu et d'en être à la fois une forme d'attestation, une idéalisation et un succédané mystificateur. La nature réaliste de l'image cinématographique se veut un artifice. En cela, comme nous l'avons vu au chapitre précédant, le récit en images d'un monde imaginaire s'avèrera véritablement réaliste qu'au moment où il exprimera à la fois cette production de mêmeté, cette poïétique du vécu et l'attestation tangible d'une mondanité de seconde main.

³⁴ Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de la version définitive de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, p. 181.

L'*exemplum* du monde vécu que constitue le monde second du film narratif s'avère immanquablement un art de la mascarade. Mais le masque est à lui seul un monde, puisqu'il répond de ses seules lois; des lois néanmoins caricaturées d'après celles du monde vécu. Le *parangon* cinématographique est, à ce titre, un monde détourné; une vision pastiche du vécu; un monde « créé comme une blague »³⁵. C'est-à-dire un monde second qui, comme la blague, ne fonctionne adéquatement qu'en se situant en « dehors du monde »³⁶, en le secondant et en prenant soin, toujours, d'y appliquer les mêmes lois, les mêmes codes et les mêmes conventions. Une blague ne saurait fonctionner adéquatement sans négocier de la sorte son propre réalisme avec celui, visible, idéalisé et pré-jugé, du monde vécu. C'est cette négociation – ou ce masque – qui permet à la blague de se détacher du monde vécu tout en en demeurant un prolongement – une porte ou un passage – exemplaire ou ludique (son simulacre, son ironie ou son sarcasme). Et il en va ainsi de tout film de fiction, même de ceux, vraisemblable et naturel, qui évitent d'exprimer cette nécessaire négociation, laquelle peut aisément être perçue comme une imposture.

Or, toute fiction est imposture. Fort de ses leurre, de ses nombreuses portes secrètes et de ses nombreux passages dissimulés, le film de fiction s'avère une blague, un déguisement, un déploiement imaginaire du monde vécu, et Ruiz compte bien en rire. Il n'hésitera donc pas à faire le récit de la poïétique cinématographique comme le blagueur nous prévient de son sarcasme ou le joueur de sa tactique. En cela, il poussera l'expression de la mystification cinématographique plus loin que ne l'auront fait avant lui les avant-gardes; Ruiz cherchera ainsi à produire une diégèse

³⁵ Raoul Ruiz, *Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, p. 66.

³⁶ *Ibid*, p. 66.

du monde imaginaire de la fiction dans l'optique de mieux réussir à évoquer les failles, les allusions, les portes et, par-dessus tout, la nature véritablement chimérique et malléable de cet acte de production, de cette poïétique. En somme, Ruiz jouera le jeu de la fiction – avec l'extension et l'ouverture imaginaires des codes et des conventions du monde réel – pour mieux démontrer que tout du monde imaginaire – autant l'histoire que son récit – n'est que fantasme, illusion et plaisanterie envers et contre le monde vécu. Bref, Ruiz ne déconstruit pas le récit de fiction dans l'optique d'en démontrer le processus de production (sa *tekhne*) – ce qui relèverait d'une poétique des avant-gardes –, il amplifie (ou intensifie) plutôt le processus de fiction (sa *poïétique*) jusqu'à en exprimer le caractère essentiellement chimérique et extensif. Fidèle en cela à ce grand principe baroque que reconnaît Christine Buci-Glucksmann dans la musique de Monteverdi : l'esprit baroque émerge du moment où l'on envisage de « pervertir une loi par son usage »³⁷.

C'est plus particulièrement par l'image que Ruiz réussira à pervertir les lois cinématographiques et à exprimer au mieux cette chimère intensive et extensive de la fiction, cette poïétique de la poétique cinématographique. Ruiz entretient dans l'image cinématographique ce qu'elle comporte d'*exemplum* hyperbolique en regard du vécu. Il expose en l'image ce pourquoi on ne peut la comparer à une « prise » du monde tangible, mais plutôt à une expansion imaginaire ou à un *parangon* de celui-ci. Mieux, il mettra en scène cette expansion et c'est en cela qu'il proposera une image réaliste du cinéma et, de ce fait, une image baroque; une image véritable qui laisse transparaître en elle et rend visibles les négociations invisibles d'un monde second avec les règles et conventions du monde vécu. Ruiz met en scène un monde

³⁷ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 111.

second auquel l'image participe comme fragment narratif et appartient au monde vécu comme pastiche, prolongement et passage à *autre chose*.

L'image cinématographique véritablement réaliste et baroque, c'est, d'une part, le langage d'un monde – une création de monde –, et d'autre part, l'illusion du monde vécu – un simulacre des phénomènes mondains. L'image baroquise parle du monde à travers le masque qu'elle en offre, de sorte que le sens y est essentiellement second :

[...] le monde parle à travers ses images de manière inarticulée, et chaque séquence d'icônes en mouvement est, ou bien illusoire, ou bien dépourvue de sens.³⁸

Ruiz ne cache pas cette secondéité propre à l'image cinématographique, bien au contraire, il en souligne clairement le processus de modélisation :

[...] il ne s'agit que d'images dont le type d'éloquence leur confère un pouvoir « illusionnant ». Surchargés de sens, photogéniques, et pour cette raison même capables, croit-on, de *rénover notre manière de voir le monde*. [je souligne]³⁹

En somme, l'image du cinéma de Ruiz, en tant que simulacre et prolongement du monde, est, comme le masque, une création de monde en soi; *un monde second à voir pour avoir un regard (baroque) sur le monde*. En dépliant de la sorte sur le mode ludique sa propre nature mystifiante et artificielle, l'image du récit de fiction

³⁸ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 32.

³⁹ *Ibid*, p. 32.

chez Ruiz exprime et aide à penser un monde second – le monde de la diégèse – duquel elle tire sa signification et manifeste du même coup le caractère illusoire et « en dehors du monde » de cette même signification. En fait, l'image cinématographique, chez Ruiz, semble entretenir un perpétuel chantage; comme si un commerce illicite entre le réalisme de la *mêmeté* inhérent à l'image – sa facticité – et l'imaginaire *autre* qu'elle propose du réel – sa mise en fiction – s'effectuait à travers les possibles significations de celle-ci, comme si toute signification devait, pour demeurer opérante et « signifiante », produire ses propres référents à même la reproduction de ceux du monde vécu. Dans ce cas-ci, on pourra dire que l'image cinématographique ruizienne ne présente de réellement significatif que son inévitable détour par l'artifice. L'image chez Ruiz est à comprendre comme le jouet de l'enfant qui exprime *à la fois* pour l'adulte sa *visible* nature simulacre – un jouet de plastique – et son *invisible* fonction instrumentale – un camion à benne. On dira à ce moment que la stratégie de l'image narrative pour Ruiz sera de rendre transparente *et* sa visible nature simulacre – un plan qui s'offre à l'œil – *et* son invisible fonction stratégique – une image qui offre un regard narratif sur le monde; en somme, d'exprimer la poétique qu'elle porte intimement en elle.

Conséquemment, l'image baroque du cinéma de Ruiz, celle produite par un tel jeu de bipolarité entre sa nature tenant du visible (l'œil de la caméra) et sa fonction tenant de l'invisible (le regard de la fiction), en viendra à exprimer une chose – un artifice visible – alors même que le récit de fiction dans lequel elle s'insère pourtant semblait en exprimer une autre – un sens invisible. À plus forte raison pouvons-nous percevoir de ce type d'image une poétique dialectique qui lui est propre : celle d'être

à la fois matière à expression (nature-caméra-plan : imitation de l'œil) et matière *expressive* (fonction-narration-image : instrument d'un regard). En d'autres termes, le jeu baroque de l'image cinématographique chez Ruiz consistera, d'une part, à générer un imaginaire qui lui appartient – c'est dans sa nature d'être le masque du réel – et, d'autre part, à contribuer de par sa nature illusoire à la diégèse du récit – c'est dans ses fonctions d'offrir un certain vertige réaliste. Exprimer ce jeu dialectique au sein même d'un monde imaginaire comme le fait Ruiz aura assurément l'effet d'un lapsus; la diégèse du film énoncera-t-elle un discours fictif (la nudité *de Mathilde*, par exemple), qu'aussitôt une image – du fait de son statut à la fois factice et imaginaire – pourra en énoncer un autre, singulier, celui d'être l'artifice visible nécessaire à ce discours (la nudité *du personnage de Mathilde*).

En somme, l'image cinématographique est une promesse de récit en ceci qu'elle est « [le] fragment et [l'] esquisse d'un monde à venir ou possible qu'il revient au cinéaste de développer »⁴⁰ et, *a fortiori*, au spectateur d'entretenir selon qu'il désire *voir* l'image ou *regarder* en quoi et pourquoi elle prend sens. En cela, le film est « toujours à venir puisque toujours au-delà de l'image donnée [au voir] qui en tient la promesse [au regard]. »⁴¹ Entre le don de l'œil (le naturalisme) et la promesse du regard (la vraisemblance), Ruiz n'arrête aucun choix définitif; de sorte que son image cinématographique cache bien mal son caractère simultanément mécanique et simulacre. C'est dans cette simultanéité de la nature et de la fonction, du plan et de l'image, qu'émergent l'esprit baroque et ses nombreux effets :

⁴⁰ Patrick Vauday, *La matière des images. Poétique et esthétique*, p. 79.

⁴¹ *Ibid*, p. 79.

[...] des effets – artifices techniques, surenchères hyperboliques du voir, citations filmiques refilmées...– [qui] engendrent en permanence des affects et des êtres ambigus, au point que le spectateur en exil glisse de récit en récit, dans ces suites en archipels, labyrinthiques ou spirales, où un cinéma vit et pratique les grandes figures des rhétoriques baroques d'un Gracian ou d'un Tesauro comme sa propre syntaxe visuelle.⁴²

Aussi, contrairement à ce qu'a pu en dire Christian Metz, le plan n'est plus exclusivement un bloc de réalité, mais bien un champ d'éventualité en devenir dans lequel glisse le récit et apparaissent une multitude d'autres récits, possibles ou impossibles. Le plan est d'abord une image qui ouvre sur *autre chose* que le reproduit et l'enregistré, et peut-être le raccord d'image à image consiste-t-il, comme le suggère Raoul Ruiz, à gérer le passage d'un film à un autre.

1.5

La double vision du baroque cinématographique.

Nous avons vu jusqu'ici que dans le procès narratif de la fiction cinématographique, le plan filmique – cette matière à expression que produit nécessairement la mise en signes et en images du monde phénoménal – entre inévitablement *en fonction* et devient, du même coup, une matière expressive. En d'autres mots, l'œil-caméra qui permet de re-voir et d'enregistrer le monde

⁴² Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault D'Allones, *Raoul Ruiz*, p. 10.

phénoménal, propose également – et surtout – un regard *sur* le monde et ses phénomènes, soit une image *originale et inédite* de ceux-ci, ainsi qu’une expressivité du réel, laquelle expressivité est, de nature, différente du réel d’origine, de la réalité concrète et tangible. C’est dans ce conflit d’origines que le plan filmique du monde, engendré par l’œil-caméra, risque à tout coup de devenir bien *plus qu’une image* du monde. Car il produit de l’écart et de la différence, le plan *en fonction* engendre – et réalise systématiquement – cet *autre chose* du monde phénoménal; il génère ce regard de l’image sur le monde ou cette expressivité que Jean-Luc Nancy nomme le *distinct*⁴³. La fonction narrative qu’acquiert ainsi l’image cinématographique de fiction – en tant qu’elle prête et ajoute sens au monde – provoque de la sorte une réelle distinction à faire entre l’œil-caméra qui se contente d’enregistrer les choses visibles du monde phénoménal et le regard-fiction qui prétend penser originalement ces choses.

Réfléchir à cette activité de différenciation inhérente à l’image cinématographique de fiction consiste implicitement à reconnaître en cette dernière une puissance expressive et allusive lui permettant de se voir accorder une propriété relevant du sacré, au sens où l’entend toujours Jean-Luc Nancy lorsqu’il distingue la religiosité du sacrifice, de l’impalpabilité du sacré. Le sacré de la différenciation concerne alors la puissance allusive de l’image dans la mesure où elle possède le pouvoir, dès qu’elle entre en fonction narrative, d’ouvrir le monde visible et enregistré sur l’impalpable et l’intangible invisibilité de ce qui s’y dissimule ou de ce qu’on désire y voir. Bref, l’image cinématographique en fonction libère une expressivité de la matière enregistrée et engage celle-ci dans un monde – ou un

⁴³ Voir Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

mode – second, lequel monde révèle en retour la réelle capacité de modélisation de l'image. L'impalpabilité représentée dont l'image en fonction s'avère la cause est produite par cette efficace et discrète distinction qui fonde le passage de l'œil-caméra au regard-fiction et provoque incidemment la duplicité de la vision cinématographique. Aussi, cette duplicité origine-t-elle de ce passage mouvant de l'image filmique duquel on peut simultanément dégager, sans vraiment les distinguer, la nature et la fonction.

Tout l'esprit baroque tient de ce passage mouvant qui voit osciller et se cristalliser dans l'image cinématographique de fiction l'*espace naturel* qui y est reconnu et le *lieu fonctionnel* qui y est désiré. L'image baroquisante est simultanément naturaliste et vraisemblable; une singulière coïncidence qui ne va pas sans troubler la spectature dans la mesure où le naturel et le vraisemblable s'avèrent les deux côtés distincts d'une même médaille. Ce caractère distinct, séparé et double de l'image en fonction est à la source de la pensée baroque – et *loyaliste* – qui voit en cet écart de conduite imaginaire le creuset d'où peut s'exprimer la possible « réelle présence » d'un impalpable Divin se glissant subrepticement dans l'interstice qui distingue la nature de la fonction – un interstice qui, en quelque sorte, *présentifie l'absence*. Dans le cinéma de Raoul Ruiz, c'est à la fois le *regard* de la pensée fonctionnelle s'immisçant clandestinement dans l'*œil* naturel de la caméra et le procédé optique glissant à son tour dans le regard fantasmatique de la fiction, qui provoquent – comme si les deux côtés d'une même médaille s'offraient à l'œil du spectateur – la *double vision* du baroque cinématographique. « Double vision » dont

font d'ailleurs mention Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault D'Allonnes lorsqu'ils reconnaissent que :

La voracité formelle et répétitive du procédé – des gros plans démesurés aux déformations de l'espace – atteint très vite une étrange réflexivité de la caméra, liant l'œil visuel de toutes ces « images optiques » à cet œil de la pensée et du souvenir qui voit des fantômes [...].⁴⁴

Le *distinct* que provoquent de la sorte la « voracité » et la gourmandise expressive de l'image cinématographique chez Ruiz rend visible le passage, dans la nature délibérément exagérée de l'œil-caméra (« des gros plans démesurés aux déformations de l'espace »), d'une fonction narrative qui produit dans le plan filmique une perception permettant de voir l'invisible. En d'autres mots, Ruiz *met en fonction* les traces du procédé cinématographique et permet au regard-fiction d'intégrer ce corps étranger qu'est l'œil-caméra, ainsi qu'à l'œil-caméra d'*incorporer* – de donner corps – à la fugacité et au pouvoir allégorique du regard-fiction. Ainsi, voir furtivement l'invisible allégorie au sein même de l'espace visiblement déformé ou trafiqué, c'est également percevoir, en vision, les fantômes de la pensée que l'intensité du visible formellement démesuré rend perceptibles et fait enfin remarquer – au sens de faire *signaler* – dans l'œil-caméra. Tout le baroque cinématographique de Ruiz tient à la mise en scène de ce *distinct* et de cette activité de différenciation de l'image; tout le baroque à son tour repose sur cette intention

⁴⁴ Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault D'Allonnes, *Raoul Ruiz*, p. 11.

ostentatoire de représenter en images l'écart, ainsi que « ce bord invisible, ce côté non visuel et quasi irréalisant de l'image où du visible doit figurer de l'invisible. »⁴⁵

Cet incessant, ludique et mouvant partage du visible et de l'invisible défie la perception du spectateur et suscite en lui, dans sa spectature, le sentiment d'étrangeté qu'engendre généralement l'oeuvre du baroque. Une étrangeté irrémédiablement due au caractère furtif, fugace et clandestin du regard-fiction; un regard de la pensée qui se pose de manière intangible sur le monde phénoménal et les choses vues pour disparaître et fuir aussitôt après y avoir manifesté une expressivité et après avoir pratiqué un passage vers un intrigant *autre chose*. À ce sujet, Lacan aura pu constater que cet *autre chose* n'est autre que le fruit du regard :

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé – c'est ça qui s'appelle le regard.⁴⁶

Aussi, c'est dans la « voracité formelle et répétitive du procédé » de l'œil-caméra que Ruiz *prête corps* au regard-fiction et le rend aussitôt visible à la spectature. En d'autres termes, Ruiz glisse la visibilité de l'œil-caméra dans l'invisibilité du regard-fiction et permet à ce dernier de mettre en scène la perception qui, seule, donne accès aux fantômes et à l'*autre chose* du monde phénoménal. Selon une phénoménologie baroque qui reconnaîtrait en la représentation de la

⁴⁵ *Ibid*, p. 11-12.

⁴⁶ Jacques Lacan, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI, (texte établi par Jacques Alain Miller)*, p. 70.

perception un pouvoir de faire apparaître la réalité des apparences, Ruiz touche à cette *voyance* ou à cette :

[...] vision dévorante [qui], par-delà le visuel, [...] donnerait la texture imaginaire du visible et réaliserait le passage du visible vers l'invisible [...] ⁴⁷

Il s'agit bien là d'un passage « du visible vers l'invisible » secret ou clandestin que l'œil *s'incorporant* le regard rend à la fois sensible et perceptible selon une ontologie des apparences – ou une « ontologie de la vision »⁴⁸ – qu'inaugure et développe, en partie du moins, l'œuvre posthume de Merleau-Ponty et qu'évoque brillamment cet extrait de *Le Visible et l'invisible* :

Car enfin, autant il est sûr que je vois ma table, que ma vision se termine en elle, qu'elle fixe et arrête mon regard de sa densité insurmontable, que même, moi qui, assis devant ma table, pense au pont de la Concorde, je ne suis pas alors dans mes pensées, je suis au pont de la Concorde, et qu'enfin à l'horizon de toutes ces visions ou quasi-visions, c'est le monde même que j'habite, le monde naturel et le monde historique, avec toutes les traces humaines dont il est fait; autant cette conviction est combattue, dès que j'y fais attention, par le fait même qu'il s'agit là d'une vision *mienne*.⁴⁹

Le philosophe français ajoute plus loin :

⁴⁷ Chistine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 117.

⁴⁸ *Ibid*, p. 118.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 19.

Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l'illusion d'une coïncidence de ma perception avec les choses mêmes. Entre elles et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantasmes possibles qu'il ne tient en respect que dans l'acte fragile du regard.⁵⁰

La représentation des « pouvoirs cachés » de l'œil *incorporé* du regard tient en majeure partie à la mise en scène de la perception, voire à une poïétique de la poétique. Le passage nature/fonction ou cette mouvante bi-polarité de l'œil et du regard inhérent au caractère *distinct* de l'image cinématographique de fiction se forme chez Ruiz – et en compose du même coup l'esprit baroque – puisqu'il fait « éclater l'illusion d'une coïncidence de [la] perception avec les choses mêmes. » Un éclatement qui se vérifie, entre autres, dans *Le temps retrouvé*, adapté de l'œuvre de Marcel Proust. À un moment du film, Marcel, en roulant de tristes pensées dans la cour de l'hôtel de Guermantes, trébuche sur l'un de ces « pavés assez mal équarris », ce qui provoque aussitôt une émergence de fantômes et de survivances que Ruiz rend visible dans leur intangibilité propre. Attardons-nous d'abord à l'extrait littéraire pour analyser ensuite l'adaptation qu'en proposera Ruiz :

En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger

⁵⁰ *Ibid*, p. 24.

vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donné la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser.

[...] Chaque fois que je refaisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile; mais si je réussissais, oubliant la matinée de Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose. » Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue [...].⁵¹

Nous assistons dans cet extrait à la composition, à même le langage littéraire, d'une forme de réalité des apparences liée à la mémoire du sujet Marcel et sollicitée par le narrateur dans l'acte du ressouvenir. Une réalité des apparences qui semble procéder du chamanisme en ce qu'elle creuse le *trop-humain* de la perception

⁵¹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 173-174.

objectale et matérielle pour en constituer un passage quasi sacré vers le royaume des fantômes du passé⁵² : spectre de Venise, apparition de Balbec et errance dans les jardins du baptistère de Saint-Marc. Instinctivement, nous avons ainsi à l'esprit l'idée que les signes littéraires – ou les matières à expressions que sont les mots « pavé », « Balbec » ou « dalle » – deviennent des matières expressives en se laissant de la sorte pénétrer d'une fonction – un devenir – image ou une image-souvenir –, libéré des déterminismes langagiers qui en font pourtant, naturellement, des déictiques discursives. Ici, le mot « dalle » devient l'image de Venise tout en aidant à communiquer le récit des souvenirs de Marcel. Le mot exprime bien ici son double processus poïétique, sa double vision, soit : a) celui de décrire la chose de la façon la plus naturelle qui soit, et, b) celui d'avoir pour fonction de raconter, mieux, d'évoquer la mémoire de Marcel.

Ainsi, Proust, Marcel ou le narrateur proposent là une introduction de l'image-souvenir moins par l'expression littérale – ayant pu être initiée par un « je vois » ou « j'imagine » – que par l'expressivité dialectique et distinctive du signe littéraire. En d'autres termes, l'expressivité du mot ne se forme plus seulement sous le joug d'un procès langagier, référentiel et syntaxique qui permettrait la reconnaissance objectale de certains mots-valises, mais *se forme* et, surtout, *se transforme* par elle-même, sous l'impulsion, ici, d'un imaginaire mémoriel *au travail*. En somme, le narrateur, de par l'activité de son ressouvenir, façonne des mots dont le sens se distingue dorénavant du sens commun. Aussi Proust réinvente-t-il l'utilisation de certains mots. C'est ce travail de la mémoire, qui s'avère également un travail de *différenciation* et de *distinction* du mot, que Raoul Ruiz cherchera à exprimer à son

⁵² Voir Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 71-88.

tour, en transformant le plan filmique et déictique en une image cinématographique distinctive et différente du monde. Ruiz réinventera l'utilisation de certaines images.

Il adaptera ainsi cinématographiquement cet extrait de *La recherche* tout en demeurant fidèle à l'expressivité littéraire ou à la littéarité distinctive de Proust :

Ruiz nous montre le personnage trébuchant, s'immobilisant, comme figé sur le point de tomber, avant que la caméra ne nous entraîne à Venise, à quoi plusieurs plans sont consacrés, puis nous revenons « au présent », le narrateur rétablit son équilibre, reprend sa marche – mais nous pouvons repérer, autour de lui, quelques pigeons, comme ramenés du temps antérieur (celui de la réminiscence).⁵³



⁵³ Guy Scarpetta, « Réflexions sur *Le temps retrouvé* », *Positif*, septembre 1999, n° 463, p. 70.

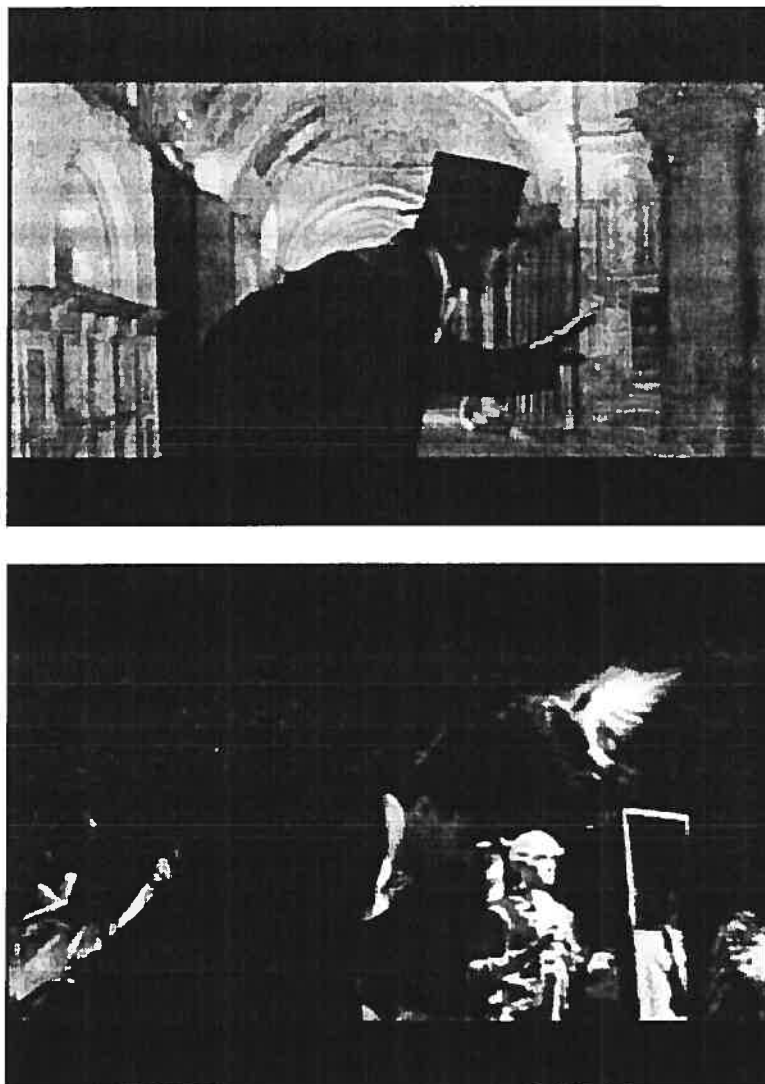


Fig. 1 a-b-c. R. Ruiz, *Le temps retrouvé*, 1999.

Il est à remarquer que les plans proposés par Ruiz [fig. 1 a,b et c] permettent, en l'espace d'un geste et de quelques pigeons, d'exprimer délibérément le travail d'une mémoire – ou de créer un « espace mental »⁵⁴ – mieux que ne l'auraient fait une narration en *voix off*, un plan intentionnellement « jauni » par le temps ou un montage alternant le présent et le passé. Ruiz compose de la sorte un temps-

⁵⁴ Raoul Ruiz, *Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, p. 82.

dimension et demeure fidèle en cela à une poétique de la mémoire qui reconnaît en l'image des qualités – dissimulées – de réminiscence :

Dans l'art de la mémoire classique, les images sont bien des icônes oniriques, car elles sont arbitraires, surprenantes, elles rappellent des textes mais qui sont liés à des lieux dans lesquels on circule temporellement.⁵⁵

Aussi, les plans réussissent-ils à exprimer ce travail de la mémoire chez le narrateur en énonçant *simultanément* la nature artificielle et déictique de l'image cinématographique – le procédé artisanal et l'immobilisme de l'acteur – et la fonction imaginaire, iconique et imageante de celle-ci – la réminiscence ou le vertige que provoque pour le narrateur la puissance du ressouvenir. En d'autres termes, quelques plans suffisent pour manifester l'image d'un monde et d'une dimension seconde, soit le monde de la mémoire de Marcel. En cela, Ruiz profite bien de l'activité distinctive et de la possibilité mystificatrice de l'image cinématographique pour ouvrir instantanément la diégèse du film au récit de mémoire *invoqué* et *produit* par l'imaginaire, occasionné à son tour par la « voracité formelle » du plan. De sorte que le plan narrativise la diégèse en dévoilant à la fois la nature factice et la fonction poétique de cette dernière; voilà en partie en quoi consiste la puissance baroque de la poétique cinématographique dont Raoul Ruiz tire profit en exposant à visage découvert la duplicité immanente de l'image en fonction.

En conséquence de cette duplicité dévoilée, l'image semble se dissocier de la diégèse puisqu'elle en trahit le travail mystificateur. L'image exprime,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

corrélativement à sa fonction narrative et à sa nature artificielle, une stratégie ludique qui lui est propre, celle de trahir la chimère inhérente à toute fiction cinématographique, celle, en somme, de prendre la fiction à son propre (en)jeu. En retour, la fiction cinématographique ne semble pas être en mesure de répondre adéquatement à la stratégie particulière d'une telle image bi-polaire – une image tendue *entre* l'œil de la caméra et le regard de fiction – en ceci que la fonction et la nature de cette dernière lui échappent inéluctablement; la fiction et l'image n'étant que des complémentarités dont l'une ne dépend pas nécessairement de l'autre. La fiction narrativise l'image, certes, mais l'inverse est encore plus vrai, voire nécessaire. Sans image, il y a peu ou prou de fiction cinématographique.

Et la fiction cinématographique de Ruiz profitera de ses propres possibilités distinctives et expressives ainsi que de ses propres « voracités formelles » pour mieux tromper la vigilance interprétative du spectateur et retourner de la sorte la stratégie de l'image contre celle du récit cinématographique – une stratégie qui consisterait, *a fortiori*, à nous faire oublier la présence dialectique et artificieuse de l'image. De même que l'être de lapsus manipule inconsciemment le langage verbal pour dire d'un mot ce qu'il pensait de l'autre, l'image bi-polaire – ou l'image baroquisante – ruizienne paraît sans cesse exprimer *autre chose* – soit une autre histoire, soit l'œil artificiel du cinématographe – que ce que le récit de fiction semble, *a priori*, vouloir énoncer – soit le regard de la fiction. En somme, la fiction chez Ruiz ne devient plus que l'ombre d'elle-même; elle va même jusqu'à produire l'image de sa propre manigance narrative. On retrouve là toute la poétique du

réalisme baroque; une poétique de la vérité où se cristallisent en une même image, le réel et le factice, l'être et l'apparence.

Ruiz reste ainsi fidèle à un certain réalisme baroque; celui qui n'admet de vrai que l'artifice du monde. Le spectateur averti et habitué de s'émerveiller devant l'artifice cinématographique prendra violemment conscience que l'image cinématographique ruizienne le trompe énormément quant à sa véritable nature; elle est ontologique en ce qu'elle est une apparence d'être (elle peut s'avérer, par exemple, une vision de la mémoire), mais elle est également une apparence en ce qu'elle demeure un être d'images (elle demeure, généralement, un enregistrement). Là réside tout son jeu dialectique. Un jeu baroque dans lequel se disputent la nature illusoire de l'image – l'apparence – et la fonction désillusionniste du plan – son être. Ne sommes-nous pas toujours désillusionnés face à l'expression de l'illusion? Il s'agit bien là d'une ontologie résolument baroque. À ce sujet, Quevedo :

L'être et l'apparence représentent deux formes ontologiques radicalement différentes. L'apparence n'est nullement la surface visible de l'être, à la manière d'une image platonicienne projetée sur le fond d'une caverne; elle n'est pas non plus une simple tromperie optique ou interprétative. L'apparence est, s'il est possible de s'exprimer ainsi, un être profondément *réel*, un *autre* être, opposé à l'être comme fondement de la stabilité des choses et critère de vérité des propositions.⁵⁶

⁵⁰ Saverio Ansaldi, *Spinoza et le baroque. Infini, Désir, Multitude*, p. 28.

Aussi, l'image réaliste du cinéma de Ruiz s'avère-t-elle bien plus qu'une simple apparence du réel. Elle est un réel d'un autre ordre; un ordre différent de celui du monde qu'elle tente en vain de reproduire. En somme, l'image réaliste que cherche à produire Ruiz ne reproduit pas le monde, elle le transforme, le modélise et en fabrique une forme d'extension imaginaire, un *parangon*. En cela, la scène des pavés mal équarris relève d'un réalisme de la mémoire proustienne. Or, cette image-mémoire ou ce « temps-dimension » de l'image s'avère également pour le spectateur la source d'une certaine désillusion cinématographique, en ce qu'elle exprime autant sa nature que sa fonction.

Il est étonnant de constater que la désillusion cinématographique qu'entraîne le réalisme de l'image baroquisante et bi-polaire soit aussi déstabilisante pour le spectateur; peut-être parce que cette désillusion draine avec elle une récurrente méprise de la part du spectateur quant à la véritable nature de l'image cinématographique. C'est que nous savons pourtant, depuis la célèbre différenciation platonicienne de la copie (*eikôn*) et de l'illusion (*phantasma*), que toute image produite est toujours déjà de l'ordre du simulacre (*eidolon*) et de la distance. S'en méfier comme Platon l'a fait jadis est une chose, mais savoir de nos jours apprivoiser cette méfiance en est une autre. Curieusement, le spectateur de cinéma ne semble toujours pas être en mesure de maîtriser cette méfiance tant il accorde trop souvent à l'image une dépendance envers la narration – elle serait en cela réduite à en demeurer une matière d'expression, un instrument conventionné et un élément subordonné. Ce qui la sédentarise en quelque sorte. Mais comme Ruiz le mentionne, l'image précède la narration.

D'une manière générale, la méfiance envers le simulacre et la duplicité du regard est contournée jusqu'au moment où le spectateur constate un léger écart entre l'imaginaire qu'exprime le récit diégétique et celui qu'exprime l'image; c'est-à-dire, lorsque l'image se nomadise. C'est ce qui se produit avec la scène des pavés mal équarris lorsqu'on voit le narrateur se figer et, littéralement, flotter sur Venise. Cette image provoque une méfiance parce qu'elle exprime, *d'une façon inhabituelle*, le travail de la mémoire. Pourtant, il serait rassurant pour le spectateur de prendre conscience une fois pour toutes de ce que l'image cinématographique qu'il perçoit et envisage à l'aune d'un récit de fiction est d'ores et déjà, tout comme le récit de fiction d'ailleurs, une fabrication à dessein strictement imaginaire, un réel simulacre, un exemple, une matière expressive *en soi*. En somme, comme il a été dit plus haut, il s'agirait d'entretenir une attitude réaliste envers le film; une attitude dégagée de toute habitude narrative. Mais cette attitude est une chose rare tant le cinéma de fiction nous divertit d'une telle attitude, par le recours à la transparence entre autres, et nous conforte dans l'habitude narrative (l'image-mémoire doit être une image introduite par le récit : « je me rappelle que... »), et Ruiz le sait bien.

1.6

Les pièges du monde second : latences et possibilités de l'image baroque.

S'il y a une chose que le spectateur de cinéma a depuis longtemps oubliée – ou trop souvent ignorée –, ce sont les raisons profondes et persistantes qui ont poussé

Platon à se méfier de l'image *en fonction*. Raisons qui, malgré l'aversion dont elles se réclament, sont encore aujourd'hui d'actualité et propices à la réflexion; surtout en ce qui concerne le cinéma et la télévision pour lesquelles l'image doit impérativement *faire sens*. S'il y a méfiance, c'est que l'image est un simulacre, certes, mais comme toute apparence de réalité, elle peut tout aussi bien dissimuler le travail d'une pensée autre que celle, apparente, du récit dans lequel elle s'intègre pourtant; elle peut s'avérer déviante, corrompue et, *a fortiori*, déroutante, voire propagandiste. On peut dire une chose d'une main et la montrer de l'autre; l'image peut de la sorte être volontairement maintenue entre le regard de la fiction et l'œil de la caméra. Ce qui revient à dire que la sincérité dont parle Bazin est toujours-déjà une forme de prosélytisme naturaliste visant à camoufler la nature *distinctive* de l'image cinématographique.

Mais il ne s'agit là que d'intentions monstratives et narratives. L'image du film de fiction comporte en puissance une bi-polarité ou une dialectique dont le potentiel narratif échappe même à l'auteur le plus consciencieusement naturaliste. C'est qu'une fois produite, l'image cinématographique ne se sédentarise pas pour autant; elle risque même de se libérer de ce pourquoi elle a été produite pour exprimer un sens indépendant de – et peut-être contraire à – son contexte narratif d'origine. Il s'agit là d'une expressivité narrative nomade de l'image cinématographique – que nous appellerons une *narrativité* – que Christian Metz identifiera, à tort selon nous, comme une connotation s'opposant à une dénotation. Or, l'image cinématographique connote toujours et ne dénote jamais sans restes. Au mieux, connote-t-elle ce qu'elle *semble* dénoter. Ce qui ne l'empêche pas de véhiculer une

connotation intentionnée, qui, à son tour, peut dévier vers un connotatif de second ordre. C'est le cas de l'image iconique à laquelle on peut reconnaître un sens qui lui échappe inéluctablement : le sens *évoqué*.

Jamais entièrement dénotative, l'image cinématographique de fiction est évocatrice *en plus* d'être narrative. Toutefois, il peut être inquiétant de prendre conscience que l'évocation se soustrait bien souvent à l'intention énonciatrice de l'auteur. Une fugue narrative devient un tracas en ce qu'elle trahit la nature profondément dialectique de l'image. Il n'y a qu'à prendre pour exemple cette scène dans *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni dans laquelle deux amants, à la recherche d'une femme disparue, s'arrêtent un temps dans un village abandonné. Envahie par une soudaine angoisse, ils décident inopinément de fuir cet endroit lugubre. Le plan nous présente alors la voiture des amants quittant promptement le champ visuel. Mais alors qu'on serait attendu à ce qu'une coupe eût clos la scène à l'instant même où la voiture disparaissait du champ, le plan se prolonge plutôt et la caméra effectue, sans raison apparente, un léger travelling avant. Il suffit de quelques secondes supplémentaires et d'un léger mouvement du dispositif pour que le plan évoque une inquiétante présence dans l'image qu'il nous est et nous sera impossible d'identifier de quelque façon que ce soit.

C'est grâce à ce pouvoir d'évocation qui lui est propre que l'image cinématographique s'avère en quelque sorte *auto-poïétique*. L'image parle d'elle-même; elle peut échapper à toute intention et ainsi voler de ses propres ailes, voire même s'offrir dangereusement à une intention autre. Aussi, peut-elle, à loisir, évoquer *autre chose* que ce dont, à l'origine, elle devait tenir lieu. L'ignorer, c'est se

méprendre sur le potentiel « hautement » poétique et sur la puissance « fortement » expressive et distinctive de l'image cinématographique. Et justement, c'est de ce potentiel de narrativité distinctive – ou d'indomptable fonctionnalité – que s'est un jour méfié Platon, et s'est par la suite érigé – pour mieux le domestiquer – l'usage à dessein structuraliste de la poétique d'Aristote. Or, dans un cas comme dans l'autre, rien n'est dit sur la « réalité » de l'image qui, une fois produite, demeure habitée et hantée par un sens *latent* : le sens ambivalent de l'interstice dialectique qui donne à l'image cette inquiétante présence qu'Antonioni a su si bien tirer parti.

L'image cinématographique de fiction est donc une production de sens *en soi* puisqu'elle est nécessairement *en fonction*; elle est également une latence sémique en puissance. On oublie trop souvent que le simulacre inhérent à cette production s'avère une mascarade, un travestissement du sens du monde phénoménal qui peut, à loisir, être souligné dans sa latence ou camouflé sous le jeu de la sincérité ou de la crédibilité. Tout dépend de ce à quoi le cinéaste destine la bi-polarité dialectique de l'image cinématographique de fiction. Aussi, toute image cinématographique comporte en puissance ceci d'être à la fois un outil fonctionnel de séduction – ce en quoi elle peut, sous un régime de vraisemblance, divertir et manipuler – un artifice ontologique de nature – ce en quoi elle peut, sous un régime naturaliste, tenter de convaincre – et un piège – ce en quoi elle exprime, envers et contre la diégèse, sa latence dialectique propre. *Divertir* et *convaincre* étant résolument les deux aspects d'une même image produite, le *piège* étant l'expression ultime de l'image, puisque profondément réaliste.

Aussi, l'image-simulacre du cinéma de fiction peut-elle être utilisée *en fonction* d'un divertissant récit – c'est le paradigme de la vraisemblance – ou utilisée comme preuve ontologique de la réalité – c'est le paradigme du naturalisme –, toujours, par contre, elle peut être utilisée *en fonction* de son réel potentiel imaginaire, latent ou allégorique, et ce, au sein même du récit d'accueil qu'elle tourne, retourne et détourne sans cesse – ce serait là le paradigme du réalisme baroque. En d'autres termes, l'image cinématographique de fiction séduit et convainc, c'est indéniable, mais, en réalité, elle risque toujours de se distinguer du récit – ou de son contexte narratif – parce qu'elle peut, en raison de sa latence sémantique et l'ambivalence se dégageant de son interstice, le compromettre, le prendre à contretemps ou tout simplement le contredire. Il n'y a qu'à constater l'expressivité tragique que dégagent les grandes profondeurs de champ chez Orson Welles – et qui seront par la suite repensées par Ruiz – pour se convaincre que l'image possède bien une narrativité latente – voire un aspect critique – qui peut redoubler la fiction d'un drame imaginaire dissimulé, caché et ignoré de ses propres protagonistes. Ignorer à notre tour cette possibilité latente et dialectique de l'image cinématographique de fiction, c'est se méprendre une seconde fois quant à sa véritable puissance expressive; une puissance baroque il va sans dire.

Une puissance avec laquelle tout cinéaste n'a pourtant d'autre choix que de composer. Il s'agit d'une puissance mystificatrice, certes, mais surtout d'une puissance ludique. Le cinéaste se joue de l'image, mais l'expressivité latente de celle-ci peut à son tour se jouer de lui. Voilà pourquoi l'écriture cinématographique se révèle avant toute chose un jeu; un jeu de défi avec les mondes seconds que

l'image de fiction – ou en fonction – rend possibles et risque de laisser poindre dans toutes leur impossibilité; un jeu qui peut devenir l'expression baroque d'un monde imaginaire ou d'un imaginaire de mondes s'il est bien maîtrisé. Voilà qui rejette d'emblée l'idée communément répandue que le baroque exprime un désordre ou une confusion. Or, cet aspect ludique de l'écriture peut aussi bien être appuyé qu'élué. Ce pourquoi nous pouvons affirmer que le baroque n'a de cesse d'être constamment évité par le cinéaste naturaliste ou conventionnel au profit d'une idée du naturel ou de la vraisemblance. Aussi, le baroque semble être l'esprit vital de la poétique cinématographique dont la caractéristique est de s'avérer l'ennemi à abattre.

On pourrait à ce titre tenter, comme Ruiz l'a fait, d'établir une distinction informelle entre trois types de cinéastes de fiction, que nous regrouperont ici en deux catégories : 1- les non-joueurs : a) ceux qui se contentent de séduire sans mystifier (c'est-à-dire les cinéastes de la vraisemblance), et, b) ceux qui croient en la vertu ontologique et convaincante de l'image (c'est-à-dire les cinéastes du naturalisme); 2- les joueurs : ceux qui exploitent sciemment les pièges implicites – et vitaux – que recèlent la séduction et la conviction ontologique par l'image pour se jouer du divertissement, de l'illusion mimétique et de leurs propres règles (c'est-à-dire les cinéastes réalistes ou baroquissants). Il va sans dire que ces trois types de cinéastes manipulent le leurre et le simulacre, même si, au bout du compte, l'intention diffère en profondeur (l'intention de jouer ou pas). Permettons-nous une courte description de ces trois types de cinéastes en considérant d'abord les trois types de cinéma que Ruiz distingue :

[...] la voie ascendante consisterait pour le cinéaste à attendre le miracle de la nature, à ne pas intervenir, à juste regarder et enregistrer ce qui survient ou pas : c'est Rossellini, c'est la « modernité ». Il atteindrait aussi, même dans l'artificiel, l'expression des sentiments : ainsi de Téchiné ou de Doillon. On laisse tourner, et on laisse l'expression venir et retourner d'elle-même. Il y aurait par ailleurs le mode positif : un cinéma positif, de thèses, où tout est pertinent par rapport à une thèse. C'est le cinéma américain, celui de l'efficacité, le cinéma narratif. Enfin, il y aurait un cinéma où tout est impertinent, non pertinent. Où l'on opère par l'artificiel pour créer le naturel ailleurs, créer la vérité ailleurs : jamais dans l'absolu, jamais dans le film même. Un cinéma où l'on recherche la non-vraisemblance, l'artificialité : voilà un cinéma réaliste.⁵⁷

Ainsi, d'une part, le cinéaste « positif » du divertissement saura toujours convaincre son spectateur que le leurre (l'image-simulacre) n'est jamais qu'une représentation pertinente et vraisemblable de la réalité; l'image pourra-t-elle même être *a priori* jugée mystérieuse et inévidente, qu'il lui insufflera sans hésiter une signification relevant d'une « thèse » : le sens commun ou l'idéologie dominante. En ce sens, le cinéaste du divertissement saura faire de cette image mystérieuse – en voie de s'épuiser dans sa latence – une icône ou un symbole convaincant – donc séduisant – dans la similitude que ce symbole entretient avec ceux d'une culture donnée (l'idéologie dominante : une église représentant le bien, par exemple), ou

⁵⁷ Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allonnes, *Raoul Ruiz*, p.57.

encore un signe exprimant une quelconque idée en lien avec l'histoire racontée (le sens commun : l'image du couteau représentant l'idée du crime commis ou à commettre). Rien de ce qui concerne la réalité ontique de l'image cependant; ici, l'image n'est pas une *imago* ou la survivance d'*autre chose*, mais bien le signe de ce à quoi elle est vouée selon la thèse que développe la fiction qui l'accueille.

Dans ce dernier cas, l'image cinématographique se sédentarise et aura pour *fonction* de correspondre à l'idée ou à l'histoire développée et à rien d'*autre*. Ce type de cinéaste ne désire pas convaincre son spectateur d'autre chose que de la vraisemblance de son histoire dont l'image n'est, selon un accord de sens, que la complice consensuelle. En somme, ce cinéaste est moins conteur que producteur de crédibilité. Il s'agit dans ce cas-ci d'un auteur que Ruiz lui-même reconnaît comme une sorte de poète soumis aux lois de l'*evidentia narrativa*. Dans son livre *Poétique du cinéma*, il explique qu'on identifie comme :

« évidence narrative » la rhétorique de persuasion dont on se sert aujourd'hui pour élaborer des fictions. Ses règles de base ont évolué depuis le siècle dernier. Toutes prônent la suprématie du plausible sur une réalité peu crédible parce qu'incohérente, poussiéreuse. Désormais on ne dit plus : « Il jeta son masque et montra sa vraie nature », mais seulement : « Il mit un masque et révéla ce qu'il est ».⁵⁸

Le cinéaste du divertissement, toujours méfiant envers une possible polysémie de l'image – même si il demeure conscient de sa puissance mystificatrice –, préfère donc la revêtir d'une forme de convenance narrative qui rappelle le concept

⁵⁸ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p.28.

pragmatique de l'utilitarisme. Il remplace le réel mystère inhérent au leurre par la performativité persuasive que procure l'illusion de la réalité; il fait en sorte que l'ombre informe, séduise et divertisse, mais ne tombe jamais dans les affres de l'in vraisemblable et de la mystification. On trouve là toute la poétique du cinéaste conventionné qui, tout en étant continuellement plongé dans le jeu du simulacre, refuse pourtant les réels dangers de celui-ci – les affres de l'interstice – en ne leur accordant qu'une forme ou une autre de fonction narrative *crédible*.

D'autre part, le cinéaste « ascendant » jurera atteindre ce réalisme quasi inatteignable en prétendant déjouer l'artifice et la dialectique de l'image cinématographique. Il s'agit d'un cinéaste bazinien – tel qu'on l'a défini plus haut – suivant les propos de ce dernier :

La photographie, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme.⁵⁹

Or, ce réalisme de l'image cinématographique n'est envisageable qu'en regard d'une éthique de l'image qui jugerait amoral tout recours à l'artifice; une image qui, pourtant, doit son existence à celle de l'appareil de reproduction, lequel, par définition relève de l'apparat, du latin *apparatus* qui signifie « préparatifs ». Il est même un lieu commun de reconnaître dans l'image intentionnellement documentaire

⁵⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, p. 17.

la dominance des préparatifs narratifs et esthétiques de son auteur. Si l'obsession n'est plus du côté de la ressemblance, elle n'en demeure pas moins du côté de la quête éperdue d'un certain naturalisme. Le naturalisme étant toujours, toutefois, un mimétisme n'ayant rien à voir avec la réalité ontique de l'image. Inutile de revenir sur ce point.

Finalement, le cinéaste du piège – le cinéaste baroquisant – se préoccupe peu de la crédibilité du leurre ou de la présentation naturelle et sans artifice de celui-ci. Pour lui, du moment qu'elle séduit, l'image *est* un artifice et prend toujours déjà le spectateur au piège. Raoul Ruiz fait assurément partie de cette catégorie imaginaire de cinéaste. Ce en quoi il se démarque du cinéaste « positif » et du cinéaste « ascendant », c'est qu'il ne tente pas de soumettre l'aspect essentiellement mystificateur de l'image-simulacre à un quelconque « système de crédibilité »⁶⁰ ou à une idéologie relevant d'un prosélytisme naturaliste; bien au contraire, il a l'audace d'appuyer le caractère illusoire et de souligner les propriétés latentes de celle-ci pour en faire une représentation ludique de sa propre *utilité* narrative, voire des règles de narration que les voies utilitaristes du langage lui attribuent habituellement. Le cinéaste du piège tente ainsi de convaincre son spectateur que rien ne convainc plus que l'illusion même de l'image.

Face à l'œuvre du baroque, le spectateur doit se convaincre de ne voir que de l'image ou du *distinct*, ce qui est déjà beaucoup demandé. En somme, c'est comme si le leurre trompait au point de se méprendre lui-même sur ce à quoi il doit être employé. L'image cinématographique baroquisante séduit et trompe jusqu'à ce à quoi elle réfère puisqu'elle exprime toujours déjà une illusion *en soi*. C'est sa réalité

⁶⁰ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 8.

« baroque ». Concrètement, le cinéaste du piège – le cinéaste baroquisant – produirait une image cinématographique distincte – et non délivrée – de l'utilitarisme que cherche à lui appliquer entièrement le langage cinématographique par le biais d'un quelconque schéma narratif. Le langage l'a peut-être fécondée, certes, mais une image cinématographique dont les références s'épuisent en elle et transforment en leurre jusqu'au récit qui l'accompagne, s'y rattache et s'en détache, ne peut qu'imposer ses distances vis-à-vis ce même langage et ses propres schèmes.

Pour le cinéaste baroquisant, il s'agit en quelque sorte d'exprimer une forme de « don quichottisme » essentiellement cinématographique; à savoir qu'on ne voit toujours de l'image – et dans celle-ci – que ce qu'elle comporte d'imaginaire, de distinctif et de simulacre. La référence (les chevaliers) et la crédibilité (les moulins) deviennent ici des antagonistes que la fiction du piège s'affaire à ne pas réconcilier – les chevaliers et les moulins « existent » en un même monde, second celui-là. Bref, la fiction du piège a ceci de profondément baroque qu'elle avouera elle-même se perdre dans les interstices que suscite son propre dispositif (image, son, voix, etc.), ainsi que dans le jeu de ses propres règles et conventions narratives (code vestimentaires, code des gestes et des lieux, etc.). Dès lors, même les protagonistes de la fiction, qu'on sait pourtant inclus dans le fonctionnement de cette dernière, pourront, à leur tour, sombrer dans l'*entre* (ou l'*antre*) de ce qu'ils voient *et* regardent, pour être conséquemment mystifiés et piégés par le caractère illusoire des objets, des lieux et des personnages qu'ils côtoient dans l'image. De sorte que les personnages du baroque cinématographique, véritables Dons Quichottes, ne peuvent être garants de l'information narrative, tant ils sont eux-mêmes noyés dans la

mascarade de la fiction. Le monde est un cinéma et le cinéma est un monde. D'où le réalisme baroque inhérent à la fiction du piège.

Évidemment, toute cette expression de la mascarade fait violence au confort intellectuel que suscite l'habituelle absorption diégétique du spectateur conventionné et, incidemment, *habitué* – au sens d'*habitus* : *manière d'être* un spectateur de cinéma. Ce dernier, du fond de sa salle obscure, physique ou imaginaire, ne peut qu'admettre son malaise et son incompréhension devant une image qui propose non pas une représentation *crédible* ou *naturelle* de la réalité, comme il est en droit de s'attendre selon qu'il attend d'elle l'expression de telle ou telle institution cinématographique (horreur, documentarité, fantastique, etc.), mais un amalgame ludique de pures possibilités ou éventualités narratives, *réalistes* jusque dans leurs inconséquences. Ainsi, l'image dialectique de Ruiz séduit tout en préservant son inquiétante ambiguïté. Car la nature simulacre de l'image cinématographique conduit avant tout à une réelle ambivalence du sens – du sens de l'image et du sens du récit. En somme, on se méfie moins de l'image trompeuse que de la polysémie qu'elle suscite et du piège qu'elle comporte en son sein. Et ce qu'il y a d'incommodant dans une telle polysémie, c'est l'incertitude qu'elle provoque quant à ce que représente l'image perçue : que raconte-t-elle vraiment? Que représente-t-elle au juste? Où nous amène-t-elle? À quoi sert-elle? Voilà bien une méfiance caractéristique de la spectature cinématographique; un platonisme dont se joue avec délectation le cinéma ludique de Raoul Ruiz.

En somme, nous pouvons affirmer que le récit de fiction chez Ruiz, en avouant sa nature profondément illusoire, propose une véritable chimère de la fiction qui, est-

il nécessaire de le rappeler, est déjà une chimère. Entendons par cette affirmation quelque peu pléonasmique l'hypothèse que la fiction ruizienne génère moins une représentation imaginaire du monde qu'une multitude d'images de mondes possibles. C'est que le récit de fiction chez Ruiz, par le biais de l'expressivité que suscitent le son et l'image, semble sans cesse provoquer, pour ensuite développer, d'innombrables sujets et autres micro-fictions (cf. la mémoire de Marcel). Comme si le récit que l'on reconnaît comme étant le « principal » empruntait à d'autres histoires des personnages, des lieux et des événements qui lui sont étrangers; comme le narrateur du *Temps retrouvé* qui, par suite d'un départ imaginaire dans le passé, ramène avec lui, et dans le monde qu'il habite, « quelques objets lié au lieu qu'il a visité »⁶¹, des objets qui désormais *l'habite*. Il en résulte un amalgame d'images fuyantes, latentes, suspectes, défamiliarisées et constamment sur le point de détourner, de déplacer, voire de bouleverser la narration. En somme, la narrativité d'une telle image *auto-poïétique* perturbe la narration du film. Ruiz dira d'ailleurs que c'est « le type d'image qu'on produit qui détermine la narration et non le contraire »⁶². Affirmation centrale, surtout lorsqu'on constate à quel point Ruiz s'affaire à produire de l'image-simulacre.

L'image ainsi baroque, tel un objet de curiosité, draine inévitablement avec elle une histoire, une vision, une utopie ou un fantôme secret différent de la fiction « principale ». C'est pourquoi, nous allons le voir, l'image ruizienne est fuyante, immanquablement. Elle est fugue. C'est que le simulacre est essentiellement une apparence, de sorte que si le récit n'est produit que sous des

⁶¹ Raoul Ruiz, *Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, p. 82.

⁶² Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 8.

conditions d'apparences, en quoi la fiction « principale » peut-elle s'avérer véritable ou apte à saisir le sens de l'image? Dès lors, on le comprend bien, l'image cinématographique chez Ruiz, en exprimant à la fois sa nature simulacre, sa latence et sa fonction diégétique, transforme la fiction en un lieu chimérique d'où s'expriment des images avec autant d'histoires parfois incompatibles, toujours impossibles. Dans cette perspective démesurée, il est intéressant de comprendre comment les personnages – étant eux-mêmes des figures sémiotiques - se retrouvent ou, plutôt, s'égarent.

1.7

Personnage et baroque : du « geste psychologique » comme entreprise ludique.

Des personnages, des objets et des images se trompent d'histoire, comme le mot qui, dans le lapsus, se trompe parfois de sujet; inévitablement, les sujets bifurquent, croisent et recroisent d'autres sujets possibles. L'histoire « principale » du récit ruizien, contaminée par l'expression de sa nature simulacre, paraît-elle sans cesse se déposséder de son sujet qu'elle est, subrepticement, possédée par d'autres. Cette poétique cinématographique de l'impossibilité narrative trouve chez Deleuze un écho baroque des plus pertinents en ce qui concerne notre analyse. Dans son ouvrage dédié au philosophe Leibniz, Deleuze écrit ceci :

Aussi chaque individu, chaque monade individuelle exprime-t-elle le même monde dans son ensemble, bien qu'elle n'exprime clairement qu'une partie de ce monde, une série ou même une séquence finie. Il en résulte qu'un autre monde apparaît *quand les séries obtenues divergent au voisinage de singularités* [...] On appellera impossibles les séries qui divergent, et dès lors appartiennent à deux mondes possibles.⁶³

Et justement, c'est en un même lieu, en une même image, en un même son ou en un même personnage que se cristallisera, chez Ruiz, une série divergente de mondes possibles. Cela se traduit bien souvent par l'émergence de combinatoires narratives mettant en scène les diverses possibilités qu'offrent ces séries divergentes. Un exemple concret de ce jeu de combinatoire est expliqué au début du film *Combat d'amour en songe* lorsque le producteur du film invite tous les acteurs – ou chacune des monades – à prendre conscience du jeu dans lequel ils plongeront. Sorte de mise en abîme très ludique que viennent appuyer les commentaires et regards appréhensifs des acteurs. Au cours d'une entrevue, Raoul Ruiz explique comment il aborde ce jeu :

Je travaillais la mécanique, je faisais venir les choses par combinatoire en créant des ponts entre des thèmes, au nombre de neuf, éloignés l'un de l'autre. Le film est à moitié dans le rêve mais quand même soumis à une

⁶³ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 80

combinatoire rigide, ce qui rappelle en musique le système sériel.⁶⁴

Le résultat est un récit de fiction dans lequel s'entrelacent des moments, des lieux, des événements et des personnages ayant chacun leur histoire. Somme toute, c'est l'image en elle-même – en tant qu'elle se *personnifie* – qui vient à exprimer ce qu'elle comporte de possibilités imaginaires et d'éventualités narratives. Jusqu'au son, qui sera travaillé de façon à ouvrir la fiction « principale » sur une infinité de micro-fictions et sur autant de mondes possibles :

Comme j'aime le mystère, dans *Combat d'amour en songe* il y a un film caché. Un jeune homme rencontre une jeune fille dans une boîte de nuit. Ils partent ensemble en moto et ils ont un accident. Dans le coma, le jeune homme entend des voix autour de lui et peu à peu il construit quelque chose qui lui permet d'accéder à la mort. Tout au long du film, il y a des indices, des sirènes, des bruits d'accident, le râle de quelqu'un qui respire difficilement, des voix entendues dans la salle d'opération. Voilà le film qui se cache derrière la combinatoire de *Combat d'amour en songe*.⁶⁵

Raoul Ruiz profitera du caractère essentiellement mystificateur des matières expressives du cinéma pour composer un hybride fictionnel; un monstre de fiction dans lequel les images, les personnages et les sons-simulacres s'agencent selon des règles de pure promiscuité visuelle, auditive, fantasmatique ou ludique. Il en résulte

⁶⁴ Entretien avec Raoul Ruiz. Propos recueillis par Michel Coulombe, *Cinébulles*, automne 2000, vol. 19, n° 1, p.27.

⁶⁵ *Ibid*, p.29.

un ensemble épars d'histoires dont les personnages, sémiotiquement latents, malléables et flexibles, se rencontrent sans jamais vraiment converger vers un seul et vraisemblable résultat « principal ». Ce qui demeure profondément réaliste, compte tenu de l'inexistence ou de l'intangibilité fondamentale du récit cinématographique et de ses personnages. Ne reste qu'un canevas, un canal, une aire de jeu où tout peut devenir et advenir. La psychologie des personnages en sera assurément affectée. D'ailleurs, Ruiz prendra un malin plaisir à souligner que, contrairement aux personnages du cinéma classique, ses personnages à lui ne sont jamais condamnés à voir le générique. Ils expriment, en fait, la liberté de détenir un pouvoir bien particulier : celui de n'être, à la source, que les pions d'un jeu qui les dépasse; de naître, de devenir et de mourir pour le jeu. En soi, les personnages ruiziens se caractérisent, à l'image des autres signes interstitiels, par leur latence et leurs possibilités expressives.

À l'évidence, le récit de fiction ruizien est avant tout un jeu. Nous verrons que les histoires que ces récits mettent *en jeu* sont sans cesse en proie à des fuites narratives démesurées que provoquent le hasard des événements, la mystérieuse banalité des objets, l'inquiétante étrangeté des lieux ou le désir caché des personnages; des personnages souvent dénués de motivations téléologiques, mais toujours possédés par la magie et la fantasmagorie qu'exprime leur propre nature fantoche, latente et simulacre. C'est comme si le conte cinématographique ruizien, loin de limiter son contenu à la dictature du *telos*, renfermait systématiquement dans sa propre structure narrative une multitude d'éléments, de signes ou de personnages toujours susceptibles d'ouvrir l'histoire à d'étranges et surprenantes éventualités

narratives. De sorte qu'à chaque visionnement d'un même film semblent se superposer, de manière ludique, de nouvelles histoires et de nouvelles séries alternatives. Toujours, les films de Ruiz enclenchent une incomparable poétique *se faisant*. Par conséquent, à la source de son baroque cinématographique se trouve l'indéfinissable poétique du jeu, de l'*en-jeu*.

Pour approfondir l'analyse de cette poétique du jeu, analysons un instant la nature fantoche et, *a fortiori*, troublante du personnage ruizien et sa relation au récit de fiction. Un exemple de ce jeu cinématographique baroquisant consiste à déposséder un personnage de ses motivations d'origines pour s'amuser à lui en adjoindre d'autres, obscures, fantasmatiques et mystérieuses. Bref, jouer avec un personnage-simulacre et avec ses latences ou ses ambivalences propres, comme l'enfant joue avec sa poupée en lui substituant des personnalités diverses. Ainsi, ce personnage pourrait, *a priori*, agir *en fonction* d'un but précis – rencontrer un ami dans l'espoir de développer un projet d'affaire –, mais ses propres agissements et réactions provoqueraient ou évoqueraient bien malgré lui des événements étrangers à la fiction « principale » ou au but qu'il s'était au préalable fixé. N'ayant pas pris soin de reconnaître le passé douloureux de son ami juif, il pourrait, par exemple, d'un seul geste de la main, déclencher une véritable polémique socio-historico-religieuse. Les événements se bousculeraient; il y aurait bagarres, meurtres et viols. Sans contredit, par le seul fait d'avoir choisi ce geste – véritable interstice de sens –, notre personnage aurait, de façon permanente, détourné son destin initial et, conséquemment, travesti presque systématiquement le récit téléologique qu'il tentait d'habiter. Cet exemple nous permet d'introduire un aspect du jeu ruizien : celui

relatif aux gestes du protagoniste. Ils sont intéressants à étudier car émerge d'eux la rencontre inopinée d'histoires impossibles et de discours concurrents.

Il est aisé de remarquer que, dans plusieurs films de Ruiz, les gestes et mimiques ont une riche mais étrange valeur symbolique. Comme tend à le montrer notre exemple, ils apparaissent bien souvent à des moments précis du récit, des moments qui ont en commun d'exprimer chacun une certaine banalité quotidienne, ce qui les rend d'autant plus magiques et mystérieux. La signification de ces gestes ou mimiques échappe peut-être au spectateur, ils n'en convoquent pas moins toute son attention : il est quasi impossible de ne pas les remarquer tant ils s'avèrent parfois grotesques, appuyés et soulignés. L'utilisation des mains, entre autres, est, à plusieurs reprises et exagérément, détournée de son aspect usuel; on communique par d'obscures gestualités (le dialogue entre pirates dans *Combat d'amour en songe*), on se gratte obstinément un côté du visage (Toby dans *La ville des pirates*), on se frotte les mains sans raisons d'un air satisfait (Matéo dans *Trois vies et une seule mort*), etc. Certes, ces gestes surprennent par leur caractère intempestif, mais ils étonnent surtout par leur incidence sur le récit des événements; ils vont même parfois jusqu'à modifier ceux-ci en leur ajoutant, de façon permanente, une aura de mystère, qui pourtant n'est autre que l'expression d'un véritable *passage vers autre chose*.

Dans *Généalogies d'un crime*, par exemple, un psychanalyste du nom de Georges Didier laisse complaisamment échapper un rire, ainsi que toutes les mimiques et gestuelles que ce rire provoque (haussements d'épaules, regard

persistant, mouvements de tête, etc.), à des moments, à première vue, inopportuns [fig. 2].



Fig. 2. R. Ruiz, *Généalogies d'un crime*, 1997.

Ce faciès hilare du psychanalyste semble doublement déplacé : d'une part, en regard de l'événement fictif dans lequel il se produit (une discussion entre Georges Didier et Jeanne : « René va mal, mais vous en savez plus que moi là-dessus, je me trompe? – rire »), et d'autre part, en regard de la fiction « principale » et de son dénouement téléologique souhaité ou attendu par le spectateur (n'est-il pas suspecté de complicité pour meurtre?). Apparemment, il n'y a pas ici prétexte à sourire. Par conséquent, alimentée par l'inopportunité de cette mimique spontanée, une aura de mystère enveloppera la suite des événements. On comprendra qu'un cinéaste sensible à la crédibilité de son récit, s'évertuera à éviter le rire du protagoniste lorsque l'événement concerne l'idée d'un drame. À moins, évidemment, d'en expliquer clairement l'apparition sur le visage de l'un par l'expression du trouble psychologique, de la méchanceté et de la folie; ou encore par celui du malaise

associé à la proximité malsaine de l'autre (un moribond par exemple); ce qui, inévitablement, replace la mimique, momentanément jugée déplacé, dans le contexte narratif de l'événement raconté. En ce qui concerne le film de Ruiz, le rire n'explique rien. Bien au contraire, il *ouvre sur autre chose*.

En *ouvrant* de la sorte, la mimique s'avère déplacée et suspecte puisqu'elle apparaît en désaccord permanent avec les événements racontés. Et on sait que l'événement fictif raconté est intimement lié à l'histoire, au sujet; l'événement doit habituellement apporter de l'eau au moulin, comme dans le cas du drame policier, dans lequel le moment du meurtre – l'événement – alimente constamment le récit de l'enquête et l'histoire qui en découle. Ainsi, un simple geste – une arabesque du meurtrier par exemple – peut ébranler la signification même d'un événement, et c'est tout l'engrenage de l'histoire et du sujet qui s'en trouve à son tour détourné, déplacé et déstabilisé, comme si l'eau avait été subitement remplacée par du sable. Et c'est exactement ce qui se produit avec Georges Didier, que ce soit son rire, ou encore, cette habitude qu'il a de débarrasser de son épaule les pellicules qui s'y accumulent [fig. 3]. Ce qui crée l'inopportunité de ce geste, c'est indubitablement son caractère de porte-à-faux; il apparaît toujours de biais, à côté et en retrait de l'événement dans lequel il se produit.



Fig. 3 a-b. R. Ruiz, *Généalogies d'un crime*, 1997.

Incidemment, ces gestes en viennent à faire allusion à *autre chose*, comme si le personnage se trompait subitement d'histoire ou tentait inopinément d'en habiter une autre. En fait, c'est que les gestes intempestifs de Georges Didier ne sont tout simplement plus à *la mesure* de la fiction « principale », ce qui, *a fortiori*, rend ceux-ci d'autant plus suspects aux yeux du spectateur habituel et habitué qui n'y voit par la suite qu'une série de bifurcations narratives inaptes à expliquer les tenants et aboutissants de ces gestes; la figure du personnage ne correspondant plus au *telos* du récit. Ainsi, ce qui ajoute à la méfiance du spectateur, c'est que le récit semble constamment vouloir éviter de répondre aux questions suscitées par le geste du protagoniste. Par la force des choses, ce seul geste transforme en images quasi-allégoriques l'événement raconté et, par un formidable processus de contagion imaginaire, contamine le déroulement du récit d'une multitude d'autres histoires dans lesquelles il pourrait, hypothétiquement, se ménager une place. Cet aspect contaminant du geste détourne ainsi le monde raconté qu'il habite, et ouvre celui-ci sur d'autres mondes possibles. En cela, le geste intempestif s'avère moins un signe que le symptôme d'*autre chose*.

Pour créer de la sorte cette équivoque démesurée du geste, Ruiz convoque expressément la méthode théâtrale du « geste psychologique » pour mieux tirer avantage de ses multiples possibilités expressives. Le concept de « geste psychologique », hérité de la méthode de Stanislavski, consiste à faire du geste de l'acteur l'expression d'un sentiment crédible et bien précis. De sorte qu'on comprendra que le rire, mimique aussi anecdotique soit-elle, doit, à tout le moins, correspondre à une psychologie particulière du personnage et de l'histoire; ou bien il

exprime sa joie, ou alors il démontre sa folie ou sa démence. Aux extrêmes limites de cette méthode, on trouvera, d'une part, le jeu expressionniste d'un Max Schreck qui aura su, par un ensemble de gestes et de mimiques choisis, donner à son personnage de Nosferatu (Murnau) toute la démence qu'on lui reconnaît encore aujourd'hui, et, d'autre part, le cabotinage d'un Keenu Reeves dans *Matrix*, dont la gestuelle, d'un cliché consommé, révèle l'affectation de la méthode lorsqu'elle est appliquée par un acteur, selon nous, de qualité moyenne. Dans les deux cas, toutefois, on demeure fidèle à la méthode du « geste psychologique »; les mouvements et les réactions physiques du protagoniste expliquant et soutenant le récit de fiction plus qu'ils ne le détournent et ne le compliquent inutilement.

Or, voilà que Raoul Ruiz s'approprie la méthode comme prétexte au ludisme de son récit. Le cinéaste approfondira la méthode du « geste psychologique » en mettant en scène des personnages dont les gestes et les mimiques en disent beaucoup *plus* que les paroles et les événements eux-mêmes. Dans ce cas-ci, les gestes transcendent l'histoire racontée par le récit de fiction. En somme, Ruiz profite de la profonde complexité de toute expression gestuelle pour faire jouer la méthode contre le dogmatisme narratif qu'elle aura elle-même suscité avec les années (au sein de l'*Actor's Studio* principalement). En d'autres termes, Ruiz nous démontre que le geste a ceci de réellement psychologique qu'il révèle avant tout le fantasme, le désir ou l'inadaptation du personnage envers l'histoire dans laquelle il évolue ou à laquelle il s'est jusqu'à présent dévoué. Comme l'être qui, d'un seul geste, trahit ou déforme sa pensée. Inconsciemment peut-être, Ruiz interprète donc en sa faveur une

célèbre assertion du philosophe et théoricien de l'art François Delsarte pour qui le geste était déjà plus qu'un simple mouvement :

Il y a dans un geste des choses qui demanderaient un volume pour être traduites. Ce volume ne dirait pas ce que peut dire un simple mouvement, parce que ce simple mouvement dit tout mon être. C'est tout l'homme que le geste. C'est pour cela qu'il est persuasif, c'est l'agent direct de l'âme, et cela dit tout.⁶⁶

Or, « tout » l'homme est un être complexe, inconséquent et, par souci de réalisme, ses gestes dramatiques doivent l'être tout autant. Ruiz exploitera cette complexification jusqu'en ces moindres plis et replis. Nous pouvons même prétendre que, pour lui, l'être, avant le personnage et avant le jeu, pose déjà des gestes qui expriment non seulement un état d'âme, mais également ce que l'être souhaite exprimer de son état d'âme. En cela, un personnage pourra proposer une gestuelle ou une mimique allant à l'encontre de ce que l'histoire racontée (par celui-ci ou par le narrateur) veut bien exprimer à son spectateur. Par exemple, un simple poing brandi voudra tout aussi bien dire : a) que le personnage vient de comprendre ce qui lui arrive; b) qu'il feint malicieusement de comprendre ce qui lui est arrivé [fig. 4].

⁶⁶ François Delsarte, quatrième conférence d'*Esthétique appliquée*, 1855, inédit.

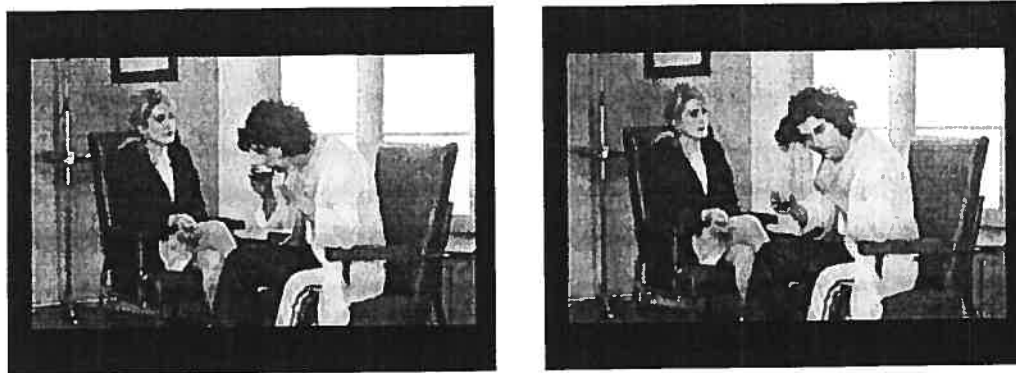


Fig. 4 a-b. R. Ruiz, *Généalogies d'un crime*, 1997.

Dans un cas comme dans l'autre, le personnage s'affranchit des conditions de l'événement fictif – une discussion par exemple – pour exprimer son état d'âme face à ce qui se produit autour *de* ou *envers* lui. De sorte qu'incidemment, les conditions de l'événement et le personnage formeront deux entités complexes : le milieu et l'homme. Les gestes et mimiques peuvent ainsi mentir, et c'est d'autant plus « psychologique » et « réaliste » que cela indique toute la complexité, l'inconséquence et, peut-être surtout, la malléabilité et les latences que comporte la relation véritable entre l'homme et son milieu; une relation fondée sur des perceptions, des croyances, des fantasmes, des désirs et des jugements.

C'est de cette complexe relation qu'émerge la poétique du geste chez Ruiz. À ce sujet, le cinéaste a expliqué un jour dans une entrevue télévisée comment l'être, selon lui, entre en rapport avec ses semblables, et comment, par la suite, le cinéma peut rendre compte de ces rapports, somme toute, ambivalents. Pour Ruiz, ces rapports nécessitent que l'être ait, *a fortiori*, recours à l'une des trois images de lui-même : 1) l'image qu'il donne de soi aux autres; 2) l'image qu'il se donne de lui-même et 3) ce qu'il est intrinsèquement, soit la paradoxale intégrité de laquelle, en premier lieu, naît le désir de *se former* une image. Ainsi, les relations entre les êtres

eux-mêmes et leur milieu se complexifient lorsque, au cours d'un même événement, l'intégrité d'un être peut à tout moment rencontrer l'image de ce que désire être l'autre. Comme si un communiste à visage découvert s'entretenait de politique sociale avec un autre homme dont le visage est recouvert du masque du communiste. De cette rencontre émergera inévitablement une tension qui affectera en retour les gestes des deux protagonistes. Une simple mimique pourra produire au sein d'un même événement deux sens opposés, selon l'être qui l'exprime; le sourire de l'un pourra ainsi exprimer la complaisance de l'autre. Le geste devient par le fait même une expression à la fois vraie, malhonnête, fausse, crédible et feinte. Ainsi, par les possibilités expressives que lui confère la méthode du « geste psychologique », Ruiz s'emploiera à mettre en scène l'ambiguïté et l'ambivalence qu'implique le véritable et réaliste rapport de l'être avec son milieu.

Ce qu'exprime donc Ruiz, et suggère un peu malgré lui Delsarte, c'est que le geste persuade en ce qu'il représente *avant tout* une image que l'être souhaite offrir aux autres et se donner de lui-même. Avec le geste, tout n'est qu'images et image d'images. En cela, Ruiz reste, selon notre définition, un cinéaste réaliste, si l'on admet que le cinéma est avant tout, et comme on le disait plus tôt, une poétique du simulacre, et que la réalité *perçue* est d'ores et déjà un simulacre (puisqu'elle est d'abord *perçue*). Malgré tout, cette poétique du geste appliquée au film surprend par son inadéquation avec l'histoire racontée, car ce qu'en produit Ruiz n'est rien d'autre que l'expression d'une promiscuité narrative entre les personnages, les événements et le milieu. Les rapports, que traduisent si bien les gestes, sont fondés avant tout sur une idée bien claire du monde; à savoir que les signes gestuels sont

tout – même réalistes – sauf naturels et téléologiques. Ils trahissent la crédibilité en ce qu'ils révèlent parfois des intentions cachées ou irrationnelles. Aussi, l'intention de l'un peut tout simplement aller à l'encontre du désir de l'autre. *Faire signe*, c'est faire image dans l'image d'un événement. Ce qu'il y aura d'étonnant donc, c'est que de l'image produite par l'événement fictif émergent d'autres images – allégoriques, métaphoriques ou symboliques – et ainsi de suite, jusqu'à l'éventuelle inadéquation des rapports entre celles-ci.

Avec l'ambivalence expressive des gestes, le récit de fiction ruizien s'amuse à multiplier les fuites et les éventualités narratives. Des personnages évoluant et agissant dans un monde de fiction peuvent ne présenter aux autres que la mascarade de ce qu'ils sont vraiment et, ainsi, traverser le récit des événements : a) par leurs gestes feints (le matelot pointant du doigt le plafond d'une salle de bal en évoquant l'au-delà dans *Les trois couronnes du matelot*), b) par le faux-semblant qu'expriment leurs vaniteuses démarches (le « bal de tête » dans *Le temps retrouvé*), ou bien, c) par le trouble que provoque l'ambiguïté de leur être et de leur apparence (Mathilde, la danseuse se « dénudant » dans *Les trois couronnes du matelot*). Voilà ce qui, d'emblée, déjoue les attentes d'un spectateur *habitué* à ce qu'une histoire et ses personnages possèdent et conduisent les événements du récit. Dans le cas du récit ruizien, par contre, l'histoire et le personnage ne maîtrisent pas les événements, ils en sont plutôt eux-mêmes possédés, et par plusieurs autres de surcroît; comme Georges Didier semble lui-même possédé par un événement étranger à celui dans lequel, pourtant et apparemment, il s'inscrit.

Dans un entretien télévisé, Melvil Poupaud, comédien fétiche du cinéaste, a souligné qu'un personnage ruizien n'évolue jamais dans une seule histoire, mais devient, en quelque sorte, un « capteur d'histoires », et à plus forte raison, un fragment d'histoires. C'est d'autant plus vrai qu'un personnage ruizien n'est, avant tout, qu'une partie du jeu. Nous affirmions plus haut qu'un acteur *joue* toujours son personnage; nous aurions pu ajouter qu'en ce qui concerne le personnage des œuvres de Ruiz, il peut également *se jouer* de lui et laisser ses histoires le contaminer et le condamner à l'anachronisme, à l'inopportun et à l'irrationnel. De toute façon, le jeu de tout comédien ne consiste-t-il pas, à la base, à s'investir d'une psychologie? Et pourquoi pas de plusieurs psychologies, si la psychologie « réaliste » de l'être comprend un agrégat d'images psychologiques fantasmées, idéalisées ou conventionnées? De plus, tout le travail du comédien ne consiste-t-il pas également à jouer de malléabilité parmi les conflits psychologiques inconséquents qu'éveille la promiscuité de personnages ayant chacun un ou plusieurs rôles à jouer?

Force est d'admettre que la poétique du geste psychologique devient chez Ruiz un véritable prétexte ludique où s'entrecroisent différentes histoires, différentes intentions, ainsi que diverses actions. Car au geste, répond régulièrement l'acte. Et nous allons maintenant voir à quel point ces actes deviennent chez Ruiz des agents de fragmentation du récit. Aussi, les personnages, leurs actes et leurs décisions ne s'avèrent-ils pas des enjeux narratifs dont l'ambivalence de la poétique révèle, au-delà de la croisée des histoires, le jeu d'une écriture fragmentaire?

Fragmentation et cristallisation narrative :
entre *motif*, *décision* et *acte*.

Cette curieuse et inopinée croisée des histoires au sein d'un même récit de fiction est un phénomène de fragmentation narrative peu commun dans le cinéma dit conventionnel. Mais Raoul Ruiz n'a évidemment pas les scrupules du cinéaste conventionné. Cela va de soi. À l'évidence, il ne ressent pas dans l'acte de raconter, le besoin, conditionné, de respecter un schéma narratif prédéfini ou un code classique de « bonne conduite » narrative. Un code qui, implicitement, lui interdirait de sacrifier la crédibilité et la totalité, voire le *telos*, d'une histoire au profit de la fragmentation narrative qu'impliquent les gestes déplacés, inconséquents, ambivalents et inopportuns de ses protagonistes. Mais davantage que l'expression d'une simple inconduite narrative, ces chassés-croisés d'histoires impossibles sont pour le cinéaste l'occasion d'alimenter la fiction d'une poussée de paradoxes narratifs qui seraient, pour les tenants de la crédibilité, le signe d'une inexcusable contradiction, alors qu'ils deviennent, pour Ruiz, l'expression même de la nature ludique de la poésie cinématographique.

Car s'il existe une nature du cinéma de fiction, c'est bien celle d'être une manigance à dessein fabulateur. Le cinéma de fiction n'est-il pas, en deçà de tout code, une aire de jeu constituée de fragments, de micro-récits, de circuits fantasmatiques, de moments parfois absurdes, d'artifices souvent inutiles, d'étranges hésitations et de gestes affectés? Le langage cinématographique n'est-il pas à la source une manigance vouée à prêter de la signification à ce qui, à l'origine, n'en a

pas? Alors pourquoi, semble se demander Ruiz, s'entêter à ne pas étendre cette manigance à l'ensemble de la construction narrative? Pourquoi même la manigance fabulatrice de l'écriture cinématographique ne permettrait-elle pas, par le biais des mots, des gestes, des sons, des objets et des décors *dramatisés* et *sémiotisés*, un affrontement irrésolu d'histoires dissemblables qui seraient autant de circuits narratifs probables? Bref, si l'écriture cinématographique assemble des fragments en vue de raconter une seule histoire, qu'est-ce qui l'empêche de cristalliser dans ces mêmes fragments des histoires qui sont les leurs et non celles, constitutives, d'un ensemble hiérarchiquement premier?

Nous constatons que la croisée des histoires que permet cette écriture fragmentaire peut également susciter un conflit narratif; un jeu de contradiction et de désaccord qui ajoute à la fiction une incertitude quant à la crédibilité des événements et à la motivation des personnages, tous plus *distinctifs* les uns que les autres. C'est qu'un ensemble explique bien souvent la partie. Or, qu'en est-il d'une partie *distincte* étant elle-même la cristallisation d'un tout ou d'un moment étant à son tour un ensemble hétérogène d'instantanés quelconques? Dans *Les trois couronnes du matelot*, par exemple, le matelot raconte à un étudiant criminel athée, en échange de trois couronnes danoises et d'une place sur un navire fantôme, comment il a pu faire de sa propre vie une histoire éternelle. En prenant ainsi un moment la liberté de raconter à un vivant sa « vie » de fantôme, le matelot espère devenir aux yeux de l'autre une irréductible figure d'éternité; il en a vu des lieux, il en a connu des gens. Son histoire – laquelle contient, évidemment, plusieurs autres histoires – va alors jusqu'à envelopper la vie de son interlocuteur; l'éternité étant constituée d'un

archipel de moments présents, dont celui dans lequel se trouve l'étudiant. Un enveloppement qui prend d'ailleurs figure dans le motif récurrent des trois couronnes danoises. C'est que se cristallisent dans ces trois banales couronnes danoises, l'histoire sans début ni fin d'un matelot fantôme les désirant, et celle, délimitée par le crime commis pour ces dernières, d'un étudiant qui ne croit pas aux revenants. En somme, ces trois couronnes expriment à elles seules la rencontre problématique, puisque incompatible, de deux histoires; le moment de cette rencontre devenant éternel et les couronnes un fragment de cette éternité.

Les histoires du matelot et celle de l'étudiant se rencontrent, se croisent et se chevauchent sans jamais vraiment correspondre dans un monde – ou un tout, *a whole* – que l'on pourrait juger crédible. Ce conflit d'histoires s'observe jusque dans les motivations des protagonistes entourant les trois couronnes danoises. À ce qu'on peut comprendre, le matelot désire posséder les trois couronnes pour régler une dette envers le capitaine du bateau fantôme, lequel exige les trois mêmes pièces ayant auparavant servi au matelot pour, d'une part, payer les services d'une prostituée, et, d'autre part, acheter à un vieux Docker noir son droit à l'éternité. Dans une perspective « logique » et un tant soi peu « rationnelle », ces trois couronnes n'existent plus, le Docker étant décédé plus de dix ans avant sa rencontre avec le matelot, et, ayant déjà, semble-t-il, offert (ou loué) son temps à ce dernier. En cela, on peut dire que les trois couronnes appartiennent à un quelconque au-delà.

Pourtant, ces mêmes couronnes appartiennent également à l'étudiant, puisque, de fait, il les a précédemment subtilisées à son tuteur, qu'il a dû « obligatoirement » assassiner. En admettant que le matelot cherche réellement à posséder les *mêmes*

couronnes que celles que l'étudiant aurait auparavant dérobées à son tuteur, force nous est de reconnaître qu'elles sont la source de motivations fondamentalement divergentes : elles sont à la fois le *motif* d'une histoire de meurtre et celui d'une histoire de fantôme; elles appartiennent *simultanément* aux événements criminels de l'un et à ceux, éternels, de l'autre. La question ici n'est pas de comprendre comment ces trois couronnes ont fait le voyage d'une histoire et d'un personnage à l'autre, mais bien d'observer que la fiction cinématographique a bel et bien rendu ce voyage *possible*. En suivant le parcours virtuel et démesuré de ces trois couronnes, le spectateur est ainsi contraint, à son tour, d'entreprendre un voyage parmi des histoires contradictoires et, somme toute, incompatibles, dans la cristallisation de ces trois couronnes dont la valeur marchande n'a d'égal que leur potentiel fabulateur.

On pourrait d'ailleurs se plaire à observer au sein d'un même moment – la rencontre du matelot et de l'étudiant – un véritable trafic d'histoires; Ruiz falsifie ces dernières comme certains falsifient la monnaie. Il fait circuler dans le moment de la rencontre, d'autres histoires qui paraissent fausses et ne synthétisent rien, mais expriment néanmoins un semblant de crédibilité. Ces histoires participent bien à l'économie du récit « principal » en ce qu'elles forment un circuit narratif, mais n'en déjouent pas moins les règles téléologiques de « bonnes conduites ». Plus on y croit, plus elles nous trompent quant à leur véritable *raison d'être*. Forcément, le spectateur finit par se demander si l'histoire du matelot est vraie; si elle s'avère effectivement « crédible » en regard de celle qu'habite l'étudiant, et si l'étudiant cohabite dans le même moment que celui du matelot.

Or, voilà de bien mauvaises questions à se poser. En effet, comment peut-on expliquer, d'une manière crédible et sans fallacieux détours, que seule la mort du matelot peut persuader de la validité de son histoire de fantôme et de l'instant où il en fait le récit? Et si l'on admet que cette histoire de fantôme est fausse, qui nous assurera maintenant qu'elle n'est pas racontée par le premier narrateur du récit qui est, rappelons-le, l'étudiant « qui préférerait se nommer à la troisième personne »? Dans ce cas, qu'en sera-t-il de l'instant de leur rencontre? Une fabulation? Un rêve? Complicé et confus que tout cela. Mais l'*enjeu* est déjà ailleurs. Ruiz ne nous invite pas à comprendre le récit de fiction à l'aune d'un « tout » – *a whole* –, mais bien à surprendre l'élaboration et les rouages de celui-ci par un tout autre « tout », celui de l'intrication outrancière de ses propres possibilités narratives – le *anything*. Possibilités de la cristallisation narrative qu'ouvrent les trois couronnes danoises en dédoublant plus d'une fois les événements qui les ont vus naître.

Parmi les intrications narratives et le *anything* que permet le ludisme de l'écriture cinématographique, on retrouve avec la poétique des gestes celles des *motifs* et des *actes*. Tout récit est un système relevant du choix des fragments et de l'action qui en assure la synthèse, la fonction et les circuits synthétiques qui les lient à l'ensemble. Et Ruiz, tel un faux-monnayeur, participe avec lucidité au fonctionnement et à la bonne conduite du système, mais en le déjouant toutefois, ce qui fonde le jeu. Il joue le *Tout* pour le *tout*, le *whole* pour l'*anything*. Aussi, toute tentative de résolution crédible de la part du spectateur est vouée à l'échec tant et aussi bien que les actes, les pensées et les motivations des personnages s'épuiseront dans l'infinie éventualité, ambivalence et latence, ainsi que dans les possibilités

indéterminées que leur permet leur cristallisation fabulatrice en un seul fragment narratif. Alors constatons ceci : tout système narratif cinématographique est un jeu fragmenté et interstitiel en ce qu'il est fondé sur des motifs et des décisions qui *ouvrent* à d'éventuels actes et à de *possibles* liens. Et Ruiz en est bel et bien conscient.

Dans le même film, le motif du matelot est de raconter, et celui de l'étudiant, de s'évader. Chacun de ces motifs, étant eux-mêmes autant de mouvements de pensées, en comporte une infinité d'autres (dont celui de voler les trois couronnes pour l'un et celui de les dépenser pour l'autre). Toutes ces motivations devraient mener, par ce que Gilles Deleuze nommerait le lien sensori-moteur, à une action narrative. On pourrait même affirmer que le récit est un système politique calqué sur le jeu de l'élection; un personnage agit en fonction d'une décision et d'un motif comme s'il avait, au préalable, un choix déterminé de possibilités. Or, toutes ces possibilités qui alimentent la fiction relèvent au demeurant d'un moment quelconque : la décision. C'est un moment insignifiant pour lequel le motif offre une étape indéfinie. En fait, le motif se découpe jusque dans les moindres replis de la pensée; persister à exprimer cette coupe de la pensée risque évidemment de suspendre le cours des événements puisque la décision n'y sera jamais clairement *arrêtée* ou *définie*.

Pour éclaircir ce point, imaginons toute une population qui, au « moment » de l'élection, s'abstiendrait de voter; c'est l'ensemble du système politique qui sombrerait alors dans le chaos. Même si le moment de décision en question n'est possible que dans le système lui-même, il en est justement une coupe. Le moment de

décision du récit cinématographique comporte également cet effroyable potentiel tragique dans lequel tout peut basculer ou tout peut advenir. Le moment de décision, c'est le mouvement de pensée interstitiel en suspens, dans lequel s'exprime la cristallisation d'une latence ou d'une infinie possibilité. Forcément, Ruiz exploite ce potentiel expressif du moment de décision – l'instant décisif –, en ce qu'il permet au système narratif, par le biais du geste et du processus de décision des personnages, du lieu ou de la voix, d'en développer toute la puissance chaotique et polysémique.

Remarquons qu'avant la rencontre entre l'étudiant et le matelot, s'anime un bel exemple de cette production de moment décisif non synthétique. Analysons ce moment de cristallisation. Nous voyons un homme étendu et un autre prenant la fuite. En *voix off*, l'étudiant raconte avoir été « obligé » de tuer son protecteur. Bien, mais par qui? Et pourquoi? Nous ne le saurons jamais. Assurément, un acte semble avoir été commis. Nous voyons le corps. Mais quel acte au juste a été commis? Un meurtre, un suicide assisté? Et parmi quelles possibilités si l'étudiant en question affirme avoir été « obligé » de le commettre? Au minimum retrouve-t-on à l'origine de l'acte (le meurtre, le mensonge ou l'évasion) le choix pour le personnage concerné d'assumer le récit de cette obligation. Ne sent-il pas le besoin de raconter l'événement? Or, d'où vient ce besoin? Bref, il y a forcément une pensée, voire une motivation, cachée derrière l'acte *raconté* et l'action de *le raconter*.

Or, dans ce cas-ci, aucune justification n'éclaire le choix de se soumettre à l'obligation de tuer, d'assister un suicide, de s'évader, de raconter ou de mentir. L'acte (vrai ou faux) est commis, voilà tout ce qui compte pour le spectateur. L'événement qu'exprime l'étudiant existe en ce qu'il est raconté par celui-ci et

représenté par l'image. Le moment décisif s'est produit, même s'il demeure quelconque et que sa pensée reste suspendue. Or, voilà tout le piège ludique de la fiction cinématographique lorsqu'elle est érigée en système narratif : le spectateur oublie que le personnage est un agrégat de pensées qui peut toujours jouer, à son tour, le jeu de la fiction; il peut en cela permettre la cristallisation en un événement d'un circuit fantasmé de tenants et d'aboutissants sans pour autant se placer dans l'obligation morale d'en définir le sens téléologique. Ici, l'étudiant fait de son récit un moment narratif problématique, puisque ce moment décisif – l'acte de donner la mort – en exprime d'autres, indéfinis (une cause, un motif, un *avant*, etc.). Ainsi, le système en tant que circuit narratif fonctionne si bien qu'il se fait prendre à son propre jeu; le moment décisif du meurtre devient polysémique en ce qu'il s'érige lui-même en fragment de fiction dans la fiction, en mouvement de pensée dans le mouvement de pensée.

Considérons ceci : dans tout jeu, le joueur se voit dans l'obligation de jouer, sinon le jeu – ou la fiction – s'arrête. Et tout jeu nécessite un motif, une décision et un acte. De sorte que l'événement de l'histoire fictionnelle – comme tout événement relatif au système politique d'ailleurs – risque toujours d'être indéfiniment suspendu entre le motif (le vol), le moment décisif (le meurtre) et celui de son aboutissement dans l'acte (la fuite). Dans le cas qui nous occupe, l'étudiant impose à l'ensemble du récit un moment fictif sans justification et sans aboutissement. En somme, *il joue l'événement*. Force est d'admettre que cet événement ébranle tout le récit en ce qu'il n'y implique aucun sens téléologique particulier, tout en y en appliquant plusieurs significations. Car soyons clair, l'événement raconté, qu'il soit véridique ou non, ne

s'arrête jamais, il tire vers sa fin *ou bien* il demeure suspendu, en arrêt, dans un inquiétant devenir polysémique. C'est le moment de la cristallisation. Dans ce dernier cas, c'est le moment politique de l'abstention. L'événement criminel de l'étudiant est l'expression narrativisante de cette abstention; cet événement raconté épuise tout son sens dans un récit dans lequel rien n'indique quelles étaient les motivations associées à l'acte. Tout au plus sommes-nous contraint de *croire* à cet événement et à sa non résolution. Sans compter que l'étudiant s'abstient de fuir, préférant écouter le récit du matelot.

Le moment décisif devient un fragment non synthétique dont aucun ensemble complet ne tire un profit narratif crédible. Cet événement s'est-il réellement produit? Rien ne le confirme. Aucun policier n'est aux trousses de l'étudiant. Aucun remords ne le travaille (d'autant plus que le tuteur semblait être un proche de l'étudiant). Il s'agit bien là d'un réel moment d'indétermination qui s'incarne en un récit particulier – celui de l'étudiant – n'exprimant aucune signification particulière; un moment décisionnel dans lequel se cristallise toutefois la rencontre d'au moins deux histoires, et qui démultiplie à la fois le sens de tout le récit : est-ce l'histoire d'un criminel en fuite ou bien celle d'un menteur, ou bien celle d'un matelot ayant « obligé » l'étudiant à commettre un crime?

L'in-signifiante et la sur-signifiante du moment quelconque étant l'aube d'une infinie possibilité de signification, rien n'empêche celui-ci de provoquer d'innombrables bifurcations narratives. Ce conflit d'histoires, qui s'exprime dans la suspension instantanée et l'indétermination du récit de fiction, est poussé à la caricature dans *Généalogies d'un crime*. On observe ici deux psychanalystes

s'affrontant dans un amusant duel rhétorique. Tous deux pratiquent une même science déchirée, mais ont deux discours différents. Deux discours pouvant néanmoins permettre d'expliquer le comportement d'un jeune assassin. D'une part, la société psychanalytique de l'Île-de-France (la SPIF) et, d'autre part, la société psychanalytique Franco-Belge (la SPFB). L'une persiste à croire que le sujet est coupable après étude du cas, alors que l'autre soutient mordicus que le sujet est d'ores et déjà condamné lorsqu'est venu le moment de l'analyse. S'affronteront ainsi deux discours de l'étude psychanalytique d'un cas et, *a fortiori*, deux histoires de la même fiction. Encore une fois, parce qu'il est raconté, il y a bel et bien eu meurtre, mais quelles en sont les explications et le parcours narratif y ayant mené? On s'abstient ici de répondre, préférant *jouer le jeu* de l'affrontement rhétorique.

De cet affrontement de discours se suspendent les motifs concrets du geste de l'assassin et ses répercussions sur son environnement. Conséquemment, les relations téléologiques entre les événements ayant précédé et suivi le geste, et celles qui existent entre les personnages impliqués dans la même fiction s'en trouvent soumises à des impératifs imaginaires que permet le report instantané et permanent de toute explication décisive. C'est alors que s'éclaire la façon dont Ruiz dispose ses éléments narratifs : il les dispose selon une « logique » de promiscuité; à savoir que les éléments et les fragments se rencontrent et s'affrontent sans jamais vraiment s'organiser autour de la résolution qu'impliquerait un motif ou un acte décisif. Les gestes et les éléments demeurent dans un constant « en devenir » qu'aucun *whole* ne vient expliciter ou arraisonner, prendre par la raison. Ce qui fait de la fiction ruizienne un organisme narratif en perpétuel mouvement d'évolution/involution, un

jeu démesuré dont les éléments narratifs et les gestes en suspens (superbement représentés dans la scène du meurtre reconstituée en tableau vivant) constituent le véritable enjeu. De sorte qu'il est impossible de reconnaître qui est la victime et qui est le véritable assassin (*Généalogies d'un crime*), qui ment et qui dit la vérité (*Les trois couronnes du matelot*). Somme toute, le récit demeure indubitablement *en jeu*, c'est-à-dire, sans dénouement.

Roger Caillois affirme que « le jeu n'a pas d'autre sens que lui-même »⁶⁷. Inutile de chercher le sens du jeu tant que celui-ci s'épuise dans la motivation du joueur et dans l'action même d'être *en jeu*. Bref, il est dans la nature même du jeu d'être perpétuellement *en devenir*. Son sens sera celui de ne pas être, mais de *se faire*. Prenons un autre exemple de ce ludisme cinématographique, un moyen-métrage réalisé en 1979, *Le jeu de l'oie*. Ruiz y propose une variation plus qu'intéressante sur la question du sens du jeu et de son incidence sur la nature même du personnage. Ce film raconte l'histoire d'un individu prisonnier d'un jeu dont l'échelle enveloppe l'espace et le temps. On comprend que l'individu en question n'est qu'un pion dont la survie dépend d'une dialectique de la décision et de l'indécision. Il déambule et hésite dans le labyrinthe des rues parisiennes pour ensuite déboucher, pour mieux s'engager, dans celui que constitue la France puis l'Europe pour, subséquemment, aboutir tout en échouant dans les dédales du temps.

Ce voyage peu commun a ceci de particulier qu'il remet en question la notion classique et ordinairement reconnue du personnage cinématographique. Alors que le cinéma conventionnel conçoit la psychologie du personnage en fonction de la coïncidence de ses motivations et de ses actes, Ruiz fait plutôt de celui-ci un

⁶⁷ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, p. 38.

processus de motivation psychologique. En d'autres termes, le personnage ruizien se définit, comme le pion du joueur, en fonction de son devenir. Il n'arrête pas sa décision d'agir en vertu d'un motif quelconque (*aboutir* à un endroit précis par exemple), mais s'investit du moment de la décision – le moment décisif – pour en faire sa seule et véritable quête. En somme, le sens de ses décisions (celles, entre autres, d'*avancer* dans le labyrinthe) se perd et se multiplie dans le moment décisif et indéfini du motif en lui-même (celui de *se perdre* dans le labyrinthe). Autant dire que ces personnages ne possèdent pas de psychologies puisqu'ils représentent la quête d'une motivation et le fragment d'un jeu *en train* de se faire. Voilà peut-être la raison pour laquelle les personnages ruiziens semblent sans cesse condamnés à l'hésitation et, incidemment, au solécisme.

1.9

Poétique de la décision : la dépense improductive du baroque cinématographique.

À propos du solécisme – concept généralement attribué à un mauvais emploi de la forme syntaxique -, Quintilien déclare dans son *Institution Oratoire* que :

[...] quelques uns vont même jusqu'à penser qu'il y a solécisme dans le geste, toutes les fois que par un

mouvement de la tête ou de la main on fait entendre le contraire de ce que l'on dit.⁶⁸

On reconnaît dans un tel *solécisme gestuel* l'expression rendue visible de la nature contradictoire et profondément dialectique du processus de motivation psychologique qui fonde l'enjeu réel *et* fantasmé du personnage cinématographique *en fonction*. Le personnage de fiction agit *ouvertement* en fonction d'un motif quelconque; par contre – et forcément –, il affronte *tacitement* une constellation de motifs dissemblables desquels il doit continuellement s'écarter s'il souhaite agir – ou plutôt si l'institution du film de fiction classique souhaite qu'il agisse – conformément au motif principal qui l'anime. Constellation que le geste inopportun ou inconvenant peut à tout moment trahir et rendre manifeste. Aussi, le solécisme gestuel en fiction ouvre-t-il au spectateur ce qui d'ordinaire lui est, par souci d'adéquation narrative, dissimulé, soit la nature ludique, duelle et constellée de motifs du personnage qui *pense avant d'agir*. En d'autres termes, le solécisme gestuel fait voir l'*invu* et l'*insu* qui composent nécessairement cette figure actantielle qui, avant d'*opter pour*, de *choisir de* et de *se prononcer contre*, doit spéculer un temps sur les possibilités d'actions qui s'offrent à elle.

En soulignant de la sorte la réalité ludique et artificieuse du personnage de fiction qui n'est autre, comme l'image dans laquelle il se confond d'ailleurs, qu'une latence spéculative, un calcul narratif et un enjeu signifiant, la poétique des gestes chez Ruiz recoupe inévitablement celle de Pierre Klossowski, pour qui le geste a

⁶⁸ Quitilien, *L'Institution Oratoire. Livre Premier. Chapitre V, 36 : Des qualités et des vices du discours*.

ceci de disjonctif et d'ambivalent qu'il révèle *à la fois* – et comme indéfiniment suspendu – l'être et son contraire :

Que les corps parlent, nous le savons depuis longtemps. Mais Klossowski désigne un point qui est presque le centre où le langage se forme. Latiniste, il invoque Quintilien : le corps est capable de gestes qui font entendre le contraire de ce qu'ils indiquent. De tels gestes sont l'équivalent de ce qu'on appelle, dans le langage, des solécismes. Par exemple, un bras repousse un agresseur, pendant que l'autre bras attend et semble l'accueillir. [...] *Un tel geste est l'incarnation d'une puissance qui est aussi bien intérieure au langage : le dilemme, la disjonction, le syllogisme disjonctif.* (Je souligne)⁶⁹

C'est qu'en arrêtant son choix sur une motivation – celle de ne pas commettre un crime par exemple –, et malgré le fait que ce choix évacue logiquement son opposé – celui de le commettre –, l'être-personnage n'en est pas pour autant entièrement et définitivement délivré du moment qui précède – et en même temps autorise – ce choix *d'être en fonction* – d'être non-criminel –; un moment, un « dilemme » dans lequel ont, pour un instant, cohabité ces opposés. C'est ce dilemme *en reste et en puissance* qu'illustre et permet de faire émerger, par exemple, le geste de René dans *Généalogies d'un crime* lorsque, avec son poing, il exprime simultanément une rage qui le disculpe et un étonnement qui l'incrimine (*figures 4-5*). René, véritable pantomime, exprime *dans et par* ce geste une ambivalence quant à ce qui le motive et lui permet d'agir; il donne ainsi corps à une pensée

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 330-331.

contradictoire et disjonctive dont la réflexion physique suspend l'identité du personnage entre ce qui *paraît être* et ce qui *n'est qu'apparence*; entre ce qui le range du côté des bourreaux et ce qui le classe dans la famille des victimes. Du reste, somme-nous en mesure de savoir si c'est « le pantomime qui raisonne, [ou bien] le raisonnement qui mime »⁷⁰?

Le solécisme gestuel demeure ainsi synonyme de chaos bien maîtrisé, en ce qu'il suppose pour le cinéaste la mise en scène d'une logique des ambivalences disjonctives. C'est que le solécisme gestuel érige la polysémie de l'image et du personnage en un véritable et complexe système narratif. Certes, le personnage évolue dans l'ambivalence et la duplicité, mais de ce dualisme se dégagent néanmoins plusieurs histoires dont le film engendre le ou les récits. De sorte qu'on peut sans hésitation considérer le solécisme gestuel comme une stimulation et un symptôme de l'esprit tragique du baroque cinématographique; le solécisme fait du personnage la figure d'un incessant devenir dont on ne peut rien attendre mais à propos duquel on peut néanmoins s'attendre à tout. Force est alors de constater que le cinéma classique saura éviter ce chaos en justifiant l'ensemble des actions entreprises par les personnages sur des motifs toujours déjà décisifs – voire, souvent manichéens –, pour que ceux-ci ne sombrent pas dans un tel spectacle de la dissimulation ou de la spéculation et entraînent subséquemment le spectateur dans les pièges inhérents au simulacre, à l'artifice et, surtout, à la fabulation. Aussi, rarement les protagonistes du cinéma classique hésitent-ils entre deux actions possibles ou envisageables. Disons qu'en ce qui concerne ce type de cinéma, l'ambivalence relative au moment décisionnel, bien que toujours présente et en

⁷⁰ *Ibid*, p. 325.

puissance, se trouve habituellement résorbée au profit de l'univocité du *moment remarquable* - ce moment, marquant d'affects tous plus explicites les uns que les autres, qu'exprime en général le gros plan⁷¹.

De ce complexe système narratif qui voit s'engendrer par de simples gestes une constellation de motivations et d'histoires possibles ou impossibles, nous pouvons distinguer ce qui, en partie, en provoque la nébuleuse : la décision. Les signes, figures ou images qui propulsent l'action dans un sens et/ou dans l'autre sont habilement analysés par Ruiz dans *Poétique du cinéma* sous la notion critique de conflit⁷². En concevant sa théorie du « conflit central », Ruiz souligne par la même occasion la prégnance dans le cinéma classique de ce qu'il nomme les « points de décisions » de l'histoire; ces moments clés où la volonté du personnage se doit de l'emporter sur les équivoques tacites du récit. C'est le moment où la volonté et la motivation psychologique du personnage s'expriment par un choix *arrêté* et *définitif*. Dans le cinéma classique, cette figure de l'*arrêt* qu'*est devenu* le personnage – puisqu'il n'est plus *en devenir*, il est un *être-devenu-pour* (*pour se venger, pour aimer, pour se battre, etc.*) – se transpose par la suite dans l'action entreprise en regard d'une situation donnée; une situation qui lui aura offert, le temps d'une (très) courte réflexion, une alternative entre deux ou plusieurs actions possibles, dont l'une seulement est envisageable pour éviter à l'intrigue de s'épuiser dans la nébuleuse elliptique et spéculative du système narratif baroquisant⁷³.

⁷¹ Avant d'avancer, le personnage mime en quelque sorte le désir qu'il *aurait pu ressentir* de reculer, c'est le moment de l'affect ou de ce que Deleuze nomme à juste titre l'*image-affection*.

⁷² Voir le premier chapitre de Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*.

⁷³ On pourra reconnaître dans ce schéma narratif classique la forme ASA' que Deleuze associe au cinéma classique hollywoodien.

Or, Ruiz exploitera, quant à lui, les puissances expressives et les possibilités narratives qu'offre un tel point de décision; sorte d'entonnoir dans lequel plonge et hésite le personnage au moment d'éclairer sa fonction et d'assumer ses motivations. Là se situe justement tout l'*en-jeu* de son entreprise ludique et, *a fortiori*, l'origine baroque de son édifice narratif. En premier lieu, pour bien saisir les actions étranges et singulières dans lesquelles s'engage le protagoniste ruizien, il faut d'abord attribuer au point de décision ce qu'il implique d'ambivalent pour la psychologie *en devenir* de ce personnage. Bien que ce dernier s'identifie par l'action entreprise, son action, aussi singulière soit-elle, dépend *a priori* d'un moment de tension dans lequel il fait le choix d'une action. Ce moment de pure tension est, dans le cinéma classique, compressé par l'anecdotique dans le procédé hyper-signifiant du gros plan. Pour Ruiz toutefois, il s'agit d'un moment tragique et hypo-signifiant en ce qu'il comporte, comme le jeu d'ailleurs, une telle multitude de sens qu'il en vient à signifier peu de choses; car, comme l'indique Michel Maffesoli :

[...] le jeu, ne l'oublions pas, est souvent tragique, mais sa caractéristique essentielle est d'être pluriel, polyphonique, sans sens ou plutôt polysémique.⁷⁴

Ce moment polysémique exprime et rend visible à lui seul le processus tourmenté de l'identification psychologique en devenir du personnage. Ceci confirme d'autant plus notre affirmation selon laquelle le personnage ruizien est avant tout la figure d'un processus de motivations psychologiques et que son identité s'épuise dans la dépense inflationniste de ses diverses possibilités signifiantes. Que

⁷⁴ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, p. 44.

l'on songe seulement à l'étudiant des *Trois couronnes du matelot*, lequel conserve d'ambivalent une identification qui se manifeste, d'une part, par un défaut de motivation et, d'autre part, par une action commise sans justifications. Dans ce cas-ci, tout ne demeure que spéculation. L'étudiant est en soi une figure ludique et dialectique d'un moment latent en *processus* – improductif – de signification; il est un pion perpétuellement *en jeu* dont la nature permet tout mais ne règle rien.

En second lieu, pour bien saisir ce que le point de décision chez Ruiz comporte de latence et de tourment, il faut également voir dans la décision ce qu'elle comprend en terme de césure et de rupture. Selon l'étymologie du verbe « décider », *de-cidere* convoque explicitement l'idée de la coupure, la *caesura*. Aussi, choisir, c'est se départir de quelque chose; prendre une décision, c'est toujours perdre quelque chose; comme l'action accomplie par la suite en condamne d'autres à l'amorce. Un proverbe allemand résume bien le déchirement que provoque le point de décision : *Keine Wahl ohne Qual* - il n'y a pas de choix sans tourments. Ruiz mettra justement en scène ce tourment en prenant soin de représenter et d'exprimer par les gestes et attitudes de ses personnages le *processus* de la décision, à défaut d'en exploiter son *produit*.

Aussi, une distinction doit être faite entre la décision à *prendre* et la décision *prise*. En langue française, le mot « décision » désigne à la fois le *produit* de la réflexion et le *processus* de cette réflexion. Cette distinction peut également aider à comprendre ce qui fonde la différence entre le point de décision du cinéma classique de celui du cinéma de Ruiz. D'un côté, le cinéma classique alimente son récit du *produit* de la réflexion de ses protagonistes. Il s'agit dans ce cas-ci d'un processus

téléologique de l'intrigue en ce que la décision prise par les personnages, sorte d'ontogenèse du récit, permet à la fois le développement et le dénouement de l'histoire. Il s'agit forcément et à plus forte raison d'un récit dont tout personnage s'avère invariablement un agent de production. Pour Ruiz, par contre, les personnages demeurent indéfiniment confinés au *processus* de réflexion; de sorte qu'il s'agit pour l'intrigue de se dépenser dans une interminable et étourdissante spirale d'enveloppements, d'hésitations et d'abstinences que déploie l'improductivité des protagonistes. Les personnages, figures improductives d'un procès *en devenir* et d'une décision toujours à *prendre*, s'enveloppent conséquemment d'un tourment qui, à son tour, investit l'intrigue d'une tension incessante entre ce qui fut, ce qui arrive et ce qui peut advenir. Ruiz respecte en cela la poétique du jeu; à savoir que le pion-personnage, dans le tragique de l'instant décisionnel, est *simultanément* l'élément spéculatif qui occasionne le (son) gain et l'élément qui provoque la (sa) perte.

Qu'il s'agisse des motifs ambigus habitant un personnage (ceux de l'étudiant dans *Les trois couronnes du matelot*) ou des actions équivoques que commet un autre (celles de René dans *Généalogies d'un crime*), il va de soi que les points de décisions du récit cinématographique ruizien, véritables proliférations d'éventualités narratives, s'avèrent d'obscurs moments polysémiques propageant à l'ensemble de l'histoire la béance de leur dynamique d'abîme et de perte. Chez Ruiz, les points de décisions ont ceci de singuliers et de néoplasiques qu'ils ne produisent rien en regard d'un *whole* à accomplir, mais qu'ils produisent de l'*anything* qui conduit à rien, voire au néant. Dans ce système narratif baroquisant où tout ne rime à rien, Ruiz

construit autour de la prolifération des éventualités narratives une « mimétique du rien » qui « sodomise » les codes habituels du système narratif⁷⁵. C'est qu'à multiplier de la sorte les enchevêtrements d'éventualités narratives que lui permettent les combinatoires du langage cinématographique (voix, images, montage, etc.), Raoul Ruiz déclenche, d'une part, une véritable explosion d'histoires, et, d'autre part, une polysémie inter-discursive quasi irréconciliable menant droit à l'inanité. Pour les deux psychanalystes de *Généalogies d'un crime*, par exemple, le même événement – un meurtre – véhiculera deux sens distincts et entraînera de la sorte un antagonisme discursif profondément vaniteux et improductif. Et que dire de ce que provoque le récit des trois couronnes dans les *Trois couronnes du matelot*, et ceux de l'étudiant et du matelot?

La fiction ruizienne explose/implose ainsi, suivant, entre autres, les diverses hypothèses, fabulations et spéculations que proposent les personnages et les tensions et tourments que produisent les moments de décisions/indécisions qui les affectent. Aussi, les hypothèses et fabulations – sorte d'hypocentre narratif – seront souvent laissées en suspens entre leur possible et *décisive* vérification et leur caractère résolument indécis et absurde, alors que les tensions relatives aux points de décision déclencheront quant à elles une véritable et incessante dépense passionnelle et émotionnelle. Pensons à *L'hypothèse du tableau volé* dont l'intrigue demeure à jamais suspendue au-dessus de motifs nébuleux dont les spéculations passionnées du

⁷⁵ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 105.

collectionneur s'avèrent la « perversion excentrique d'une rhétorique de la démonstration qui tourne à l'absurdité. »⁷⁶

Tout ceci distingue d'emblée la fiction ruizienne de celles, conventionnées, jurant de l'univocité de l'intrigue, celles dont on peut reconnaître aisément le caractère cohérent et rationnel ou celles encore dont les sujets et motifs imposent à la narration un *telos* et aux émotions un sens lié à l'ensemble du récit. Aussi, la fiction conventionnelle se dénoue-t-elle d'elle-même, obligeant toute suspension ou abstention à caractère hypothétique et relatif (la spéculation ou le motif) ou pathétique (la décision qui provoque la perte) à exprimer en quoi elle est à *la mesure* de l'histoire racontée. Cette fiction conventionnelle qui répond d'un paradigme narratif très calculé – au sens d'adéquation –, se base sur un véritable refus de la fragmentation. Plus encore, tout élément, jusqu'au point de décision, doit répondre de sa présence et ne jamais provoquer un éparpillement et une dilapidation du sens. Comparée à cela, la fiction ruizienne, irrémédiablement spéculative, semble relever de la démesure, de l'orgiasme narratif et d'une véritable dépense improductive.

Le point de décision qui voit s'engendrer chez le personnage ruizien les complexes processus psychologiques de la motivation, de l'hypothèse et de la spéculation entretient avec l'ensemble du récit un rapport ludique. Un rapport très ambigu en ce que ces points de décision, qui détermineront la suite des événements, s'avèrent, pour cette même suite, des moments hésitants et suspendus au sein desquels se jouent et s'affrontent les intentions contradictoires du personnage. De sorte que la décision à *prendre avant d'être effectivement prise* s'avère un processus

⁷⁶ Michel Ciment, Hubert Niogret, Paulo Antonio Paranagua, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif*, n° 274, décembre 1983, p. 34.

narratif indéfiniment disponible et ouvert à toute signification à *venir*. Il s'agit, simultanément, d'un processus significatif impliquant un jeu d'opposés (victime *et* criminel, vrai *et* faux, vie *et* mort, etc.), et d'un mouvement de pensée suspendu dans un imprévisible tissu d'antinomies. Bref, la décision que prend le personnage ruizien (décision aussi anecdotique soit-elle, comme celle qui consiste à hésiter entre prendre à gauche ou prendre à droite), serait, comme processus narratif, une réelle puissance de contradiction et d'inflation narrative, un moment pouvant brusquement faire basculer jusque dans l'invraisemblable les *fins* du récit téléologique en cours, comme elle peut, à maints égards, renverser, jusqu'à l'inattendu, le dénouement prévu de ce qui est *en jeu*.

En d'autres termes, le récit filmique chez Ruiz se baroque en ce qu'il contient toujours *en puissance* ses propres antagonismes narratifs qui risquent, corrélativement dévoilés *et* irrésolus (ce moment où le mort dévoile sa vie, où la femme parle en homme et où le geste faux hésite encore à s'avérer un geste vrai), d'ouvrir indéfiniment les événements racontés sur un champ de sujets et d'histoires possibles qui, comme le jeu *en jeu*, ignorent le centre et l'Un:

Ainsi du langage baroque : retour sur lui-même, mise en évidence de son propre reflet, mise en scène de sa machinerie. La somme des citations et les émissions multiples de voix réfutent l'existence d'un centre émetteur un et naturel : en faisant semblant de nommer, le baroque siffle ce qu'il dénote, il l'annule : son sens, c'est l'insistance de son jeu.⁷⁷

⁷⁷ Severo Sarduy, *Barroco*, p. 83.

Dans cette optique ludique, il faut concevoir le personnage ruizien à la fois comme un agent-trouble du récit qui le met *en jeu* et comme un agrégat dynamique et fonctionnel dont dépend et dans lequel s'épuise ce même récit, duquel, à défaut d'un centre, il s'échappe inéluctablement. En ce sens, les points de décisions n'engagent en rien l'action d'un personnage puisque sans l'Un, toute orientation est irréalisable. Aussi, Ruiz se demandera pertinemment si « une décision peut en contenir d'autres, plus petites. »⁷⁸ Autrement dit, sans réelle orientation, une décision peut-elle en cacher d'autres, contraires ou biaisées? Pour Ruiz, la décision est un masque, ou un *apeiron*, un infini. Et effectivement, nous avons vu plus haut que le moment de la décision – celui qui, *idéalement*, oriente l'action dans un sens ou dans l'autre – recèle toujours en puissance tout ce que le motif, secret et avoué, offre d'éventualités ou de spéculations fantasmées, idéalisées ou irrationnelles. *Dans* la décision, nous sommes furtivement témoins du – et avons un regard privilégié sur un – processus émotif et psychologique que l'agir, lui, ne peut connaître – sauf l'exprimer en lapsus – puisque la décision le précède nécessairement.

Aussi, le point de décision chez Ruiz s'avère-t-il une monade, un monde complexe divagant dans la complexité du monde dans lequel il tire diverses possibilités. Pour illustrer la puissance monadique du point décisionnel et ce par quoi celui-ci enclenche le procès ludique tout en participant à l'émergence de l'esprit baroque, orientons notre analyse vers un exemple : la décision que prend Solange dans *Généalogies d'un crime*. Solange, une avocate endeuillée d'un fils, prend un jour la décision de défendre un jeune homme, René, accusé d'avoir assassiné sa tante. Pour Solange, ce jour a ceci de particulier qu'il coïncide avec le jour de la

⁷⁸ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p.23.

mort de son fils Pascal. Cette décision s'avère le point central du récit; l'instant dont découle – et dans lequel s'épuise – tout le reste.

Résumons brièvement. La tante assassinée, Jeanne, était psychanalyste. Selon les mémoires laissées par cette dernière, nous comprenons que celle-ci avait deviné, pour ensuite provoquer, l'instinct criminel de son neveu, René. Solange, séduite par le jeune accusé, tuera celui-ci au terme d'une liaison trouble. Pour ces deux homicides, la même arme sera utilisée : un couteau. Il s'agit là d'un séduisant jeu de miroirs qui aurait pu s'avérer banal n'eût été de la double vie de l'avocate; une vie apparemment sans histoires, une vie pourtant froissée par l'histoire d'une autre, en l'occurrence, Jeanne, inconnue de Solange jusqu'à la rencontre de René. Deux rôles pour une même actrice : Catherine Deneuve en psychanalyste troublante et en avocate troublée. Deux personnages pour un même corps; deux esprits pour un même geste. Ajoutons à cela un jeune homme à l'esprit ludique entraînant l'avocate dans un échange de personnalité : « je serai vous, vous serez moi ». La fiction devient, par le fait même, froissée par de la fiction, une intrigue intriquée dans sa propre intrigue. S'y définit un imaginaire de la cohérence où les liens entre les personnages, leurs histoires et le drame qui s'y joue émergent d'une rationalité toute fictionnelle. Décidemment, la décision de Solange aura produit un agrégat d'histoires; des histoires tout entremêlées dans un tissu de fantasmes et de désirs; un tissu que masque la seule décision de défendre le jeune garçon en justice.

La décision de Solange relève de la pure spéculation puisqu'elle n'est orientée vers rien en particulier. Elle croit défendre René alors qu'elle couve un simulacre de Pascal, son fils disparu, et s'amourache de son bourreau, auquel elle emprunte

l'esprit criminel. Dans un cas comme dans l'autre, rien n'est résolu et la décision de Solange – défendre René – s'avère par conséquent « un noyau irréductible autour duquel s'organisent des 'dérivations' diverses. »⁷⁹ Dans ce cas-ci, le point de décision du récit se soustrait de tout raisonnement positif et utilitariste – au sens où il irréalise ce pourquoi il compte : défendre René ou non – pour ne permettre que la manifestation des multiples désirs de Solange. Aussi, la décision de défendre René – le centre à partir duquel tout s'épuise dans le néant – ne produit étrangement aucune défense, mais n'en constitue pas moins le passage d'un monde, réel, à l'autre, fantasmé. De l'annulation émerge le contingent; de l'improductif naît le désir de se perdre. Dans son argumentation sur l'improductivité et son rapport à la vie dionysiaque, Michel Maffesoli souligne l'efficace de la jouissance ludique que comporte le désir futile de ne rien produire qui vaille :

Les manifestations de ce ludisme dionysiaque ne peuvent pas être classées dans les rubriques « passé » ou « à venir ». Avec une étonnante constance, et suivant des modulations qui en fin de compte changent peu, elles redisent toujours et à nouveau le désir de la perte, du creux, dans un monde qui a toujours tendance à positiver toutes choses. C'est ainsi qu'il faut comprendre *l'improductivité*.⁸⁰

En prenant la décision de défendre René, Solange se laisse simultanément porter par le désir de rompre avec une réputation, de retrouver l'enfant qu'elle a perdu, et par celui d'être quelqu'un d'autre. Rien n'est fait autrement que pour jouir

⁷⁹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

de quelque façon que ce soit de la décision *prise et non effective*; une décision prise sans égard à *produire* une défense juridique convenable pour le jeune garçon. Des histoires et des fantasmes émergent de la décision sans que celle-ci ne produise quoi que ce soit qui *vaille* – au sens économique et capitaliste du terme. Chez Ruiz, le produit de la décision cède le pas au processus psychologique que dissimule toute décision *prise sur le fait*. Derrière celle-ci se cachent de multiples motifs avec lesquels l’avocate joue sans se soucier des conséquences. Solange se laisse ainsi porter par ce véritable *jeu de go*⁸¹ qui ne produit rien pour le récit mais autorise tout; de son amour insensé à la mort côtoyée; du désir de jouer à celui de couvrir tout le territoire de ses fantasmes.

Aussi, dissimulé dans les plis du banal drame juridique se faufile et se joue une trame mystique, allégorique et symbolique. Les personnages ne font pas que jouer un rôle, ils jouent tous ceux par qui ils sont possédés : une avocate possédée par la mort du fils lira le même livre que celui-ci; un jeune homme possédé par la mort d’une tante tombera amoureux de son fantôme; une tante possédée par ses théories sur l’instinct criminel incitera son neveu à l’assassiner. La décision de Solange ne fera que dégager du récit cette suite polysémique d’événements spéculatifs et fantasmés. Alors même que la fiction développe un sujet, elle s’entremet dans un autre et puis dans un autre, et ainsi de suite. Une intrigue se noue, aussitôt d’autres s’y greffent, alors que d’autres s’effritent et se dilapident instantanément. Pas de cohérence ici, si ce n’est un *imaginaire de la cohérence*. Un imaginaire qui invente les liens du hasard, comme le joueur dispose de ses pions noirs sur les intersections de ce cinématographique *jeu de go*.

⁸¹ Jeu représenté à maintes reprises dans le film en question.

En ce sens, *Généalogies d'un crime* n'a pas de sujet au sens commun et centripète du terme, mais bel et bien un champ croisé et interstitiel de sujets possibles et impossibles. La fiction s'avère dans ce cas-ci un vaste champ de mines dans lequel les histoires peuvent exploser et entraîner à leur suite une réaction en chaîne tout aussi imprévisible qu'inopportune. Aussi, les actions des personnages ne répondent pas avec nécessité aux motivations d'origine et aux éventuelles réactions subséquentes. Par exemple, après avoir appris la nouvelle de la mort du fils, la mère (l'avocate) explique à sa propre mère les secrets de fabrication d'une bonne mayonnaise. Plus tard, au salon funéraire, l'avocate se pliera aux sarcasmes de sa mère à propos de cette mayonnaise ratée : « elle rate sa mayonnaise, mais réussit une bonne vinaigrette! ». En somme, ce film n'a de sujet que ceux qu'il provoque. En d'autres mots, aucune unité ne coiffe l'histoire, ce sont plutôt des histoires qui ouvrent à la multiplicité, à la disjonction et à l'ambivalence.

Remarquons d'ailleurs qu'il s'agit bien de *généalogies* d'un crime et non d'une *généalogie* du crime. Le pluriel employé exprime à merveille l'ambivalence et la polysémie que suscite *systématiquement* la désorganisation de l'intrigue. Ruiz nous incite à parcourir des histoires à travers une fiction a-centrée qui ouvre avec « insistance » le jeu de son propre ludisme. Car ici la fiction jouit bel et bien de ses propres éventualités. Elle joue le jeu des hasards et contingences du langage cinématographiques; plusieurs sons, images et personnages pour plusieurs possibilités. Cet aspect ludique de l'intrigue commande de notre part une attention accrue à tout ce que permettent, ouvrent et répètent les histoires. Car ce que *les* généalogies supposent, c'est bien une symptomatologie des événements racontés;

des filiations troublantes et des présages achroniques dont les retombées, au sens où l'entend Severo Sarduy⁸², renversent l'ordre et rompent l'Un. Et pour appuyer davantage l'aspect ludique de la fiction généalogique, Ruiz propose, par la voix de l'un des psychologues du film, le concept du « syndrome narratif », soit l'idée selon laquelle toute personne vivante est susceptible de répéter l'histoire d'une personne décédée. Ainsi, le simple geste d'un tueur peut symptomatiquement reprendre le geste de Brutus, l'assassin de César, qui, à son tour, peut retomber sur celui de Lee Harvey Oswald. Anachronisme peut-être, mais le symptôme ne connaît pas la chronicité (*chronos*). Le symptôme apparaît là où on ne l'attend pas, dans le *Kairos*, le moment opportun; le point de décision qui dissimule *autre chose* et dans lequel convergent, comme dans une énigme, les sens les plus divers.

1.10

Symptomatologie du baroque cinématographique : Raoul Ruiz et l'énigme.

« Les contes de fée et, d'une façon générale, les histoires qu'on nous raconte, agissent sur nous comme les maladies ou, si vous voulez, comme les démons. » C'est en ces termes que Christian Corail, l'un des psychologues de *Généalogies d'un crime*, expose sa théorie du « syndrome narratif ». Une théorie de la survivance narrative et du symptôme historique, en somme. Dans cet embrouillamini narratif

⁸² « J'ai appelé retombée une causalité achronique : la cause et la conséquence d'un phénomène peuvent ne pas se succéder dans le temps, mais coexister; la 'conséquence' peut même précéder la 'cause' : elles se battent comme les cartes d'un jeu. », Severo Sarduy, *Barroco*, note p. 14.

que constitue le récit cinématographique de *Généalogies d'un crime*, la théorie du « syndrome narratif » explique et éclaire moins l'intrigue du film qu'elle évoque, comme un rappel métonymique, l'univers a-centré, anachronique et ludique de celui-ci. Du même coup, tout du récit des *Généalogies* semble manifester en pratique l'aspect composite, bigarré et, *a fortiori*, intrigant qu'expose la théorie du syndrome en question.

Aussi, malgré son caractère fictif et équivoque, cette théorie, loin de s'avérer la « clé » du récit⁸³, n'en demeure pas moins précieuse en ce qu'elle signale tacitement que l'histoire racontée par ce même film peut à tout moment, par des gestes latents, des regards suspects ou des objets en apparence inopportuns, en répéter une autre et une autre, et ce, dans l'infinie intrication de leur signifiant. Comme nous l'avons déjà constaté avec la poétique des gestes et de la décision, le cinéma de Ruiz s'amuse de la sorte à ouvrir continuellement le récit sur *autre chose* que ce qui est significatif, apparent et visible. Comme quoi la théorie du « syndrome narratif » reflète une poétique de la corrélation et de la propagation narrative que le récit de *Généalogies d'un crime* s'affaire judicieusement à réaliser.

Ainsi, pris dans ce tourbillon d'éventualités et de contingences narratives, le récit ruizien évite-t-il constamment de se résoudre ou de se dénouer. Glissant de transfiguration en transfiguration, il va jusqu'à proposer au regard du spectateur un vertigineux travail des signes – des gestes, des regards ou des objets - qui, à l'image des œuvres baroques du Bernin ou de Borromini,

⁸³ Voir Guy Scarpetta « Généalogies d'un crime. Un baroque bien tempéré », *Positif*, n°434, avril 1997, p. 20.

[...] tournent et fuient vers les limites du support [*ou du récit*] sans qu'une formule permette d'en suivre la production vers les limites de la pensée : à l'image d'un Univers qui éclate jusqu'à l'épuisement, jusqu'aux cendres. Ou qui s'arrête et s'effondre peut-être de lui-même.⁸⁴

Dans cet univers baroque où toute formule téléologique ou code narratif conventionnel se dépense dans le jeu de la fortune et de la coïncidence, les signes à l'image, délivrés d'une quelconque détermination narrative, se relativisent et révèlent incidemment avec impudence les multiples bifurcations et déviations qu'autorise leur nature simulacre. En cela, le « syndrome narratif » exprime bien ce processus d'éclatement, de rupture et de distinction qui, par exemple, fait du geste, d'une part, un élément *différent* de l'unité, et, d'autre part, un faux-semblant délié de la limitation narrative qu'auraient pu, dans un contexte classique et conventionnel, tenter d'imposer à ce signe le *whole* et le *telos* du récit. En effet, du geste d'un personnage peut survivre un motif secret, anachronique, dont la présence possible et énigmatique condamne l'image cinématographique de fiction à l'ambivalence, à la latence et à la déclinaison narrative. Cette déclinaison – ou ce *clinamen* – qui affecte de la sorte, comme une maladie, l'image baroquisante devient un élément symptomatique du récit; elle transfigure l'image en une dynamique de survivance et d'anachronisme qui contraint le récit cinématographique, sous le poids de ses nombreux faux-semblants, à dévoiler, sans réserve et avec éclat – soit avec le faste qu'on reconnaît à l'esthétique baroque –, sa nature éminemment autre et seconde.

⁸⁴ Severo Sarduy, *Barroco*, p. 20.

En s'imposant de la sorte comme la survivance et le symptôme d'*autre chose*, l'image cinématographique chez Ruiz requiert davantage une étude symptomatologique qu'une analyse sémio-linguistique. Alors que le signe, en tant qu'objet d'étude sémio-linguistique, tient d'office lieu d'un référent absent, le symptôme relève plutôt de l'invisible, de l'outre et de l'ailleurs en ce que sa présence visible s'épuise dans la forme et le signifiant de l'image, comme le phénomène du symptôme médical manifeste visiblement, sous le regard scientifique, un état possible *non encore* diagnostiqué. En se maintenant ainsi dans l'équivoque sémantique, le symptôme se distingue de l'*Un*, de l'univoque dont il est l'expression paradoxale, et refoule à la fois toute signification dans le royaume de l'appréhension, de l'hypothèse et du fantasme, voire de l'inconscient. Dans une perspective historiciste, néanmoins proche de la nôtre, narrative celle-là, Georges Didi-Huberman parle en ces termes de l'*image-symptôme* comme de l'image qui représente simultanément le patent et le latent :

Le paradoxe visuel est celui de l'*apparition* : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi – souveraine autant que souterraine – qui résiste à l'observation triviale. Ce que l'*image-symptôme* interrompt n'est autre que le cours de la représentation. Mais ce qu'elle contrarie, elle le soutient en un sens : elle serait donc à penser sous l'angle d'un *inconscient de la représentation*.⁸⁵

⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 40.

En résistant à toute éloquence résultant d'une quelconque « observation triviale », le poing brandi de René dans *Généalogies d'un crime* s'avère une véritable *image-sympôme* en ce qu'elle relève moins de la signification univoque que de l'équivoque sémantique. L'image du poing brandi manifeste un « paradoxe visuel », une ambivalence quant à ce qu'elle dénote – la rage qui excuse – et connote à la fois – le mensonge qui incrimine. Une utilisation poétique d'une telle image symptomatique et paradoxale suppose systématiquement l'emploi d'un langage insensé et déraisonné – qui tend à demeurer hors des limites de la raison – délivré de tout code conventionnel qui s'évertuerait à sédentariser celle-ci dans l'univocité d'un récit de nature téléologique. Nomade et errante, l'image symptomatique du baroque cinématographique s'intègre pourtant bel et bien dans un système expressif qu'elle « contrarie » et « soutient » à la fois; mais la formule intrinsèque de ce système éminemment décentré, puisque « inconcevable selon un point de vue totalisateur »⁸⁶, se réfléchit, se compose et s'élabore au fur et à mesure de sa formation/dé-formation. En d'autres termes, dans le baroque, ni le signe, ni le langage ne préexistent à l'autre. Tout est toujours déjà *dynamis*. Dans le baroque, le langage *se fait* et demeure toujours à *faire* selon l'idée développée par Severo Sarduy, pour qui :

[...] un fonctionnement sémiotique sans point de référence, sans Vérité ultime, est tout entier relation, grammaire mobile en traduction constante, dynamique.⁸⁷

⁸⁶ Severo Sarduy, *Barroco*, p. 141.

⁸⁷ *Ibid*, p. 140.

En ce sens, il existe bel et bien un langage du baroque cinématographique, et son dynamisme intrinsèque relève moins de l'emploi d'un foisonnement de formes ou d'un formalisme ornemental reconnu *a posteriori* que du délire sémantique réfléchissant, sur le coup de son expression, les contingences poétiques que permet toute appropriation d'un langage. Ce que soutient d'ailleurs Sarduy dans son étude du baroque lorsqu'il observe que :

Le langage baroque [...] acquiert – tel le langage du délire – la qualité d'une surface métallique, miroitante, sans revers apparent, sur laquelle les signifiants – leur économie sémantique une fois refoulée – semblent se refléter eux-mêmes, ne se référer qu'à soi, se dégrader en « signes vides »; les métaphores, précisément parce qu'elles jouent ici dans leur espace propre, celui du déplacement symbolique – ressort également du symptôme –, perdent leur dimension métaphorique : *le sens ne précède pas leur production, il en est le produit émergent*. Sens du signifiant qui ne connote que la relation du sujet au signifiant.⁸⁸ [je souligne]

Une symptomatologie du baroque cinématographique s'impose, en ce que le langage baroque est le miroir de son propre *en-jeu* sémantique que seul des signifiants rendus polysémiques et dépossédés de signification univoque rendent possible. Aussi, les signes qui composent la complexe organicité de ce langage d'« initiés » ne cessent de tomber sous le sens en ce qu'ils produisent justement une concordance et, surtout, une coïncidence des sens :

⁸⁸ *Ibid*, p. 118.

Se déroband à la prédication, le complexe signifiant, et toutes les pratiques sémiotiques qu'il règle, se soustrait à l'énonciation de *quelque chose* sur un *objet*, et se construit un domaine inépuisable et stratifié de décrochages et de combinaisons s'épuisant dans l'infinité et la rigueur de leur marquage.⁸⁹

De même qu'on reconnaîtra le langage du baroque cinématographique dans l'utilisation symptomatique de signes déplacés et décrochés d'un quelconque système clos, on reconnaîtra le symptôme à l'expression ludique, à même le langage *se faisant et en jeu*, de diverses combinaisons signifiantes. De sorte qu'on reconnaît le symptôme à la *coïncidentia oppositorum*. Comme en fait mention Georges Didi-Huberman, il n'y a de symptômes que dans l'aberrant⁹⁰. Aussi, le symptôme s'avère-t-il proche cousin de l'irrégulier, de l'accident et de la coïncidence. Dérivant du verbe grec *sumpiptein* « survenir en même temps », le symptôme, pouvant également s'analyser comme « sun » (*avec*) et « ptôma » (*chute*), définit à merveille l'image cinématographique ruizienne dont le sens duel, coïncidant et impossible est indéfiniment suspendu au-dessus du néant ou d'un magma informe d'éventualités narratives et de mondes possibles dans lequel elle peut à tout moment chuter.

Autrement plus lyrique que l'idée d'un vaste magma d'éventualités narratives, Ruiz parlera dans son livre *Poétique du cinéma* de l'existence souterraine, dans un même film, de films secrets, soit de films « non explicite[s] dont les points forts se

⁸⁹ Julia Kristeva, *Semeiotikè*, p. 323.

⁹⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 25.

situent dans les moments faibles du film apparent »⁹¹. Aussi, en dépit d'une formule manifeste – qu'il s'agisse de celle du jeu de go dans *Généalogies d'un crime* ou de celle de la « combinatoire rigide » dans *Combat d'amour en songe* – ou d'une apparente cohésion fictionnelle et téléologique – comme celle qui semble *a priori* lier entre eux les événements survenus dans *Ce jours-là* –, le monde cinématographique de Ruiz s'avère une mosaïque éventuellement mouvementée, tourmentée et traversée par ses propres digressions et spéculations narratives, lesquelles semblent trahir un « plan secret » allant à l'encontre de la formule apparente. Le monde second du récit ruizien est un monde corrompu, aberrant, puisqu'en admettant ouvertement sa facticité ostentatoire – son langage *se faisant* –, il laisse symptomatiquement apparaître en lui les possibilités que d'autres mondes seconds, secrets ou clandestins se greffent sur le premier et qu'incidemment, les signes du film « [...] racontent une autre histoire, forment un autre film, lequel joue avec le film apparent, qui le contredit et sur lequel il spéculé; qui le prolonge. »⁹²

S'ajoutent ainsi aux motivations cachées et aux gestes inopportuns du personnage ruizien, des signes tout aussi inconvenants qu'intempestifs, qui prolongent et, a fortiori, plongent le film apparent dans un magma de mondes secrets dont ces mêmes signes s'avèrent dorénavant le symptôme. Sachant que le syndrome définit l'association de plusieurs symptômes, on comprend que le film de fiction de Ruiz, riche en inconvenances et en aberrations, répond admirablement à la définition du « syndrome narratif ». Aussi, derrière l'apparence de l'*Un* – le *whole* –, se trame l'existence énigmatique du *tout autre* – l'*anything*. Comme pour le dessin à numéro,

⁹¹ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 107.

⁹² *Ibid*, p. 107.

la fiction ruizienne trace le portrait d'un monde, mais hésite à maintes reprises entre le respect du code et son possible travestissement; entre le dessin à faire et ceux *pouvant être fait tout autrement*. En somme, les numéros demeurent les mêmes, mais le tracé diffère à chaque coup de crayon. Dans l'*en-jeu* du cinéma ruizien, le dessin *se trace*. Des éléments semblables sont présents, mais leur agencement n'est qu'une fiction parmi d'autres, éventuelles et coïncidentes. Des personnages et des signes jouent leur « numéro », se côtoient, coïncident et s'opposent dans un monde; et de ce côtoiement émerge un autre monde, un autre calcul possible, énigmatique. La fiction ruizienne s'apparente ainsi à un amalgame d'éléments constituant autant de symptômes narratifs; un dessin se transfigurant à l'aide de ses interstices et se transformant suivant les différentes bifurcations possibles; bref, une histoire qui raconte sa composition souterraine et expose les diversés combinaisons que rendent envisageables les paradoxes de son système narratif propre.

Fiction de la fiction donc, chaque élément, personnage ou situation risque d'ouvrir la fiction apparente à un monde différent et *tout autrement*. Manigance? Pièges? Tromperie? Trafic d'images? Qu'on pense à ces décors encombrés de poupées, d'objets ou de mannequins de toutes sortes, ou encore à ces grandes profondeurs de champs qui nous laissent – ou nous contraignent à – percevoir, d'une part, ce qui semble être d'un intérêt second pour un monde déjà second, et, d'autre part, ce qui nous apparaît comme des « moments faibles du film apparent »; comme des aberrations. Songeons seulement à ces figurines, ces vases ou ces oeufs de pâque qui apparaissent ça et là au détour d'un simple déplacement d'axe de caméra dans *Généalogie d'un crime* [fig. 5 a, b, c et d].

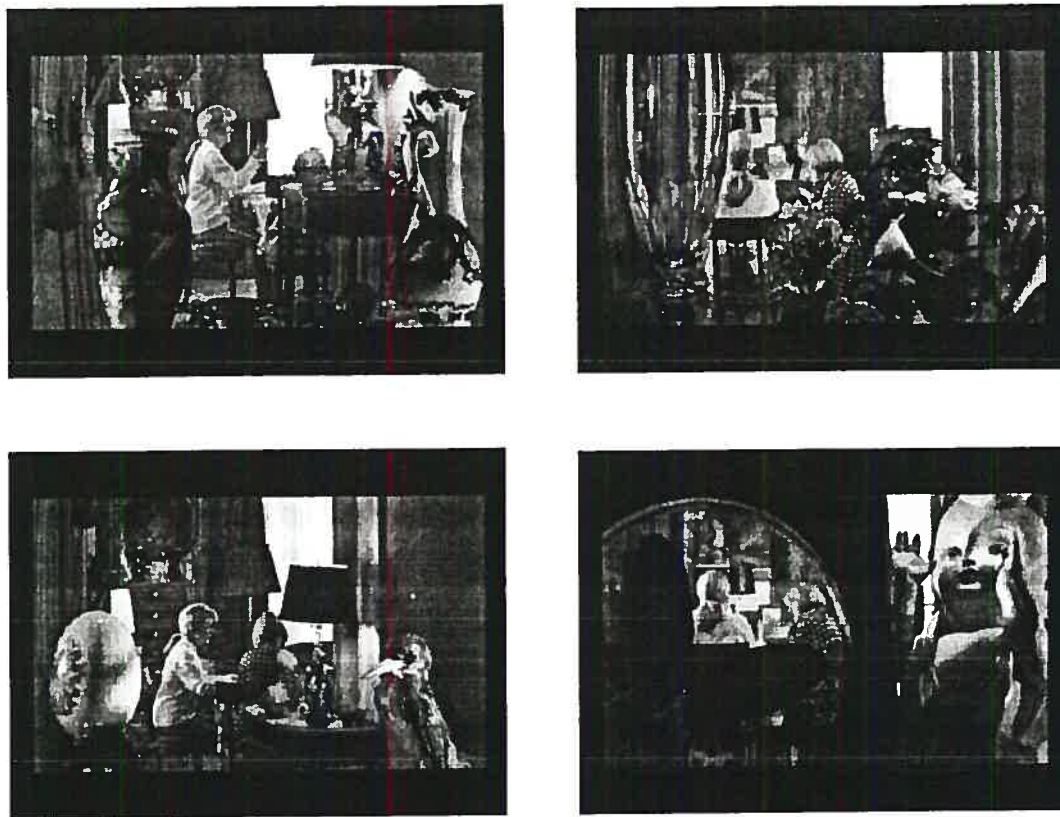


Fig. 5 a-b-c-d. R. Ruiz, *Généalogies d'un crime*, 1997.

À quels mondes ou à quelles histoires ces signes s'incorporent-ils? À quel « plan secret » ces éléments répondent-ils? Font-ils partie de l'histoire racontée et de la scène se jouant entre les deux femmes du plan, ou drainent-ils avec eux une histoire qui leur est spécifique? Le même psychanalyste de *Généalogies d'un crime* à qui l'on doit la théorie du « syndrome narratif » affirme en substance que « ce n'est pas l'homme qui habite l'histoire, ce sont les histoires qui habitent les hommes ». On peut en dire autant de tout signe cinématographique, en ce que l'homme dans le film de fiction ruizien est également, au même titre qu'une poupée ou qu'un vase, une figure sémiotique *en devenir*. Aussi, les signes de la fiction peuvent-ils être hantés par un dessein – ou dessin – secret dont ils préservent, à

l'encontre de l'histoire manifeste, la puissance de néantisation. Comme les pions sur la planche de jeu, de tels signes symptomatiques *en jeu* – puisque se découvrant au gré des points de vues – se nomadisent et bougent jusqu'à l'éventuel éclatement de l'histoire. L'esprit du jeu habite ces signes symptomatiques et toute polysémie ainsi créée par l'éventualité de la forme ludique de leur combinatoire compose la structure mobile et *en devenir* du langage baroque cinématographique qui n'est autre que l'expression en fiction d'une énigme toujours transcendante et à jamais irrésolue :

Si, pour ce qu'il en est de l'utilité, le jeu baroque est nul, il n'en va pas de même pour sa structure. Qui n'est pas d'un paraître arbitraire et gratuit, privé de fondement, n'exprimant que lui-même; mais est le reflet réducteur de ce qui l'enveloppe et le transcende.⁹³

Il s'élabore de la sorte dans les films de Ruiz une structure narrative qui, à l'image de la composition des cabinets de curiosités, favorise l'émergence de l'énigmatique et fonde, en retour, la singulière dynamique du baroque cinématographique; une dynamique qui émerge de la rencontre symptomatique de l'*Un* et du *tout autrement*. En ce sens, le « plan secret » dont fait mention Ruiz relève davantage, une fois son existence suspectée au travers de l'univocité du récit, de la puissance énigmatique que du secret proprement dit. Cette distinction du secret et de l'énigme comme présumée à une esthétique politique du baroque est habilement exposée par Mario Perniola qui explique que :

⁹³ Severo Sarduy, *Barroco*, p. 161.

Contrairement au secret qui s'évanouit dans sa divulgation, l'énigme a la capacité de s'expliquer [d'*explicare*; de développer] simultanément sur de multiples registres de sens, tous valables, et d'*ouvrir un espace intermédiaire suspensif qui ne requiert pas d'être comblé.*⁹⁴ (je souligne)

Pour illustrer la puissance énigmatique des signes du baroque cinématographique ainsi que leur nature symptomatique qui consiste toujours à « ouvrir un espace intermédiaire suspensif », analysons ce plan tiré de *Trois vies et une seule mort* [fig. 6] :



Fig. 6. R. Ruiz, *Trois vies et une seule mort*, 1996.

Nous sommes dans une chambre à Paris. Un homme s'éveille péniblement après une nuit qui semble avoir été fort agitée. Les pleurs d'un enfant et le bruit d'un aspirateur le tirent du sommeil et l'assomment d'une étourdissante symphonie ménagère. Ce plan offre le tableau suivant : l'homme et le lit partagent le premier

⁹⁴ Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, p. 21.

plan et la silhouette d'une femme occupe l'arrière-plan. Jusqu'ici, il s'agit d'une scène matinale tout à fait banale. Or, au moment où l'homme s'apprête à sortir du lit, la caméra effectue un léger panoramique et laisse apparaître au coin inférieur gauche du plan, plus près de l'objectif que ne l'était l'homme, le visage blanc d'une poupée de porcelaine. À ce moment même résonne le son grave d'une note de musique; une note appuyée et inquiétante. La banalité de l'éveil matinal se trouve alors affectée d'un certain coefficient d'*étrangeté*.

Le plan en question appartient à la séquence d'ouverture du film. De toute évidence, la poupée déconcerte le spectateur puisque son apparition n'est en aucun cas justifiée sur le plan narratif par une quelconque logique événementielle. Rien ni personne n'accorde d'intérêt, ne serait-ce qu'un regard furtif, à ce signe tout droit sorti de nulle-part ou, peut-être mieux, émergeant d'*ailleurs*. Ce signe inquiète d'autant plus qu'il apparaît au seuil de l'image, soit dans le coin inférieur gauche du plan. En apparaissant ainsi dans ce qui peut être à la fois défini comme les limites du champ et l'aube d'un hors-champ, la poupée, véritable « paradoxe visuel », semble jouxter deux espaces opposés dans lesquels coïncident néanmoins celui qui contient l'homme éveillé – le lieu domestique – et celui qui habite l'homme qui s'éveille – le non-lieu du rêve.

Ainsi, l'image exprime-t-elle la *coïncidentia oppositorum* qui fonde la puissance énigmatique de toute dynamique baroque qui concerne la rencontre intempestive, en un même élément, du vrai et du faux, du rationnel et de l'irrationnel, du maintenant et de l'autrefois; dans ce cas-ci, un rationnel dans lequel évolue le sujet déjà éveillé et un irrationnel qui habite ce même sujet qui s'éveille

encore. En cela, la poupée, comme symptôme d'*autre chose*, marque, d'une part, la présence invisible d'un rêve qui pourchasse l'homme en éveil, et affecte, d'autre part, l'image d'une aura énigmatique en ce qu'elle semble fortuitement interrompre « le cours normal des choses. », voire la nature téléologique du récit cinématographique.

En d'autres occasions – soit habituellement –, la poupée aurait tout aussi bien pu être réduite à demeurer un simple ornement de l'*Un* sur lequel l'œil de la caméra s'attarderait sans raison. Or, l'insistance avec laquelle l'œil de la caméra tend à porter un regard sur la poupée – notamment par le recours à une mise au point réglée sur l'objet en question –, nous incite à croire qu'il y a là, au-delà du vu, quelque chose de l'énigmatique ou de l'hiéroglyphique qui n'attend qu'à être interprété par le spectateur. Toujours selon Kristeva, « le complexe signifiant [dans ce cas-ci, l'homme s'éveillant], et toutes les pratiques sémiotiques qu'il règle, se soustrait à l'énonciation de *quelque chose* sur un *objet*. »⁹⁵ En somme, il y a là moins d'énonciations que d'énonçables. De plus, cette note de musique dont nous avons fait mention plus haut, diégétise l'objet – elle le rend *présent* – et l'investit incidemment d'une aura d'étrangeté en ce qu'elle engage la poupée dans la fiction manifeste pour, simultanément, par son ton inquiétant, en faire une sorte de contrepartie latente.

La clé du dynamisme baroque dans le cinéma de Raoul Ruiz réside dans une poétique de l'énigmatique qui condamne le signe à jouer, tel un symptôme, le rôle d'un « inconscient de la représentation ». Aussi, la *dynamis* du baroque cinématographique se résume-t-elle à trahir la représentation et le simulacre par

⁹⁵ Julia Kristeva, *Semeiotikè*, p. 323.

l'amplification de ce qui, justement, rend la représentation *seconde*. Tel est l'*en-jeu* du cinéma de Raoul Ruiz tel qu'il le résume ici :

Je préfère partir du présupposé que toute histoire est deux, et que sa simple illustration cinématographique rend évidente cette caractéristique : que toute histoire, à mesure qu'elle se raconte, exclut – donc fait remarquer – parallèlement non pas le reste du monde mais sa contrepartie.⁹⁶

Du regard sur le monde qu'offre le cinéma de Ruiz émerge la contrepartie symptomatique de ce monde. Évidemment, nombre de films s'évertuent à camoufler le symptôme comme le malade feint la santé. Le cinéma réaliste de Ruiz exprime cette symptomatologie ludique qui fait justement du langage cinématographique un langage - soit une pratique sémiotique *se faisant* en ce qu'elle ouvre le monde tangible sur les aberrances que la sémiotisation du monde autorise. Jusqu'ici, nous avons analysé la façon dont Ruiz utilise ce langage toujours *à faire*. Il nous faut maintenant étudier la lecture qu'en fait le spectateur; une lecture qu'on imagine complexe et qu'on devine baroque.

⁹⁶ Raoul Ruiz, « 3 remarques », *Positif*, n° 247, p. 43.

DEUXIÈME PARTIE

DE L'ALLÉGORIQUE

Images et fragments : Le cabinet de curiosités narratives.

Lorsque nous examinons une image photographique, fixe ou en mouvement, un certain nombre d'éléments secondaires se font rapidement remarquer. Ils échappent aux signes les plus frappants qui constituent le thème de la photographie et adoptent, d'eux-mêmes et naturellement, une autre configuration jusqu'à constituer un nouveau motif

Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p.55

**Du rapport à l'image baroque :
prolégomènes à une *spectature baroque*.**

Si l'on admet, avec Raoul Ruiz, que dans son cinéma tout se redouble et que « [...] toute histoire, à mesure qu'elle se raconte, exclut – donc fait remarquer – parallèlement non pas le reste du monde mais sa contrepartie »⁹⁷, nous devons reconnaître que la relation du spectateur aux films ruiziens – relation autrement plus complexe que celle, enveloppée dans les limites de l'habitude et de l'univocité sémantique, qu'engendre la fiction conventionnelle – comporte, par cette duplicité inhérente à la *distinction* narrative et à ce processus *exclusif*, des failles, des équivoques et des inconstances, lesquelles feront justement dire à Christine Buci-Glucksmann dans *La folie du voir* qu'à l'évidence, toute construction et architecture baroque s'évertue à provoquer « un spectateur 'instable'. »⁹⁸ Cette instabilité que suscite l'expression ludique et distinctive de la fiction chez Ruiz – soit l'énonciation de son propre *en-jeu* sémiotique – s'observe notamment dans le dynamisme elliptique – puisque redoublant l'*Un* – qu'occasionne, par exemple, dans le récit de *Trois vies et une seule mort*, la présence énigmatique de la poupée. En « remarquant » la poupée – c'est à dire en l'excluant du rationnel tout en admettant, en partie grâce à la note de musique et à la mise au point de la caméra, sa présence irrationnelle, au seuil de l'*oultre* –, le spectateur ne la voit certes pas comme un détail futile ou comme une quelconque frivolité formelle, il la regarde et interroge sa visibilité comme, en un autre temps, le spectateur du Bernin a cherché à justifier

⁹⁷ Raoul Ruiz, « 3 remarques », *Positif*, n° 247, p. 43.

⁹⁸ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 121.

dans les œuvres monumentales de l'artiste la « forme-spectacle, quitte à y déceler une mathématique inconsciente et infinitésimale. »⁹⁹

Nous retrouvons là tout le *désir de voir* du spectateur que l'esthétique baroque et son dispositif allégorique ont longtemps cherché à susciter pour que ce dernier se considère singulièrement concerné par la représentation; qu'il présume que *ça* le regarde; qu'il regarde l'œuvre d'une façon telle qu'il perçoive dans l'image, au-delà du vu, la coïncidence de deux espaces opposés : « le possible et cette sorte de folie de l'impossible qu'est le fantasme de l'Apparition. »¹⁰⁰ La poétique baroque a ce caractère particulier qu'elle provoque un certain type de spectature qui s'apparente moins à une lecture instinctive et habituelle qu'à une pratique et une passion du déchiffrement. En effet, si le spectateur regarde et remarque de la sorte les divers éléments dont on a, au préalable, distingué la nature seconde et la fonction fantasmatique – en pratiquant incidemment une ouverture vers le *tout autrement* –, c'est qu'il cherche, d'une part, à *différer* ces éléments de l'univoque, et, d'autre part, à *mettre en signes* ceux-ci de façon à ce qu'ils permettent, pour lui seul, l'« Apparition » du sens.

De plus, *mettre en signes*, c'est déchiffrer les éléments énigmatiques « quitte à y déceler une mathématique inconsciente » qui permettraient idéalement à ces éléments d'expliquer leur présence et de développer un sens. *Mettre en signes*, c'est tenter de se représenter ce que ces éléments sémiotiques latents – du poing brandi de René, à la poupée de l'éveil, en passant par les trois couronnes du matelot – évoquent pour l'image rationnelle et la visibilité qui les accueillent; c'est chercher à se représenter le fantasmatique « plan secret » ou la « mathématique inconsciente »

⁹⁹ *Ibid*, p. 123.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 116.

que ces mêmes éléments dissimulent derrière leur forme visible et sous leur diverses combinatoires. En somme, comme l'homme du baroque, le spectateur du cinéma ruizien souhaitera peut-être :

(qu'avec) l'émergence de ses détails représentationnels, (l'image), peu à peu, deviendra réellement *visible*. (Qu'elle) le devient au sens d'Alberti, c'est-à-dire qu'elle se met à délivrer des éléments discrets de significations visibles – des éléments discernables en tant que *signes*.¹⁰¹

Or, à défaut d'être discernables – ou plutôt, d'être identifiés – en tant que signes intelligibles, ces éléments énigmatiques de l'œuvre qui ouvrent « un espace intermédiaire suspensif » se distinguent – ou plutôt, se différencient – en tant que symptômes en ceci qu'ils font coïncider, comme en un foyer symptomatique, le visible et l'invisible, le patent et le latent. C'est de cette pratique de la distinction, de la *coincidentia oppositorum*, de la séparation de l'*Un* et du *tout autrement* qu'origine du cinéma ruizien, comme une retombée nécessaire à cette poétique ludique, ce que nous identifierons ici comme une *spectature baroque*; une spectature troublée par son propre *désir de voir*, une spectature s'avérant une véritable pratique du regard cinématographique, soit une expérience réaliste du cinéma qu'éveille et provoque chez celui qui en suspecte la réelle présence la dynamique de l'*autre chose* et de l'*autrement*.

De cette spectature baroque on dira qu'il s'agit d'une lecture du regard, c'est-à-dire d'une lecture réfléchissante, consciente de ne pénétrer que la surface visible des

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 22.

choses et, en retour, de ne percevoir de l'invisible que ce que masque l'évident, le signifiant : « Le masque renvoie au Regard, comme le perceptif renvoie au désir, moment où la réalité n'apparaît que marginal. »¹⁰² Le marginal est de *nature* seconde et d'une *fonction* décalée de l'original. Aussi, le film de fiction réaliste de Ruiz expose-t-il cette marginalité du langage cinématographique qui propose non pas une reproduction ou une copie conventionnelle du monde, mais un assemblage de fonctions sémiotiques que lui permet justement la réalisation d'un langage. Et la spectature que convoquent cette marginalité énoncée et cet assemblage s'épuise conséquemment dans le décryptement du simulacre et de la polysémie. En d'autres mots, la spectature baroque se dépense dans le signifiant éliidé de signifiés, comme la lecture barthésienne du signe décalé et différant de l'*Un* évide son efficacité herméneutique dans le sens obtus :

Le sens obtus est un signifiant sans signifiés; d'où la difficulté à le nommer : ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien.¹⁰³

Ou encore, en ce qui concerne la lecture deleuzienne du signe proustien, la spectature baroque, livrée au *désir de voir outre*, se heurte à une valeur fantasmatique du visible, voire à la seule qualité du signifiant, laquelle :

¹⁰² Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 132.

¹⁰³ Roland Barthes, « Le troisième sens », *L'obvie et l'obtus*, p. 55.

[...] n'apparaît plus comme une propriété de l'objet qui la possède actuellement, mais comme le signe d'un tout autre objet, que nous devons tenter de déchiffrer, au risque d'un effort qui risque toujours d'échouer.¹⁰⁴

Par conséquent, puisqu'on ne peut pratiquement pas *voir*, sans d'abord devoir déchiffrer, l'image baroquisante et ses signes latents; puisqu'on ne sait du motif ou de sa raison d'être que de l'hypothétique ou du présumé, changeons notre « fusil sémiotique » d'épaule, et pratiquons sur elle, puisqu'elle l'exige, un regard subversif qui, comme l'affirme Georges Didi-Huberman à propos d'une image de Fra Angelico, nous permettra de la lire à contre-poil ou à « contrepartie », de manière dialectique :

Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. (...) Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique – sans doute impensable pour un positivisme – consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son pouvoir sur elle.¹⁰⁵

Ainsi, à l'instar de « l'étape dialectique » de Georges Didi-Huberman, nous éviterons d'identifier le « cinéma baroque » à l'aide de thèmes reconnus habituellement, positivement et historiquement comme étant de nature baroque (le mouvement, l'escalier, le miroir, etc.), nous tenterons plutôt de considérer la

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, p. 18.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 25.

puissance symptomatique de certaines figures cinématographiques (la poupée, le poing, etc.) qui, d'une façon singulière, « baroquent » notre lecture du film et notre appréhension de la narrativité. Ces figures font apparaître quelque chose d'*autre*, et en cela elles affectent notre spectature et contribuent à produire un rapport à l'image cinématographique *différent* – puisque se distinguant – de celui qui prévaut dans le cinéma, classique, de la vraisemblance – qui concerne une spectature conventionnée – ou dans le cinéma, moderne, de la sincérité – qui concerne une spectature idéaliste. Il s'agira ici d'un *rapport baroque* au film.

Mais pour parler ainsi d'un rapport baroque à l'image cinématographique, en l'occurrence d'une *spectature baroque*, il convient au préalable d'expliquer en quoi consiste une « expérience baroque », voire, ce que signifie « être baroque », puisqu'il s'agit bien de cela. En l'occurrence, un bref retour sur le concept historico-philosophique de l'esprit baroque s'impose. Rappelons brièvement que ce qu'on identifie communément comme une « œuvre baroque » est, avant tout objet d'art des XVI^{èmes} et XVII^{èmes} siècles, l'œuvre d'une contre-réforme catholique qui chercha alors à tirer un profit religieux de l'effet esthétique, quasi-cultuel, que suscite chez le dévot toute expression artistique. Cet effet quasi-cultuel, dû en grande partie à la charge émotive et au regard contemplatif que provoque l'image représentative, ne pouvait être ignoré par l'Église alors en mal de triomphe et en guerre à finir contre l'iconoclasme protestant. De l'intérêt de l'Église envers l'*effet d'image* émergea un style artistique rigoureusement religieux parfois flamboyant dans sa forme, toujours saisissant dans son contenu :

Non pas un style inventé pour frapper les imaginations, troubler les sens, submerger la raison, capter les adhésions religieuses par un appareil de séduction, mais un style sans doute triomphal, parce qu'il s'accordait à l'expérience du temps et que, sous cette forme, il demeurait une expression de la prière.¹⁰⁶

Ainsi, le style baroque doit-il son existence et son efficace à un extraordinaire dualisme ambiant qui voit la société de l'époque marquée par l'éclosion concomitante d'une refonte du discours catholique, rendue nécessaire par la montée en popularité de l'iconoclasme protestant, mais également par l'ivresse contagieuse du discours scientifique agnostique. D'un côté donc, on revendique haut et fort la puissance triomphante de Dieu par laquelle l'homme doit *être saisi*, tandis que de l'autre, l'humanisme des hommes de science proclame, bien qu'implicitement – par crainte d'éventuelles représailles –, la mise au ban de l'autorité divine au profit d'une puissance de la raison permettant plutôt à l'homme *de saisir*. Cette constante et violente opposition qui scinde la société dans deux ordres de discours antagonistes, celui du positiviste et celui du mystique, est exposée ainsi par Benito Pelegrin dans son livre sur l'âge baroque européen :

L'univers, par ailleurs, est bien plus vaste que ne le pensaient Copernic et Kepler. Et voilà que Galilée, avec sa lunette, découvre des taches à l'éclat rassurant du Soleil et, avec d'autres planètes, des dimensions impensées jusqu'ici, alors que son élève Cavalieri, invente le calcul infinitésimal. Les Hollandais, avec leur microscope, dévoilent aussi un

¹⁰⁶ Victor-Lévy Tapié, *Le baroque*, p. 27.

monde infiniment petit sous les pas de l'homme baroque. Un infini impensable, seul attribut de Dieu, s'instille lentement dans les consciences, et Giordano Bruno sera brûlé en 1600 pour avoir osé en parler.¹⁰⁷

Prendre ainsi conscience de la présence d'un infini Divin pouvant hypothétiquement s'opposer à un infini moléculaire provoque à cette époque une pluri-discursivité en ce qui regarde l'idée du proche et du lointain. De la proximité du Divin que réclame le mysticisme, et de l'éloignement de Dieu qu'exige l'agnosticisme, émerge deux univers discursifs irréconciliables. D'une part, l'objet de croyance devient, sous le regard du dévot, un mystère qui transcende *essentiellement* la forme vue, et, d'autre part, le même objet devient, sous le regard « scopique » du scientifique – « scopique » du grec *skopein* qui signifie observer, examiner – un artefact dont toute transcendance demeure exclusivement une construction du langage. Aussi, plusieurs discours et plusieurs significations sont envisageables pour le même objet, le même lieu ou la même image.

La difficulté d'établir un ordre du discours et une signification univoque et partagée de tous, laisse l'homme de l'époque divisé entre sa perception du monde physique éminemment pragmatique et sa perception du monde Divin nécessairement mystique. En somme, l'homme baroque, déchiré entre le visible et l'invisible, divague d'un discours à l'autre sans vraiment réussir à accorder à l'un ou l'autre une apparence de vérité immuable. Cette position extravagante du sujet a pour effet de l'exclure du discours unique, et, aussi, de produire en lui le terrible effet d'un entre-discours; *terrible* puisque cet effet est tout aussi efficace, mais d'autant plus

¹⁰⁷ Benito Pelegrin, *Figuration de l'infini*, p. 32.

troublant que le seul discours dont il est la contiguïté et la coïncidence est l'opposé d'un autre. Opposé à l'intégrité idéale du discours unique, l'effet d'entre-discours, loin de s'avérer le sentiment d'un creux, se révèle être les retombées d'un interstice discursif duquel émergent les contingences même du discours. L'effet d'entre-discours n'est pas l'impression d'un néant, mais le résultat d'un « magma d'éventualités » discursives. Ces éventualités de l'*entre* demeurent en devenir parce que tout discours est lui-même de l'ordre du processus. De sorte que l'effet d'entre-discours s'avère à la fois terrible et inquiétant pour l'homme baroque dans la mesure où ce dernier ne peut à ce moment espérer s'inscrire – et s'arrêter – dans un processus distinctif et téléologique.

Comme le mentionne Alexandre Koyré, la remise en question par le positivisme scientifique de l'infini Divin implique :

(...) le rejet (...) de toutes considérations basées sur les notions de valeur, de perfection, d'harmonie, de sens ou de fin, et finalement, la dévalorisation complète de l'Être, le divorce total entre le monde des valeurs et le monde des faits.¹⁰⁸

Aussi, entre le processus pragmatique qu'impose le discours des faits scientifiques et le processus mystique qu'implique celui des valeurs divines, l'homme du baroque se reconnaît-il seulement errant sans but précis si ce n'est dans celui de jouir de l'instant, seule « donnée » vérifiable. Ce « divorce total » dont fait mention Koyré entraîne de la sorte une « dévalorisation complète de l'être » qui, en

¹⁰⁸ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, p. 12.

un merveilleux contrecoup, profitera pourtant à l'Église. En effet, dans le but d'annihiler l'*entre* et de réunir les sujets dans le giron du seul discours catholique, l'Église re-valorisera l'existence de l'être en faisant de l'image visible par l'homme l'instance médiatrice entre ce dernier et Dieu, soit en faisant de la seule pragmatique du dévot une condition *sine qua non* à l'existence de Dieu :

C'est l'efficacité de l'œuvre quant à promouvoir l'être vers ce qui lui est supérieur qui la fondera et distribuera des critères de jugement. Il s'agira, à travers l'image, de recréer la liaison déficiente, de réinventer ce « chaînon manquant » sans lequel l'angoisse serait trop vive.¹⁰⁹

L'image comme « chaînon manquant »; l'image comme fragment de ce qui la transcende : l'image baroquisante occasionne une spectature particulière en ceci qu'elle souligne le désir de voir *outré* la matière *vue*, de voir *autrement* que le regard voit. Tout le vœu de l'Église est de faire de l'image profane – l'image proche –, le lieu d'une présence Divine – une image *delà* –; bref, de composer en l'image physique le lieu d'un savoir mystique qui, incidemment, fait du représenté le *pont* entre l'homme pieux et Dieu. En somme, l'image perçue comme « chaînon manquant » devient un symptôme de l'invisible, et ce symptôme, le signe d'une réelle présence du Divin. On s'entend de façon générale pour affirmer que tout fragment révèle la présence de l'*Un* en ce qu'en substance, le fragment légitime l'existence du *Tout*. Aussi, c'est en discourant sur le *manque à l'image* que l'Église Catholique saura susciter chez le spectateur le désir de *voir outré* et de *regarder*

¹⁰⁹ Christine Poletto, *Art et pouvoirs à l'âge baroque*, p. 20.

autrement. Voilà bien l'achèvement d'une spectature idéale pensée, « élaborée et diffusée par toute une tradition théologique qui exaltait justement la dissemblance, la *dissimilitudo*, comme idéal et perfection des figures du Divin. »¹¹⁰

Or, même si l'Église énonce qu'il y a *autre chose* dans l'image que du simple vu, cela ne suffit pas; elle doit tout de même persuader le dévot que se dissimule dans la dissemblance de celle-ci, la réelle présence du Divin. Cependant, on comprendra que la figure du Divin, perfection s'il en est une, ne peut être aussi aisément contemplée par un regard terrestre et profane. De sorte que l'image baroquisante tentera, à l'aide d'un nombre indéterminé de signes énigmatiques – de symptômes d'*autre chose*, ou, comme l'affirmait Samuel Coleridge, d'*intermedium*, de figures allégoriques –, de convaincre son spectateur de la présence substantielle de ce qui ne peut être manifestement perçu. Ainsi, par un habile tour de rhétorique, l'Église affirmera qu'à la *présence réelle* de ce qui ne peut être vu doit manifestement répondre, comme en un écho, la *réelle présence* tout aussi étrangère mais nécessaire à l'image : celle du spectateur. Considérons alors l'importance et la revalorisation du spectateur que réalise d'ailleurs l'ensemble des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola dont nous reproduisons ici l'énoncé 114 :

[devant une représentation de la nativité] le premier point est de voir les personnes, c'est-à-dire Notre-Dame, Joseph, la servante et l'enfant Jésus après qu'il est né, me faisant, moi, comme un petit pauvre et un petit esclave indigne qui les regarde, les contemple et les sert dans leurs besoins, comme si je me trouvais présent, avec tout le respect et la

¹¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, p. 15.

révérence possibles. Et réfléchir ensuite en moi-même afin de tirer quelque profit.¹¹¹

Pour convaincre le spectateur qu'il se tient bel et bien « en présence » du Divin, l'image baroquisante doit, d'une part, gêner la pragmatique habituelle de son spectateur à l'aide d'un certain nombre de figures allégoriques, et, d'autre part, affecter ce dernier au point qu'il se sente comme l'être intimement responsable de ce qu'il voit et compose du regard. En somme, l'image baroquisante fait de son spectateur un « chaînon manquant » de la représentation pieuse, et transforme celle-ci en une *dynamis* symptomatique en ce qu'elle :

[...] essaie de communiquer au spectateur un état émotif, de provoquer chez lui une réaction sentimentale plutôt que de représenter avec précision les sentiments et les mouvements physiques qu'ils entraînent. Il faut donc qu'il y ait dans la représentation quelque chose d'inachevé qui tende à se poursuivre dans l'esprit du spectateur.¹¹²

Pour l'exemple, considérons un instant l'*Allégorie de la foi* de Jan Vermeer [fig. 7]:

¹¹¹ Ignace de Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*, p. 101.

¹¹² Giulio Carlo Aran, *L'âge baroque*, p. 69.



Fig. 7. Jan Vermeer, *Allégorie de la foi*, 1671-1674.

Remarquons que l'œuvre de Vermeer est étrangère à la flamboyance du baroque tridentin. Malgré cela, cette œuvre baroque du maître flamand n'est pas pour le moins dépourvue de symptômes qui contaminent l'évidence narrative d'une profonde aura énigmatique. On n'a qu'à prêter attention au visage, à la posture et aux gestes de la jeune femme, ainsi qu'à la multitude d'objets singuliers qui encombrant cet intérieur flamand pour se persuader que la représentation ouvre effectivement sur *autre chose* que le représenté. Plus encore, l'artiste aura eu la présence d'esprit d'intégrer dans cet espace profane et vraisemblable – un espace commun – une reproduction de la crucifixion – un lieu hors du commun. Cette reproduction intéresse – au sens où elle *implique* – le spectateur que vise l'Église catholique en ce que celui-ci reconnaît alors en lui le pouvoir de donner un sens à la scène reproduite qu'il est en mesure de voir. Mais du même coup, les autres figures

allégoriques de l'oeuvre auront ceci d'inquiétant et d'énigmatique qu'elles pourront, du moment où une partie du représenté – la crucifixion – investit déjà le hors-champ de l'image et se poursuit « dans l'esprit du spectateur », déformer, transformer l'image, et, incidemment, troubler et angoisser le croyant :

C'est l'idée que certaines images, banales en apparence, cachent quelque chose de plus grave. De là naît une suspicion à l'égard de ce que l'on voit. [...]

Un peu comme ces tests que font passer les psychologues : devant une image ambiguë, ils vous demandent de raconter une histoire. Du coup, l'image prend l'aspect d'un piège; et si l'on se met à penser que les images ne sont que des pièges, c'est le monde lui-même qui devient très instable.¹¹³

Cette angoisse est essentielle à l'Église contre-réformiste qui souhaite justement émouvoir et piéger le dévot dans son propre *désir de voir*. L'image cinématographique n'est pas exempte de cette angoisse. La *dynamis* de l'oeuvre baroque, tant picturale que cinématographique, réside dans le perpétuel inachèvement sémantique de la représentation qu'une spectature habituelle ne pourra se résoudre à « compléter » sans convoquer le pouvoir de ce que Raoul Ruiz nomme la « double vision ». Un pouvoir qui :

[...] consiste simplement à voir dans un film non pas la séquence narrative effectivement montrée, mais le potentiel

¹¹³ Christine Buci-Glucksman et Fabrice Revault D'Allones, *Raoul Ruiz*, p. 102.

symbolique et narratif des images et des sons isolés du contexte.¹¹⁴

Le pouvoir de la « double vision » que provoque l'image baroque fonde toute spectature baroque. À ce titre, l'image baroque s'ouvre ainsi au pouvoir de l'exégèse et s'offre :

[...] comme l'inépuisable possibilité de créer un monde infini de relations, de réseaux où chaque particule du texte sacré entrait en correspondance toujours singulière et nouvelle avec une autre particule, ouvrant toujours plus le sens, et avec lui ouvrant toujours plus l'imaginaire et la croyance, en les faisant tourbillonner sans fin autour de ce noyau central – le noyau du mystère, de cette impossible *scientia* divine, le noyau de l'Incarnation.¹¹⁵

C'est par ces considérations exégétiques que nous pouvons prétendre étudier le baroque cinématographique autrement que par le recensement des thèmes que l'historien de l'art aura identifié comme baroque. En effet, et à l'image de l'œuvre d'un Vermeer par exemple, l'esprit baroque que l'on accorde à l'expressivité ruizienne se situe bien au-delà de l'extravagance et de la flamboyance de la forme; l'esprit baroque émerge de cette spectature singulière qu'occasionne, dans son cinéma, « l'inépuisable possibilité de créer un monde infini de relations [et] de réseaux »¹¹⁶, et la présence d'images communes, vraisemblables et réalistes dont

¹¹⁴ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 105.

¹¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, p. 17.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 17

l'intrigante fonction est d'énoncer la présence d'autres fictions, mystérieuses, énigmatiques et dissimulées.

2.2

Le pli dans l'image : de la clandestinité dans le cinéma de Raoul Ruiz.

Autrement que par la seule présence d'éléments « superflus et inutiles » ou que par la seule impression de voir la caméra « appréhender le réel dans sa totalité, sa diversité et sa multiplicité »¹¹⁷, l'esprit baroque du film de fiction se reconnaît plutôt aux symptômes de l'inachèvement et à l'expression ludique d'un monde réaliste, puisque changeant et relativiste, qui, sur un mode énigmatique et clandestin, engendre un monde second « chancelant en état de basculer, sur le point de se renverser »¹¹⁸ et toujours au seuil d'un infini avec lequel il entretient une relation secrète et contingente. Aussi, l'esprit baroque d'une œuvre narrative convoque-t-il une spectature instable, à la fois inquiète, nomade et avide de savoir et d'unité, en ce qu'elle doit forcément affronter un monde second commun continuellement mouvant et voyager au sein d'une représentation profane de la réalité, laquelle est à la fois gorgée de plis, de fuites et de complications de toutes sortes.

En 1584, Giordano Bruno, spectateur baroque d'un monde éclaté et changeant, écrit dans ses dialogues italiens :

¹¹⁷ Charles Pozzo Di Borgo, « Mythologie fondamentale et formelle d'un cinéma baroque », *Études cinématographiques*, p. 56.

¹¹⁸ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque. Circé et le paon*, 1965

Je suis sûr...qu'il ne sera jamais possible de *trouver une raison* même demi-probable pour laquelle il dût y avoir une limite à cet Univers corporel, et par conséquent, une *raison pourquoi* les astres qui sont contenus dans son espace dussent être en nombre fini.¹¹⁹ (je souligne)

Ce que le « philosophe maudit » exprime de la sorte durant son exil en cette fin de XVI^{ème} siècle traduit à merveille les interrogations et les inquiétudes à peine voilées que soulève le discours cosmologique de l'ère baroque; un discours scientifique et « raisonné » déjà bien introduit par Nicolas de Cues auquel on doit, entre autres, l'observation d'un Univers libéré de ses limites coperniciennes. Aussi, du point de vue de la raison, l'Univers semble-t-il inachevé, changeant et potentiellement inquiétant. La question de l'infinitude et de l'illimité préoccupe l'homme baroque à un point tel que ce dernier fait coïncider à son raisonnement philosophique son désir de découvrir l'élément manifeste de l'Univers – l'éther – et sa crainte latente de ne plus être la fin ou l'origine. De cette rencontre inopinée entre l'ivresse positiviste et l'angoisse mystique émerge incidemment l'intention extravagante de mesurer l'invisible et de calculer le contingent.

Bien des scientifiques et des philosophes de l'époque proposeront de la sorte une quantité non négligeable de formules cherchant toutes à délimiter ou à offrir un plan de l'Univers. Qu'il s'agisse de formules prétendant saisir, fixer et cloisonner le temps et l'espace selon un calcul défini, ou encore de procédés matriciels tentant

¹¹⁹ Giordano Bruno, *La Cena de le Ceneri*, dial. Terzo, *Opere italiane*, édit. G.Gentile, vol. I, p.73, Bari, 1907.

d'exposer, selon un *pattern* flexible, la production et la transformation des objets dans l'espace du possible, toutes ces « mesures » prises par l'homme du baroque trahissent chez lui le désir, d'une part, d'opposer, à la démesure de ce qui lui est extérieur, une balise raisonnée de l'intérieur, et, d'autre part, qu'à l'objet démesuré à *l'oeil* corresponde le regard mesurant du *sujet qui pense*. Cette clôture de la raison pragmatique exprime pourtant moins le souhait de comprendre le monde visible que le désir de le cloisonner ou de le planifier – de le mettre à plat – d'une manière ou d'une autre. Aussi, à défaut de saisir et de décoder l'Univers, l'homme baroque aurait-il du moins la prétention de *se le représenter* et de *s'en faire un plan*. D'où l'apport important, à la fois moral et esthétique, de l'artiste et du poète baroques pour qui toute *Mathesis Universalis* est une vanité en ce qu'elle ne peut prétendre saisir l'insaisissable qu'à travers l'illusion d'une re-présentation :

Que mon expérience soit un exemple; plus j'aurais dû être avisé par la connaissance des choses, plus j'étais pris par la confusion, possédé par la vanité, perdu dans la grande population de ce monde (...) Et, plutôt que de chercher la sortie du labyrinthe, je m'obstinais à prolonger l'illusion (...) J'allais d'une rue à l'autre, car elles étaient infinies.¹²⁰

Si l'on interprète les dires de Quevedo, le désir de connaissance, voire la pratique expérimentale de la science, est une fatuité de l'homme de savoir qui ne fait que « prolonger » l'illusion d'un Univers saisissable et univoque, et qui ignore la délicieuse harmonie et la merveilleuse coïncidence des opposés, la *coïncidentia*

¹²⁰ Saverio Ansaldi, *Spinoza et le baroque*, p. 27.

oppositorum. En somme, à l'encontre du positivisme, la poésie de la représentation permet au moins de :

[...] mettre en équation le monde baroque instable, « composé d'opposés », [et d'] en retrouver l'harmonie abstraite, invisible, sous le désordre concret des apparences, en tenir la clé, en résoudre, peut-être, l'essentiel inconnu.¹²¹

Qu'il s'agisse de « retrouver l'harmonie abstraite » de l'Univers ou de prétendre en expliquer la complexe et universelle mathématique, le monde environnant et visible apparaît à l'homme du baroque – qu'il soit scientifique, philosophe ou artiste – comme une vaste énigme à déchiffrer, un organisme dont la mécanique secrète et instable laisse poindre les signes, comme autant de symptômes, d'un univers invisible à la fois démesuré et infinitésimal. Ce n'est donc pas par un simple hasard, mais bien par une nécessité morale, que l'époque baroque voit ainsi simultanément se manifester les avocats de la raison (Descartes), les figures contestées du nouveau scientisme (Galilée), les gardiens du discours mystique (Loyola) ainsi que des charlatans de toutes sortes, tous épris à leur façon d'outrecuidance scientifique et religieuse. À ceux-ci s'ajoutent les artistes et poètes qui, à défaut d'un monde clos et évident auquel se référer avec certitude, plongent dans le « désordre concret des apparences » pour mieux en exprimer l'harmonie et l'énigmatique *raison d'être*.

De l'ouverture poétique au cloisonnement scientifique ou mystique; de l'infinie complexité – ou *complicatio* (G. Bruno) – d'un Univers que l'on imagine

¹²¹ Benito Pelegrin, *Figurations de l'infini*, p. 56.

multiple et éternel à la condamnation par l'Église de l'homme de chair, mortel et païen, tout l'esprit baroque réside dans ces douloureux antagonismes éthiques et moraux qui ont tôt fait d'alimenter les interrogations envers un monde visible changeant duquel semble toujours émerger un monde invisible, secret et *autrement*. Un antagonisme antithétique dans lequel s'opposent le désir de connaissance et la crise que suscite l'inconnu; un conflit discursif dans lequel cohabitent l'euphorie que provoque la perspective d'un Univers infini et la dysphorie qu'entraîne l'idée d'un Univers excentrique. Normal alors que l'homme du baroque cherche désespérément à *arraisonner* le monde de quelque manière que ce soit; qu'il cherche à retrouver le *plan du monde* ou à en exprimer sa *raison d'être*, soit :

[de] soumettre le monde à la Raison, [d'] *arraisonner* au sens premier : soumettre à nos raisons, lui demander raison de ses mobiles, de ce qui le fait aller d'un point à un autre, [de] le « contrôler ». ¹²²

Ce désir d'arraisonner et de contrôler le monde visible, dans un contexte social conflictuel qui voit l'Église se déchirer entre réforme et contre-réforme et se débattre contre le discours positiviste ambiant, fonde toute la dynamique de l'esprit baroque; une dynamique de l'équilibre et de l'instabilité, du désir et de la crise. Ainsi, pour assurer la stabilité d'un fidèle de plus en plus instable et quotidiennement livré à l'errance de l'entre-discours, l'image artistique et religieuse du baroque prétend-elle répondre à ce pari utopique d'exprimer à la fois la *raison d'être* du monde visible et la *raison divine* de l'infini invisible. La *dynamis* baroque de l'image émerge de cette

¹²² *Ibid*, p.59.

prétention qu'a l'œuvre artistique d'arraisonner le monde profane tout en ménageant dans le représenté un regard sur le monde éternel ou sur un réel *autre*. Aussi, convient-il de reconnaître à la spectature baroque un désir de *voir le regard autre* et de *percevoir l'outre* dont l'impossible représentation contraint l'œil du spectateur à ne voir que les *formes* de l'illusion, et le regard de celui-ci à ne percevoir que les *forces* de l'artifice. L'œuvre baroque possède ainsi cette dynamique d'exprimer, à défaut de représenter, un monde à la fois « miroir des miroirs », « livre des livres », ainsi qu'un « univers esthétique de formes-forces en équilibre/déséquilibre permanent. »¹²³

En cela, comme l'a déjà fait remarquer Michel Maffesoli, le baroque correspond moins à un « ensemble artistique bien délimité [qu'à un] type de sensibilité »¹²⁴ auquel on peut ajouter une esthésie particulière. Ceci nous aidera à considérer la spectature cinématographique baroque comme une esthésie comparable à celle que connaît l'homme baroque; une esthésie nourrie par la profonde conviction qu'il existe un *ailleurs* du réel vu *comme tel*, que l'image à son tour suggère tacitement *comme si* à travers une série de symptômes d'*autres choses* se profilait un monde clandestin. En ce sens, une œuvre cinématographique de fiction comme celle de Raoul Ruiz nous permet d'étudier cette esthésie – ou cette « double vision » – puisque ses films mettent clairement en jeu un monde réaliste et relativiste, compliqué par une prolifération clandestine de symptômes et par l'émergence ludique de formules secrètes et de règles occultes. Il s'agit donc d'étudier cette spectature singulière que provoque de la sorte un cinéma :

¹²³ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 123.

¹²⁴ Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, p. 154.

[...] qui renonce à sa capacité narrative, hypnotique, à sa puissance de ravissement et préfère se tourner sur lui-même dans le but de laisser proliférer des séries d'images circulaires, des hors-champs qui profitent du déjà-vu, tout ceci afin de pluraliser des séquences narratives, lesquelles se révèlent capables de donner naissance à une forme inédite de narration cinématographique, avec des règles à inventer, une poétique à découvrir.¹²⁵

Nous avons vu jusqu'ici que le film de fiction ruizien propose un monde profondément réaliste dont la nature éminemment changeante, infinie et relativiste oblige l'œil du spectateur à porter le regard sur ce qui s'y dissimule. Aussi, la spectature baroque est-elle une posture esthétique réaliste en ceci que :

Le caractère énigmatique de l'art [...] tient donc, non pas à [son] éloignement du monde réel, mais bien au contraire au fait que la réalité, dans son essence, est énigmatique.¹²⁶

C'est en étant réaliste que le cinéma de Ruiz entraîne une spectature baroque. Puisque la réalité du baroque est faite de failles, d'entre et d'errance, il convient de considérer l'esthésie baroque comme une attitude inquiète envers un réalisme énigmatique, une réalité hiéroglyphique et un réel illusoire en perpétuelle fuite. Avant d'entreprendre l'étude d'un cas cinématographique précis, considérons deux œuvres peintes qui ont toutes deux pour caractéristique d'exprimer une réalité

¹²⁵ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 106-107.

¹²⁶ Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, p. 22.

énigmatique au sein d'une représentation réaliste du monde commun et domestique. Remarquons, dans chacun des cas, la prégnance d'un hors-champ qui ajoute à l'œuvre une valeur de sensibilité étonnante en ouvrant la banalité du quotidien – ou l'*habitus* – sur l'excentricité d'un ailleurs caché. À la forme d'un dehors illusoire s'ajoute la force de ce subterfuge :



Fig. 8. J. Vermeer, *L'atelier*, 1662-1668. Fig. 9. G. Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*, 1664.

Face à ces deux intérieurs flamands, véritables représentations baroques d'un réel et d'une domesticité ouverte sur l'*oultre*, l'œil du spectateur glisse sur les différents signes présents et interroge du regard ce qui, à même le manifeste, *œuvre* vers l'autre chose et l'autrement. Il *oeuvre* – et agit – dans ces deux cas une ouverture incarnée, dans le cas de Vermeer [fig. 8], par un rideau entrouvert, par une carte et, surtout, par une lumière venant d'un hors-champ présent par son absence de visibilité; et dans le cas de Metsu [fig. 9], par un regard porté sur une seconde représentation semi-découverte par un personnage du tableau. Ce qui *œuvre* ici, c'est

l'*ailleurs* de la représentation que ces signes évoquent et expriment comme autant de symptômes d'un monde dissimulé à l'œil mais deviné du regard. Ces symptômes agissent sur l'acte de spectature comme les révélateurs d'une machination narrative qui, au sein de la représentation apparente, semble révéler une fuite imaginaire dans laquelle s'engouffrent le réalisme et l'*habitus* de la scène. L'œil du spectateur ne voit plus seulement les formes de l'apparent, mais s'oblige également à regarder les forces de l'*oultre* qui y sont implicitement exprimées.

En ce qui concerne le film de fiction, Ruiz convient qu'une image cinématographique peut également servir « de matrice à deux séquences potentielles dont la cohérence finale est assurée par le plan secret. »¹²⁷ Cette image-matrice, à laquelle peuvent s'adjoindre un son ou une parole provenant du hors-champ, entraîne une lecture simultanément instable et désirante en ce qu'elle rend le spectateur sensible à la valeur allégorique d'une scène; celle-ci dissimulant dans sa forme visible – et sous son *habitus* –, à même les plis de sa machination narrative, une force invisible de « cohérence » fantasmatique et imaginaire. Car ce que le « plan secret » implique, c'est l'existence d'une machination clandestine qui, comme le pli pour le drap, réclame de l'*Un* un possible déploiement vers l'*autrement*. À cette image-matrice dont parle Ruiz correspond pour la spectature une image cinématographique mouvante et organique qui : « enveloppe un milieu intérieur qui contient nécessairement d'autres espèces d'organismes, ceux-ci enveloppant à leur tour des milieux intérieurs qui contiennent d'autres organismes encore. »¹²⁸

¹²⁷ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 108.

¹²⁸ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 13.

Le pli organique du baroque que définit ainsi Deleuze rejoint en cela la définition que propose Mario Perniola du mouvement énigmatique; soit un mouvement de l'esprit qui fait en sorte que « le point de départ et le point d'arrivée est à la fois le même et complètement différent. »¹²⁹ Ce mouvement de l'esprit que nous pouvons assigner à la spectature baroque convoque le pouvoir d'une « double vision » qui tend à deviner sous les formes de l'image « de départ », les forces d'une autre image, perçue cette fois-ci par un regard exégétique nourri d'un désir d'arraisonner le monde et de déchiffrer toute représentation énigmatique. Aussi, la spectature baroque est-elle une posture *appelée* au sens religieux du terme; *appelée* à déplacer du regard les signes visibles à l'œil, et ce, dans l'optique d'en découvrir la combinatoire secrète pouvant idéalement faire apparaître l'*autre* au sein du *même*.

La spectature baroque est une spectature instable car elle implique un véritable travail de déchiffrage. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de la poupée dans *Trois vies et une seule mort*, le cinéma de Ruiz provoque le spectateur, celui-ci devant constamment faire fi des formes que dessine le motif apparent – point de départ pourtant de ce qu'il voit – et constituer autour du signe apparu les forces d'une histoire symptomatique de la première. À la vue des taches « inexplicables » d'une œuvre de Fra Angelico, véritables provocations de l'œil, Georges Didi-Huberman ne peut que reconnaître :

[...] un véritable *déplacement* du signe iconique, [et ne pouvoir] plus rien affirmer qui ait la stabilité minimale requise par la notion de motif: [ne plus pouvoir] dire « c'est » ou « ce n'est pas » de façon tranchée. Il y a

¹²⁹ Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, p. 23.

déplacement de la valeur iconique, donc équivoque de la représentation.¹³⁰

À cette « équivoque de la représentation » que constitue la scène étudiée plus haut de *Trois vies et une seule mort* s'ajoutent ces déplacements sémiotiques dont parle Georges Didi-Huberman à propos des taches de l'œuvre de Fra Angelico. C'est que la poupée, en tant que symptôme d'*autre chose*, dérange le visible en se frayant un passage vers l'invisible et en ménageant dans les *formes* de l'apparent une fuite vers les *forces* de l'inapparent. De sorte que le signe, véritable tache distinctive, résiste à la signification du motif apparent – un homme s'éveille – et bouleverse le patent de la scène domestique d'une valeur latente et fantasmatique. À ce jeu de résistance et de bouleversements, nous pouvons reconnaître un mouvement sémiotique incontrôlable bel et bien généré par une poétique *manœuvrante*, mais dont la spectature impliquée parvient seule à reconnaître la valeur baroque. Aussi, la spectature s'avère-t-elle baroque au moment où elle réalise, comme Giordano Bruno l'a réalisé à son tour à propos du monde corporel, qu'il semble à jamais impossible de « *trouver une raison, même demi-probable, pour laquelle il dût y avoir une limite à cet Univers corporel* » ou à cette scène domestique.

Approfondissons notre analyse de la spectature cinématographique baroque en convoquant un autre exemple tiré de la filmographie de Raoul Ruiz. Observons, dans *Comédie de l'innocence*, le pli organique nous permettant de reconnaître l'esprit baroque du film. Ce film est d'autant plus intéressant à étudier qu'il évite d'entretenir un style extravagant qui aurait pu permettre d'en définir l'aspect

¹³⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 37.

baroque selon les seules catégories d'ordre formelle. Résumons brièvement l'histoire. Un enfant disparaît subitement du domicile familial. Du coup, une jeune mère, Ariane, fait des pieds et des mains pour retrouver son fils en cavale. Le fils en question semble avoir pris la fuite avec une femme dénommée Isabella, qui prétend être la vraie mère du garçon. Assurément, il s'agirait là d'un simple récit de kidnapping si ce n'était de la conviction du jeune garçon d'appartenir effectivement à deux mères. Cet embrouillamini maternel entraîne inévitablement l'identité du jeune garçon dans un véritable jeu de variation nominaliste; il est Camille pour l'une et Paul pour l'autre. La question qui se pose alors : quel est le vrai fils qui se cache sous la double dénomination? Quel est l'*un* qui se dissimule derrière la duplicité? Quel sera le dénouement de cette intrigue et quelle est la formule secrète permettant peut-être d'expliquer cette méprise?

Ruiz propose une image-vidéo comme seul élément pouvant théoriquement répondre à ces questions. De quoi retourne cette image-vidéo? D'ordinaire, le jeune garçon en question aime bien filmer – ou capter; *captare* « essayer de prendre » et de *s'approprier* – son entourage, ainsi que les gens qu'il rencontre lors de ses longues journées passées dans les parcs publics. Peu après sa disparition, Ariane se résoud à visionner l'une des cassettes et y découvre une scène dans laquelle Isabella tente, avec un brin d'insistance, de convaincre Camille que sa véritable identité ne correspond pas à celle qu'il croit pourtant posséder : « tu t'appelles Paul » dit Isabella, s'adressant à la caméra [fig. 10].



Fig. 10. R. Ruiz, *Comédie de l'innocence*, 2000.

Pour Ariane, il est dorénavant clair et sans équivoque que cette image exprime la vérité : « on sait maintenant ce qui s'est passé » dit-elle. Or, cette image-vidéo vaut-elle, comme nous nous plaignons trop souvent à le croire, mille mots? La spectature se voit-elle contrainte de croire Ariane dès l'instant où elle accorde à cette image-vidéo une valeur de preuve irréfutable? N'arraison-nous pas trop hâtivement cette image-vidéo dans le seul but d'en faire le signe *sans reste* – et sans ouverture ou dénué de fuites – d'un motif apparent : l'enlèvement?

Croire aveuglément à cette image implique qu'on accorde à celle-ci le statut de preuve qu'une autre image présente sur le même ruban vient pourtant annihiler. En effet, l'autre image-vidéo dont il est question présente plus loin Isabella s'adressant toujours à Paul/Camille mais, cette fois-ci, avec un regard porté sur le hors-champ droit de l'image. En apparence, Isabella répond aux questions du jeune garçon, ce dernier vraisemblablement situé hors-cadre. À ce moment, qui tient la caméra? [fig. 11].



Fig. 11. R. Ruiz, *Comédie de l'innocence*, 2000.

Aussi, d'autres questions s'ajoutent à la dernière : à qui Isabella s'adresse-t-elle réellement si on consent à croire que Camille seul manipule la caméra? Répond-elle à une question posée par Paul ou bien participe-t-elle à un jeu dont Camille est le seul responsable? Notons qu'Isabella affirme à la fin du film, soit après l'hypothétique dénouement, qu'elle n'y est pour rien : « Camille est l'organisateur de tout cela » se défend-elle. Après tout, pourquoi pas? En effet, n'est-il pas, à l'origine, celui qui « capte » et tente de « prendre » – au piège – le monde environnant? Au demeurant, ne possède-t-il pas les moyens et l'autorité – en terme d'autorisation matérielle – de *saisir*, d'*organiser* et, surtout, de *se représenter* le monde et l'Univers? Mais, au demeurant, qui est Paul? Est-ce la tierce personne absente de l'image, mais présente par le double jeu du regard et de la caméra?

À ne pas en douter, l'image-vidéo offre plusieurs perspectives de l'événement et non une réponse à celui-ci. En cela, l'image-vidéo que découvre Ariane aurait pu s'avérer un détail futile n'eût été son intention d'en faire le symptôme d'une véritable machination. Ainsi, l'image-vidéo apparaît-elle – dans sa visibilité *video*, du latin « je vois » –, comme la matrice d'un éclaircissement, alors même que

s'épuise dans l'invisibilité de son hors-champ – l'absence d'auteur –, toute certitude dont le dénouement se réclame pourtant. Aussi, à défaut de représenter l'enlèvement, l'image-vidéo exprime-t-elle autre chose que la *raison d'être* de ce que « je vois »; elle exprime également, par sa fuite vers un hors-champ invisible, la raison hypothétique qui se dissimule sous ce même « je vois ».

En résistant de la sorte à s'avérer du ressort de l'*Un* et en se refusant d'être assimilée à un mouvement narratif *partes intra-partes*, l'image-vidéo s'exclut par la même occasion d'une mécanique close – ou d'une *dispositio* langagière structuraliste et limitée – pour laisser exprimer, en « contrepartie » du monde, sa dimension organique, fuyante et dénuée de centre. Sans la justification narrative de l'image-vidéo qu'aurait pu permettre, par exemple, l'aveu du jeune garçon, le récit s'enveloppe autour d'un néant et d'une absence qui, d'une part, prolongent l'histoire apparente vers d'hypothétiques et obscures contingences, et, d'autre part, plongent cette dernière dans un tourbillon organique et narratif ébranlé de « transformations internes permanentes [...], dans un mouvement non pas orienté, finalisé, mais plutôt spiralesque. »¹³¹ Aussi, l'image-vidéo ne garantissant aucun dénouement retourne-t-elle la fiction sur elle-même puisque ce symptôme d'*autre chose* qu'est cette même image s'avère simultanément l'origine d'une résolution – d'une *raison d'être* – présumée et l'expression d'une perpétuelle *complicatio* narrative, d'un « pli qui va à l'infini. »¹³² S'enclenche aussitôt une spectature instable soumise à la mouvance d'une série de fausses perceptions, d'arraisonnements vains et de jugements biaisés.

¹³¹ Michel Maffesoli, « Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité », *Résurgences baroques*, p. 57.

¹³² Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 5.

Aussi, la spectature se voit-elle à la fois *appelée* et *piégée* par une image-vidéo dont on aura confondu la nature simulacre et la fonction justificatrice.

2.3

Du fragment et de la série comme origine du baroque cinématographique.

La spectature baroque du cinéma ruizien se reconnaît à une esthésie confuse provoquée par une *dynamis* narrative qui ne cesse d'admettre dans la visibilité du *même* la présence énigmatique de l'*autre*. En ce sens, la spectature baroque convoque bel et bien chez le spectateur le pouvoir d'une « double vision », car le symptôme fait toujours :

[...] prendre « un signe pour un autre », [et] court-circuite la signification en détachant un signe d'autres sens possibles dans le but de nous diriger non pas vers ces sens précis, mais vers d'autres signes.¹³³

À ce titre, il se produit dans *Comédie de l'innocence* de Raoul Ruiz un dédoublement du récit à partir de la seule image-vidéo laissée par Camille. Ceci nous fait comprendre que la narration du film ne préexiste plus seulement à l'image, mais bien que « c'est à partir de cette image-là que le film se fera »¹³⁴. Profondément intrigante et continuellement redoublée d'un sens occulte, l'image-vidéo, comme la carte du tableau de Vermeer et le tableau dans le tableau de Metsu, incite le

¹³³ Anthony Wall, « Lire faussement ou se tromper de signe : le mensonge dans *La Vocation suspendue* de Pierre Klossowski », *Protée*, automne 1994, p. 13.

¹³⁴ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 108.

spectateur à deviner sous la forme représentée que découvre l'œil, les forces clandestines et souterraines que laisse exprimer, par l'équivoque du hors-champ, un au-delà de l'image visible. L'image-vidéo répond, par cette expression de l'altérité, à la définition du « syndrome narratif » en ceci qu'elle ouvre l'histoire racontée sur son *autrement*, dont cette même image, incidemment symptomatique d'*autre chose* qu'un « simple » enlèvement, constitue seule l'origine.

Cet *autrement* ou cet au-delà de l'histoire racontée appelle une ou plusieurs autres histoires au sein même de la fiction apparente; une fiction dont l'unité narrative enveloppe et développe désormais une multiplicité narrative repliée et dépliée en elle. Aussi la fiction apparente de Ruiz conserve-t-elle de l'idée d'unité la représentation monadique qu'en fait Leibniz, et qu'explique ainsi Deleuze :

[Dans la monade,] les enveloppements et développements, les implications et les explications, sont encore des mouvements particuliers qui doivent être compris dans une universelle Unité qui les « complique » tous, et complique tous les Uns.¹³⁵

Cette *complicatio* de l'unité narrative de la fiction engendrée par la seule équivoque sémantique de l'image-vidéo aurait pu faire dire à Ruiz que « les deux fonctions de l'image en mouvement peuvent être complémentaires » :

Évocation mécanique d'événements qui ont déjà eu lieu ou qui arriveront, qui appartiennent à d'autres mondes même si

¹³⁵ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 33.

ces mondes sont eux-mêmes des films, des Dieux déjà morts ou d'autres à venir. *Invocation* des événements éternels : perpétuelle recreation en constant état de régénération ou de défaillance.

Et il ajoute :

Dans ce commerce avec l'au-delà, le film nous invite à un voyage le long d'un fleuve souterrain, tandis que depuis notre navire nous envisageons des figures issues de l'autre monde, figures déformées, qui sans l'obscurité seraient invisible.¹³⁶

Dans la fiction que constitue *Comédie de l'innocence*, l'image-vidéo fait assurément figure de symptôme d'*autre chose* parce qu'elle *invoque* une absence et une invisibilité *évoquée* à même sa visibilité. Cette image « complémentée » – puisque additionnée d'une puissance sémantique *différent* du visible – se dédouble sous la force de ce qui se trame sous sa forme; elle plie sous le poids d'un mystérieux hors-champ dont l'existence perçue en repli suscite la polysémie de l'*Un*. Aussi cette image-vidéo partage-t-elle son expressivité entre sa *nature* manifestement monstrative – par l'« évocation mécanique d'événements » réel – et sa *fonction* poétique d'*appel à la perception* – « invocation des événements éternels [...] en constant état de régénération. » Plus exactement, l'image-vidéo laissée par Camille, dans son « commerce avec l'au-delà », a ceci d'organique qu'elle réactive sans cesse la multiplicité enveloppée dans la fiction apparente par l'invocation et

¹³⁶ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 109-110.

l'implication d'autres histoires possibles, perçues et devinées dans les replis inapparents de l'invu et de l'insu.

Cette régénération organique de la fiction par le seul pouvoir du hors-champ de l'image-vidéo est vraisemblablement rendue possible par l'exacerbation par le cinéaste d'une caractéristique esthétique de la vidéo qui consiste à :

[...] fonctionner comme un moyen d'enquête introspective, [et de se constituer en] une espèce de confessionnal au travers duquel l'auteur se confronterait directement au spectateur.¹³⁷

Ainsi pouvons-nous prétendre retrouver à l'origine de l'expressivité énigmatique de *Comédie de l'innocence* l'idée que l'image-vidéo laissée par Camille érige en confession ce qui a toutes les apparences du mensonge. En d'autres termes, Ruiz profite de la puissance expressive de l'image-vidéo qui consiste à s'imposer à la spectature comme ce qui semble être une preuve du réel ou une empreinte du monde, la situation ainsi enregistrée reflétant également la présence d'un témoin – l'auteur –, même si ce dernier ment ou invente de toutes pièces la situation dans laquelle il « montre » se trouver. Dans la perspective du mensonge et de la fabulation, le « moyen d'enquête » que constitue l'image-vidéo transmise et, surtout, abandonnée par Camille s'avère moins un élément de preuve qu'un véritable fragment de l'imaginaire du jeune garçon. De sorte que l'image-vidéo, loin d'expliquer un hypothétique enlèvement dont elle serait l'indice, devient une

¹³⁷ Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, p. 37.

échappée fantasmatique, une complication de l'unité narrative qui s'avère aussitôt « en constant état de régénération. »

En s'épuisant autour de l'inapparent de l'image-vidéo – conjointement dans l'équivoque de son hors-champs et dans l'imaginaire de Camille/Paul –, la fiction apparente de *Comédie de l'innocence* propose une situation – l'enlèvement de Camille – qui, bien qu'elle motive une certaine univocité narrative, régénère constamment la multiplicité sémantique implicite du récit. Camille a-t-il mis en scène sa disparition? Paul est-il le témoin d'un enlèvement? Isabella reprend-t-elle les mots énoncés par l'auteur de l'image-vidéo? En plongeant de la sorte la spectature dans une structure narrative favorisant un *excès d'histoires*, l'image-vidéo devient *la* situation autour de laquelle se complique l'unité de la fiction. De même que le film « [...] par une telle structure, réunit autour du même des situations différentes, à moins qu'il ne dévoile, autour de ce même qui cherche à unifier, le différent des situations. »¹³⁸

À défaut de s'avérer la partie d'un Tout idéalement unificateur, l'image-vidéo devient en somme le morceau amorphe d'une vérité dont elle est l'écriture; elle devient le fragment dans lequel se concentrent, tels un proto-phénomène, l'origine de la multiplicité et le témoignage éclatant d'un manque. En d'autres termes, le fragment ne s'oriente plus vers le dénouement de l'intrigue ou la réalisation de l'*Un* dont il se diffère constamment, mais génère de nouveaux et de multiples dénouements. Ruiz identifie comme image-situation une telle image fragmentaire qui « sert de pont, d'aéroport, aux multiples films qui vont coexister dans le film que l'on verra », et qui fait en sorte que « les fictions proprement dites viennent

¹³⁸ Marie-Françoise Grange, *Le meurtre du matelot*, Parachute n° 52, 1988.

seulement après et ne peuvent se développer qu'à condition de se ressourcer constamment dans l'image qui les a générées. »¹³⁹ En somme, l'image-situation de Ruiz est à considérer comme un fragment de l'Unité narrative qui génère – et demeure à jamais l'origine – des fictions au même titre que la figure allégorique en peinture qui, dans l'absence de sens ultime, « ne fait pas qu'évoquer une perte; [elle] constitue par-là même d'autres figures de sens. »¹⁴⁰

Reconnaissant de la sorte que certaines images cinématographiques se dédoublent et deviennent *illico* des images-situations en demeurant fragmentaires et inachevées¹⁴¹, nous sommes en mesure de constater que l'expérience du cinéma ruizien, en tant qu'expérience d'un langage, consiste également, pour la spectature qui l'appréhende, en une épreuve du vide, de l'attente et de l'entre. Car le fragment, au contraire du plan considéré parfois de manière erronée comme unité complète, ultime et minimale, est, au même titre que l'allégorie, un symptôme du langage; un symptôme d'*autre chose* qui laisse transparaître dans l'unité narrative les failles et les équivoques du langage cinématographique, soit les fuites et proliférations qu'impose à l'ensemble de la fiction une image se différenciant de l'*Un* et en perpétuelle formation/déformation ou en permanent montage/démontage. Aussi, le fragment cinématographique convoque-t-il le pouvoir de la « double vision » en ceci qu'il est continuellement un intermédiaire – ou un *intermedium* – entre, d'une part, l'unité narrative dont il s'avère l'origine et la non-réalisation, et, d'autre part, le regard *désirant* de la spectature dont l'objet est de saisir la manière qu'ont les images de signifier et de s'incorporer dans une structure quelle qu'elle soit. Le

¹³⁹ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 111.

¹⁴⁰ Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, p. 71.

¹⁴¹ Voir Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 112.

fragment cinématographique comporte ceci de troublant qu'il est à la fois la cause d'une polysémie et l'origine d'un système langagier dont il est simultanément le point de départ et le point d'arrivée. En cela, la situation qu'exprime le fragment cinématographique de l'image-vidéo dans *Comédie de l'innocence* révoque toute représentation absolue d'un « événement » dont elle n'est et ne sera toujours qu'une allusion.

« Les tableaux ne représentent pas, ils font allusion » nous avertit d'ailleurs le collectionneur dans *L'hypothèse du tableau volé*. Cet autre film de Ruiz convoque à son tour le don de la « double vision » du fait qu'il engage la spectature sur des chemins de traverse qui ne cessent d'ouvrir chacun des tableaux du peintre Tonnerre vers l'hypothèse d'une cérémonie secrète dont ils sont moins la représentation absolue que l'allusion contingente. Aussi, le collectionneur nous incite-t-il continuellement à nous écarter du représenté et du visible pour mieux entreprendre un travail exégétique de l'esprit que seul le regard d'un allégoriste peut prétendre exécuter. Plus exactement, le collectionneur invite le spectateur à percevoir sous la forme des tableaux vivants, les forces expressives d'une cérémonie secrète dont chacun des tableaux, présentés de façon à ce qu'ils instituent une série, serait le fragment. En somme, les tableaux invoquent une unité narrative – la cérémonie – « en tant qu'elle enveloppe une multiplicité, cette multiplicité développant l'*Un* à la façon d'une 'série'. »¹⁴²

On rencontre ici, avec l'idée de « série », un fondement essentiel à l'esprit du baroque, et qui consiste à percevoir dans la rupture de la totalité close et l'absence d'un centre perceptif, l'émergence d'une multiplicité venant compliquer

¹⁴² Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 33.

l'appréhension d'une unité désormais livrée à « une infinité de points de vue. »¹⁴³ Aussi, la série de tableaux du peintre Tonnerre s'organise-t-elle autour d'un centre inexistant – le tableau volé – et s'agence-t-elle selon le seul point de vue conjectural du collectionneur. De sorte que les tableaux s'inscrivent moins comme les parties centripètes d'un Tout, qu'ils s'avèrent les fragments épars d'une série imaginaire dont ils sont à la fois l'origine, l'écriture et la figure de non-réalisation. Les fragments permettent ainsi d'*imager* l'absence, comme les tableaux du peintre Tonnerre permettent, selon les « fausses attributions », dans les « citations apocryphes » et par les « mystifications érudites »¹⁴⁴ du collectionneur, d'*envisager* – de prêter un visage à – une cérémonie toujours hypothétique. Pour réussir à mystifier de la sorte la spectature, Ruiz convoque la puissance ludique de l'image baroquisante qui suscite chez le sujet instable le désir de voir l'*oultre*, et, « en tirant le sens de l'absence [et] en faisant de l'*absens* un *presens*. »¹⁴⁵, vise à rendre visible l'invisible et à provoquer la manifestation d'un secret, seule manifestation d'une *possible* focalisation.

Devant la représentation en tableau vivant du mythe de *Diane chasseresse*, par exemple, le collectionneur nous invite à nous détourner de la simple anecdote et à prendre à contre-pied la direction des regards des personnages dans le seul but de leur arracher une prétendue intention – ou *visée* – cachée. De cette façon, indique-t-il, le tableau éveillera le secret qui le hante, et laissera émaner de sa forme visible et apparente un sens ou une histoire qui le seconde et le complète sans toutefois en élucider l'énigmatique mystère. Car ce que le collectionneur souhaite avant tout,

¹⁴³ *Ibid*, p. 35.

¹⁴⁴ Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, p. 203.

¹⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, p. 127.

c'est qu'il émerge des tableaux une histoire que lui seul pourra prétendre avoir mise au jour; et comme « il n'y a pas d'histoire sans secret », tous ses efforts consisteront à « en susciter constamment »¹⁴⁶ par le recours à un discours emphatique et mystificateur. Ce sens second des tableaux et l'histoire cachée à laquelle ils font ainsi « allusion » originent d'une fragmentation de l'ensemble de l'œuvre du peintre Tonnerre, et concourent également à faire de chacun des tableaux l'allégorie d'une cérémonie dont ils sont seulement l'exposition et l'argument. Aussi, l'emphase et la mystification du discours baroquisant du collectionneur entraînent-elles l'image de *Diane chasseresse* en tableau vivant dans une véritable ostentation allégorique, celle-ci n'étant conséquemment plus faite « pour signifier, représenter, produire du sens ou de la connaissance, [elle n'est plus là que] pour être remarquée, notée, contemplée comme un monument en ruine. »¹⁴⁷

Sous le discours baroquisant – creux et solennel – du collectionneur, chacun des tableaux du peintre Tonnerre se mue en une ruine de la cérémonie; ils deviennent les symptômes ostentatoires d'une série hypothétique dont le foyer est partout et la circonférence nulle part. Cette série contemplée dans la conjecture du collectionneur régénère continuellement l'unité narrative de la fiction en ce qu'elle s'épuise chaque fois dans le fragment dont elle tire son origine et sa *raison d'être*. Chacun des tableaux génère ainsi, comme autant de fragments d'une multiplicité, l'espoir et le désir d'instaurer à l'œuvre une unité narrative ou une *istoria principale* menant inéluctablement au dénouement ou au foyer de l'intrigue. Peine perdue, puisque la série baroque résiste à tout dénouement, proposant comme seule Unité,

¹⁴⁶ Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, p. 206.

¹⁴⁷ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps*, p. 33.

une constellation de possibles résultant d'une infinité de points de vue que permettent les diverses appréhensions monadiques de la multiplicité. En cela, le fragment cinématographique demeure ouvert, symptomatique d'un *autrement*, et, incidemment, provoque la « double vision » d'une spectature qui voit dans ce même fragment ce qu'elle désire bien apercevoir.

Nous constatons que le recours à la « double vision » chez Ruiz s'apparente à ce que convoquent dans l'esprit de l'homme baroque, les œuvres peintes dès le XV^{ème} siècle par des artistes soucieux de laisser apparaître dans la représentation visuelle d'une scène, aussi commune soit-elle, la présence allégorique d'une homélie secrète que seul le croyant était en mesure de contempler. Nous l'avons furtivement constaté avec les œuvres de Vermeer et de Metsu; illustrons davantage ce propos à l'aide d'un exemple supplémentaire qui nous permettra de reconnaître que l'effet produit sur le dévot est semblable à celui que provoquent chez le spectateur les tableaux de *L'hypothèse du tableau volé* de Ruiz.

Pieter Aertsen (1508-1575) exécuta un certain nombre de tableaux dans lesquels une scène en arrière-plan s'inscrit tacitement dans celle qu'un œil instruit aux principes esthétiques d'Alberti considérera pourtant comme étant première et principale; le reste n'étant qu'artifices, décors et fatuités. Or, malgré l'espace fictif qui, de fait, les séparent, les deux scènes, *a priori* dissemblables, s'avèrent néanmoins contiguës en ce qu'elles s'échangent une *raison d'être* allégorique.

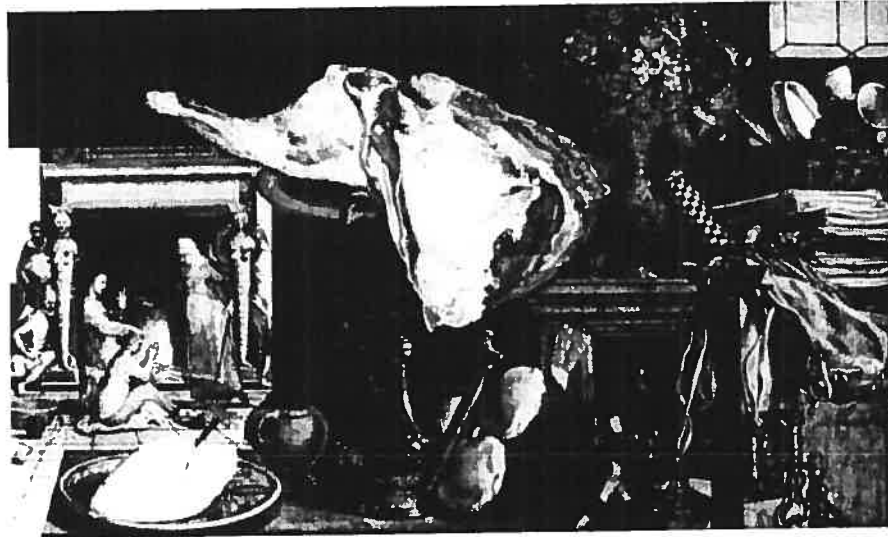


Fig. 12. P. Aertsen, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1552.

Dans *Le Christ chez Marthe et Marie* [fig. 12], Pieter Aertsen redouble la représentation d'une nature morte par une seconde représentation, pieuse cette fois, dont l'expression, reconnue par le chrétien, affecte le premier plan qui s'inscrit dans une série allégorique que le second plan confirme et alimente. Analysant ce même tableau, Victor Stoïchita propose l'idée que :

[...] le premier plan du tableau n'est pas seulement la représentation de la nourriture, mais aussi son allégorisation. Cette allégorisation n'advient que si l'on rapporte le premier plan au second. On s'aperçoit alors que le contraste entre les deux niveaux de l'image se situe entre le Verbe et la Chair. L'image n'étale cependant pas seulement le contraste, mais aussi la continuité. Elle opère, pour ainsi dire, une « transsubstantiation » à laquelle le spectateur doit prendre part.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Victor Stoïchita, *L'instauration du tableau*, p. 19.

En ce sens, le plan mettant en scène le Christ constitue moins le « deuxième » plan du premier que son plan *autre*. Aussi, les deux représentations forment-elles une série imaginaire de laquelle émerge une allégorie essentiellement tributaire d'une « double vision » chrétienne. Dans ce vertigineux partage entre le même et l'autre, le visible et l'invisible, le patent et le latent, s'installe une continuité ouverte qui ne se refermera que dans l'esprit du dévot alors conscient d'y percevoir la transsubstantiation tant désirée. Or, cette continuité allégorique n'est accessible que du point de vue du croyant, de sorte que l'image demeure incessamment fragmentée en ceci qu'elle instaure une série – d'un plan, l'autre – qui « complique » l'unité représentative d'une multiplicité discursive et narrative. La « fiction » du tableau d'Aertsen se dédouble et se fragmente, certes, mais elle entraîne également à sa suite un fractionnement de la spectature qui perçoit au-delà – et dans l'*autrement* – de l'unité représentative du tableau d'Aertsen, les passages d'un fragment représenté à l'autre, chacun devenant tour à tour le symptôme allégorique de l'autre.

Le mystère de la transsubstantiation s'avère le secret auquel font allusion les fragments de l'œuvre du peintre hollandais. *L'hypothèse du tableau volé* de Ruiz et *Le Christ chez Marthe et Marie* d'Aertsen ont ceci en commun qu'ils convoquent une spectature sensible à ce qu'*invoque* le représenté. Dans le film de Ruiz, les personnages et objets du tableau vivant sont ainsi offerts au spectateur comme autant de fragments menant hypothétiquement à la manifestation d'un secret. Toujours devant la représentation en tableau vivant du mythe de *Diane chasseresse*, le collectionneur, investi du pouvoir d'un allégoriste, nous invite à considérer le miroir que tient une tierce personne et qui sert, de toute évidence, à aveugler la proie de

Diane, mais qui, semble-t-il, provoque également une lecture débordant le cadre de la représentation. Selon les dires du collectionneur, le spectateur se doit de discerner dans le reflet du miroir traversant le champ de l'image, la présence symptomatique d'un au-delà du visible [fig. 13].

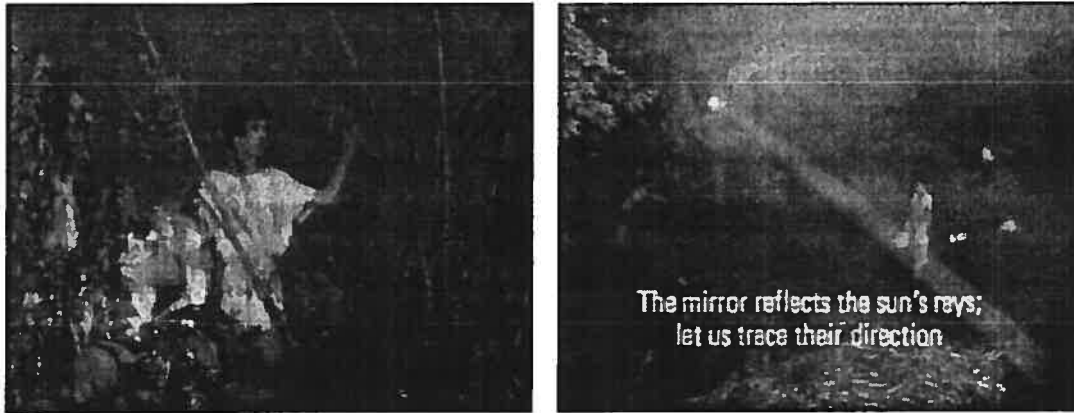


Fig. 13. R. Ruiz, *L'hypothèse du tableau volé*, 1979.

Par conséquent, la représentation du mythe *appelle* une lecture exégétique de l'image qui transforme tout signe présent en décombres d'une combinatoire fantasmée. Ainsi, le miroir est désormais « tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. »¹⁴⁹ Et il est sans compter que :

Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 197.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 197.

Tout en faisant figure d'allégoriste, le collectionneur invite le spectateur à appréhender les détails de la représentation comme s'il s'agissait des symptômes d'un *autrement* de l'image dont il est le seul, prétend-il tacitement, à posséder la clé. Mais puisqu'un tableau manque à la série, le collectionneur et le spectateur n'entretiennent idéalement entre ces tableaux qu'une relation fondée sur la croyance et l'hypothèse. De sorte que l'unité narrative du film s'épuise constamment dans ces fragments qu'aucune signification ne vient compléter. Le narrateur demande au collectionneur : « qu'est-ce qui explique le rôle du tableau de *Diane chasseresse*? »; et celui-ci répond : « nous l'expliquons par l'hypothèse du tableau volé ». Il est ironique de constater que l'entreprise allégorique du collectionneur qui consiste à ouvrir le fragment vers la série qui en explique la signification secrète se fonde également sur une absence de centre nécessaire à la fragmentation qu'implique le travail de l'allégoriste. Aussi, le fragment cinématographique contribue-t-il et fait-il allusion, sans l'expliquer, à l'inachèvement de la fiction. Il implique une spectature semblable à celle que nécessitent les œuvres allégoriques de peintres baroques.

2.4

Le fragment dans le baroque cinématographique de Raoul Ruiz : *compositio et sémosis.*

Dans le récit de *L'hypothèse du tableau volé*, Raoul Ruiz nous présente la figure d'un esthète soucieux d'établir, d'un tableau à l'autre et d'un signe à l'autre, un réseau, voire une série significative en mesure d'invoquer, comme par magie, les

forces interprétatives d'une cérémonie secrète sur laquelle seul un érudit, sensible à *autre chose* que la forme représentée, prétendrait posséder, plus qu'une croyance, un savoir. Ce privilège de l'érudition que s'accorde avec vanité le collectionneur, en dépit du manque qui fonde pourtant son entreprise – le tableau volé –, concourt à faire de lui l'allégoriste tel que le définit Walter Benjamin dans l'*Origine du drame baroque allemand*. En effet, il réalise l'idéal baroque en matière de savoir, soit celui d'accumuler et d'ordonner, selon un rituel voisin de celui de la bibliophilie, une quantité d'informations en vue de composer une représentation imaginaire dont chacun des fragments ainsi thésaurisés constitue à la fois l'origine et l'aboutissement. Par ce travail de collecte, l'esthète érudit ne fait pas qu'exposer une hypothèse : dans sa suffisance quasi démiurgique, il écrit l'histoire et crée de toutes pièces – et de tous fragments – la cérémonie allusive.

Dans cette optique, le collectionneur de *L'hypothèse du tableau volé*, en plus d'observer des représentations, *envisage* les signes; il prête un visage, une expression, aux choses. Il procède de la sorte à une réelle *visagéification* des tableaux, objets et personnages; il envisage les signes pour en faire les fragments d'une représentation imaginaire dont la condition hypothétique et le destin incommunicable ne ruinent en rien les possibilités narratives. Bien au contraire. Les fragments ne représentent et ne communiquent peut-être pas, dans l'absolu, l'histoire de la cérémonie, ils n'en demeurent pas moins l'expression symptomatique d'un *au-delà* du représenté se régénérant sans cesse dans la mise en série allégorique – dans leurs plis et replis. Sous le regard exégétique de l'allégoriste, le fragment fait figure d'*autre chose* au même titre que la ruine propose sous le regard du mélancolique, le

visage allusif de l'histoire. Par ce procès d'*envisagement* du signe – et comme résultat d'un véritable travail de l'imagination –, le fragment émerge en une figure de sens – celui de la cérémonie –, telle une donnée appropriée par un sujet imaginant, « laquelle évoque, avec l'aide de ce que contient déjà la mémoire [et l'imagination du sujet], des images mentales qui enrichissent et complexifient le segment ou la forme en formant [par celles-ci] un réseau imaginaire »¹⁵¹ susceptible de créer de nouvelles histoires, de nouvelles possibilités narratives.

Cette puissance allusive et évocatrice du fragment s'explique par le fait qu'à l'image de l'enfant ou du poète, le collectionneur, en accumulant des données, en « formant [par celles-ci] un réseau imaginaire » et en se nourrissant du désir de produire du sens, possède un « accès privilégié au langage », au sens où, comme pour l'enfant ou le poète, pour lui « les mots [ou les signes] ne sont pas d'abord des instruments de communication mais des cavernes à explorer. »¹⁵² Ces « cavernes à explorer » que constituent les fragments deviennent pour ainsi dire l'origine et l'aboutissement d'un langage dont seul le collectionneur semble posséder la clé puisqu'il en est, en quelque sorte, l'exégète et l'explorateur privilégié. Aussi, dans ce *travail poétique* – comme l'entend Roman Jakobson pour qui la fonction du langage procède avant tout d'une volonté de sens – et dans cette exploration exégétique du collectionneur, les signes à l'image ne sont-ils plus de simples données – ou *datum* – accusant l'autorité d'une unité narrative, mais de véritables *passages* filmiques; des *fragmentum* délivrés de toute conception instrumentaliste qui chercherait en ceux-ci une quelconque finalité ou une nature téléologique.

¹⁵¹ Martin Lefebvre, *Psycho : de la figure au musée imaginaire*, p. 35.

¹⁵² Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, p. 123.

Comme autant d'informations à trier, de passages à découvrir et de cavernes à explorer, les fragments filmiques que constituent les tableaux dans *L'hypothèse du tableau volé*, les images-vidéos dans *Comédie de l'innocence* et les diverses figurines dans *Généalogies d'un crime*, proposent, à l'encontre d'une unité téléologique réalisée dans l'univocité d'un *whole* narratif, la création d'une *unicité*¹⁵³ organique – que nous nommerons *organicité* –, accomplie dans la multiplicité fragmentée et inachevée – le *anything* - que composent le récit imaginaire d'une cérémonie, d'un enlèvement ou d'un crime toujours évoqué, jamais représenté. En ce sens, la singulière spectature qu'entraînent les films de Raoul Ruiz ne peut visiblement faire autrement que de se buter à un travail poétique *se faisant*; une activité génératrice toujours *en jeu*. Ce qui rend cette spectature instable, c'est que le collectionneur – tout comme Paul/Camille, Solange/Jeanne ou l'étudiant/le matelot - ne cherche pas à dissimuler son activité qui consiste à produire autour du réel des histoires clandestines et secrètes, puisque, comme l'enfant et le poète, il est présomptueusement conscient de posséder le don de la *compositio*. À ce sujet, Benjamin fait d'ailleurs remarquer que :

Le poète n'a pas le droit de masquer son activité combinatoire, puisqu'au contraire le centre de toute son activité intentionnelle était moins le tout en tant que tel que le caractère manifeste de sa construction.¹⁵⁴

¹⁵³ Voir Michel Maffesoli, « Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité », *Résurgences baroques*, p. 59.

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque Allemand*, p. 192.

Ainsi, par l'exposition dans le récit de *L'hypothèse du tableau volé* de l'activité combinatoire du collectionneur, le fragment filmique – devenant incidemment représentation de la représentation – communique moins le sens d'une cérémonie qu'il « manifeste » la *compositio* poétique de cette dernière. Plus exactement, par sa *mise en jeu* incessante, le fragment filmique en vient à contenir à la fois le sens et le non-sens de la cérémonie – ses *forces* – bien plus qu'il n'aide à la représenter, à la communiquer et à en constituer les *formes* définies et le caractère absolu. Aussi, sommes-nous en mesure de comprendre et d'appréhender le fragment filmique comme un concentré d'histoires à développer, d'espaces à parcourir et de temps à explorer au lieu de le voir s'inscrire dans le récit comme une simple donnée – ou *datum* – cloisonnée dans une linéarité temporelle dont il ne serait qu'un élément fixe et inaliénable. De la même manière, ajouterons-nous que ce n'est pas le fragment qui s'insère dans le temps et la continuité du récit, mais bien le temps et le discontinu qui se concentrent dans le fragment. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, nous disons donc qu'en manifestant et en maintenant continuellement son *en-jeu* poétique dans l'organicité narrative dont il est à la fois le point de départ et le point d'arrivée, le fragment filmique – par exemple, le miroir tenu par un tiers dans la représentation en tableau vivant du mythe de *Diane chasserresse* – se distingue de la simple donnée téléologique, comme le *fragmentum* se différencie du *datum*. Le *fragmentum* s'ouvre et se clôt de lui-même; il possède, et c'est le cas du miroir tenu par un tiers, le pouvoir de régénérer continuellement l'organicité narrative de la représentation de *Diane Chasserresse* dans laquelle le collectionneur ou l'allégoriste tente de l'inscrire. En ce sens, le miroir – et *a fortiori*

la représentation complète de *Diane Chasseresse* – manifeste l'activité imaginaire du récit en ce qu'il ouvre et referme constamment, et sans arrêt, le sens du représenté. Ceci diffère du *datum* – ou du signe dénotatif et téléologique tel qu'étudié en sémio-linguistique et reconnu incidemment dans la plupart des films classiques – qui, à l'égard du récit dans lequel il s'inscrit, donne l'illusion qu'à la partie répond définitivement une finalité précise, et qu'au personnage correspond irrévocablement une fonction explicite. Au contraire du *datum* dont le rôle est de contribuer à ce que l'élément narratif *fasse date* – au sens où toute chose procède d'une finalité dont elle n'est qu'une marque –, le *fragmentum* ne participe à aucune autre finalité qu'à celle à laquelle il a lui-même contribué à faire allusion. Aussi, à défaut de communiquer une finalité inévitable – la cérémonie secrète –, le fragment-miroir, loin de *faire date* ou de demeurer inaliénable, exprime et génère une éventuelle combinatoire et une série toujours envisageable, jamais achevée.

Tout le travail de régénération narrative du fragment filmique engendre, dans la spectature du film, un désir de complétude affecté néanmoins d'un incontournable *manque à connaître*; le fragment se définissant également – et surtout – par une rupture de l'enchaînement causal. En ce sens, nous sommes, devant le fragment filmique, *dans* le langage cinématographique, au sein même de son dynamisme et de son *en-jeu* narratif. De sorte que le fragment ne peut communiquer, sans reste, une signification inaliénable sans, au préalable, manifester sous le regard interloqué du spectateur une activité poïétique *se faisant* qui complique le récit et provoque chez le spectateur le désir de re-composer autour de la multiplicité hétérogène une unicité idéale ou une *organicité* fantasmée. Aussi, la spectature est-elle intimement intriquée

dans un langage qui ne cesse de se faire et de se défaire, et qui provoque le processus infini d'une *sémiosis* tentant vainement d'en saisir et de s'en approprier le sens.

C'est à partir de l'idée d'une *sémiosis* perpétuellement complexifiée par la *compositio en jeu* du film préalablement fragmenté par son auteur (voir l'ensemble de la première partie) que nous pouvons prétendre effectuer le parallèle entre la spectature baroque qu'implique le cinéma ruizien et la position affective de l'homme baroque face à la représentation en images d'une scène religieuse. Souvenons-nous que l'Église catholique avait formulé jadis le souhait de produire grâce à l'image un lien privilégié entre l'homme et le Divin. Pour ce faire, l'Église avait confié à l'artiste la responsabilité de provoquer chez le sujet dévot une *sémiosis* l'incitant à se sentir personnellement responsable de la scène qu'il voyait. Par son opération de recomposition du multiple, le sujet devait idéalement reconnaître en lui – dans sa faculté de contempler le fragment et d'imaginer la série – le pont manquant qui rassemble les formes du profane et les forces du sacré. De cette façon, l'Église, par l'entremise de la compagnie de Jésus, souhaitait, d'une part, entretenir l'illusion d'un langage divin *se faisant* et *émergeant* d'une scène allégorique seulement au moment de la contemplation par le sujet, et, d'autre part, alimenter le mystère de l'Incarnation et l'inaccessibilité de l'*oultre* par le recours à une composition et à une combinatoire qui ne se terminent jamais que dans une hypothèse ou une croyance, laquelle est confondue avec un savoir.

Aussi, l'image baroquisante est-elle attractive. Mais elle n'en conserve pas moins, autrement plus symptomatique qu'une puissance d'interpellation, un manque,

une absence, puisque sa force ultime « s'accomplit *dans le spectateur.* »¹⁵⁵ Cependant, il ne s'agit pas de saisir ce manque à même l'énoncé de l'image comme s'il y avait dans les formes de cette dernière les signes apparents d'une absence, mais bien de comprendre ce manque à l'image comme une valeur fondamentale et symptomatique de la représentation. En d'autres termes, l'image baroque ne peut qu'être inachevée en ceci que sa force allusive dépend forcément de la *compositio* effectuée par l'esprit de celui qui est convaincu de posséder sur elle un savoir quelconque. En cela, il convient d'étudier la spectature baroque dans sa mise en signes de l'incomplétude; dans sa *sémiosis* du fragmentaire.

Pour mieux comprendre ce qu'implique la *sémiosis* du fragmentaire et saisir l'esprit baroque de cette spectature, considérons un instant l'exemple de la « mise en scène » de l'Annonciation, telle qu'exécutée par le Bernin en 1664 pour la Chapelle Fonseca à San Lorenzo in Lucina [fig. 15] à partir d'une représentation de Guido Reni [fig. 14], elle-même copiée par Giacinto Gimignani :

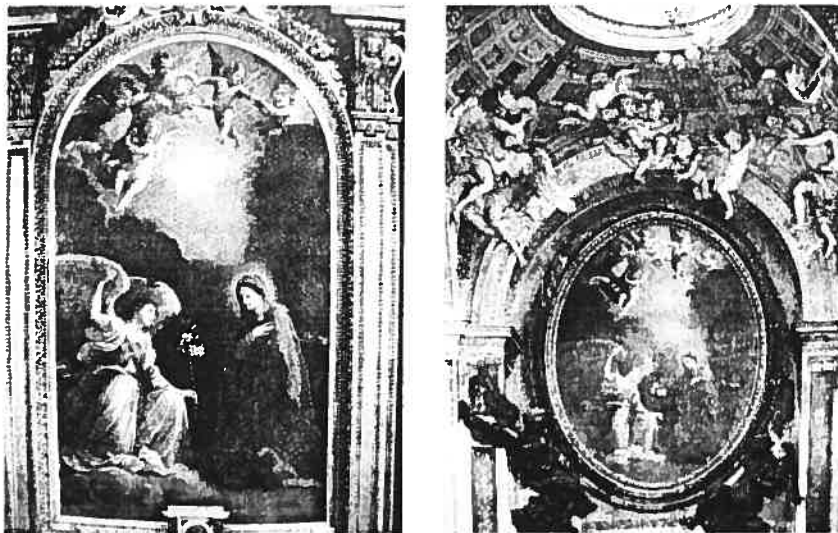


Fig. 14. G. Reni, *Annonciation*, 1612. Fig. 15. Le Bernin, G. Gimignani, *Annonciation*, 1664.

¹⁵⁵ Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, p. 14.

Étant intimement renseigné sur les pratiques dévotionnelles d'Ignace de Loyola et sensible au prosélytisme de l'Église Catholique, Le Bernin introduit dans sa mise en scène de l'Annonciation divers signes – le cadre, les amours, les anges sculptés, le buste du donateur (hors-cadre) –, lesquels s'ajoutent à ceux déjà présents dans la représentation de Reni – les fleurs, le doigt de l'Archange, la main de Marie. Aussi, le sens ultime de ce *composto* ne peut se résoudre que *dans* et *par* la *compositio* imaginaire du sujet dévot. De sorte qu'il s'agit pour ce dernier de mettre en signes des fragments de la mise en scène – et non seulement des données du représenté – et de les envisager comme les figures d'une représentation *autre*; celle d'une histoire sainte dont ce même sujet doit être le premier à se sentir concerné et le plus apte à composer – autrement dit, *ça le regarde*. Plus précisément encore, ce principe d'appropriation et de recomposition par le sujet dévot constitue une véritable *complicatio* de la représentation en ceci qu'elle se régénère constamment, suivant les séries imaginaires auxquelles le regard du sujet catholique s'applique à prêter forme – pour preuve, la régénération que fait subir à l'œuvre de Reni le *composto* du Bernin, véritable série additionnelle. D'où l'hypothétique et contingente signification de l'image et l'infinie interprétation qu'elle réclame de par sa fragmentation et l'éclatement de son unité narrative, laquelle énonce *autrement plus* que ce qu'elle représente.

Dans un ouvrage fort brillant, Giovanni Careri reconnaît d'ailleurs à l'œuvre du Bernin :

[...] son caractère de processus et en particulier [les] moments de violation des règles qui permettent de passer

d'un système de représentation à un autre et d'un registre expressif à un autre.¹⁵⁶

Et Giovanni Careri ajoute plus loin à propos de l'*Annonciation* de la Chapelle Fonseca dont nous venons de considérer la représentation :

La figure de Marie dans l'Annonciation est le modèle auquel se conforment l'ange, le donateur et le croyant. Son attitude est composée d'un ensemble de traits dont certains dessinent la configuration de l'*Humilitas*, tandis que d'autres décrivent l'*infusion* dont elle est l'objet.¹⁵⁷

Certaines séries imaginaires « dessinent la configuration de l'*humilitas*, tandis que d'autres décrivent l'*infusion* dont elle est l'objet. » Ces séries reposent quasi exclusivement sur la conviction pour la spectature que chacun des fragments dans l'image figure et envisage, par le recours à un réseau ou un autre, de l'*autrement plus*, en l'occurrence, l'*humilitas* et l'*infusion*. Or, ces séries émergent, se rencontrent et apparaissent dans la représentation de l'Annonciation sans pour autant s'y arrêter ou se manifester dans une absolue énonciation. Dans le cas contraire, les fragments énonçables deviendraient données énonciatives. Aussi, la représentation du Bernin n'énonce ni ne communique l'*humilitas* ou l'*infusion*, elle l'évoque et l'exprime. Pour paraphraser le collectionneur de *L'hypothèse du tableau volé*, l'image ne communique pas, elle fait allusion. C'est qu'en violant les règles et en permettant l'éclatement et la fragmentation de l'unité narrative, le Bernin – de la

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 14.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 57-58.

même façon qu'Eisenstein le réalisera dans le montage des attractions – permet au représenté de s'ouvrir à des associations – ou des *compositio* – imaginaires qui lui sont, de nature, extérieures, ainsi qu'à la spectature d'envisager et de mettre en signes les fragments de la représentation comme autant de figures d'un *autrement plus* que le représenté.

Le lien qu'il nous reste à faire avec le langage cinématographique est d'autant plus pertinent que tout film de fiction, quel qu'il soit, oblige à son tour le spectateur, s'il souhaite en comprendre le récit, à réaliser, selon une pratique sémiotique et pragmatique déjà étudiée par Roger Odin, une complexe combinaison de signes et d'images, laquelle évoque également le principe du *Bel Composto* analysé par Careri. Cependant, une combinaison peut tout aussi bien être réalisée à partir de données – c'est le paradigme téléologique du cinéma conventionnel –, que *désirer être réalisée* à partir de fragments – c'est le paradigme du baroque cinématographique. Réside ici la distinction entre l'unité narrative que permet d'engendrer le *datum* et l'unicité narrative – l'*organicité* – que suscite le *fragmentum* cinématographique. Dans les deux cas, une composition narrative est possible, à la différence qu'à la complétude du récit classique répond l'incomplétude du récit baroquisant, en ceci que chaque fragment, livré au multiple de l'*autrement plus*, survole inlassablement le film comme un avion « à la recherche d'un aéroport qu'il ne trouve pas. »¹⁵⁸

Dans son livre *Poétique du cinéma*, Raoul Ruiz fait part à son lecteur d'une anecdote qui nous intéressera en ceci qu'elle illustre à merveille les puissances de

¹⁵⁸ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 113.

composition et de recomposition du fragment narratif. Remarquons d'abord la façon dont Ruiz fait l'expérience de la complétude :

Il y a quelques mois, au cours d'un voyage en Grèce, je me suis trouvé devant une statue d'un cheval auquel ne restait seulement, insérés dans des fils métalliques, que sept fragments de la statue d'origine. La première surprise apparut lorsque je tentai de me figurer le cheval absent dans sa complétude, et qu'il me fallait effacer mentalement, un par un, les fragments réels du cheval devant moi. Alors que, dès que je cherchais à examiner, un par un, les fragments concrets, un cheval, vite recomposé, s'échappait du fragment [...]. J'en vins à cette conclusion que si je voulais voir le cheval originaire, il allait falloir sacrifier les fragments du cheval que j'avais devant moi.¹⁵⁹

Ruiz explique ici, dans une allégorie fort à propos, que le cheval originaire, soit l'unité représentative de l'animal, ne peut être recomposé par la spectature qu'à condition que cette dernière reconnaisse à chacun des fragments le pouvoir d'évoquer, dans l'abstraction la plus complète, un seul et même cheval. Abstrait des autres de cette façon, le fragment devient une donnée – un *datum* – car il éveille une conscience mécaniste, laquelle n'admet l'existence d'une partie qu'en accord avec la préexistence d'un tout – d'un *whole* – dont elle est le ressort. Appliquée au cinéma, cette anecdote comprend l'idée qu'une *sémiosis* peut appréhender chacun des plans du film, et ce, en dépit de leur hétérogénéité, comme un élément inscrit dans une continuité homogène. C'est le paradigme du cinéma classique dans ce qu'il possède

¹⁵⁹ *Ibid*, p.112.

de plus systématique en ceci qu'il « sacrifie » sur l'autel de la vraisemblance une fragmentation nécessaire au cinéma, au profit d'une *compositio* réalisée dans l'idée qu'à la partie correspond le tout; qu'à l'image répond une donnée de l'*Un*.

Avec son anecdote, Ruiz indique tacitement que l'apparition du cheval originaire repose exclusivement sur le refus de la fragmentation. Dans ce cas-ci, le cheval ne peut, sans restes, apparaître comme un *whole* que du moment où chacun des fragments devient une donnée – ou un *datum* – de ce même cheval. Un film de fiction, construit sur ce principe, avalise le principe du montage transparent, soit la composition d'une continuité réalisée dans l'effacement volontaire de l'hétérogénéité du langage cinématographique ainsi que dans l'ignorance des « fils métalliques » permettant de maintenir ensemble l'unité narrative du film. Or, être *dans* le langage, c'est plonger sans boussole et sans plans dans le multiple et le fragmenté; c'est reconnaître au film de fiction les fragments et les « fils métalliques » qui le composent, le recomposent et, *a fortiori*, le décomposent. Nous avons vu que pour exister, le fragment implique l'*entre*. Celui-ci est nécessaire au film. Aussi, pouvons-nous imaginer un film qui ne s'efforcerait pas de sacrifier les fragments, mais plutôt d'exprimer leur puissance d'invocation propre et, incidemment, de laisser apparaître, d'une part, l'absence dont ils sont également le symptôme, et, d'autre part, le langage dont ils sont à la fois l'origine et l'aboutissement?

Suivons à nouveau Ruiz dont l'anecdote se poursuit et révèle cette fois-ci qu'une *compositio* peut également être condamnée à *désirer être réalisée* à partir des fragments dont elle expose à la fois les formes et l'informe :

Faisant appel à toute ma capacité de concentration, je tâchai d'invoquer en même temps les sept chevaux correspondant aux sept fragments exposés. Aucun ne répondit à l'appel. [...] je devais conclure qu'un des fragments avait un pouvoir « déchevalisant ». Ce fut alors qu'apparut la figure rhétorique que j'ai baptisée sans tarder « fragment absent ». Dans le cas qui nous occupe, la fonction d'une telle figure est de rendre visible l'incomplétude propre au cinéma.¹⁶⁰

En fragmentant le film de fiction et en y laissant apparaître les liens contingents et les mises en séries hypothétiques, Ruiz rend « visible l'incomplétude propre au cinéma ». En cela il propose au spectateur, comme le Bernin l'a proposé jadis au sujet dévot, une expérience du langage : l'expérience de l'œuvre *se faisant* et du sens surgissant et se dissimulant en alternance. Le spectateur, pris dans une *sémiosis* dont il ne peut désormais mesurer la réelle étendue, sombre, comme hypnotisé, dans la machination narrative du film, comme le sujet dévot, conscient de sa responsabilité à l'égard du sens. Il s'abîme alors dans les équivoques de la représentation sainte. Plus exactement :

[le spectateur] fait partie du film en ceci que désormais il n'assiste pas seulement à l'atterrissage des images et des événements mais à leur décollage, et ces images s'envolent, tantôt en direction du film, tantôt vers le spectateur lui-même à la recherche de ses multiples vies privées.¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibid*, p.113.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 115.

Le « fragment absent » dont parle Ruiz concerne cet élément du film qui ne possède aucun ancrage, si ce n'est une constance à s'échapper de l'*Un* – et non à l'anéantir. Le « fragment absent », nécessaire à l'existence du fragment présent, donc essentiel à la *compositio*, demeure présent *de force* malgré son absence *de forme*; c'est l'extérieur deviné dans un tableau de Vermeer, c'est le tableau volé de l'*Hypothèse du tableau volé*, c'est l'inconnu qui tient la caméra dans *Comédie de l'innocence*, c'est la légende de l'artiste au bas d'une représentation de l'Annonciation ou une citation en exergue du peintre Tonnerre. En d'autres termes, le « fragment absent » provoque chez le spectateur le désir de voir et celui de composer ce qui, d'apparence, se recompose et se décompose continuellement sous ses yeux. Aussi, la *compositio* baroque demeure-t-elle une *complicatio*.

2.5

Les complications et les manifestations composites du temps : voir le temps et ses agissements.

Les fragments filmiques présents dans les œuvres cinématographiques de Raoul Ruiz compliquent assurément la réception de celles-ci en ce qu'ils ne cessent de créer et de recréer autour d'eux, telle une série aux variables infinies, une composition narrative s'enveloppant et se développant *conformément* – selon un conformisme religieux, idéaliste ou esthétique – à une absence nécessaire à leur nature fragmentaire. Nous pouvons aisément faire le rapprochement entre cette nature fragmentaire du cinéma ruizien et celle du dessin à numéros, dont nous avons

brièvement exposé la poétique dans la première partie, lequel doit, pour intéresser l'enfant et susciter son désir de plonger son crayon, exprimer, d'une part, une puissance combinatoire, et évoquer, d'autre part, une forme absente dont la présence est désirée à travers l'agencement tangible des nombres et en dépit des coupes ou des manques à l'image. Aussi, avant d'être *accompli*, le dessin à numéros apparaît-il simultanément à l'enfant comme une constellation de fragments auxquels il reconnaît une nature passagère – le trait du crayon les traverse sans s'y arrêter – et une force imageante en devenir laquelle demeure encore du domaine fantasmatique. Dès lors peut-on considérer le cinéma ruizien comme un dessin à numéros condamné, lui, à ne jamais être entièrement accompli, soit comme une œuvre narrative toujours *entreprise*, jamais achevée, dont les fragments entraînent moins le dénouement qu'ils invitent à la traverse

Or, à la différence du dessin à numéros dont les chiffres et les nombres – les données en somme – sont invariablement et définitivement inscrits sur le canevas – donc assurés d'une position immuable et d'une finalité permanente –, l'œuvre cinématographique de Ruiz propose des fragments narratifs qui, parce qu'ils sont justement narratifs, se laissent forcément pratiquer par les aléas du temps, de la durée et du mouvement. En effet, le *fragmentum* filmique chez Ruiz ne cesse de se reconfigurer sous le point de vue, entre autres, d'une caméra allégoriste – personnifiée parfois par les considérations d'un collectionneur, d'un psychanalyste ou parfois encore par celles d'un matelot – dont l'œil qui discerne les formes spatiales et temporelles d'une histoire n'a cesse de se confondre à son regard, qui devine sous ces mêmes formes les forces clandestines d'autres histoires en devenir;

comme le sujet dévot dont l'œil qui parcourt l'espace de la représentation ne cesse de s'assimiler à son regard qui perçoit les forces occultes d'un *locus* imaginaire. Confronté de la sorte à son incessante allégorisation par « l'œil baroque de la caméra », le *fragmentum* filmique ne peut être appréhendé dans l'absolu par la spectature – telle que le serait par exemple un *datum* filmique – sans qu'il soit auparavant perçu comme le reflet d'un désir de composition/recomposition du récit et le symptôme d'une destruction imminente de l'unité et de la formation inévitable de l'unicité narrative. Par son incessante fuite spatiale et temporelle, le *fragmentum* filmique s'avère le miroir d'une incapacité et, *a fortiori*, d'une incomplétude de l'homme, en ceci qu'il révèle son désir de l'*Un* et son éternel *manque à connaître*.

Aussi, ce que convoque le caractère fragmentaire de l'œuvre baroque cinématographique est-il toujours une spectature tout aussi fragmentaire et incomplète en ce que cette dernière identifie son désir de composition à la présence *entre-vue* de coupes, de manques et d'interstices dans la représentation. Symptomatique de ce désir est le montage apparent et manifeste, en d'autres mots, le montage exhibé. Celui-ci permet de rendre sensible à la perception du spectateur la figure du « fragment absent » à laquelle Ruiz reconnaît le pouvoir d'énoncer l'incomplétude du cinéma. En effet, l'extériorisation du montage et la manifestation de son processus de coupe et de césure – l'expression du langage cinématographique, en somme – révèle l'inachèvement de l'image filmique. Celle-ci apparaît comme un passage duquel émergent nombre de lieux, d'histoires et de temps. Entre autres exemples, imaginons un fondu enchaîné qui refuse obstinément

de se déchaîner et qui, incidemment, fait voir l'entre – ou l'*antre* – de l'image [fig. 16 à 18]:

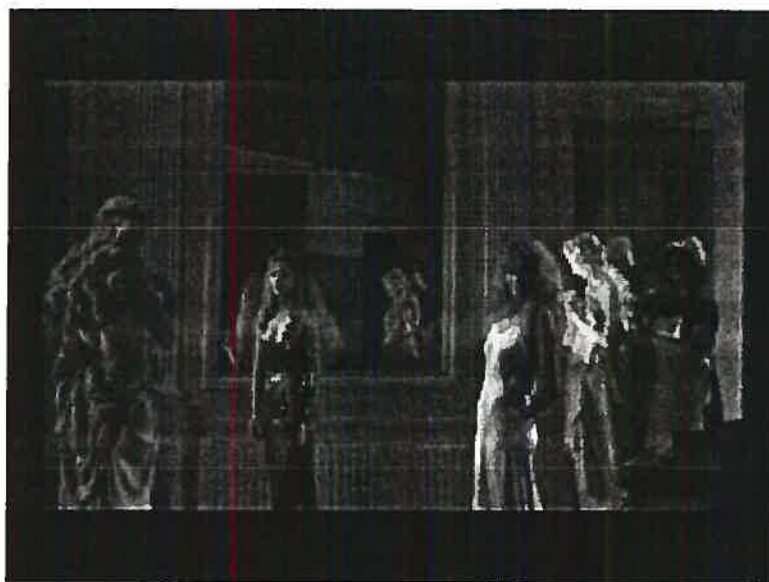


Fig. 16. R. Ruiz, *Trois vies et une seule mort*, 1997.

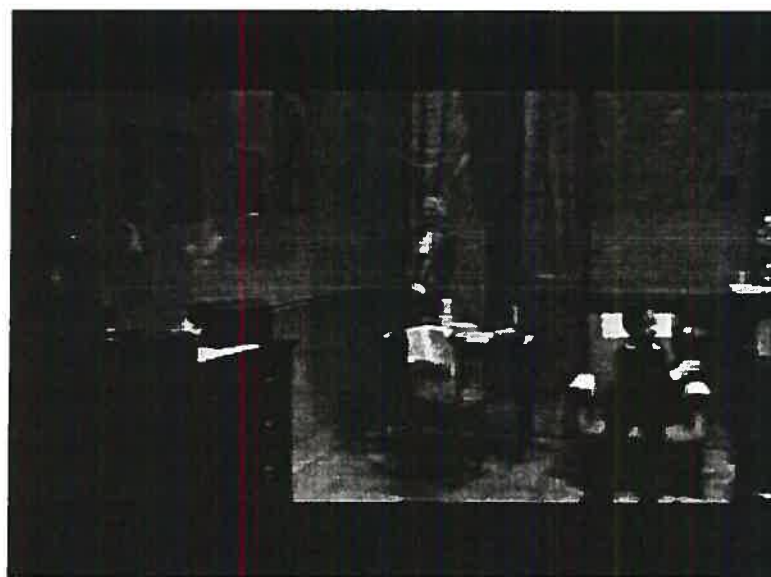


Fig. 17. R. Ruiz, *Le temps retrouvé*, 1999.

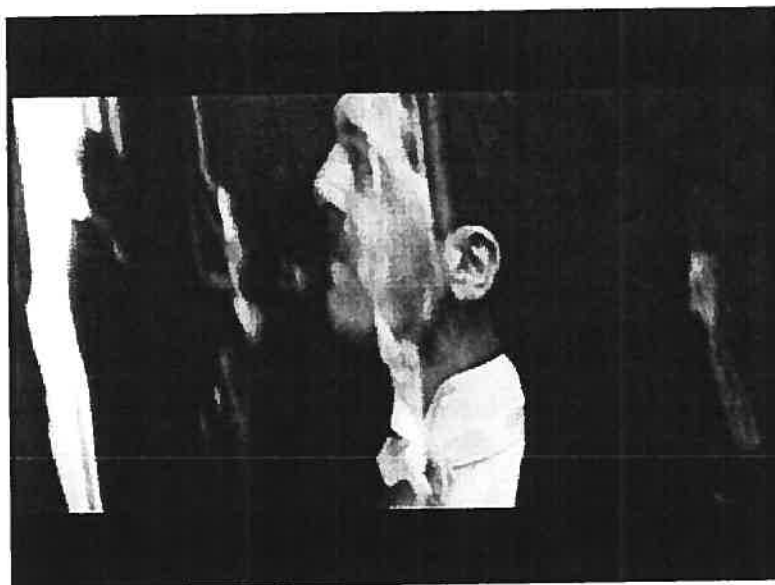


Fig. 18. R. Ruiz, *Le temps retrouvé*, 1999.

Nous sommes dans ces cas-ci témoins d'images dans lesquelles co-existent deux mondes opposés dont la coïncidence permet toutefois d'en composer un troisième. C'est ce troisième monde qui rend visible l'incomplétude du cinéma; plus exactement, c'est ce troisième lieu qui « déchevalise » l'*Un* au profit d'une organicité qui oppose à la complétude illusoire de l'image cinématographique une multiplicité fragmentaire qu'aucune *compositio* ne peut prétendre fondre ou fusionner en un seul et même temps, tant ce type d'images s'épuise dans l'entre-temps. Aussi, le montage apparent et manifeste détruit-il l'unité et laisse-t-il transparaître l'unicité narrative du film, laquelle complique la temporalité en y laissant s'immiscer les fuites, les manques et les absences. Et c'est la raison pour laquelle l'allégorie baroque demeure la figure privilégiée pour bien comprendre une spectature instable exposée à une *complicatio* d'autant plus complexe qu'aux manques à l'image qu'implique toute fragmentation visuelle de la mise en scène s'ajoutent les entre-temps que suppose toute fragmentation narrative du montage

apparent. L'esprit allégorique associe à la forme fragmentée un temps discontinu. Celui-ci est tout aussi susceptible que le sont les signes audio et visuels de composer une série imaginaire et un réseau saturnien d'arabesques temporelles proposant ainsi, non seulement des histoires clandestines et de l'*autrement* occultes, mais, de l'*autrefois* – au sens d'*autres-fois* passées, présentes et à venir, et à ne pas confondre avec le *jadis*.

Par exemple, une narrativité allégorique comme celle qui caractérise le récit des *Trois couronnes du matelot* propose au-delà des personnages, des lieux et des objets, de véritables fragments qui composent, dans une étourdissante et grisante chorégraphie inachevée, d'innombrables séries temporelles. Songeons seulement à la présence de ces trois couronnes danoises d'où se dégagent et à partir desquelles se cristallisent différents circuits narratifs impossibles et divers réseaux temporels divergents. Errant au travers d'objets éternels, dans des espaces incompatibles et des temps contradictoires, la spectature n'est pas seulement absorbée dans un langage *se faisant*, elle s'abîme également dans le(s) temps et la durée, jusqu'à n'être – ou naître – qu'inaccomplie et condamnée à le demeurer. Aussi, l'allégorie narrative exprime-t-elle *autrement plus* que l'espace parcouru et *autrefois plus* que le temps vécu par les personnages du récit et perçu par le spectateur du film. En exprimant de la sorte l'*autrefois plus* du temps, l'allégorie cinématographique respire également son *autrefois moins*, son néant, la mort :

Emblématique de la mort, le temps [chorégraphié par l'allégorie baroque] est d'abord celui du passage et de la

destruction, liant étroitement histoire de la nature et histoire des hommes, dans un regard qui fixe ruines et fragments.¹⁶²

Si, comme le prétend Ignace de Loyola dont les *Exercices Spirituels* entretiennent des liens étroits avec les procédés allégoriques des artistes baroques, le sujet dévot se reconnaît à l'objet de son regard, le compose et s'attribue à lui seul la responsabilité sémantique de la représentation, que devient alors une spectature consciente, devant le *fragmentum*, de composer avec la ruine, l'absence et la discontinuité que réclame toute écriture fragmentaire? La composition allégorique est une réminiscence de la mort et de la destruction en ceci qu'elle désorganise l'*Un* et déstabilise le sujet, lequel reconnaît dans les forces du fragment l'éventualité d'un *ailleurs* ou d'un *autrement* hypothétique et conjectural :

Aussi, à la différence du symbole qui présuppose l'unité du monde et du Divin, l'allégorie est-elle habitée d'un « principe destructeur » de la belle totalité, qui témoigne toujours de la précarité et de l'inachèvement [...] ¹⁶³

Le « principe destructeur » du fragment allégorique ne concerne pas l'anéantissement de l'*Un*, il s'agit plutôt pour lui de miner, d'abattre et de renverser l'unité de la représentation en vue d'en manifester l'unicité et le caractère organique. En cela, le fragment de temps dans la narrativité allégorique des films de Raoul Ruiz ne supprime pas l'histoire racontée, il en exprime néanmoins les multiplicités clandestines et les énigmatiques contingences. C'est le cas du montage apparent,

¹⁶² Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 196.

¹⁶³ *Ibid*, p. 196.

c'est également le cas de cet autre fragment de temps que représente l'énigmatique Vénus Callipyge dans *Le Temps retrouvé* [fig. 19 a, b et c] :

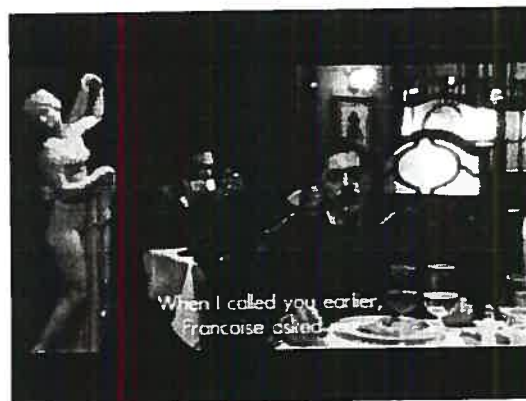


Fig. 19 a-b-c. R. Ruiz, *Le temps retrouvé*, 1999.

Même si cette Vénus s'insère dans la scène et l'espace de représentation au même titre qu'un simple objet du décor, elle n'en demeure pas moins le point de

départ d'un vertigineux montage temporel qui renverse l'unité narrative, comme le ferait d'ailleurs la rémanence d'un fondu enchaîné, en ce qu'elle apparaît pareille à un fragment ou à un reste de la mémoire de Marcel. Aussi, comparable à la dynamique narrative que provoque l'apparition d'une poupée dans *Trois vies et une seule mort*, la Vénus Callipyge marque la présence invisible d'une mémoire en processus de ressouvenir. Elle associe à l'espace de la représentation un non-lieu temporel dont les forces narratives n'ont pour autre *raison d'être* que l'éclatement du temps et de l'espace. De même, sommes-nous en mesure de voir en cette Vénus plus qu'un fragment de temps; il s'agit bien d'un fragment de mémoire, lequel provoque un second regard – une double vision – sur le monde; un regard d'un *autre ordre*, un regard de mémoire. En somme, la Vénus devient une projection sur le monde de la mémoire de Marcel. Elle convoque implicitement une spectature s'abîmant *entre* le sujet et l'objet, soit dans la relation – dans le troisième monde – qu'instaure la co-présence de Marcel et de la statue dans un temps qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, mais bien à la *coïncidence* des deux.

La relation du sujet à l'objet devient dans ce cas-ci le symptôme d'une tension dynamique – et vitale, qui donne vie à un monde – entre un personnage absorbé par l'objet de son regard et un objet qui n'en est plus un, tant il est *envisagé* par le sujet. Ainsi envisagée, la Vénus devient une figure de mémoire et, plus exactement, le sujet d'une esthésie particulière qui substitue à la division entre le sujet et l'objet une corrélation susceptible de composer le troisième lieu de l'image :

Avec l'esthésie, la relation du sujet au monde du sens est intensifiée, l'espace de la scission qui sépare le sujet de

l'objet est annulé. Chez Proust, le sujet esthétique se confond avec l'objet qui n'est autre que son espace intérieur, son être.¹⁶⁴

Cet « espace intérieur », dont on peut convenir qu'il s'agit du troisième lieu de l'image, produit du récit en ceci qu'il procède d'un *envisagement* des choses, des lieux et des personnages, et génère en eux de la signification *autre*. Aussi, à l'image du collectionneur dans *L'hypothèse du tableau volé*, Marcel compose-t-il à partir d'une collection de données vues, goûtées et visitées, un musée imaginaire – un « espace intérieur » – grâce auquel tout *datum* devient le *fragmentum* d'un récit de mémoire. Ainsi, Proust :

[...] tant d'images que j'avais rapportées dans ma pensée et qui y étaient le plus souvent restées comme des ornements inutiles, incompréhensibles, dont je n'avais pas eu la force de recréer en moi ce qu'ils signifiaient.¹⁶⁵

Ces données devenues fragmentaires que sont pour Marcel les dalles, la Vénus ou la madeleine produisent des histoires et recréent des significations d'un *autre ordre*, mais plus encore, elles font voir l'œuvre du temps dans un montage anachronique dont chacune des figures ainsi assemblée invoque à son tour la complication. Plus exactement, en envisageant de la sorte les objets qui l'environnent, Marcel met un visage sur les accords et désaccords du temps. Ainsi, il

¹⁶⁴ Laïla El Hajji-Lahrimi, *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, p. 60.

¹⁶⁵ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, p. 823.

semble aller de soi que Raoul Ruiz, dans son entreprise réaliste, ait pu se sentir interpellé par l'œuvre littéraire proustienne, tant cette dernière devance par des lustres le concept deleuzien de l'image-temps, lequel rend admirablement compte du caractère véritablement proustien du langage cinématographique moderne. En effet, Proust réussit, dans une écriture compliquée par l'acte de ressouvenir de son narrateur – ou par l'emprise de la « mémoire involontaire » de ce dernier –, à proposer des images quasi cinématographiques de la mémoire – ou des images-temps qui cristallisent le passé et le présent. Walter Benjamin en révéla d'ailleurs la puissance dialectique.

Ruiz reconnut avoir relu Proust avec l'idée d'en adapter d'abord et avant tout l'œuvre visible du temps :

Et ce qui m'a fait relire Proust en vue de réaliser un film est un propos de Gödel concernant Einstein et affirmant que ce dernier, pendant longtemps, se demandait pourquoi, si le temps est une dimension, on ne pourrait pas la voir, comme on voit la profondeur, la largeur ou la longueur.¹⁶⁶

Néanmoins, peut-être plus encore que le temps en tant que dimension, les *agissements* dialectiques du temps paraissent peut-être le mieux produire la troisième temporalité de l'image, comme les machinations de la très grande profondeur de champ semblent les plus aptes à provoquer l'apparition en force d'un troisième lieu virtuel de la représentation. Percevoir les agissements du temps, c'est assister au montage et au démontage d'une temporalité compliquée dans sa propre

¹⁶⁶ Raoul Ruiz, *Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, p. 75-76.

dialectique cristalline, et, du coup, scindée entre un passé qui persiste à re-composer le présent et un présent qui ne cesse de re-configurer le passé.

En cela, nous pouvons reconnaître à la Vénus Callipyge présente dans *Le temps retrouvé* le pouvoir d'une image-cristal, telle que conceptualisée par Deleuze. Cette statue scinde le temps de la représentation « en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. »¹⁶⁷ Aussi, l'image-cristal qui rend de la sorte visibles les agissements du temps et de la mémoire s'avère-t-elle une « sorte d'image-pensée au sens de Walter Benjamin » en ceci que « le cristal comme modalité de l'événement, du temps et de l'image renvoie à toute une esthétique du virtuel comme force. »¹⁶⁸ Et cette force ou ce dynamisme « destructeur » qu'imposent au récit la Vénus Callipyge dans *Le temps retrouvé*, la poupée dans *Trois vies et une seule mort* ou l'image-vidéo dans *Comédie de l'innocence*, participe à produire une multiplicité d'histoires, et chacune de celles *entre-vues* par la spectature manifeste d'une manière ou d'une autre la puissance germinatrice du fragment; véritable cristallisation de temps hétérogènes et impénétrable intensification de l'histoire :

Petit germe cristallin, limite intérieure de tous les circuits, le cristal amplifie tout, telle l'enveloppe du monde, un immense univers cristallisable. Le cristal est toujours à la limite fuyante entre image et pensée, passé et présent, réel et virtuel, singularité et destin.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 108-109.

¹⁶⁸ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, p. 206.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 210.

Certes, l'image-cristal est fuyante et insaisissable, elle permet néanmoins de percevoir directement – en « représentation directe » ajouterait Deleuze – le temps et ses agissements; elle permet du même coup une *vision* de l'*autrement* et de l'*autrefois* du représenté. Le temps s'offre de la sorte *au passage*, au détour d'un geste, d'un visage ou d'une statue, tous étant le germe d'une histoire d'un *tout autre ordre* que celle qui nous est donnée à voir. Cette puissance germinatrice du fragment, qui permet à l'œil du spectateur de percevoir l'*outré-fois* du représenté, ouvre le récit sur l'éventuel et son au-delà, lequel explose dans le film jusqu'à provoquer en ce dernier « des réactions en chaîne », et à produire en lui l'écho de « certains événements »¹⁷⁰ étrangers, impossibles ou allusifs. Aussi, le cinéma ruizien répond-il à la définition du cinéma chamanique que Ruiz propose dans les termes d'un vaste « champ de mines »¹⁷¹; lieu inconstant d'une succession de catastrophes narratives toutes susceptibles de provoquer le passage d'un monde à l'autre, d'une histoire à l'autre ou d'une série à l'autre.

Aussi, la nature germinatrice du *fragmentum* permet-elle à l'objet de *faire l'événement* au lieu de *faire date*. C'est en ce sens que Ruiz constatera que toute action proustienne émerge de la description¹⁷², en ceci qu'elle s'avère, pareille à l'image-temps deleuzienne, un véritable processus dialectique de déchiffrement du temps et de ses agissements. Plus exactement encore, la description de la chose chez Proust produit l'événement selon l'idée que « la perception, au lieu de s'enchaîner à l'action, ne cesse de revenir à l'objet »¹⁷³. En s'épuisant de la sorte dans l'objet de sa

¹⁷⁰ Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 78.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 78.

¹⁷² Raoul Ruiz, *Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, p. 79.

¹⁷³ Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, p. 78.

perception – la Vénus, par exemple –, la description proustienne, devenue ruizienne, révèle les circuits narratifs internes de la chose perçue et provoque par la même occasion des séries imaginaires toujours susceptibles de créer « une nouvelle image, ou une nouvelle description de l'objet. »¹⁷⁴ De même qu'il nous est possible de conclure que le point de vue est dans le fragment, il nous semble pertinent de croire que l'image baroquisante du cinéma ruizien renverse l'ordre idéal selon lequel l'homme a une emprise sur le monde, lequel n'est qu'un monde parmi tant d'autres.

Dans le cinéma de Raoul Ruiz, l'image baroquisante renferme quantité de fragments temporels sauvages qui ignorent les points de chute du montage classique et les relations conventionnelles de sujets à objets. L'image baroquisante s'inscrit dans une allégorie narrative qui laisse les événements apparaître et disparaître au gré d'une durée rêvée *par et dans* les choses. Aussi, les films de Ruiz conservent-ils du songe cette qualité particulière de renverser la réalité et la temporalité en vue de permettre l'émergence d'un *autre* versant d'autant plus inquiétant qu'il exprime à l'encontre – ou en « contrepartie » – des actions de l'homme, les agissements insaisissables du temps.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 94.

Organicité narrative et dialectique de l'image :
la question du gros plan chez Raoul Ruiz.

Chez Raoul Ruiz, les relations de personnages à objets ne font pas qu'exprimer en un même espace de représentation une coïncidence des temps opposés ou antagonistes, elles proposent une véritable activité narrative topologique, en ce sens où chacune des situations mettant en co-présence le sujet rationnel et l'objet irrationnel – Marcel et la Vénus, l'homme et la poupée, l'étudiant et les trois couronnes, etc. – ne cessent de générer et de régénérer de nouvelles contiguïtés narratives imaginaires et probabilitaires. Ces contiguïtés développent une constellation d'histoires s'entrecroisant tour à tour dans le seul objet devenu, incidemment, la cellule germinatrice du récit. Il s'agit donc de comprendre l'objet cinématographique chez Ruiz comme le fragment d'un *autrement* et d'un *autrefois* qui dialectise¹⁷⁵ l'image jusqu'à produire des enchaînements narratifs, des structures malléables et des séries imaginaires qu'une simple donnée – *datum* – filmique ne saurait produire, tant elle exprime un *cours du temps* « intimement lié à l'idée d'un progrès impliquant une amélioration, un perfectionnement, et contribuant à concevoir le temps comme développement ou réalisation de l'histoire. »¹⁷⁶ Aussi, l'objet perçu comme un fragment de temps possède-t-il une efficacité symptomatique et une autorité subversive en ce qu'il développe et réalise une

¹⁷⁵ Nous employons dans ce contexte le terme de « dialectique » selon l'usage qu'en fait Walter Benjamin, soit selon un modèle « qui pût retenir de Hegel la puissance prodigieuse du négatif, et rejeter de Hegel la synthèse réconciliatrice de L'Esprit », voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 241.

¹⁷⁶ Sandy Torres, *Les temps recomposés du film de science-fiction*, p. 6.

histoire, pour mieux y engendrer de complexes bifurcations et de vertigineuses stratifications temporelles, et ainsi donner « à la narration une nouvelle valeur. »¹⁷⁷

Dans son bref essai sur les relations d'objets au cinéma, Raoul Ruiz souligne qu'une histoire « requiert des objets pour se rendre visible » et qu'en conséquence « l'histoire affecte le comportement possible des objets »¹⁷⁸ présents dans l'espace de la représentation¹⁷⁹. Dans un contexte narratif conventionnel, ce « comportement possible » de l'objet cinématographique demeure trop souvent prédéterminé par l'histoire qui, pour demeurer vraisemblable, lui associe *a priori* une fin et des moyens habituels – le marteau martèle, le couteau tranche, la poupée amuse, la monnaie paie, etc. Plus exactement, Ruiz reconnaît à l'objet cinématographique un statut énonciatif dans la mesure où celui-ci exprime un habitus, une manière d'être, toujours *de circonstance* :

[...] étant donné qu'on a déjà vu ce qu'on est en train de voir à l'écran, nous sommes tentés de lui attribuer un sens : nous savons que ce marteau est lourd, que nous ne pouvons passer à travers ce mur.¹⁸⁰

En admettant toutefois, comme le fait tacitement Ruiz, l'existence « possible » d'un « comportement » objectal, voire de la coïncidence dans l'objet d'une valeur *sui generis* indépendante de l'histoire et d'un fonctionnement *spécifique* à celui-ci, nous pouvons présupposer que l'objet cinématographique, en dehors du sens qui lui

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 133.

¹⁷⁸ Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 287, avril 1978, p. 31.

¹⁷⁹ Dans ce texte, Ruiz propose le terme anglais de « set » qui correspond simultanément à l'idée de plateau, décor et collection d'objets. Nous préférons à ce terme celui d'« espace de représentation » qui, à notre avis, reprend la même idée tout en y ajoutant celle de « tableau d'ensemble. »

¹⁸⁰ Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 287, avril 1978, p. 25.

est habituellement attribué par l'histoire principale, possède, de par ses seules forces narratives ou par ses complexes émanations temporelles, une disposition langagière et une autorité poétique en ceci qu'il peut à tout moment se délivrer de l'espace de représentation et générer discrètement un sens *autre* que celui que l'histoire pourrait normalement lui conférer. Aussi, convient-il d'admettre que le marteau peut tuer (*Trois vies et une seule mort*), le couteau peut guider (*La ville des pirates*), la poupée peut inquiéter (*Trois vies et une seule mort*) et la monnaie peut raconter (*Les trois couronnes du matelot*).

Comment Ruiz s'y prend-il pour laisser ainsi s'exprimer la spécificité génératrice de l'objet? Prenons l'exemple du gros plan. Dès que la caméra envisage en gros plan avec très grande profondeur de champ un objet secondaire, de façon à ce que celui-ci diffère de l'espace et des personnages de son environnement narratif et transforme ceux-ci en un champ quasi-autonome et distinct, il se produit un renversement sémiotique qui voit l'objet devenir subitement le sujet énonciateur de l'action (ou de la description). En utilisant le gros plan avec très grande profondeur de champ, Ruiz accorde à l'objet ainsi déformé et démesuré un statut énonciatif et générateur similaire à celui d'un personnage. Suivant ce principe, nous pourrions aussi bien prétendre que le point de vue est dans l'objet. Et en effet, l'objet surdimensionné, en plus de demeurer un fragment, introduit dans l'espace de représentation une expression qui, autrement, s'avèrerait étrangère à ce même espace. Un peu à la façon d'un personnage intervenant en un lieu quelconque, le fragment démesuré s'immisce et agit dans l'espace de représentation de telle sorte qu'il creuse en celui-ci un *vouloir dire autrement*. Là réside toute l'autorité poétique

de l'objet narrativisé. Ce procédé énonciatif et anthropomorphique fut maintes fois utilisé par les cinéastes. Il est susceptible de dire toujours plus qu'une simple parole – renvoyons à ce célèbre verre énonçant à lui seul une tentative de suicide dans *Citizen Kane* d'Orson Welles [fig. 20]. Il possède le pouvoir d'énoncer *autrement* et *autrefois plus* que l'espace de représentation que décrit l'image cinématographique de fiction. C'est le cas de cette rose présente dans la chambre de Marcel dans *Le temps retrouvé* [fig. 21].

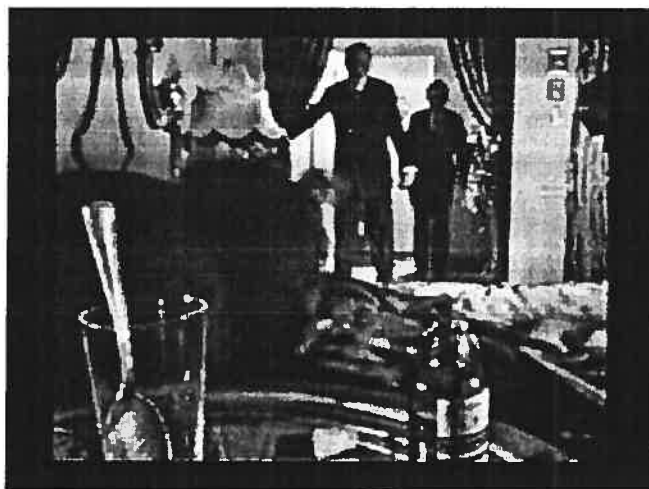


Fig. 20. Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941.



Fig. 21. Raoul Ruiz, *Le temps retrouvé*, 1999.

À la différence de celui d'Orson Welles, dont il préserve néanmoins la puissance évocatrice et énonciatrice, le gros plan avec très grande profondeur de champ de Ruiz a ceci de particulier qu'il intensifie, outre la *forme* spatiale, la *force* temporelle de l'objet *malgré* – ou plutôt, en « contrepartie » ou *contre le gré* narratif de – ce qu'énonce visiblement l'espace de représentation – dans ce cas-ci Céleste s'adressant à un Marcel fiévreux et moribond. Ne se contentant pas de dire *plus* et *mieux* que le visible, le gros plan ruizien bouleverse l'ordre sémiotique habituel du récit en ceci qu'il propose un fragment secondaire qui *diffère* de l'unité narrative principale jusqu'à renverser cette dernière et faire de l'espace de Céleste une région *autre*, quasi invisible et différente de celle qu'habite la rose. Suivant ainsi les propositions de Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault D'Allones, nous comprendrons qu'il s'agit d'un gros plan qui :

[...] brise délibérément le récit, le déconnecte du temps et de l'espace dramatique, en introduisant cette autre logique propre à la « figure par disparité » dont parle Gracian : « la disparité se forme de manière inverse de la comparaison, elle se fonde sur la différence ».¹⁸¹

Cette rose qui apparaît subrepticement dans la chambre de Marcel ne relève pas de l'arbitraire, du rapprochement métaphorique ou d'un questionnable maniérisme cinématographique. Bien au contraire, elle est intentionnellement *envisagée* par la caméra de telle sorte qu'elle figure, pareille à la rose dont fait mention Proust dans *Du côté de chez Swan*, la mémoire à l'œuvre de Marcel et

¹⁸¹ Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault d'Allones, *Raoul Ruiz*, p. 18.

révèle, *sui generis*, le symptôme d'un *autre-fois* distinct et *différant* de la *fois* manifeste, du maintenant de la représentation. Retenons ce passage de *La recherche* :

Sur ces pétales il y a comme une petite épaisseur invisible, impalpable et qui offre une douce résistance à mon regard avant qu'il n'arrive jusqu'à la blancheur charnue; elle est probablement faite de tous les regards que j'ai fixés sur eux autrefois et que mon regard d'aujourd'hui est obligé de retraverser pour arriver jusqu'à la fleur [...]¹⁸²

Semblable à ce souvenir de Proust, l'image du *Temps retrouvé* dans laquelle se dévoile en très gros plan une rose s'avère être un véritable cristal de temps; une image dialectique telle que la conçoit Benjamin :

Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.¹⁸³

Cette manifestation dialectique de l'image d'une rose en gros plan avec très grande profondeur de champ produit une expressivité temporelle « saccadée », soit une expression du temps discontinue et irrégulière. Envisagée de la sorte par Proust

¹⁸² Marcel Proust, *Du côté de chez Swan*, p. 828.

¹⁸³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, p. 478-479.

et adaptée ensuite par Ruiz, la rose devient une image de pensée, une image « saccadée », ainsi que l'origine ou le germe d'une composition dialectique qui transforme l'objet de la perception – la rose –, dorénavant « fait de tous les regards », en sujet énonciatif du temps. Par « tous les regards », la rose énonce l'Autrefois de l'expérience personnelle du narrateur. Ruiz aura ainsi eu le mérite d'avoir réussi à adapter l'« épaisseur invisible » de cette rose – l'expression de son Autrefois – en la *distinguant* – par le procédé du gros plan – de l'espace de représentation qui l'accueille, et en en *intensifiant* – par le recours à la très grande profondeur de champ – son autorité poétique et narrative. L'image de la rose dans le film de Ruiz redouble et défigure l'espace de la représentation – la région qu'habitent Céleste et Marcel – en ceci qu'elle invoque *dans* et *par* celui-ci une autre histoire, une autre dimension. On reconnaît ici une façon, comme le souhaite d'ailleurs Ruiz, de rendre visibles les dimensions invisibles du temps.

En plus de redoubler d'un *autrement* et d'un *autrefois* l'image dans laquelle il s'inscrit, le gros plan avec très grande profondeur de champ chez Ruiz perturbe, déchire et renverse la narrativité du film dans la mesure où l'autorité poétique du fragment surdimensionné produit dans l'image une simultanéité de mondes impossibles ainsi qu'une constellation de temps antagonistes. Ce renversement narratif est d'autant plus significatif qu'il développe pour le récit de nouveaux centres organisateurs à partir desquels le temps narratif ne cesse de se transformer, suivant les divers continuums ou séries qu'engendrent de telles fragmentations de l'image. Aussi, l'intérêt que suscite le gros plan ruizien déborde-t-il la seule curiosité formelle. C'est qu'en partageant l'image entre un espace de représentation énonciatif

rationnel aux limites de la stagnation – la chambre – et un objet irrationnel énonciatif aux formes démesurées – la rose –, Ruiz travestit la puissance affective qu'exprime généralement le gros plan du cinéma conventionnel – l'image-affection sensori-motrice dont parle Deleuze – en composant à l'intérieur de l'espace de représentation un champ narratif se creusant, se distendant et s'étirant en profondeur, jusqu'à transformer le milieu visible en un espace topologique hybride, non-euclidien et aberrant, contenant à lui seul plusieurs plans temporels hétérogènes.

Dans le cinéma de Ruiz, les différents plans ainsi représentés n'habitent plus l'espace, ce sont dorénavant différentes régions temporelles qui habitent ces plans. De même, on parlera non seulement d'une très grande profondeur de champ, mais également d'une profondeur de l'image au sein de laquelle se dessine et se trame, comme le mentionne justement Deleuze à propos des films d'Alain Resnais :

[...] une cosmologie pluraliste, où il n'y a pas seulement des mondes divers, mais où un seul et même événement se joue dans ces différents mondes, sous des versions incompatibles.¹⁸⁴

Ajoutons que ce « seul et même événement » se joue également sur les différents plans temporels immanents à une image cinématographique dialectique¹⁸⁵. Aussi, l'événement manifeste et visible en images – Céleste témoin de l'agonie de Marcel – se déchire-t-il dans une *dynamis* narrative qui en énonce à la fois l'envers et l'endroit, la réalité et le fantasme, le rationnel et l'irrationnel, le proche et le

¹⁸⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 134.

¹⁸⁵ Voir le « montage » de plans temporels que propose l'admirable plan séquence de *L'Arche Russe* d'Alexandre Sokurov.

lointain. Comme les exemples suivants en font foi, Ruiz provoque régulièrement à l'aide de ses gros plans avec très grande profondeur de champ une dialectique de l'image cinématographique qui, loin de se résoudre dans une « synthèse réconciliatrice » typiquement hegelienne, redouble les événements et leur espace de représentation d'un envers fantasmatique, lequel provoque une véritable allégorisation de ces mêmes événements. [fig. 22-24]



Fig. 22 a-b. Raoul Ruiz, *The Golden Boat*, 1990.

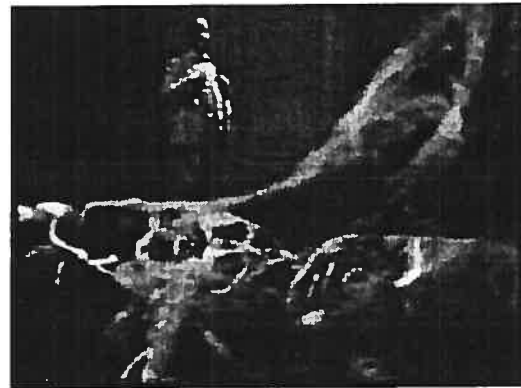
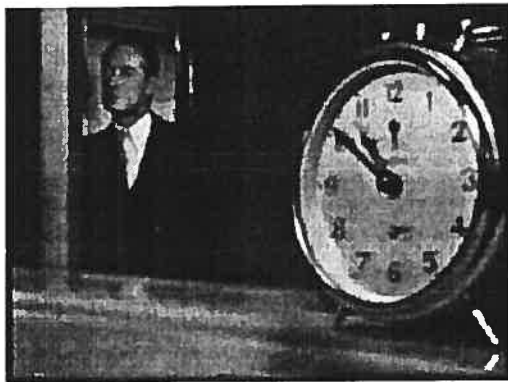


Fig. 23 a-b. Raoul Ruiz, *Les trois couronnes du matelot*, 1983.

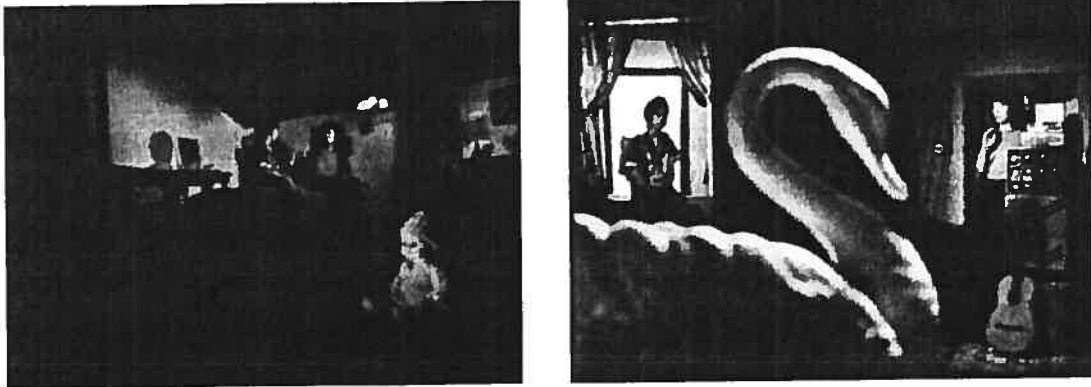


Fig. 24 a-b. Raoul Ruiz, *La ville des pirates*, 1984.

Il apparaît évident dans ces exemples que l'événement représenté en images se déforme, se transforme et s'allégorise sous la tension expressive de deux fragments, régions ou milieux narrativisables distincts et *différant* du voisin nécessairement formé par ce procédé de fragmentation. Une telle fragmentation produit des régions temporelles susceptibles de s'agencer selon une combinatoire fantasmée – la mémoire par exemple. Une question pertinente subsiste toutefois : peut-on vraisemblablement parler d'une seule image composite là où s'expriment simultanément et *différemment* le milieu narratif du gros plan et le milieu narratif du plan moyen ? Si oui, quel milieu semble le plus apte à accueillir, inclure, voire contenir l'autre ? De même, la rose contient-elle Céleste, ou serait-ce l'inverse ? Reconnaissons qu'aucun de ces milieux ou espaces, qu'il soit plus petit ou plus grand que son voisin, ne possède sur l'autre une autorité narrative et temporelle dans la mesure où l'image, dans sa dualité expressive *irréconciliée*, se transfigure d'elle-même sous l'effet de ce que Benjamin identifie comme une « dialectique à l'arrêt. » En d'autres termes, rien ne s'assemble en un Tout unitaire – un *whole* – en dépit de l'apparente *compositio* de l'image. Aussi, y a-t-il à la fois dans l'image divorce et arrangement, dissociation et agencement, Maintenant et Autrefois.

C'est ici qu'il faut voir dans notre concept d'organicité narrative un complément cinématographique à la pensée benjaminienne de l'image dialectique. Une organicité narrative renverrait à l'idée qu'une multiplicité de fragments et de milieux hétérogènes – la région de la rose et celle de Céleste par exemple – peut néanmoins s'organiser en un seul récit selon une loi combinatoire fictive ou fantasmée qui fait moins de ce récit un *whole* synthétique qu'un *anything* analytique – le récit de la mémoire de Marcel par exemple. Plus exactement, l'organicité narrative s'apparente à l'esthétique de la collection en ce qu'elle répond au désir analytique de la spectature – ou du collectionneur – de composer à partir de fragments autonomes et étranges – *étranges*, au sens où ils *diffèrent* les uns des autres – un ensemble narratif imaginaire fonctionnant comme référence fabulatrice à un monde ou à une réalité visiblement fragmentaire, mystérieuse et indéchiffrable. L'organicité narrative, c'est la composition imaginaire d'un *tout* dans lequel chacune des parties, de par sa disparité propre, ne peut se sédentariser sans convertir l'imaginaire en code. En ce sens, nous pouvons reconnaître dans chacun des exemples présentés plus haut une image de la dialectique à l'arrêt proposant dans sa déchirure et son dédoublement une organicité narrative mouvante fonctionnant comme un modèle imaginaire, hypothétique et non-codifié de la réalité.

Dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Heinrich Wölfflin considérait cette simultanéité visuelle de plans distincts *de formes* et convergents *de forces* comme une caractéristique des espaces représentatifs du baroque. Pour l'historien, il s'agissait là d'une rhétorique elliptique qui cherchait dans « ces grandeurs 'démessurées' du premier plan » une poétique d'accentuation et

d'amplification de l'image dans « ses rapports au lointain »¹⁸⁶. Dans ce cas-ci, le « lointain » s'exprime moins dans l'apparente perspective qui repousse au fond du visible le second plan de la représentation, que dans la démesure du premier plan et dans son organicité narrative avec le second. Gilles Deleuze fera le rapprochement entre cette conception baroque de l'espace de représentation et la nouvelle profondeur de champ qu'introduiront, entre autre, les œuvres cinématographiques d'Orson Welles et de William Wyler :

Ce sera un nouveau changement, capital, au XVII^e siècle, lorsqu'un élément d'un plan renverra directement à un élément d'un autre plan, lorsque les personnages s'interpelleront directement d'un plan à un autre, dans une trouée qui donne maintenant le privilège à l'arrière-plan et le fait communiquer immédiatement avec l'avant-plan. Le tableau « se creuse intérieurement ». Alors la profondeur devient profondeur *de* champ, tandis que les dimensions du premier plan prennent une grandeur anormale, et que celles de l'arrière-plan se réduisent, dans une perspective violente qui unit d'autant plus le proche au lointain.¹⁸⁷

Et il ajoute plus loin :

La nouvelle profondeur [...] forme directement une région de temps, une région de passé qui se définit par les aspects ou éléments optiques empruntés aux différents plans en interaction. C'est un ensemble de liaisons non-localisables,

¹⁸⁶ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, p.97.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 140.

toujours d'un plan à un autre, qui constitue la région de passé ou le continuum de durée.¹⁸⁸

Seule l'organicité narrative qu'exprime de l'intérieur une image dialectique se distendant du simple au double et se contractant du double au simple permet de percevoir dans une « perspective violente » l'implacable, fantasmatique et mystérieuse communion extensible du proche et du lointain. On comprendra qu'en ce cas-ci, le proche et le lointain du gros plan avec très grande profondeur de champ ne s'unissent pas selon l'idée d'une mécanique narrative close pour laquelle « il faut chaque fois une détermination externe, ou l'action directe de l'ambient, pour passer d'un niveau à un autre »¹⁸⁹. On imagine alors le narrateur expliquant les raisons d'être de la rose –; mais que ceux-ci s'agencent d'eux-mêmes suivant une *compositio* imaginaire ou « un ensemble de liaisons non-localisables » hors de toute codification. Aucune loi ne permet d'unir et de « localiser » les différentes régions de l'image dialectique si ce n'est un désir inassouvi de composer avec le multiple. Aussi, l'organicité narrative du baroque cinématographique s'avère-t-elle un catastrophisme de la mécanique du film puisqu'elle *met en présence*, en une même image, des régions et des plans opposés dont les affinités relèvent moins de la nécessité narrative – l'éloignement et le rapprochement – que du fantasme expressif – le lointain et le proche. C'est de cette *mise en présence* qu'émerge le couple que forme dans la spectature baroque le profond désir d'organicité et l'insoutenable crise de la fragmentation.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 142.

¹⁸⁹ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, p. 12.

La coïncidence de plans opposés au sein d'une même image en très grande profondeur de champ transforme celle-ci en un dynamisme organique qui érige en système le *processus vital* de production de sens. C'est en demeurant ainsi dans le processus instable de la *mise en présence* des *différents* que l'image cinématographique baroquisante en très grande profondeur de champ réussit à représenter en images les disparités spatiales du monde réel et les dimensions temporelles de la mémoire. Comme le mentionne d'ailleurs Deleuze : « la plupart des fois où la profondeur de champ trouve une pleine nécessité, c'est en rapport avec la mémoire. »¹⁹⁰ Or, comment cela est-il possible? Comment l'organicité narrative que provoque le gros plan avec très grande profondeur de champ permet-il de représenter la mémoire et de faire voir le temps?

Dans ces images en gros plan et très grande profondeur de champ se pratique un glissement narratif variable et non-localisable qui voit leur centre organisateur passer d'un plan à l'autre, d'une région à l'autre, sans égard à une quelconque raison spatiale et temporelle. Chacune des régions narrativisables de l'image devient ainsi le miroir de l'autre; chacune se reflète dans l'autre; chacune engendre et remanie l'autre. Ces stratifications temporelles s'avèrent semblables à celles qui complexifient la narrativité du cinéma d'Alain Resnais; Deleuze écrira :

[...] les transformations ou nouvelles répartitions d'un continuum aboutiront toujours et nécessairement à une fragmentation : une région si petite soit-elle sera fragmentée, en même temps que ses points les plus proches passeront chacun dans une moitié; toute région d'un

¹⁹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 143.

continuum « pourra commencer par se déformer de manière continue, mais finira par être coupée en deux, et ses parties à leur tour seront fragmentées » (Stengers) [...] Bref, les continuums ou strates ne cessent de se fragmenter en même temps qu'ils se remanient, d'un âge à l'autre.¹⁹¹

De cette perpétuelle fragmentation émerge la catastrophe narrative à laquelle on associe le baroque cinématographique. Ici, l'image n'est plus à considérer comme une unité discursive et énonciative soumise à une histoire dont elle ne serait qu'un élément téléologique, une déictique ou un embrayeur, mais comme l'espace de représentation dans lequel se *forment* et se *trans-forment* les différents espaces et milieux expressif que le cinématographe emprunte au réel. Plus exactement, l'image baroquisante est la représentation, sous forme organique et quasi auto-poïétique, d'un langage du monde *se faisant*. Aussi, l'image cinématographique peut-elle réaliser l'histoire et le monde ou bien *se réaliser* une histoire ou un monde. Dans le cas du fragment « rose », l'image, en se creusant de la sorte, réalise une histoire pour elle-même, une mémoire et un monde du ressouvenir.

Cette distinction entre une image conventionnelle déterminée de l'extérieur et une image baroquisante se creusant de l'intérieur n'est pas sans rappeler celle qui alimenta un jour la querelle opposant Lev Koulechov et Sergei Eisenstein à propos du statut de l'image cinématographique. Rappelons que le premier considérait le plan cinématographique comme une brique, qui devait d'abord s'insérer dans un édifice narratif pour ensuite s'y subordonner; le second lui reconnaissait plutôt le rôle de *cellule*, dans laquelle pouvait s'incarner tout l'édifice en question. Comme le

¹⁹¹ *Ibid*, p. 157.

fit à sa façon Eisenstein, considérons l'image cinématographique baroquisante comme une cellule narrative. L'idée d'envisager l'image comme *cellule narrative* comporte l'avantage d'aller à l'encontre des codes qui lui sont, de nature, extérieurs et étrangers. En cela, comprenons l'image cinématographique comme :

[...] une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres « objets »¹⁹².

Revenons à ces relations d'objets dont nous parle Ruiz. L'image est le langage qui « construit ses propres 'objets' » au même titre que le cabinet du collectionneur est un langage du monde dans lequel chaque « objet » amassé et disposé suivant un ordre ou une série particulière s'organise selon le point de vue singulier qu'il propose de ce monde. Ainsi, le miroir dans *L'hypothèse du tableau volé*, reflète moins le monde qu'il exprime une histoire. Dans ce même ordre d'idées, l'image cinématographique baroquisante chez Ruiz propose un agencement de régions hétérogènes qui fonctionne comme un langage. Malgré la fragmentation dialectique qui contraint l'image à se partager entre plusieurs régions narrativisables, le désir d'organicité propre à la cellule provoque toujours une dynamique de la *ré-union*. C'est d'ailleurs la raison d'être du cabinet de collectionneur. Le cabinet est une cellule, certes, mais plus encore, il est un laboratoire narratif qui offre ainsi la possibilité de donner une *autre* raison d'être au monde et à la réalité.

En somme, l'image baroquisante, en tant qu'image dialectique irréconciliée et productrice d'organicité narrative, se transforme et se transfigure sans cesse. Un

¹⁹² *Ibid*, p. 342.

même espace de représentation se forme pour un spectateur mais se déformera continuellement pour l'autre. En effet, si pour l'un l'image recèle, telle une cellule, une multitude de fragments que sa seule mémoire, sa seule imagination ou sa seule dévotion permet de réunir en une composition narrative – la mémoire de Marcel par exemple –, pour l'autre, toutefois, cette même image comportera des vides, des flous ou des signes accessoires qu'il aura tôt fait d'assimiler à un maladroit maniérisme. La spectature baroque repose ainsi simultanément sur une constante déstabilisation et sur un profond désir de composition. On retrouve là toute la passion que l'homme du baroque voua à l'art combinatoire, l'*ars combinatoria*. Une passion, pourtant, qui fait alternativement glisser le spectateur d'une spectature habituelle à une spectature inhabituelle. L'esprit du baroque cinématographique concerne ainsi la présence d'un sujet désirant qui tente de combler les césures et les manques en vue de composer un sens privilégié qui s'impose dans l'imaginaire du spectateur comme le véritable intermédiaire entre lui et ce que l'image lui dissimule.

2.7

Dans l'antichambre baroque de l'enfance : le film comme cabinet de curiosités narratives.

La spectature baroque qu'engendre le cinéma ludique de Raoul Ruiz ne remplace pas la spectature habituelle et conventionnée, elle en déjoue plutôt les attentes et en ébranle les certitudes; elle s'inscrit en porte-à-faux dans l'accoutumance de cette dernière pour mieux y souligner les envers et la précarité,

soit l'inquiétude face à l'inconstance, l'embarras que suscite l'inhabituel et la confusion qu'occasionnent les métamorphoses, les duplicités et les transformations de toute sorte. Ainsi, c'est parce qu'il ronge et tourmente simultanément l'habitus du spectateur et les conventions du film de fiction que l'esprit baroque est seulement traduisible en terme de symptôme. Et puisque le symptôme déjoue nécessairement les attentes, en ceci qu'il prépare à *autre chose*, l'esprit baroque suscitera un autre type d'expectatives : l'émerveillement; l'étonnement devant l'inattendu. En ce sens, l'antichambre de la fiction – lieu imaginaire de toutes les attentes narratives – devient baroque dans la mesure où elle confond la spectature dans son désir de l'expectative et sa crainte de voir ses attentes contrecarrées.

De par sa nature à la fois émerveillée et déjouée, la spectature baroque se révèle être une spectature infantilisée – non pas au sens péjoratif que lui accorde André Malraux toutefois. En étant constamment frustrée et inquiétée dans son désir adulte et *accoutumé* de reconnaître dans le représenté en fiction une force narrative habituelle – une causalité ou un déterminisme – qui, parce que le représenté en fiction demeure justement une force narrative contrainte au *changeant*, risque à tout moment d'échapper aux habitudes et à la vigilance machinale du spectateur conventionné, la spectature baroque s'accroche à bien peu de choses d'*ordinaires*. Par exemple, bien qu'ordinairement la poupée amuse et le marteau martèle, ces objets, une fois liés à une action narrative singulière, à une description insolite ou à une quelconque hantise des personnages, peuvent tout aussi bien troubler et inquiéter; ce qui frappe, étonne autant qu'émerveille une spectature habituée, et forte de son expérience cinématographique, à appréhender l'objet représenté non en

fonction d'une puissance expressive qui le hante, mais en fonction d'un rôle qui en détermine ordinairement l'usage.

Dans cette perspective, la spectature baroque relève de la surprise, de l'inaccoutumé et de l'émerveillement; un émerveillement qu'engendre la transformation inopinée du *même* vers l'*autrement* ou le passage déroutant des personnages et objets de la vraisemblance au fantasmatique. Devant un film de Ruiz, la spectature se heurte bien, comme devant tout autre film de fiction, à du *changeant* et du *mouvant*, à la différence toutefois que cette même spectature ne peut s'obstiner à traiter d'informations immuables et inaltérables tant ces informations participent au *changeant* qu'en s'avérant elles-mêmes *changeantes*. Ainsi, tels ces tableaux baroques qu'analyse Hubert Damisch dans *L'origine de la perspective*, l'image narrative que propose à son tour le baroque cinématographique de Raoul Ruiz n'est pas d'abord ce qu'elle représente, mais ce qu'elle transforme¹⁹³. Aussi s'avère-t-il vain de chercher dans l'absolu ce que communique dans le cinéma ruizien une image en gros plan avec très grande profondeur de champ, tant l'information narrative se dégageant du représenté se creuse, se tord et se distend jusqu'à exprimer, comme par enchantement, la conversion ou la contrepartie expressive d'un monde vraisemblable et naturel se tournant et se retournant sans cesse jusqu'à se déformer en une vision singulière de monde.

Suivant l'idée d'une information narrative changeante, l'image cinématographique baroquisante chez Ruiz devient en quelque sorte ce qu'elle modifie; elle transforme l'espace représenté et abstrait du concret en un lieu fantasmatique instable où s'organisent et se réorganisent constamment des objets,

¹⁹³ voir Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

décors et personnages, tous des fragments *de passages*. Et ce qui passe n'est toujours que survenance. Il n'y a qu'à songer à ces nombreux spectres ruiziens ou fragments spectraux qui ne font, justement, que *passer*. Ces fragments spectraux – poupée, couronnes, miroir ou tableau – expriment une finalité qui relève moins d'une histoire ultime à communiquer que d'une *compositio* imaginaire et changeante à exprimer selon que le récit les envisage conformément à l'organicité d'une série ou d'une autre. Les relations sérielles entre de tels fragments narratifs, véritables monades et miniatures de mondes, émergent et apparaissent pour aussitôt fuir et disparaître dans le processus même du langage, lequel, en composant avec eux comme il le fait avec toute autre information narrative, forme et déforme le vu, le connu et le vraisemblable en fonction d'une expression qui, pareille à l'allégorie, à la croyance du dévot ou à l'hypothèse du collectionneur, ne cherche pas à reproduire le monde, mais bien à le *seconder*, à y participer en tant que regard *imaginaire* et à y proposer une vision *autre*. Il n'y a donc en ce cas-ci de finalité du récit qu'une dodécaphonie narrative ou, mieux, une harmonie expressive.

Considérons l'harmonie expressive du cinéma ruizien comme s'il s'agissait d'une composition de mondes seconds dont la logique particulière, singulière, bat au rythme du songe et dans laquelle les divers fragments s'agencent selon un ordre imaginaire fantasmatique qui ignore incidemment les filiations habituelles et le kantisme des enchaînements schématiques conventionnels. Prenons pour exemple la séquence dans laquelle nous sommes témoins de la métamorphose du studio appartenant à Matéo dans *Trois vies et une seule mort* [fig. 25 a et b].

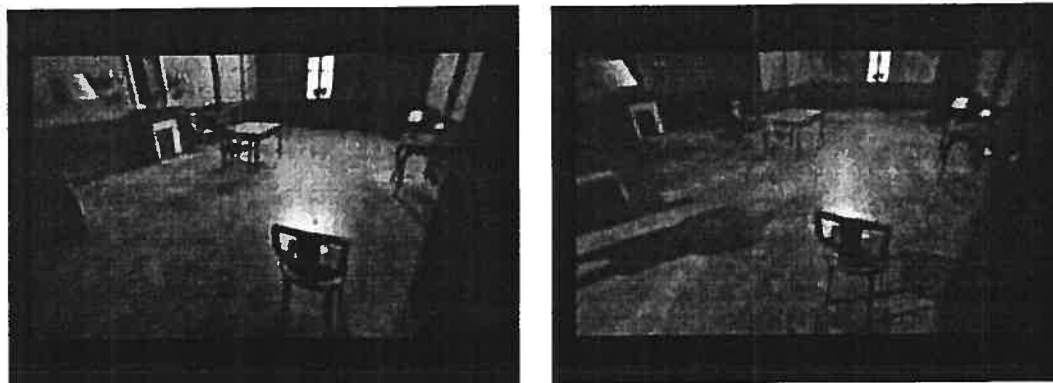


Fig. 25 a et b. Raoul Ruiz, *Trois vies et une seule mort*, 1996.

Dans cet appartement, les murs se déplacent et se retirent lentement (voir la subtile différence entre la première et la deuxième image), produisant ainsi dans l'espace typique et vraisemblable qu'occupe effectivement Matéo le lieu atypique et chimérique que cherche à invoquer l'esprit de cet homme incapable d'attribuer une dimension concrète à l'espace qu'il occupe :

J'ai parcouru l'appartement. Il y avait quelques meubles. C'était un peu sombre. Il n'y avait rien de spécial sauf, comment dire, que tout avait l'air d'avoir été fait en trompe-l'oeil. J'ai parcouru l'appartement je ne sais pas combien de fois. Je savais qu'il faisait cent vingt mètres carrés mais je sentais que c'était beaucoup plus. Pour le dire clairement, j'avais l'impression que l'appartement était en train de grandir à vu d'œil. Je voyais les murs s'éloigner.¹⁹⁴

L'image qui résulte de cette expression imaginaire et fantasmagique de Matéo n'est pas à considérer comme une représentation schématique et vraisemblable de l'appartement *dans lequel* se produirait une quelconque hallucination. Cette image

¹⁹⁴ Extrait de *Trois vies et une seule mort*.

ne propose rien de schématique, au sens kantien, dans la mesure où l'appartement figuré ne correspond tout simplement plus à la définition de ce qu'en sémiocognitivisme nous nommerions une scène, soit « une organisation définie et typique de relations spatiales ou physiques d'objets dans un lieu [...] ». ¹⁹⁵ En fait, l'image propose plutôt la contrepartie allégorique de l'appartement de Matéo, et devient de la sorte un schéma narratif d'un *tout autre ordre*; elle devient une chimère de l'espace représenté. L'espace représenté produit de la sorte une fiction de l'espace, et l'image qui en découle propose moins une représentation du fantasme de Matéo qu'une représentation de la transformation allégorique d'un monde phénoménal en monde second. Du coup, l'image cinématographique devient *naturellement* ce monde second qu'elle transforme et modifie conformément à une harmonie fantasmatique dont le personnage de Matéo semble être seul à posséder la clé; la clé des songes?

Dans ce monde *naturellement* second, et qui n'a strictement rien à voir avec le nôtre, l'origine du sens de l'image, ainsi que celui des objets, décors et personnages qui la composent, bascule continuellement de l'œil de la caméra qui permet à la spectature de percevoir la nature simulacre de la représentation visuelle – c'est le sens premier qu'expriment les formes de la maquette et ses parois amovibles – au regard de la fiction qui permet à cette même spectature d'appréhender uniquement la fonction imaginaire d'un tel simulacre – c'est le sens

¹⁹⁵ « La mémoire à long terme représente notre connaissance préalable et de la vie de tous les jours et des structures narratives. Elle contient une série de *scripts* [...] et de *scènes* (soit une organisation définie et typique de relations spatiales ou physiques d'objets dans un lieu comme, par exemple, la *scène* cuisine) et d'expectatives qui nous aide à comprendre et à traiter de nouvelles informations. » Bernard Perron, « La mémoire, c'est ce qu'il me reste à défaut d'une vue », *Cinémas*, vol. 5, n° 1-2, « Le temps au cinéma », Montréal, p. 95.

second qu'expriment les forces narratives de la maquette. Et c'est en partie grâce à cette *double vision*, à ce flottement non synthétique du sens de l'image – flottement sémantique qui conduit incidemment celle-ci à exprimer simultanément les formes *naturelles* de l'artifice et les forces *vraisemblables* du monde second - que les fragments ainsi occasionnés par une poétique éminemment analytique, voire une « dialectique à l'arrêt », demeurent, de par leur perpétuel redoublement de sens, les figures d'*autres choses* que le vu et le su; des figures symptomatiques de l'esprit baroque.

Cet esprit baroque, qui concerne autant le désir de la spectature de composer un Tout que la crise suscitée en elle par la décomposition de ce même Tout pourtant nécessaire à une organicité probable et hypothétique, a pour conséquence de déstabiliser un spectateur habitué à ignorer les transformations que font inévitablement subir au monde la poïétique du film en particulier et le langage cinématographique en général. En somme, l'esprit baroque au cinéma, c'est l'esprit du réalisme cinématographique, non pas en tant que vérité inaliénable et essentielle du monde phénoménale, mais en tant qu'attitude *inédite* envers l'aliénation aux phénomènes du monde :

Un bel exemple de ce « réalisme » serait cette histoire racontée par Ruiz. À un petit garçon qui demande où s'en vont les morts, on explique qu'ils « montent au ciel ». Plus tard, le garçonnet passe devant un cimetière, pose des questions, et on lui répond que « c'est là que reposent les morts ». Il en conclura que les morts, montés au ciel, retombent sur terre à certains endroits précis (comme les

avons, sur les aéroports). Ce garçonnet est un réaliste, au sens ruizien du terme.¹⁹⁶

Dans le cinéma de Raoul Ruiz, la transformation *manifestement* et *naturellement* cinématographique de l'espace, ainsi que du temps du monde phénoménal en lieu et temps de monde second, rend sensible à la spectature le travail et l'attitude *inédite* du regard imaginaire et *imaginant* de la fiction. À ce regard on reconnaîtra surtout le pouvoir quasi sacré – et chamanique – de détruire et d'évacuer les déterminations schématiques que l'on accorde implicitement aux objets du monde vécu, et de retrouver dans ces mêmes objets, comme cristallisé, le germe sémantique qui s'y dissimule toujours. Pareil au jouet de notre enfance qui recèle encore et toujours à nos yeux d'adulte le germe sémantique qui déclencha jadis un monde *autre* que celui du monde phénoménal, les fragments cinématographiques de la fiction ruizienne provoquent chez le spectateur ordinaire un regard double qui ne peut faire autrement qu'engendrer une seconde spectature : une spectature baroque. Celle-ci perçoit simultanément en ces fragments un déterminisme sémantique qui permet d'en reconnaître les *formes* simulacres, et une germination sémantique qui oblige à les considérer également en fonction de leurs *forces* expressives. En ce sens, la poétique de la poïétique de Raoul Ruiz propose une véritable fiction cinématographique du regard.

Mais il s'agit surtout, pour Ruiz, de produire une fiction de l'*inédit*. Une fiction du langage entendu comme construction inédite, donc toujours première et nouvelle, de monde second. On s'entendra pour dire que l'image cinématographique

¹⁹⁶ Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Revault D'Allones, *Raoul Ruiz*, p. 53.

« voit » le monde pour la première fois. Ce qui cause problème cependant est que la spectature habituelle désire re-voir le monde à travers l'image. Pour cette raison, bien des fictions sont résolues à nous faire croire en une vraisemblance ou à un naturalisme. À cela, la spectature habituelle répond par un regard aveugle. Or, en voulant rendre manifeste cette « première fois » de l'image, Ruiz oblige ainsi la spectature habituelle à *voir le voir* que propose l'image filmique et, du même coup, à remettre en question ses *a priori* narratifs et son habitus cinématographique. Il en ressort que le film de fiction ruizien épuise ses significations « dans le va-et-vient, entre l'objet et l'image, dans cet entre-deux [où] s'effectue l'invention du 'sens', où jouent les déterminations et la langue, mais aussi l'indétermination, et où se façonne le nouveau : la genèse même du 'sens'¹⁹⁷ ». Dans *Le toit de la baleine*, le savoir d'un anthropologue se heurte au seul mot connu d'un Indien, lequel mot signifiant néanmoins pour ce dernier le monde entier. Ce mot n'est jamais réutilisé par l'Indien dans le but unique de communiquer *dans* le monde, il exprime par lui un sens toujours *inédit* du monde. Ruiz conçoit l'image cinématographique de fiction de la même façon : elle exprime un sens toujours inédit bien avant de communiquer quoi que ce soit de *déjà connu*.

Cette priorité que le cinéaste accorde à l'expression *inédite* du monde second n'est pas étrangère à son intention de laisser émerger en fiction le pouvoir prestidigitateur de l'enfant. Ruiz accorde une place de choix à l'inventivité qui caractérise le regard inédit de l'enfant sur le monde. Comme il peut être le cas pour l'image cinématographique, l'intervention créative de l'enfant *dans* le monde phénoménal se fait originairement dans l'*entre-deux* sémantique des choses vues,

¹⁹⁷ Éric Clemens, *La fiction et l'apparaître*, p. 21.

soit, simultanément, dans la chose perçue comme expérience naturelle première et dans cette même chose appréhendée cette fois-ci comme possibilité de monde et de sens. Aussi, l'enfant ne communique-t-il pas une connaissance *par* l'objet, mais exprime-t-il par lui et en lui une expérience inédite et primordiale du monde :

[...] *ex-expression* implique la division entre un dedans primordial, originaire, une réalité donnée, seule garante de vérité, et un dehors dérivé, une traduction, une description, une représentation; *communication* présuppose une finalité, un but de communauté déjà acquis, institué [...] ¹⁹⁸

Nous pouvons affirmer que l'enfant et le cinéma ont ceci en commun de *faire* tous deux un monde inédit. Ruiz représente en fiction cette analogie en exprimant un monde second sans autre finalité que sa singulière, nouvelle et originale harmonie sémantique. Si on s'accorde généralement pour dire que l'enfant est hors-communauté et ne devient en communauté qu'au moment où il utilise couramment les codes de la communication. On dira alors que le baroque cinématographique se reconnaît à son incessante désinstitutionnalisation. En ayant de la sorte le souci de créer du nouveau avec du connu, de l'étrange avec du commun et de l'inquiétant avec du banal, Raoul Ruiz pratique le langage cinématographique comme l'enfant pratique le langage adulte, et le collectionneur, l'histoire naturelle; il le pratique au sens de « pratiquer une ouverture » - une ouverture dans le *même* d'où émane la différence qui y est essentiellement dissimulée. Car il ne saurait y avoir de *même* sans *autrement*. Comme l'enfant qui

¹⁹⁸ *Ibid*, p. 25.

crée du nouveau inhabituel *dans* le dissemblable et le distinct du langage connu et habituel, les films de fiction ruizien proposent une *réelle expérience cinématographique* en ceci qu'ils retrouvent l'*experimentum linguae* de l'enfance tel que l'exprime Giorgio Agamben :

L'enfance est un *experimentum linguae* de ce genre [la possibilité de nommer les objets transcendants au moyen de ce que Kant appelle des « concepts vides sans objet »] : en l'éprouant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure auto-référence.¹⁹⁹

En pratiquant une poétique de la poïétique – un *production du faire* –, Raoul Ruiz permet à la spectature d'envisager le langage cinématographique comme l'adulte appréhende le langage de l'enfant : dans sa « pure auto-référence ». Plus exactement, la spectature fait ainsi la réelle expérience du langage, soit celle de détruire, retourner et ruiner le connu dans la perspective de retrouver l'origine du sens. C'est également là l'expérience du cabinet de curiosités qui offre avant toute expérience muséale et schématique l'expérience d'une appropriation singulière et poïétique des signes ayant pour unique but de leur imposer, au-delà de leur aspect énigmatique, un ordre appartenant à la seule poétique du collectionneur; lequel collectionneur désire par ce moyen retrouver l'expérience primordiale de l'enfance en tentant de « réconcilier l'art et la science, la sensibilité et la connaissance par le

¹⁹⁹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 10.

contact direct avec l'objet »²⁰⁰. Un « contact direct avec l'objet » est un contact direct avec la latence sémiotique de ce même objet; c'est l'expérience hors des sentiers battus de la certitude. Aussi, la *réelle expérience cinématographique* que nous promet chacun des films de Raoul Ruiz est-elle également une promesse de nouveau et d'inédit.

²⁰⁰ Martin, Jean-Hubert, *Le monde*, p. 2.

Conclusion

En ayant recours, dans ses films, aux divers processus poétiques du langage cinématographique comme s'il s'agissait de voir le monde pour la première fois, Raoul Ruiz produit une fiction de l'inédit qui exprime à la fois la profonde originalité du regard et la pure auto-référence de ce langage. Le cinéma de Raoul Ruiz propose de porter sur le monde phénoménal un regard neuf et ludique qui s'institue justement comme regard poétique; un regard qui pratique dans le familier et l'habituel une ouverture vers l'étrange et l'insolite. Mais n'est-ce pas là une façon de rendre manifeste ce en quoi le cinéma existe en tant qu'art? Dans son texte intitulé *L'art comme procédé*, Victor Chklovski rappelle que le but de l'art :

[...] c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art.²⁰¹

Pour Ruiz, l'appareil cinématographique s'avère ainsi un procédé artistique susceptible de singulariser les objets du monde phénoménal 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. La

²⁰¹ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 83.

singularisation en question opère de la sorte une défamiliarisation du monde perçu qui s'apparente, pour la spectature, à la vision chamanique dont Ruiz fait mention dans *Poétique du cinéma* pour définir ces films, incluant les siens, qui « cherchent l'au-delà de ce qui est limité et trop humain »²⁰².

Le baroque au cinéma, c'est, d'une part, cette quête de l'*autrement* et du devenir, et, d'autre part, la manifestation de l'appareil qui rend possible cette quête. Aussi, le réalisme cinématographique chez Ruiz diffère-t-il de celui célébré jadis par Bazin, en ce qu'il perpétue le paradigme réaliste du baroque, lequel se définit, selon Guy Scarpetta comme un « art des conventions affichées, de la contestation, ou de la déstabilisation de l'illusion (du leurre) par exaspération de ses procédés. »²⁰³ En soulignant comme elles le font les procédés de l'appareil cinématographique afin d'en souligner l'œuvre de leur efficace, les fictions de Ruiz participent de l'expressivité baroque dans la mesure où elles rendent sensible à la spectature la présence symptomatique de cet *autre chose*, de cet *autrefois* et de cet *autrement* que produit nécessairement tout art poétique quel qu'il soit.

Pareil aux peintres baroques des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, Raoul Ruiz pratique ainsi une poétique de la poïétique, et exprime, au-delà de toute ressemblance avec le monde phénoménal, un art de *voir différemment* ce monde et ses phénomènes. Et parce qu'il ruine les certitudes et ménage dans une poétique profondément réaliste les manifestations de sa poïétique, le baroque cinématographique suscite à la fois l'étonnement et l'émerveillement. Le baroque cinématographique est un véritable cabinet de curiosités narratives au sein duquel s'organisent et se ré-organisent sans

²⁰² Raoul Ruiz, *Poétique du cinéma*, p. 80.

²⁰³ Guy Scarpetta, *L'artifice*, p. 187.

cesse des fragments narratifs, participant chacun à l'élaboration d'un monde étrange et déstabilisant; *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 prêtes à désorganiser ce qui semblait, à première vue, s'ordonner.

Bibliographie

- Agamben (Giorgio), *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2000.
- Agel (Henri) et Astre (Georges-Albert) (dir.), *Études cinématographiques*, n° 1-2, « baroque et cinéma », Paris, Minard – Lettres Modernes, printemps 1960.
- Ansaldi (Saverio), *Spinoza et le baroque – infini, désir, multitude*, Paris, Kimé, 2001.
- Aran (Giulio Carlo), *L'âge baroque*, Genève, Albert Skira, 1994.
- Barthes (Roland), *L'obvie et l'obtus – essais critique 3*, Paris, Seuil, 1992.
- Baudrillard (Jean), *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard (Jean), *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, 2001.
- Bazin (André), *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, collection 7^e art, 1958.
- Bazin (André), « *Cabiria* ou le voyage au bout du néo-réalisme », *Qu'est-ce que le cinéma?* (1 volume), Paris, Cerf, collection 7^e art, 1985.
- Benjamin (Walter), *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989.
- Benjamin (Walter), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- Bonitzer (Pascal), « Métamorphoses », *Cahiers du cinéma*, n° 345, mars 1983.
- Bruno (Giordano), *La Cena de le Ceneri*, dial. Terzo, *Opere italiane*, édit. G. Gentile, vol. I, p.73, Bari, 1907.
- Buci-Glucksmann (Christine) et Revault d'Allonnes (Fabrice), *Raoul Ruiz*, Paris, Dis voir, 1987.
- Buci-Glucksmann (Christine), *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002
- Caillois (Roger), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1992.

Careri (Giovanni), *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Paris, Usher, 1990.

Ciment (Michel), Niogret (Hubert), Paranagua (Paulo Antonio), « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif*, n° 274, décembre 1983.

Clemens (Éric), *La fiction et l'apparaître*, Paris, Albin Michel, 1993.

Coulombe (Michel), « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinébulles*, vol. 19, n° 1, 2001.

Damisch (Hubert), *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

Deleuze (Gilles), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

Deleuze (Gilles), *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Deleuze (Gilles), *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983.

Deleuze (Gilles), *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.

Deleuze (Gilles), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de minuit, 1988.

Delsarte (François), Quatrième conférence d'*Esthétique appliquée*, 1855, inédit.

Didi-Huberman (Georges), *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de minuit, 1990.

Didi-Huberman (Georges), *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

Didi-Huberman (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Didi-Huberman (Georges), *La ressemblance informe, ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995.

Didi-Huberman (Georges), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman (Georges), *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman (Georges), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

Dubois (Claude-Gilbert), *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

Gagnebin (Jeanne-Marie), *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Gaudreault (André) et Marion (Philippe), « Dieu est l'autre des documentaires... », *Cinemas*, vol. 4, n° 2, « Le documentaire », hiver, 1994.

Grange (Marie-Françoise), « Le meurtre du matelot », *Parachute*, n° 52, 1988

Hajji-Lahrimi (Laïla El), *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Ignace de Loyola, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains*, Paris, Desclée de Brouwer, 1986.

Ishaghpour (Youssef), *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Denoël / Gonthier, 1982.

Ishaghpour (Youssef), *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, 1986.

Koyré (Alexandre), *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.

Lacan (Jacques), « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI, (texte établi par Jacques Alain Miller)*, Paris, Seuil, 1973.

Lageira (Jacinto), *Raoul Ruiz. Entretiens (présentation de Jacinto Lageira)*, Paris, Hoëbeke, 1999.

Lefebvre (Martin), *Psycho : De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Lotman (Iouri), *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977.

Maffesoli (Michel), *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens, 1985.

Maffesoli (Michel), *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.

Maffesoli (Michel), « Notes sur le syncrétisme, le baroque et la postmodernité », Moser (Walter) et Goyer (Nicolas), *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001.

- Marrati (Paola), *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Marsolais (Gilles), *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Montréal, Les 400 coups, 1997.
- Merleau-Ponty (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma. Tome 1*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Meunier (Jean-Pierre), *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Louvain, Vander, 1969.
- Nancy (Jean-Luc), *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- Odin (Roger), « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983.
- Pelegri (Benito), *Figuration de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.
- Perniola (Mario), « Icônes, visions, simulacre », *Traverses 10*, Paris, Les Éditions de minuit, 1978.
- Perniola (Mario), *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La Lettres volée, 1995.
- Perron (Bernard), « La mémoire, c'est ce qu'il me reste à défaut d'une vue », *Cinéma*, vol. 5, n° 1-2, « Le temps au cinéma », Montréal, automne 1994.
- Pitiot (Pierre), *Cinéma de mort : esquisse d'un baroque cinématographique*, Fribourg, Éditions du Signe, 1972.
- Poletto (Christine), *Art et pouvoirs à l'âge baroque*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Proust (Françoise), *L'histoire à contretemps*, Paris, Flammarion, 1994.
- Proust (Marcel), *Du côté de chez Swan*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1987.
- Proust (Marcel), *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989.
- Quitilien, *L'Institution Oratoire. Livre Premier. Chapitre V, 36 : Des qualités et des vices du discours*
- Rousset (Jean), *La littérature de l'âge baroque. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1965.

- Ruiz (Raoul), « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 287, avril 1978, p. 25-32.
- Ruiz (Raoul), « 3 remarques », *Positif*, n° 247, 1981.
- Ruiz (Raoul), *Poétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 1995.
- Sarduy (Severo), *Barroco*, Paris, Seuil, 1975.
- Scarpetta (Guy), *L'artifice*, Paris, Bernard Grasset, 1988.
- Scarpetta (Guy), « Généalogies d'un crime : Un baroque bien tempéré », *Positif*, n° 434, avril 1997.
- Scarpetta (Guy), « Réflexions sur *Le temps retrouvé* », *Positif*, n° 463, septembre 1999.
- Schefer (Jean-Louis), *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- Stoïchita (Victor), *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- Tapié (Victor-Lévy), *Le baroque*, Paris, PUF, 1961.
- Todorov (Tzvetan), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Torres (Sandy), *Les temps recomposés du film de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Vauday (Patrick), *La matière des images. Poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Wall (Anthony), « Lire faussement ou se tromper de signe : le mensonge dans *La Vocation suspendue* de Pierre Klossowski », *Protée*, automne 1994.
- Wölfflin (Heinrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1966.

Annexe

Entretien avec Raoul Ruiz

Question : Craignez-vous les universitaires ou, plus généralement, les travaux académiques qui portent sur vos œuvres ?

Raoul Ruiz : Ce que je redoute surtout, ce sont les cloisonnements, la tendance à la spécialisation qui est, qu'on le veuille ou pas, le propre de l'Université aujourd'hui. Et pourtant le nom « Université » dit plutôt le contraire : *universitas*, l'universel.

Q : Que pensez-vous néanmoins de l'enthousiasme que vous avez généré auprès de certains milieux universitaires ?

RR : En vérité, je me sens flatté. Je ne suis pas un vrai universitaire. J'ai fait trois ans de droit, un peu de théologie. Et c'est tout. La première fois que j'ai mis les pieds à la Sorbonne c'était pour assister à la soutenance d'une thèse consacrée à l'un de mes films, *L'hypothèse du tableau volé* (1979). Ceci dit, la plupart de mes amis sont des universitaires, la plupart des gens qui s'intéressent à mes films sont des universitaires. Ceci m'a d'ailleurs donné la possibilité d'enseigner à l'Université.

Q : Les textes qui sont repris dans le recueil *Poétique du cinéma* sont tirés de cours et de conférences que vous avez données à l'Université ?

RR : Ça vient de cours que j'ai donnés à Harvard, de conférences à Duke et en Colombie. Les textes ont été remaniés, et j'ai écrit quelques textes en plus... Mais j'ai un peu peur de publier, parce que, surtout dans mon pays, le Chili, où ces textes ont été traduits, ils ont donné lieu à une espèce de fascination dangereuse. Vous savez, au Chili, il n'y a pas de juste milieu. Ou bien ils ne lisent rien, ou bien ça devient un texte culte. Dans les deux cas, c'est compliqué.

Q : Vos textes sont devenus des textes cultes au Chili ?

RR : Pire que ça. Il y a un mouvement politique qui se réclame de mes textes. Ce qui m'étonne. Je ne crois pas qu'on puisse sortir un mouvement politique de mes textes. En même temps, comme c'est un pays qui a un sens de l'humour très bizarre, on ne sait jamais si c'est vrai ou si on plaisante. Et c'est peut-être mieux comme ça.

Q : Vous défendez dans certains de vos films une politique, qui passe par une transformation des modes de production ?

RR : Oui. Prendre au sérieux une dimension politique au cinéma, c'est renier complètement un certain système de production. Maintenant, c'est tout à fait possible. À l'époque où j'écrivais cela, c'était une sorte d'idée générale. Partons du

principe qu'il faut commencer par des images, que les images précèdent la narration. C'est bête comme tout. Mais ceci implique que l'image est ouverte, et que la narration va la fermer. Donc il faut commencer par filmer, après éventuellement retravailler un texte, ensuite filmer à nouveau. C'était impossible, ou très difficile, en 89-90. Il y avait un peu de caméra vidéo, mais pas tellement. Maintenant, cela devient tout à fait possible et admis par le cinéma. Si on veut nuancer et aplatir un peu le *star system*, c'est nécessaire. Le *star system* consiste à réduire 20,000 bons comédiens, à 2,000 presque géniaux, à 20 qui sont choisis presque au pif, et qui deviennent les seuls possibles. C'est ça le *star system*. Si on réussit à un peu nuancer ce *star system* qui a ses mérites pour l'industrie qui a besoin que les gens puissent connaître les visages, on arrivera peut-être à produire des films qui échappent complètement aux normes.

Q : Votre dernier film, *Dias di campo*, semble s'inscrire dans ce que vous décrivez, une sorte de démocratisation du système de production...

RR : Mon dernier film a un budget très réduit, ce qui permet d'avoir une immense liberté. Par exemple, on n'a pas besoin de passer par une commission, on peut le produire tel quel.

Q : Les acteurs que vous avez choisis sont importants au Chili, mais ils n'ont pas de stature internationale...

RR : Ce sont les comédiens les plus connus du Chili. Ils ont été bloqués trois jours chacun. Le film a été tourné en 10 jours, et dans ce cadre-là, on peut se permettre toute la liberté, à l'intérieur de la structure narrative qu'on s'est fixée bien entendu.

Q : Tourner au Chili, ça représentait quoi pour vous ?

RR : Récupérer la gestualité et la langue. J'avais une bonne oreille, à l'époque où je tournais au Chili, pour jouer sur les maladresses, les accidents du parler chilien, la manière de parler du quotidien, qui a ses particularités. Par exemple, les Chiliens peuvent parler sans verbe, et un peu sans sujet. Ils peuvent parler, et on ne sait pas de quoi ils parlent. Traduit, cela donne du Beckett. Sauf que c'est comme ça. Ce film m'a permis de retrouver cela. De plus, ça m'a permis de transmettre presque physiquement aux comédiens ce que je voulais d'eux. En France, pendant longtemps, j'ai dû diriger les comédiens comme on dirige les musiciens d'un orchestre, en leur disant : « plus vite, moins vite, plus fort, moins fort ». Et les comédiens français s'y prêtent, puisque le français est une langue où prédomine le discours explicite, alors que les langues d'Amérique latine privilégient les discours implicites. En France, lorsqu'on a fini de parler, on a dit ce qu'on vient de dire. Au Chili, on a dit souvent le contraire. Je suis devenu avec les années un peu français, alors je parle franchement. Mais les gens au Chili ne me croient pas. Ils essaient de regarder ce qu'il y a derrière la langue, de savoir ce que j'ai vraiment voulu dire. Ce discours implicite est très fort au Chili. À la limite, ça donne quelque chose comme

une langue sans langue. C'est la langue d'un pays qui a été en guerre civile pendant quatre siècles aussi...

Q : Ce qui explique cette méfiance...

RR : Exactement... C'est une méfiance linguistique qui peut arriver à des extrêmes. Il y a l'exemple des Yagàn du sud du Chili. Un anthropologue a raconté cette histoire, et j'en parle dans mon film *Sur le toit de la baleine*. Il apprenait la langue de cette tribu. C'est une langue très particulière, en apparence simple, mais que ceux qui la parlent rendent très compliquée. Et puis un jour l'anthropologue est parti en laissant son magnétophone en marche. Le soir, en rentrant chez lui, il a écouté la bande. Il s'est alors rendu compte que, dès qu'il parlait, ces Indiens commençaient à parler une autre langue. Tout ça est compréhensible. Or, ces indiens étaient deux. Ces deux derniers Indiens avaient une langue officielle et une langue secrète. Moi, je ne crois pas à la théorie française, saussurienne, qui veut que la pensée réside dans la langue. Je crois, avec les Russes, Vygotsky et d'autres, qu'il faut concevoir la langue comme un aéroport : la pensée atterrit dans la langue. Ce n'est pas la langue qui produit la pensée. Ça c'est un accident...

Q : C'est comme l'image qui invoque...

RR : L'image n'est pas liée à la langue, c'est autre chose. C'est ainsi que le concevait Stanislav. C'est un mathématicien qui faisait des bombes atomiques, et entre deux bombes, il faisait un peu de philosophie. Avec un collègue à lui, ils ont inventé un système qu'ils ont appelé la méthode Monte Carlo. Un modèle très étrange. Selon lui, il y a deux types de pensée : visuelle et auditive. La pensée visuelle concerne 90% des êtres humains, la pensée auditive, beaucoup moins. Dans la pensée visuelle il y a comme des enchaînements d'idéogrammes, des séries restreintes d'images qui s'associent par association libre, et qui traversent le langage de manière octogonale, à une très grande vitesse, sillonnant l'esprit en zigzaguant. Et, peu à peu, s'établit à l'intérieur du langage ce système instable. Quand il se stabilise, la pensée meurt. C'est exactement aux antipodes de la théorie française de la pensée.

On peut aussi passer par Vygotsky, un personnage que les étudiants en cinéma devraient approfondir : le Mozart de la neurologie... Vygotsky a travaillé avec Eisenstein qui, paraît-il, a fait partie de son groupe qui s'appelait la Troïka, composé de jeunes neurologues de 20 ans. Ils avaient la chance de disposer de cerveaux humains, un peu abîmés, fruits de la première guerre mondiale. Ils ont fait énormément avancer la neurologie, au point où maintenant, on a prouvé que toutes leurs hypothèses étaient vraies. Vygotsky aurait donné la méthode à Eisenstein qui est le seul metteur en scène de cinéma à avoir une véritable formation scientifique sérieuse. Certains ont des formations scientifiques. Il y a deux français ici qui sont physiciens [cf : Claude Nurdsany, Marie Pérennou], mais ils ne parviennent pas à lier les deux choses. Eisenstein a lié ces deux choses de façon organique.

Q : Revenons un peu sur votre film... Vous avez parlé durant la conférence de presse que vous avez donnée d'une mélancolie chilienne dont ce film serait empreint. Est-ce un film que vous auriez fait ou un texte que vous auriez adapté il y a 20 ans ?

RR : Absolument pas. Si on m'avait dit il y a vingt ans que j'allais adapter ce roman, je me serais dit : il y a des fous ici. C'est un roman très beau, qui n'est pas vraiment un roman. Ce sont des vignettes, des petits textes sur la vie de campagne. Federico Gana est mort dans la quarantaine, complètement alcoolique. Il a parlé toute sa vie d'un roman qu'il allait écrire. Donc si on pouvait parler du film caché dans le film, c'est la vengeance du roman qui n'a pas été écrit. C'est un film qui paraît simple. Il se prête bien pour faire passer des examens à des étudiants de cinéma. Il faut demander aux étudiants : « Le film se passe à quelle époque ? » Ou encore : « Qui a écrit le roman ? » La réponse est : personne, c'est le roman qui écrit. J'ai un ami qui me disait : « Tes films sont des notes de bas de page des livres que tu lis pendant que tu tournes ». Je lis en ce moment *Through the mirror glass*, un ouvrage scientifique, et de là viennent plusieurs idées de films. Un aspect ou deux, seulement. Ce n'est pas des films *à partir de...* Ce ne sont pas que les films sont des films de science fiction, par exemple, ils ne sont pas pensés à partir des découvertes scientifiques, mais il y a certaines hypothèses. Des hypothèses même déjà résolues : comme le paradoxe d'Einstein. Comment se fait-il que le temps, étant une dimension, ne se voit pas comme les trois autres dimensions ? Pourquoi on ne le voit pas ? Parce qu'il apparaît dans un instant. Ce paradoxe a été répondu par Prygogine. Mais pendant longtemps, pour la physique classique, même la physique quantique, le temps n'existait pas. Or, nous vivons, nous vieillissons, nous mourons. Il y a des éléments irréversibles. Comment résoudre ça ? Je ne suis pas la personne la plus adéquate pour vous l'expliquer, mais ça a été trouvé. Mais quand même le problème, en tant que problème de l'imagination, demeure : pourquoi se fait-il que tous les aspects de notre vie ne sont pas visibles en tout moment, y compris les aspects du futur ? Et au fond ce film traite de ça, de la même manière que le traite un autre film, *l'Arche russe* de Sokourov, qui est un film merveilleux, injustement attaqué par tout le monde. Ce film traite du temps congelé, avec l'image la plus simple pour exprimer ce temps congelé, depuis le temps de Parménide : le Musée. On traverse tranquillement des salles, et en fait, on fait un voyage dans le temps.

Q : On rencontre le temps...

RR : Oui. Tranquillement, et on ne s'en rend pas compte. De la même manière qu'on trouve banal de manger un poulet avec de la mayonnaise dans un avion qui court à 1000 km à l'heure, et qu'on se retrouve en un rien de temps de Paris à Montréal. L'étrangeté de ces choses n'étonne personne... Proust disait constamment ça. C'est drôle à quel point on s'habitue aux inventions modernes. Le téléphone c'est quelque chose d'invraisemblablement étrange. Mais néanmoins, deux semaines après son installation, les gens étaient habitués, et ils râlaient contre son mauvais fonctionnement.

Q : Et ça prend Proust, et peut-être l'artiste en général, pour s'émerveiller devant les voix des « standardistes », qu'il comparait à celle des sirènes...

RR : Ma mère est paysanne. La première fois qu'elle est venue à Santiago, à 17 ans, elle se promenait dans la rue. Il y a un tango fameux qui s'appelle *Brique*. On appelle « brique » les gens qui sont en prison. Ma mère racontait que ce tango, tout le monde l'écoutait. On passait devant une maison, on écoutait le même tango que dans la suivante. C'était une chanson à la mode. « Comment se fait-il, se demandait-elle, que cette chanson à la mode, ils parviennent à la mettre tous en même temps, de façon à ce que quand je passe d'une maison à l'autre la chanson continue là où je l'avais laissée dans une maison antérieure ? » Quelqu'un a fini par lui dire : « on vient d'inventer la radio ».

Q : Cette « invention de la radio » est également mentionnée dans votre film de ce matin. La radio occupe d'ailleurs un rôle assez important dans le film, elle réapparaît à plusieurs reprises. Nous nous demandions d'ailleurs s'il s'agissait du même poste de radio qui se trouve au début de *La ville des pirates*.

RR : Non ... Mais c'est à peu près de la même époque, c'est la même obsession. C'est la radio que j'écoutais quand j'étais petit.

Q : C'est un lieu commun qu'on entend souvent : « un cinéaste refait toujours le même film ». Je pense que dans votre cas, vous naviguez à l'intérieur d'une même constellation d'objets.

RR : Vous avez choisi le mot exact : constellation. Je vois ça comme des planètes qui communiquent entre elles, et qui adoptent plusieurs fonctions. Dans ce film-ci, il y a un nouveau venu, qui fait plusieurs apparitions : un plateau avec deux œufs et des pommes de terre rôties. C'est une image qui reste, et on l'interroge. Je ne sais pas ce que ça veut dire. Je sais que Dalí a été obsédé par cette image. Pour moi, ça vient d'une anecdote à propos du poète espagnol Antonio Machado. C'est une histoire complètement inédite, qu'une amie à lui, Maria Sanprano, professeure d'espagnol a dite à un ami, qui me l'a ensuite racontée. Elle devait demander une lettre de recommandation pour rentrer à l'Université à Antonio Machado. Elle était avec un ami, ils sont rentrés chez lui. Il habitait seul dans une chambre assez sombre, et dans cette chambre toutes les tables étaient recouvertes de livre, et sur l'une de ces tables il y avait des œufs frits, inexplicablement là, sans doute froids. Six mois plus tard, la fille a été acceptée à l'Université, et elle a décidé de retourner voir le poète, elle et son oncle : ils voient la même situation, avec les mêmes œufs qui étaient là ; mais les œufs n'étaient pas devenus verts, c'était donc d'autres œufs. Comme certains gens qui se rasant à tous les trois jours, il y avait des œufs toujours trois jours en retard, comme ça après il les changeait, mais il ne les mangeait jamais. Ce que ça veut dire, je ne sais pas mais...

Q : Mais ça revient...

RR : D'ici à quatre films je leur aurais sûrement trouvé une fonction...

Q : C'est des histoires qui hantent à travers ces objets...

RR : Mais les objets sont des histoires...

Q : Une histoire qui m'a toujours intrigué c'est l'histoire des poupées que l'on retrouve dans plusieurs de vos films... Dans les *Trois couronnes du matelot*, etc.

RR : Oui, les poupées c'est une obsession personnelle, alors que les œufs... comment dit-on : au plat ?

Q : On dit aussi des œufs miroirs.

RR : Les miroirs, ça c'est le cinéma...

Q : Les miroirs, c'est aussi une des grandes obsessions dans vos films.

RR : Il y a peu de miroirs cassés au cinéma. On sait que si on casse un miroir il y a malheur. Peut-être est-ce pour ça que j'ai eu des malheurs dans ma vie, mais dans mes films il y a des tonnes de miroirs cassés. Il y a des objets pivots, des objets qui permettent d'aller d'une chose à l'autre, des objets qui permettent de créer des histoires congelées, et d'autres qui peuvent se mélanger en série. D'ailleurs mon premier texte théorique s'appelle : « Les objets dans le cinéma »...

Q : « Les relations d'objets dans le cinéma »...

RR : Ah ! Vous le connaissez !

Q : C'est le texte dans lequel vous dites que les objets ont du caractère, une attitude, selon la manière dont on les filme. Ils peuvent dégager une histoire, invoquer...

RR : Une valise par exemple, un bateau...

Q : On retrouve aussi dans vos films des couteaux, des marteaux ou des haches avec lesquels on assomme souvent les personnages.

RR : Dans ce cas-là, ce sont des objets qui présupposent une manière d'agir, des objets criminels : un couteau ça sert à tuer, à couper...

Q : Mais on n'a pas encore touché à cette mélancolie chilienne. À quel moment êtes-vous devenu mélancolique ?

RR : Ma mélancolie était plutôt portugaise avant... Vous savez, la mélancolie portugaise, la *saudade*, c'est la mélancolie des choses qui n'ont pas eu lieu, mais qui auraient pu avoir lieu. Je vous donne un exemple.

Vous savez, le paradoxe de l'amour c'est que nous avons une partie périssable, disent les premiers chrétiens, et une partie immortelle. C'est ce qu'on appelle, le paradoxe de la fusion de l'âme avec le corps. Et il y a un moment où la partie immortelle veut mourir et la partie périssable veut être éternelle, et ça s'appelle l'amour. C'est une définition de Grégoire de Nicée, si je ne me trompe pas. J'ai trouvé un dérivé de ce paradoxe. Les yeux sont la prolongation du cerveau. Maintenant ça me paraît évident, mais j'ai été surpris la première fois que j'ai entendu un neurologue me le dire, tout tranquillement. Il ne s'agit pas d'un organe séparé comme l'ouïe ou le toucher. C'est une prolongation du cerveau. Le cerveau émerge vers le monde extérieur et regarde vers l'extérieur. La mort, c'est le squelette. Une partie visible du squelette c'est les dents. Quelqu'un sourit, et vous regarde, et c'est le point d'union entre la mort et l'âme, entre le squelette et le siège de l'âme qui est le cerveau. Voilà. En sortant d'ici, je vois partout ce mariage, des filles qui sourient. Elles sont jolies, elles vous regardent, alors on se raconte des histoires. Mais on ne fait rien, on ne fait que se raconter des histoires. Mais si on se raconte vraiment des histoires, à un moment le dépit devient heureux, parce qu'on se raconte quoi : on va ensemble, on mange ensemble, on tombe amoureux, on va au lit, on se marie, on fait des enfants, et puis on se fâche, et puis on engage un avocat, et la chose se termine en meurtre peut-être. Donc on se dit : c'est dommage, et puis en même temps, heureusement. Donc c'est un sentiment moitié heureux, moitié malheureux. Ça c'est le Portugal. Mais au Chili, je sens plutôt le sentiment de « on aurait dû mourir, et on a survécu ». Donc, on est un peu triste, parce qu'il y a tant d'autres qui sont morts. Et on se dit, ils sont morts pour qui ? Et en même temps c'est réjouissant parce qu'on a survécu. C'est un peu comme ça que je vois cette mélancolie... La mélancolie, rappelons-nous, est le 8^e péché capital d'après Cassiano. Dans les institutions, Cassiano parle de la mélancolie comme du 8^e péché capital. C'est la *tristitia*, tristesse.

Q : Ce qui fait de votre cinéma un cinéma subversif... Ou un cinéma de pécheurs...

RR : Point de vue subversion ma génération a donné. Ça n'a pas marché. C'était pas grand chose...

Q : Est-ce que vous éprouvez une mélancolie liée à la patrie et à l'exil dans votre cas, ou du retour à la patrie...

RR : Pas du tout, pas du tout. C'est tout, c'est l'odorat, c'est le lieu, c'est la musicalité de la langue, c'est autre chose. La patrie, je continue à croire que c'est ce que Whitehead appelle la « *misplaced concreteness* », la *concrétité* mal placée. L'amour de la patrie. C'est quelque chose de très fort, de très concret, mais c'est quelque chose de mal placé. C'est une chose très bien décrite par d'autres cinéastes, comme Amos Gitai. Un de ces derniers films – il fait aussi des films tout le temps – *Kedma*, montre une bataille entre palestiniens et israéliens. Et on voit qu'ils se battent pour un truc absurde... Si on enlève le symbolique, tout devient soudain ridicule. Cette sacralisation des choses est une « *misplaced concreteness* ». On se

raconte des histoires sur ces choses, mais je me souviens très bien... Vous avez vu le film *The sands of Iwo-Jima* ? C'est l'histoire de ces soldats américains qui attaquent un lieu imprenable des Japonais. Il y a parmi eux un paysan qui s'y connaît en matière de terre. Ils arrivent, ils attaquent et tout à coup il dit : « Mais cette terre ne vaut rien... » À ce moment-là, il est tué. Ça m'a fixé sur ce qu'est la bêtise de ce qu'on appelle l'amour de la patrie. Elle est sans doute inévitable, mais quelle bêtise.

Q : Il y a dans *Journées à la campagne*, ainsi que dans plusieurs de vos films des dix dernières années, un travail manifeste sur la bande son. Les paroles et les sons semblent en effet sans cesse référer à des lieux et à des temps différents de ceux du récit principal. Quels rapports entretiennent les sons de vos films avec le concept de temps?

RR : Dans *Journées à la campagne* plus particulièrement, toutes les époques se rencontrent. C'est un peu le paradoxe d'Einstein. Même si on a trouvé une réponse aux problèmes que se posait Einstein sur le temps, le paradoxe demeure puisqu'il s'agit d'un paradoxe qui se situe dans l'imaginaire. Le temps n'existe pas, donc nous devrions vivre toutes les époques en même temps.

Q : Le son permettrait-il donc au récit de voyager dans le temps?

RR : C'est plus bête que ça. Depuis que je suis devenu diabétique, je dois me piquer tout le temps pour vérifier le taux d'hypoglycémie et le sang est venu dans mon cinéma, tout naturellement. En ce sens, ce n'est pas le sang de Tarantino, ce sont plutôt des goûtes de sang.

Q : Voilà une merveilleuse méprise. Je vous parle de son et vous me répondez par le sang.

RR : Ha! Est-ce que c'est la même chose? Non, en effet, ce n'est pas la même chose. La bande-son permet l'évocation de l'enfance. Et ça, c'est un vrai problème. Car une façon de faire en sorte que le film soit holistique, c'est-à-dire de faire en sorte qu'à chaque partie du film on ait l'impression de voir tout le film, c'est de travailler le son. Seul le son permet d'exprimer la fonction holistique du film. Même par une évocation quelconque. Dans les *Âmes fortes*, par exemple, c'est une constance. Ce sont les bruits de l'enfance qui viennent perturber les personnages et trahissent de la sorte leurs intentions criminelles.

Q : La constance de ces bruits de l'enfance dans la bande-son trahit également votre intérêt pour la figure de l'enfant.

RR : Faire un film avec des enfants est une expérience très enrichissante. Vous me rappelez d'ailleurs une conversation que j'ai eue un jour avec l'écrivain et photographe François-Marie Barnier. Nous discutons de la définition du génie. Il me rappelait que le génie, c'est tout simplement « l'enfance à la commande ». C'est-à-dire : on arrive et on demande. Il y a des gens qui ont cette capacité. On devient

enfant quand on veut, à la commande. Et François-Marie me disait que j'ai cette capacité. J'appelle l'enfant quand je veux, et c'est très difficile de le faire coucher, il ne veut pas partir.

Q : Pour *Journées à la campagne*, vous avez employé une caméra digitale qui permet une méthode de tournage relativement souple. Mais, en même temps, cette méthode pose des problèmes techniques. L'éclairage par exemple.

RR : Oui, c'est un type d'éclairage différent de celui que nécessite habituellement le 35mm. Mais le digital n'est pas ce qu'on croit. On croit à tort qu'on ne peut pas filmer un paysage en digital. On peut le faire sans problèmes. Évidemment, le digital est idéal pour le gros plan, mais on ne peut pas faire un film qu'avec des gros plans. À moins qu'il ne s'agisse d'un film n'ayant pour thème que les gros plans. Le problème quand on tourne avec le digital, c'est qu'on n'a pas les moyens de savoir, devant un ensemble d'objets par exemple, où se trouve exactement le foyer. Par exemple, si je fais la mise au point sur un personnage, on ne sait jamais si le foyer est bien sur lui ou un petit peu plus loin. Il y a toujours le risque d'un flou. Donc, ça fait des films impressionnistes. Tout ce qui est mélancolique marche bien avec le digital. Mais avec les films d'action, ça marche moins bien.

Q : Ce qui est intéressant par contre, c'est de constater à quel point vous avez pu adapter pour le digital vos idiosyncrasies techniques ; ces avants plans, ces arrières plans, ces tensions avec la zone intermédiaire.

RR : Oui mais il faut toujours choisir le bon endroit et la bonne atmosphère. La mélancolie dépend de cela au fond. Il fallait trouver cette maison qui est comme ça, et qui est d'ailleurs en train de tomber.

Q : Parallèlement à des gens comme Kiarostami qui a maintenant adopté le système numérique et qui travaille en ce sens, vous continuez à faire des films en 35 mm.

RR : Vous savez, rien ne va remplacer le 35 mm. J'en suis persuadé. C'est comme l'huile et l'aquarelle, ce sont des procédés qui donnent des choses complètement différentes. Si on le sait, ça va. Si on utilise ça, ça va. Le problème, c'est qu'on n'est pas sûr encore de savoir maîtriser le digital. La guitare électrique, par exemple, a été maîtrisée il y a longtemps, et pourtant, c'était une maîtrise aussi gênante que le digital aujourd'hui. Il y a des choses merveilleuses à faire avec la guitare électrique. À ce moment ci, on commence seulement à maîtriser le digital. Certains ont l'œil pour ça et d'autres non. Les meilleurs opérateurs se plantent, et les nouveaux venus découvrent des choses simples comme le fait qu'avec le digital il faut éclairer différemment. Il faut éclairer comme à l'époque de l'expressionnisme allemand. La caméra digitale que j'utilise pour ce film favorise les noirs, ce qui n'est pas le cas de toutes les caméras digitales.

Q : Vous pouvez donc, avec cette caméra, éclairer à la chandelle.

RR : Oui, mais vaut mieux les renforcer.

Q : Et pour obtenir davantage de profondeur?

RR : Il y a des fois où la caméra digitale permet beaucoup de profondeur. On dit que le digital n'en a pas. Ce n'est pas vrai. Ce type de caméra rend très bien les noirs, et les noirs, c'est ce qui donne toute la poésie au cinéma. Les ombres plus que la lumière. Malgré tout, pour entrer dans le film, rien ne vaut le 35mm

Q : Revenons aux *Âmes fortes*. Beaucoup de gens ont boudé ce film sous prétexte qu'on ne retrouvait pas la trace ruizienne.

RR : De toute façon, je ne tiens pas toujours à être moi-même. Ce film est pourtant bien simple : il y a l'enfance et les paysans. *Les âmes fortes* nous ramène vers cette époque que je n'avais encore jamais utilisée pour mes films. Toutes ces durées, ces journées à la campagne, et surtout, ce côté tordu des paysans. Ces paysans dont on ne sait jamais vraiment ce qu'ils pensent.

Q : Vous êtes, pour ce film, devenu folkloriste?

RR : Oui, créoliste même.

Q : Il y a un terme utilisé dans *Journées à la campagne* : imaginiste. Que veut dire être un imaginiste?

RR : L'imaginisme est une réaction au réalisme. Ça provient du XIX^e siècle chilien. C'est une réaction contre l'excès du narratif. Je me sens très proche de l'imaginisme. Les imaginistes privilégiaient l'image et les atmosphères. Parfois, ça consiste à faire de longues descriptions de paysage : des nuances des lumières à l'intérieur d'une maison. C'est très symboliste. Ça fait très Tourgueniev.

Q : Tourgueniev plus que Mallarmé ?

RR : Oui. Les Chiliens sont d'ailleurs plus près des Russes que des Français. C'est un pays qui a une colonie dostoïevskienne.

Q : L'auteur du livre dont vous vous êtes inspiré pour *Journées à la campagne*, Federico Gana, était-il un imaginiste?

RR : Federico Gana faisait partie d'un groupe qui s'appelait le groupe des dix. Ils étaient dix, mais je n'ai jamais réussi à mémoriser les dix noms. Je sais par contre qu'ils étaient dix. Il y avait au sein de ce groupe des peintres, des musiciens et des potiers. C'était des gens du début du siècle. J'en ai connu un à la fin de sa vie qui est d'ailleurs l'auteur de la musique qu'on entend dans le film. La musique du générique, c'est lui.

Q : Comme c'était le cas avec Proust, c'est vous qui avez adapté le roman de Gana, contrairement aux *Âmes fortes* qui est une adaptation d'Alexandre Astruc.

RR : Ce qui m'intéressait avec *Les Âmes fortes*, c'était justement le travail d'Astruc. J'ai voulu respecter son travail. En fait, j'ai simplement ajouté quelques petits liens entre les personnages. En somme, ce que j'ai fait, c'est de rendre tout ça étrange.

Q : Si vous aviez adapté le roman de Giono, ça aurait donné tout autre chose ?

RR : Je n'aurais jamais eu l'idée d'adapter ce roman. Ça ne me serait jamais venu à l'idée. Pourtant, ce roman de Giono a quelque chose qui m'est très proche ; entre autre, ce grand mystère des gens de la campagne. On ne sait jamais ce que les gens de la campagne pensent puisqu'ils ne le savent pas eux-mêmes.

Q : C'est le grand intérêt de *Les âmes fortes* : on ne sait jamais si ce qui est dit est vrai.

RR : Surtout parce que les personnages se disent ceci : si tout le monde le dit, c'est que ça doit être vrai. C'est ni plus ni moins la définition espagnole de l'honneur. L'honneur, c'est l'opinion des autres. Il faut se plier aux autres. C'est le contraire de la parole donnée. La parole donnée c'est ce moment où je donne ma parole et que même si je suis ridicule, j'y vais. L'honneur, c'est si je suis ridicule, j'y vais pas, car qu'est-ce que vont dire les autres ?

Q : En regardant votre filmographie qui confine au vertige, on se surprend à rêver de voir des films qui sont introuvables.

RR : Pourtant, on les a retrouvés pour la plupart. Pour la rétrospective à Bobigny par exemple, ils ont réussi à trouver 66 longs métrages. Ils savent où ils se trouvent tous, et ils savent qu'il n'en manque qu'un. Un seul est perdu. J'ai été moi-même surpris car j'en croyais plusieurs perdus. J'avais l'attitude d'une mère italienne : il faut faire beaucoup d'enfants puisque sur vingt d'entre eux, seul deux vont atteindre les vingt ans ; les autres vont mourir avant.

Q : Il y a donc un de vos enfants qui est mort.

RR : Il n'y a qu'un seul mort. C'est un film qui s'intitule *La comédie de l'innocence*.

Q : Qui existe en vidéo pourtant.

RR : Non pas celui-là. C'est un autre. Je fais ça parfois ; je fais des films avec le même titre. Les Américains ont inventé ce truc qui consiste à payer des gens pour inventer des titres au pif, et puis, sinon, on n'a pas de titre. J'ai fait deux films qui s'appellent *Comédie de l'innocence*. Il y a celui avec Isabelle Huppert qu'on peut trouver, et l'autre, c'est un film tourné en six jours. Il s'agit d'un thriller logique sur la logique. Le sujet, enfin, les sujets, parce qu'il y en a plusieurs, le thème si vous

voulez, c'est un serial killer qui tue des serial killer. Alors, la question qu'il se pose est de savoir s'il est un serial killer ou bien un meta-serial killer. Et il y a également l'histoire d'un peintre dont les tableaux ne marchent pas. Puis, il décide de représenter sa femme atteinte d'un cancer de l'estomac. Il fait une exposition et ça marche. Mais après, sa femme ne se présente pas à l'exposition puisqu'elle est guérie. Ça devient le vieux thème médiéval du tableau guérisseur. Ce film-là est disparu.

Q : il a été tourné à quel moment?

RR : En 2000, pendant la coupe du monde de football.

Q : Voyez-vous une constante parmi tous les auteurs que vous avez adaptés ? Que ce soit Calderon, Kafka, Giono, Proust, Dante, Gana, etc.

RR : Proust, c'est une adaptation, j'ai vraiment suivi *Le temps retrouvé*. Dante, c'était plutôt une transposition. Et puis il y a ceux que l'on pourrait appeler des adoptions, qui empruntent une démarche... C'est le cas du film que je suis sur le point de finir, qui part du *Grand Meaulnes* de Fournier.

Q : Quel est le nom du film?

RR : *Le domaine perdu*.

Q : Ne s'appelait-il pas *Un livre à rendre* ?

RR : Oui, C'est le même film, mais qui a changé de titre.

Q : C'est un film dont l'action se passe au Chili, avec Bernard Giraudeau ?

RR : Oui. Mais Giraudeau s'est désisté. C'est François Cluzet qui interprétera le rôle qu'il devait jouer. Grégoire Colin y jouera aussi.

Q : Vous tournez encore deux ou trois films par année. Souvent même les tournages se chevauchent. Vous fonctionnez toujours de la même façon ?

RR : En général ça se passe dans le calme. Mais cette année, si je dois faire *Klimt*, ça risque d'être plus stressant.

Q : En enchaînant les tournages, j'imagine que chaque film doit contaminer les autres, comme vos lectures.

RR : Oui, c'est inévitable. Mais vous savez, j'ai rencontré les tous derniers grands réalisateurs de studio, à Hollywood. Samuel Fuller, Butt Boetticher, quelqu'un que j'admirais beaucoup, et ils me disaient tous que ce n'était pas très différent. Et que

même la Série A, ce n'était pas différent non plus. John Ford faisait trois ou quatre films par année.

Q : Souvent, il me semble que vous tournez comme à l'époque du muet ? Comme Mack Sennett, ou Louis Feuillade qui arrivaient sur un plateau avec quelques acteurs, un lieu, et qui développaient le scénario au fur et à mesure.

RR : Je tourne comme ça, sauf si je tourne un film à 10 millions d'euros. Pour *Klimt*, on ne peut pas. Mais oui, il y a beaucoup de films que j'ai tournés comme ça, au fur et à mesure.

Q : Une des dernières questions que nous avons, serait de savoir où on peut trouver vos films introuvables...

RR : Ce n'est pas à moi qu'il faut demander ça, mais aux gens de Bobigny, qui ont organisé la rétrospective. Ils étaient très coopérants. Ils ont travaillé une année, dont six mois *full time*, comme on dit. Mais c'était bien, cette rétrospective. Ça m'a au moins permis de prouver que je n'étais pas un mythomane. Ces films, je les ai en effet faits !

Q : Vous avez tourné ces films un peu partout, à l'intérieur de systèmes de production très différents. Le fait de tourner dans plusieurs pays (Italie, Hollande, Belgique, France, Chili) comporte-t-il pour vous des avantages ?

RR : C'est l'esprit de l'exode. L'esprit de l'exode, c'est le goût de la diversité. Il faut faire un parcours en traversant différents types de diversité jusqu'au point où on peut rentrer chez soi et trouver que c'est le pays le plus exotique.

Propos recueillis par Richard Bégin et André Habib durant le Festival des films du monde de Montréal, le 3 septembre 2004. Nous tenons à remercier l'équipe du FFM, et en particulier Pauline Marchand, qui nous ont permis de réaliser cet entretien.

