UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Histoire et Esthétique du Cinéma

Le surréalisme de Raoul Ruiz

par

Rodolfo García
sous la direction du Professeur Mireille Berton

Session d'Hiver 2015

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : LA THEORIE ET LES RENDEZ-VOUS AVEC LE CINEMA..... 5

CHAPITRE I

REVUE DE LECTURE : UNE APPROCHE EPISTEMOLOGIQUE

1.1 Ruiz et la critique cinématographique..... 14

1.1.1 Présentation du contexte et du corpus..... 14

1.1.2 Réception critique : contexte, médias et lignes principales de pensée..... 15

1.1.3 Limites de la critique ruizienne : un horizon en fuite permanente..... 18

1.2 Etablissement d'un discours dominant autour du baroque ruizien..... 25

1.2.1 Interprétation académique du cinéma de Raoul Ruiz : ouvrages et tendances..... 25

1.2.2 Le baroque : interprétation hégémonique..... 31

1.2.3 La perspective de Christine Buci-Glucksmann..... 35

1.3 Critique de la vision baroque 38

1.3.1 Failles et limites..... 38

1.3.2 Besoin d'une nouvelle interprétation..... 41

1.3.3 Le point aveugle : le surréalisme..... 44

CHAPITRE II

LE SURREALISME DE RAOUL RUIZ

2.1 Spécificités du surréalisme ruizien..... 50

2.1.1 Caractéristiques 50

2.1.2 Situation de Raoul Ruiz vis-à-vis de la tradition surréaliste 65

2.1.3 Emploi du terme surréaliste par Ruiz 69

2.2 Théorie du cinéma de Raoul Ruiz: Une poétique surréaliste et subversive 78

2.2.1 Cache-cache 81

2.2.2 Pour un cinéma poétique 83

2.2.3 La théorie du conflit central 85

2.3 Pratiques surréalistes/ Objets poétiques 98

2.3.1 La Maleta / La Valise (Chili, 1963-2008) 98

2.3.2 Palomita Blanca / Petite Colombe Blanche (Chili, 1973-1992) 107

2.3.3 La Ville des Pirates (Portugal, France / 1983) 116

2.4 Synthèse..... 126

CHAPITRE III

POSTERITE DE RAOUL RUIZ..... 134

CONCLUSION : ARIANE FOLLE ET ARIANE SAGE 143

FILMOGRAPHIE 149

BIBLIOGRAPHIE..... 151

I.- INTRODUCTION : LA THEORIE ET LES RENDEZ-VOUS AVEC LE CINÉMA

> « –Regardez en bas. Le territoire disparaît et il se met à ressembler à une carte. Il va falloir choisir : entre la carte et le territoire, ou entre la théorie et les rendez-vous.
> – Je n'arrête pas de courir et vous me parlez de théorie ?
> –Vous voyez bien que nous sommes à l'endroit où les cartographes font les cartes. Le territoire disparaît. Vous avez peur en avion ? [...] Car, d'habitude, la théorie ça fait toujours très peur. » Raoul Ruiz, *Le jeu de l'oie*.

Raoul Ruiz est un mystère dans le contexte du cinéma contemporain. L'ampleur de son œuvre filmique, composée de cent-vingt films en plusieurs langues, éparpillés entre plusieurs décennies et continents, et d'une multiplicité de courts, moyens et longs métrages entre fiction, documentaire et vidéo didactique, rendent les catégorisations difficiles. Or, le réalisateur chilien – aussi romancier, dramaturge, professeur et artiste visuel – a laissé en même temps une œuvre théorique importante, à travers des textes comme « Les relations d'objets au cinéma »[1], « The Six Functions of the Shot »[2] et *Poétique du Cinéma*[3] – son ouvrage en trois volumes, dont seuls les deux premiers ont été publiés en français. Il faut également prendre en compte les réflexions critiques que le cinéaste déployait lors de ses entretiens – édités pour certains dans trois publications : *Entretiens*[4], édité par Jacinto Lageira ; *Entrevistas escogidas y filmografía comentada*[5], publié par Bruno Cúneo et *Conversaciones con Raúl Ruiz*[6], dirigé par Eduardo Sabrovsky.

Malgré cet important effort théorique de la part de Raoul Ruiz, sa pensée n'a été que très peu abordée jusqu'à nos jours. Les quelques commentateurs qui se sont intéressés à cet aspect de son travail – en français, du moins – se sont centrés sur un seul objet : « La théorie du conflit central ». Or, celui-ci n'est que le premier chapitre de *Poétique du Cinéma,* dont la portée des sujets va bien au-delà de cet aspect. Ruiz explore la manière dont nous percevons les images et comment fonctionnent la mémoire, les émotions et la conscience. En outre, le réalisateur offre des propositions créatives pour élaborer ce qu'il appelle des « objets poétiques », à travers des idées sur la conception du scénario et du tournage

---

[1] Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du Cinéma* n° 287, avril 1978, pp. 24-32.
[2] Raoul Ruiz, « The Six Functions of the Shot », dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant McDonald (Éd.), *Raúl Ruiz : Images of Passage*, Australie, Rouge Press / Rotterdam Film Festival, 2004, pp. 57-68 [publié aussi dans Iván Pinto et Valeria de los Ríos, *El cine de Raúl Ruiz : Fantasmas, Simulacros y Artificios*, Santiago du Chili, Uqbar Editores, 2010, pp. 143-172].
[3] Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma 1,* Paris, Dis Voir, 1995; *Poétique du Cinéma 2,* Paris, Dis Voir, 2006; et *Poéticas del Cine,* Santiago du Chili, Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2013. Ce dernier opus rassemble les deux premiers volumes et les annotations que Ruiz avait faites pour le troisième, composé d'exercices didactiques, de méthodes et d'applications pratiques de sa théorie cinématographique.
[4] Jacinto Lageira (Éd.), *Ruiz, Entretiens,* Paris, Editions Hoëbeke, 1999.
[5] Bruno Cúneo (Éd.), *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Santiago du Chili, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
[6] Eduardo Sabrovsky (Éd.), *Conversaciones con Raúl Ruiz,* Santiago du Chili, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

qui concernent aussi les éléments de mise en scène (éclairage, cadrage, location, décor, mouvements de caméra, répétitions, entre autres...).

En même temps, le cinéaste développe une approche philosophique du médium à travers son concept « d'*inconscient photographique* »[7] (et cinématographique) qu'il élabore à partir de l'appropriation de l'idée « d'*inconscient optique* » formulée par Walter Benjamin[8]. Ce concept a été repris par Rosalind Krauss à propos du surréalisme dans son ouvrage *The Optical Unconscious*[9].

Raoul Ruiz conteste « l'attitude réaliste » au cinéma. Il se déclare anti-bazinien et contredit la « reproductibilité mécanique du réel » : le cinéma, pour lui, est toujours un miroir déformant. Le chilien privilégie la création d'objets polysémiques et polyphoniques à partir d'une approche expérimentale qui consiste à intervenir sur la réalité pour provoquer le « miracle » de l'instant, en jouant avec chacun des éléments d'un plan lors du tournage (et avec les plans entre eux lors du montage). D'autre part, le réalisateur aborde des aspects politiques relatifs à la création artistique, en contestant la structure narrative hégémonique qui condamne le récit à tourner autour d'un conflit central. Pour Ruiz, ce modèle véhicule des comportements qui sont acquis de façon inconsciente à travers les produits industriels et reproduits dans le champ politique à travers une certaine « épique de l'individu (et de la volonté) », avec un mimétisme entre les acteurs de cinéma et les politiciens[10].

Dès ses débuts, le réalisateur considère que filmer est un acte politique[11]. À travers une technique qu'il appelle le *Cinéma d'Enquête* (*Cine de Indagación*), développée au Chili dès ses premiers films, Ruiz prétend dévoiler des mécanismes de subversion qu'il nomme « *techniques de résistance* ». Celles-ci agissent comme des comportements spontanés de contre-culture, plutôt que de tourner autour d'un axe organisé politiquement : aller à l'encontre des normes de la civilisation, comme l'éducation et la bienséance, grâce à des « *règles de rejet, des techniques qui opposent l'oubli à l'apprentissage ; des*

---

[7] Voir Raoul Ruiz, « Inconscients photographiques », *Poétique du Cinéma 1, op. cit.* , pp. 55-69.
[8] Voir Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], *Œuvres II,* Paris, Gallimard, 2000 et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
[9] Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious,* Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
[10] Voir Ruiz, « La théorie du conflit central », *Poétique du Cinéma 1, op. cit.* , p. 21.
[11] « [...] *Je ne comprends pas très bien l'expression "cinéma politique" ; je me souviens de certaines classifications concernant cela : le cinéma direct, le cinéma pamphlet, le cinéma idéologique à la façon de* La Hora de los Hornos*, et un cinéma utopique qui, à partir d'événements réels, configure l'espoir d'un peuple. Ce que je fais est un cinéma politique dans un autre sens. Pour moi, tourner un film est un acte politique ; je suis contre l'idée du réalisateur comme patron, ou contre l'idée de Godard que tout le monde doit faire des films et que ceux-ci doivent être faits par des assemblées générales. Ce parlementarisme est très stérile car, à l'heure de poser la caméra, c'est Godard qui la pose ; les dix heures de discussions préalables ne servent alors à rien. Je crois en un cinéma collectif sur un autre plan, sur un plan musculaire. Il s'agit de développer une série d'instincts, de comportements, qui nous mènent à travailler ensemble, comme une sorte d'orchestre du cinéma, où tu joues une partie en même temps que tu l'écoutes. Mais, surtout, ce qui m'enthousiasme est de dévoiler – spécialement pour le cas du Chili –* [la] *culture de résistance.* » Enrique Lihn et Federico Schopf, « Diálogo con Raúl Ruiz » [orig. *Nueva Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción,* n° 423, julio - septiembre 1970], dans Bruno Cúneo, *Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada, op. cit.* , p. 29.

pratiques d'auto-annulation, comme l'alcoolisme ou d'autres transgressions plus subtiles des normes établies »[12]. Ruiz explique le rôle du cinéma par rapport à ces techniques subversives dans la citation suivante :

> « Mon idée est que les techniques de résistance culturelle conforment un langage non verbal, dont la seule manière qu'elles pussent se formaliser et s'élever à un niveau idéologique – j'utilise ce terme avec beaucoup de réserve – est à travers le cinéma. Ces techniques décantées, qui se commentent entre elles, conforment un ensemble des traits stylistiques plus que de syntagmes : des arts à mi-chemin ; des arts de boire un verre, de faire santé, enfin, d'auto-annulation. Ces traits stylistiques peuvent seulement être registrés par le cinéma ; ils se résistent à être décrits car ils ne sont pas verbaux. C'est un langage non verbal. Il existe cette culture, nous existons nous-mêmes et il existe l'acte de filmer qui nous relie à cette culture. Dans ce sens-là, l'acte de filmer est pour moi un acte politique ; le tournage est un pont, une forme très puissante d'établir un contact à travers des gestes aussi anciens que celui de se prendre en photo dans une place publique. Tourner est, finalement, se prendre en photo dans une place publique. [...] J'ai le soupçon que la culture de résistance cache une grande capacité de subversion, et qu'elle ne peut se constituer en tant que telle que grâce au cinéma. [J'utilise le terme de subversion] dans le sens plus bretonnien du terme. »[13]

Si l'œuvre théorique de Raoul Ruiz n'a été que très peu abordée jusqu'à nos jours, ses films n'ont pas connu un meilleur sort. Ceux-ci sont pour la plupart difficiles d'accès et seulement une petite partie est disponible sous la forme de DVD. En effet, le cinéaste a conçu sa production en grande partie en marge des systèmes traditionnels.

Tout d'abord, il travaille en tant que réalisateur indépendant au Chili, pendant les années 1960-1970, dans le contexte des Nouveaux Cinémas du monde nés après le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague française[14]. Par la suite, une fois exilé en France après le coup d'État qui a renversé en 1973 le gouvernement de l'Unité Populaire dirigé par Salvador Allende – auquel Ruiz adhérait comme membre du parti socialiste –, le cinéaste est recruté par L'Institut National de l'Audiovisuel (INA). Il peut alors développer des films expérimentaux au sein de la télévision publique française[15] (en

---

[12] Robinson Acuña, Franklin Martínez, Juan Antonio Said, Sergio Salinas et Héctor Soto, « Raúl Ruiz : Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno (Je préfère enregistrer le processus chilien à le mystifier) » [orig. *Primer Plano*, Vol. 1, n° 4, primavera de 1972], dans Bruno Cúneo, *Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada, op. cit .,* p. 36.

[13] Enrique Lihn et Federico Schopf, « Diálogo con Raúl Ruiz » [1970], *op. cit.* , pp. 29-30.

[14] Voir François Albéra, « Ce jour-là : l'helvétisme de Raul Ruiz », *Décadrages,* n° 1-2, 2003, pp. 173-181.

[15] Voir Ian Christie, « El juego de la oca: Juegos de televisión » [orig. « Snakes and Ladders, Television Games », *Afterimage n° 10,* London, 1981], dans Iván Pinto et Valeria De Los Rios (Éd.), *El cine de Raúl Ruiz : Fantasmas, Simulacros y Artificios*, *op. cit.* , pp. 225-234.

particulier Antenne 2), notamment grâce à des commandes de vidéos projetées au Centre Pompidou et Beaubourg, dans le cadre de diverses expositions comme, par exemple, la rétrospective à Salvador Dali en 1980.

Cette position permet à Ruiz de créer en totale liberté avec, à sa disposition, des moyens semi-industriels ainsi que ce qu'il appelle des « techniciens chercheurs », sans aucun compromis commercial ni le besoin de satisfaire un public particulier, dans un anonymat confortable. Ultérieurement, le chilien dirige pendant un temps la Maison de la Culture du Havre, grâce à laquelle il peut tourner plusieurs films pendant la deuxième moitié des années 1980.

David Bordwell se réfère à la période pendant laquelle évolue Raoul Ruiz[16] lors de ses débuts comme un temps où la Nouvelle Vague, Bergman et le néoréalisme étaient devenus le nouveau canon de l'art officiel dans les festivals. L'historien nord-américain signale alors l'apparition d'un nouveau groupe de cinéastes à mi-chemin entre le cinéma d'art et le cinéma narratif, plus liés à une nouvelle avant-garde, comme Straub, Fassbinder, Ackerman, Herzog et Wenders, qui se situaient dans la périphérie du cinéma. Pourtant, Bordwell situe Ruiz dans une position de marginalité par rapport à ceux-ci, eux-mêmes à l'écart du cinéma dominant. En effet, ce n'est qu'avec *Trois vies et une seule mort* (1996) que le chilien peut accéder à un plus grand public, celui du cinéma d'art européen, et ce changement se produit grâce à la volonté du réalisateur de travailler avec de plus gros budgets et des acteurs connus, système qu'il avait refusé auparavant.

À partir du milieu des années 1990, Ruiz se voit contraint, pour continuer à tourner, à faire des films plus accessibles, quoique non moins expérimentaux : la subversion de son art devient plus subtile, tel que nous l'expliquerons ensuite. Ainsi, certains spécialistes comme Jonathan Rosenbaum[17] et Michael Richardson[18] parlent d'une capitulation et d'une perte de force. Ruiz lui-même avoue avoir dû « boucler » ses films de cette période, comme *Généalogies d'un crime* (1997). Le réalisateur accuse un changement dans la politique culturelle de l'Etat français qui, après avoir soutenu des projets

---

[16] Voir David Bordwell, « Ruiz, in memoriam : Rules and ruses », *davidbordwell.net*. http://www.davidbordwell.net/blog/2011/08/25/ruiz-in-memoriam-rules-and-ruses/ [Mis en ligne le 25 août 2011, dernière consultation le 01 décembre 2014].

[17] Voir Jonathan Rosenbaum, « Capitulating for the Camera's Sake: the Late Artistry of Raúl Ruiz », *Fandor*, http://www.fandor.com/keyframe/capitulating-for-the-cameras-sake-the-late-artistry-of-raul-ruiz [Mis en ligne le 2 novembre 2011, dernière consultation le 13 mai 2014)

[18] Voir Michael Richardson, « The baroque heresy of Raúl Ruiz », *Surrealism and Cinema*, Oxford / New York, Berg, 2006, p. 159. « *In the films of the eighties,* [the rejection of central conflict theory] *works to give the films a freshness and originality that underlies their power of poetic resonance. With the films he made in the nineties, however, it tends to subside into self-parody, especially as he moves away from the confines of television production into commercial cinema.* [...] *Having had to satisfy more commercial pressures, he appears to have become too self-conscious about his film practices and this has shorn his films of vigour. Too often, one might feel, Ruiz's films are perplexing rather than disturbing* ».

expérimentaux grâce à l'INA, s'est finalement décidé à financer des projets plus populaires et faciles d'accès pour le public[19] :

> « *Généalogies d'un crime* est un film bouclé. Il s'agit d'une capitulation, mais je ne peux pas faire autrement. C'est une simple question économique ! Mais, c'est une question politique aussi, puisque la France a décidé de n'aider qu'un seul type de cinéma. Il me faut donc tricher à l'intérieur du modèle que notre pays s'acharne à défendre. »[20]

Or, si Ruiz se voit obligé d'accepter quelques contraintes dans ses films à plus grand budget comme *Le temps retrouvé* (1999) ou *Klimt* (2006), il n'abandonne jamais son côté plus radical et expérimental qu'il laisse s'épanouir dans ses courts métrages de l'époque, comme *Le film à venir* (1997) ou dans des productions moins coûteuses, comme *Combat d'amour en songe*. En outre, nous contestons la position de Rosenbaum et de Richardson pour plutôt rejoindre celle de Michael Goddard. Selon ce dernier, si « *les plans et les angles impossibles des films des années 1980 comme* La Ville des Pirates *ou les filtres de couleurs gratuits qui abondaient dans beaucoup des films en couleur de Ruiz pendant cette période* »[21] ont disparu, ainsi que l'aridité et le côté fatiguant de films comme *L'hypothèse du tableau volé* (1979), cela ne veut pas dire que les nouvelles œuvres de Ruiz soient moins complexes. Au contraire, Goddard considère plutôt que Ruiz s'adapte à son nouvel environnement, un peu à la façon dont Buñuel s'est adapté aux mêmes contraintes dans ses derniers films, comme *Belle de Jour* (1966) :

> « [The] complexities of [these more recent films] are able to coexist with providing more obvious spectatorial pleasures through the adherence to one or several cinematic codes in ways that operate in a more subtle manner than in Ruiz's productions of the 1980s. This why Ruiz's cinema of this period will be treated here as cartographies of complexity, complicating events, identities, national belonging and above all cinematic images ». [22]

Nous rejoignons le constat de Michael Goddard exprimé dans la citation précédente. Tel que nous l'indiquions, le cinéma de Ruiz devient plus subtil dans sa subversion car il prend, selon Goddard, les formes du cinéma d'art européen en adaptant à celui-ci les principes de déstabilisation du récit et des identités, exposés dans *Poétique du Cinéma*. En outre, la radicalité visuelle du réalisateur devient un acte de virtuosité grâce à l'utilisation de transparences, de superpositions d'images, de jeux de miroirs,

---

[19] Voir Cristián Warnken, *Entretien avec Raoul Ruiz,* Interview à la télévision chilienne, émission *La Belleza de Pensar*, 2002.
[20] Fabien Ribéry, « Entretien avec Raoul Ruiz : De l'art de la digression maitrisée », *Tausend Augen,* n° 14, mai 1998. http://www.tausendaugen.com/archives/ta14/ruiz.html [Dernière consultation le 03 décembre 2014].
[21] Michael Goddard, « Cartographies of complexity : Ruiz's 'French' Cinema Since the Mid-1990s », *The cinema of Raúl Ruiz : Impossible Cartographies,* London, Wallflower Press, 2013, p. 111.
[22] *ibid.,* pp. 103-104.

de mouvements complexes de caméra et de plans séquences sophistiqués. Ces techniques deviennent ses nouvelles armes employées dans ce que Goddard appelle un certain « *cinéma de qualité* ». Le cinéaste travaille alors avec des acteurs comme Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Laetitia Casta, John Malkovich et Marcelo Mastroianni. Ce sont des films de cette période-là qui vont toucher un public plus large et obtenir un certain succès populaire, comme *Le temps retrouvé* (1999), *Les âmes fortes* (2001), *Klimt* (2006) et, surtout, *Les Mystères de Lisbonne* (2010). Ce dernier film, par exemple, vaut au réalisateur l'octroi du prix Louis Delluc, la plus grande reconnaissance du cinéma français.

Ainsi, l'œuvre filmique et théorique de Raoul Ruiz se présente comme un territoire à explorer et à cartographier[23], car elle propose des espaces de liberté atteignables de nos jours grâce aux nouvelles technologies et l'apparition d'Internet. D'autre part, nous voyons un intérêt dans l'héritage ruizien dans le cadre de la théorie et de la philosophie du cinéma, grâce aux propositions révolutionnaires exprimées à travers ses textes comme le refus du conflit central, le fait que la poésie au cinéma se manifeste en cherchant les zones d'ombre plutôt que la lumière du réalisme, ainsi que la narration devant dépendre de l'image et non le contraire, ce qui bouleverse les conceptions traditionnelles du scénario et du tournage.

En outre, Ruiz postule qu'au-delà de la fonction classique d'un plan, qui est de mourir dans le plan suivant, et ce jusqu'à la fin du film, il en existe d'autres qui permettent de développer de nouvelles conceptions cinématographiques, soit une fonction métaphorique et une fonction combinatoire[24]. De plus, ses méthodes et pratiques permettent d'élaborer des films avec une perspective nouvelle et créatrice, en dehors de la normativité imposée par l'industrie et par les écoles de cinéma, lesquelles décident à l'avance comment doit être réalisé un « bon film » soumis à des contrôles de qualité qui aseptisent le produit final et lui ôtent toute possibilité de dérapage et de poésie. D'un autre côté, la place centrale accordée au spectateur – où ce dernier doit compléter l'œuvre d'art – autant dans les films de Ruiz que dans sa théorie, signale une vision approfondie d'un dispositif de représentation qui devient interactif, une image « tactile »[25], avec des flux et reflux des deux côtés.

Toutefois, parmi les textes existants sur Raoul Ruiz, désormais peu nombreux sur un plan monographique mais plus riches quant aux articles et essais regroupés sous le nom « d'études ruiziennes » *de facto* par les chercheurs et l'académie, la plupart définissent le chilien dans le cadre d'une vision baroquisante de son œuvre. Cette tendance est devenue un consensus. Pourtant, une partie infime relie l'activité artistique du réalisateur au surréalisme sans pour autant développer un vrai

[23] Voir Michael Goddard, *op. cit.*
[24] Voir Raoul Ruiz, « The Six Functions of the Shot », *op. cit.*
[25] Voir Sabine Doran, « The aesthetics of postcolonial cinema in Raul Ruiz's *Three Crowns of the Sailor* », dans Sandra Ponzanesi et Margueritte Waller (Éd.), *Postcolonial Cinema Studies*, NYC, Routledge, 2012. pp. 143-156.

système de lecture : cette posture se réduit à des articles très brefs qui n'arrivent pas à une profondeur d'ensemble, ne se focalisant que sur certains aspects et sur certaines œuvres[26]. Michael Richardson semble être le seul chercheur qui ait essayé d'expliquer d'une façon plus concrète les liens entre le surréalisme et Raoul Ruiz, mais le nord-américain limite son intérêt à quelques œuvres et termine par capituler en faveur d'une interprétation baroque[27].

Pour notre part, certains aspects du cinéma de Raoul Ruiz nous semblent cohérents avec une approche surréaliste : la subversion politique et ce que Ruiz appelle des « techniques de résistance culturelle »[28], l'importance attribuée à la spectature[29], au phénomène de la conscience, la recherche de solutions créatives, le développement d'automatismes pendant le tournage, la force onirique recherchée, la poésie et l'enquête de la réalité quotidienne pour déceler ce qu'elle camoufle de fantastique, nous paraissent des éléments qui traversent l'œuvre du réalisateur en lui donnant une consistance comme ensemble.

Ainsi, au contraire de la plupart des commentateurs européens et nord-américains (comme Michael Goddard[30], les chercheurs de *Décadrages*[31] ou Jonathan Rosenbaum[32]), nous considérons qu'il est possible d'établir une grille de lecture pertinente pour l'ensemble de la carrière du réalisateur (le surréalisme). Dans quelle mesure pouvons-nous soutenir cette affirmation ? Voilà la question qui guidera notre recherche et notre exploration du territoire ruizien. Pour y répondre, nous allons procéder par étapes. D'abord, nous examinerons dans un premier chapitre quels discours ont été établis sur l'auteur, par qui et à quelle époque. Ceci nous mènera rapidement au constat d'une absence presqu'absolue de textes quant aux liens de Ruiz avec le surréalisme, en faveur d'une position baroquisante dominante. Nous verrons comment cette proposition baroque s'est construite et s'est

---

[26] Le surréalisme ruizien est envisagé par Adrian Martin, Paul Hammond et Sabine Doran. Voir Doran, « The aesthetics of postcolonial cinema in Raul Ruiz's *Three Crowns of the Sailor* » *op. cit.* ; Paul Hammond, « City of Pirates (La Ville des Pirates) », *Monthly Film Bulletin,* n° 612, 1985 [repr. *Rouge 2 :* http://rouge.com.au/2/pirates.html, dernière consultation le 10 novembre 2014] et Adrian Martin, « Displacements », dans Helen Bandis, Adrian Martin et McDonald (Éd.), *Raúl Ruiz : Images of Passage*, *op. cit.* , pp. 45-53.

[27] Voir Michael Richardson, « The baroque heresy of Raul Ruiz », *op. cit.*, pp. 149-163.

[28] Voir Acuña *et al*, *op. cit.*

[29] Nous reprenons ce concept défini par Martin Lefebvre : « [L'acte de spectature] *est constitué d'un ensemble de processus – perceptif, cognitif, argumentatif et symbolique – qui règlent l'interaction entre un spectateur et un film et assurent la construction de l'objet filmique en tant que texte. La figure, qui est l'une des multiples dimensions de ce texte, fait foi de la rencontre entre le film et l'imaginaire du spectateur et, à travers lui, l'imaginaire de la culture à laquelle il appartient.* » Martin Lefebvre, *Psycho : de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature,* Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 11-12.

[30] Voir Goddard, *op. cit.*

[31] Voir « Editorial », *Décadrages*, n° 15, *Dossier Raoul Ruiz*, 2009, p. 4. « *Nous ne chercherons dès lors pas à ériger un système rendant compte de la pratique du cinéaste: cette démarche nous semble illusoire, voire antinomique à une œuvre qui postule en son centre une pluralité des clefs de déchiffrement et provoque un mouvement d'indécidabilité du sens* ».

[32] Voir Jonathan Rosenbaum, « Mapping the territory of Raúl Ruiz », *Modern Times*, January 1990. Disponible en ligne : http://www.jonathanrosenbaum.net/1990/05/22378/ [Dernière consultation le 01 décembre 2014].

reproduite au fil du temps pour se transformer en un discours d'autorité. Nous creuserons au plus profond de celui-ci pour finalement découvrir ses failles, ses limites, ainsi que le besoin d'une nouvelle interprétation.

Nous tâcherons alors, dans un deuxième chapitre, de définir le surréalisme de Raoul Ruiz : quelles sont ses spécificités, comment se situe-t-il par rapport à la tradition historique du mouvement d'origine et comment le réalisateur se réfère-t-il au terme. Dans une seconde partie de ce deuxième chapitre, nous analyserons l'héritage théorique du chilien, pour découvrir comment celui-ci est profondément liée au surréalisme à travers des idées telles que l'onirisme, l'écriture automatique appliquée au cinéma, l'inconscient cinématographique et la subversion, pour ne citer que celles-ci.

Enfin, nous analyserons dans ce chapitre trois œuvres considérées par nous comme reliant le cinéaste au surréalisme. Il s'agit du premier film du réalisateur, perdu pendant plus de quarante ans, *La Maleta* (*La Valise,* Chili, 1963-2008)*, Palomita Blanca* (*Petite Colombe Blanche,* Chili, 1973-1992), son premier film destiné au grand public, égaré pendant longtemps et *La Ville des Pirates* (France / Portugal, 1982) , un long-métrage dans lequel Ruiz avoue avoir utilisé explicitement des techniques surréalistes (comme dormir avec des objets et écrire le scénario en lien avec les rêves produits pendant ce sommeil). De cette manière, nous verrons comment le cinéaste exploite le surréalisme à travers ses pratiques, tout en montrant une continuité entre sa période chilienne et européenne, à travers des éléments déterminants présents depuis le début de sa carrière (jusqu'à sa fin). Par ailleurs, les deux premiers films analysés n'ont pas encore été étudiés en anglais ni en français de nos jours.

Pour conclure, nous tenterons d'esquisser une postérité possible à l'œuvre de Ruiz dans un dernier chapitre et poursuivre ses traces dans le cinéma actuel (ou pas). Nous considérerons en particulier le travail de Jim Jarmusch, Joel et Ethan Coen, Wes Anderson et Lars Von Trier. De plus, nous essaierons de cerner un possible héritage ruizien dans son pays d'origine, le Chili, en vue du boom qu'est en train de connaître sa cinématographie nationale composée de jeunes réalisateurs présents et primés dans les festivals les plus importants du monde, comme Cannes, Berlin, Locarno, San Sebastián, Rotterdam, Sundance, etc. (le *Novísimo Cine Chileno)*. Nous verrons que c'est en dehors du cinéma que nous trouverons plus de résonances au travail de Ruiz, comme dans les vidéo-clips du bureau de production Canada à Barcelone. D'ailleurs, comme Ruiz l'explique dans sa *Poétique du cinéma,* c'est en dehors du cinéma conventionnel que celui-ci trouve son inspiration : le cinéma expérimental des structuralistes français des années 1970, l'art vidéo, le vidéo-clip, les installations audiovisuelles, la bande dessinée française contemporaine et la série B.

Nous précisons qu'il ne s'agit en aucun cas dans notre réflexion de remplacer l'étiquette de « baroque » par celle de « surréaliste » quant à l'œuvre de Raoul Ruiz. Notre hypothèse est d'utiliser le

surréalisme en tant que grille d'analyse dans le but d'éclaircir la cinématographie de Ruiz et d'élargir les horizons d'interprétation de celle-ci, en nous tournant vers des espaces d'ouverture. Nous tenterons d'expliquer comment la vision baroquisante tend à obscurcir le regard que l'on peut porter sur le réalisateur, car elle ne comprend que quelques éléments d'une œuvre beaucoup plus riche. Notre avis est qu'il nous faut sortir des certitudes et de cet espace confortable et consensuel où se sont abrités la plupart des spécialistes jusqu'à nos jours. Le surréalisme, en tant que courant de pensée, se prête à cet exercice d'exploration d'une façon qui nous semble cohérente avec la théorie et les films du cinéaste.

Certains artistes surréalistes se sont servis d'ailleurs du baroque, ou se sont vus attribuer des traits de style de cette esthétique. C'est le cas de Luis Buñuel ou de Salvador Dali, par exemple. Cependant, au-delà de cela, le surréalisme est un courant de pensée qui effectue un travail de récupération transhistorique d'objets ou de styles en lien avec ses intérêts. En tant que mouvement antipositiviste, le surréalisme reprend des éléments esthétiques antérieurs à lui, du romantisme, du symbolisme, du cubisme et du baroque. L'approche philosophique surréaliste est avant tout platonicienne, elle s'oppose aux « Lumières » de la raison ainsi qu'aux mouvements qui en découlent, tel le classicisme.

Les surréalistes ressentent donc une affinité avec des courants de pensée antérieurs à eux qui, malgré leurs différences, vont dans ce sens-là : le baroque et le romantisme. Il s'agirait alors d'une sorte de mouvement pendulaire dans l'histoire de la pensée, dans lequel les ombres du mystère s'opposent aux lumières aristotéliciennes. Nous postulons que certains traits du baroque ont une place importante chez Ruiz, mais que ceux-ci sont à peine une partie d'un système beaucoup plus large qui tend vers le virtuel et l'imaginaire.

CHAPITRE I – REVUE DE LECTURE : UNE APPROCHE ÉPISTÉMOLOGIQUE

> « Au numéro 65 de la rue des Quatre Fils, quatrième étage droite, escalier B, siège depuis sept ans une curieuse société secrète d'inspiration philanthropique. Ses membres se font appeler « *philokinètes* » et ils consacrent leur énergie et leur argent à l'étude et à la promotion d'un fragment de film qu'ils nomment « Le film à venir ». Ce fragment ne dure que 23 secondes et il est mis en boucle. Ainsi projeté, il peut durer plusieurs heures, des jours entiers, voire des années ». Raoul Ruiz, *Le film à venir*.

1.1 Ruiz et la critique cinématographique

1.1.1 Présentation du contexte et du corpus :

Nous nous sommes interrogés sur la réception qu'a connue l'œuvre de Raoul Ruiz pour voir dans quelle mesure celle-ci a été (ou pas) considérée comme surréaliste. Comment est-ce que ses films et son esthétique ont-ils été perçus à travers le temps ? Quels discours ont surgit de ces analyses, par qui et à quel moment ? Alors, nous nous sommes plongés dans un travail d'historiographie à travers une vaste quantité de publications qui vont du début des années 1960[33] jusqu'à présent[34]. Celles-ci sont composées de critiques de films, d'articles de magazines et de publications académiques, d'essais, de chapitres de livres et de monographies. Les textes utilisés ont été rédigés en français, espagnol, anglais et italien. Ils se trouvent détaillés dans la bibliographie en fin du présent mémoire. La plupart de ces écrits ont été consultés directement (soit le texte lui-même, soit une traduction), tandis que d'autres ont été abordés à partir d'extraits et de citations, donc de façon indirecte – il s'agit là du matériel le plus difficile à trouver. D'ailleurs, nous avons exploré, à travers notre recherche, toute la période créative du réalisateur chilien, en incluant ses débuts comme dramaturge. En effet, Ruiz développe déjà plusieurs de ses idées à cette période[35]. Nous avons réservé les nombreuses interviews du cinéaste pour notre partie suivante, où il sera question d'analyser ses discours à lui.

Nous constatons, après cette revue de lectures, que l'œuvre de Raoul Ruiz a été perçue comme avant-gardiste et subversive depuis ses débuts comme dramaturge. Il en sera de même lorsque le chilien

---

[33] Raoul Ruiz est nommé pour la première fois dans un média en 1960, dans des quotidiens. Son nom est juste mentionné comme auteur de pièces de théâtre universitaire annoncées dans la rubrique d'informations culturelles. Par contre, les premières appréciations critiques sur l'œuvre de l'auteur surgissent en 1961. Voir Verónica Cortínez et Manfred Engelbert, « Del teatro al cine : Una biografía artística (Du théâtre au cinéma : Une biographie artistique) », *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2011. pp. 125-176. Je traduis.

[34] Nous avons inclus les derniers ouvrages publiés sur Raoul Ruiz, jusqu'à Michael Goddard, *The cinema of Raúl Ruiz : Impossible Cartographies, op. cit.*

[35] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.* ; et Yenny Cáceres, « La doble vida de *La Maleta (La double vie de La Valise)* », dans Pinto et De Los Ríos (Éd.), *op. cit.,* pp. 53-62. Ce dernier texte offre des éléments d'analyse intéressants malgré quelques imprécisions historiques notoires (comme les dates de tournage).

devient réalisateur. Ruiz a tendance à diviser la critique entre enthousiastes et détracteurs grâce à une esthétique personnelle très marquée[36], initialement liée au théâtre de l'absurde (Beckett, Ionesco). Pourtant, les traits stylistiques développés par l'artiste en tant que cinéaste ne seront interprétés comme proches du surréalisme qu'à partir du film qui exploite ouvertement les techniques du courant de pensée fondé par Breton, *La ville des pirates* (France-Portugal, 1983). En effet, les caractéristiques surréalistes des débuts de Ruiz passent totalement inaperçues par la critique. Tel que nous le verrons plus loin, celles-ci incluent l'utilisation de l'absurde et du non-sens, l'inouï dans la vie quotidienne, l'insolite, la subversion par rapport aux codes dominants, l'adaptation comme « ready-made », etc.

Effectivement, le surréalisme semble être le point aveugle qu'aucun spécialiste n'a pu déceler de façon claire avant *La Ville des Pirates*, ni par après[37], car cette perception de l'œuvre de Raoul Ruiz comme liée à celle de Breton et Buñuel sera écrasée postérieurement par un discours qui le revendique comme baroque et qui devient hégémonique, surtout à partir de l'ouvrage *Raoul Ruiz* de Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault D'Allones paru en 1987[38]. Une dernière ligne de pensée, très répandue elle aussi, relie Ruiz au réalisme magique latino-américain de Gabriel García Márquez[39] et d'Isabel Allende, un mouvement pourtant considéré comme *kitsch* par l'auteur lui-même.

1.1.2 Réception critique : contexte, médias et lignes principales de pensée

Il est possible de déceler plusieurs époques dans lesquelles se répartissent les textes critiques sur Raoul Ruiz : une étape chilienne, une étape internationale et une étape rétrospective. Tout d'abord, dans cette première étape chilienne, c'est sa dramaturgie qui attire l'attention des médias : des quotidiens mais aussi des magazines spécialisés comme *Ecran* (Chili) et des hebdomadaires d'actualités tel que *Qué Pasa*. Cela a lieu entre 1961 et 1963, date où l'auteur de vingt-deux ans arrête le théâtre pour commencer à tourner des films. Le contexte est celui d'un pays où les œuvres de Beckett et Ionesco arrivent avec beaucoup de retard : la nouveauté parvient de la main de Ruiz et de Jorge Díaz[40], des artistes d'avant-garde jeunes et prometteurs.

---

[36] Le magazine *Ecran* (Chili) publie en juillet 1962 un article étalé sur deux numéros intitulé « Procès au théâtre d'avant-garde » où plusieurs intellectuels sont convoqués pour manifester l'importance des pièces de Raoul Ruiz et de Jorge Díaz pour la dramaturgie nationale, et celle de Beckett et Ionesco à un niveau mondial. Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 131.

[37] À part quelques trop rares exceptions, la plus importante, tel que nous l'avons déjà signalé, est Michael Richardson avec son chapitre « The baroque heresy of Raúl Ruiz », dans *Surrealism and Cinema*, Oxford / New York, Berg, 2006,
pp. 149-163. Cependant, il situe le réalisateur en dehors du surréalisme quoiqu'il utilise ses techniques, pour le placer du côté du baroque.

[38] Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault d'Allones, *Raoul Ruiz*, Paris, Dis Voir, 1987.

[39] Voir, par exemple, le dossier-hommage paru après la mort du réalisateur : « Raoul Ruiz ou le réalisme magique », *Positif*, n° 611, décembre 2012, avec des textes de Guy Scarpetta, Alain Masson et Michel Chion, entre autres.

[40] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* pp. 125-176.

L'intérêt des médias chiliens pour Raoul Ruiz se prolonge lorsqu'il commence à faire du cinéma, en raison de l'enthousiasme et du débat suscité par ses pièces de théâtre. Mais, la motivation est différente : presque personne ne tourne dans le pays, à part les membres du Centre de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili, créé en 1959, auquel Ruiz s'intègre sous la recommandation de son fondateur, Sergio Bravo[41]. Ce cercle de cinéastes revendique une façon personnelle de faire des films. Ils font partie des courants nationaux naissants en Amérique Latine (Argentine, Cuba, *Le cinema novo* de Glauber Rocha, etc.). C'est dans cette ambiance que les revues et les quotidiens s'intéressent aux projets cinématographiques de Raoul Ruiz, qui n'aboutiront à des résultats qu'avec la sortie en salles de *Tres Tristes Tigres* (*Trois Tristes Tigres,* Chili, 1968), après six ans d'activité filmique et plusieurs films inachevés en cours de route. Le discours critique sur Ruiz se compose d'interviews ou de rapports de tournage car les critiques de films n'arrivent qu'avec ce premier long-métrage terminé. Mais, selon Ruiz[42], celles-ci se centrent sur les aspects « marginaux » de cette œuvre ou sur sa violence – sans références au surréalisme.

Or, les films postérieurs de Raoul Ruiz ne sont pas vraiment exploités commercialement dans le pays[43], du moins jusqu'à la fin de la dictature de Pinochet. Ici s'arrête donc cette première étape de discours critiques sur Ruiz et commence une deuxième qui appartient au plan international[44]. En effet, *Trois Tristes Tigres* gagne un Léopard d'or à Locarno en 1969 octroyé par un jury présidé par Ado Kyrou. Le film est alors commenté dans *Jeune Cinéma*[45] (plusieurs critiques sur Ruiz suivront, publiées entre 1969-2011), puis dans *Positif*[46] (*Idem,* 1970-2012) et *Cinéma*[47] (*Id.* 1970-1996). La réception du cinéaste apparaît dans le contexte du festival, certes, mais elle fait écho à un intérêt plus large sur les « nouveaux cinémas du monde » nés après le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague française : en

[41] *ib. id.* Ceux-ci se partagent la même caméra Arriflex et s'entraident avec les tâches de tournage.
[42] Fernando Villagrán, *Off the record,* UCV TV, 2000. Interview à la TV chilienne.
[43] Soit parce que c'est des commandes d'institutions ; des films pour la télévision étrangère (*Nadie dijo nada* (*Personne ne dit rien*), Chili, 1971, pour la RAI, sous recommandation de Rossellini) ; d'autres que le propre Ruiz a censuré (*La colonia penal* (*La Colonie Pénitentiaire*), Chili, 1970) ou des films expérimentaux ; soit à cause du coup d'état de 1973 qui force l'auteur à l'exil. Les rares textes chiliens publiés à l'époque de la dictature (1973-1990) correspondent alors à des interviews plus qu'à des critiques de films, ceux qui n'ont pas été diffusés dans le pays.
[44] Nous avons mis l'accent sur cette période au niveau de la réception critique, composée principalement d'écrits en français et en anglais – surtout sur les premiers –, car elle est la plus vaste et la plus importante. Par contre, pour les interviews et la réception académique, nous avons beaucoup exploité les textes en espagnol, lesquels sont souvent ignorés par les chercheurs, historiens et critiques en provenance d'autres horizons linguistiques.
[45] Jean-Pierre Jeancolas, *Jeune Cinéma,* n° 42, novembre 1969, p. 31.
[46] Louis Seguin, « Locarno n'est pas mort », *Positif,* n° 112, janvier 1970, p. 54.
[47] Max Tessier, « Locarno 1969 », *Cinéma,* n° 142, janvier 1970, p. 26.

Amérique Latine, tel que nous l'avons mentionné, mais aussi au Japon, en Tchécoslovaquie, en Afrique, etc.[48]

Ainsi, la victoire de *Tres Tristes Tigres* à Locarno marque le début de cette deuxième époque de critiques internationales. *Positif* continue après coup à publier des critiques sur les films postérieurs de Raoul Ruiz et l'adopte, en quelque sorte, en projetant même *Tres Tristes Tigres* pour la première fois en France lors de la « semaine » du magazine en janvier 1971. La revue publie la première interview en français du cinéaste pendant ce même mois. D'autres médias s'intéressent par la suite au travail du chilien[49] : des quotidiens comme *Le Monde* et *Libération*, ainsi que des annuaires comme *Image-Son, La Revue du Cinéma* (1970-1998) et des magazines spécialisés comme *Ecran* (1972-1979), *Cinématographe* (1978-1986), *L'Avant-Scène Cinéma* (1983-2012), *Télérama* (1989-2012) et *Les Cahiers du Cinéma* (1978-2012). A ceux-ci s'ajoutent des critiques et des articles en anglais sur des magazines comme *AfterImage* et *Sight and Sound*, ou des quotidiens comme le *Chicago Tribune* et *The New York Times*[50].

Pourtant, la critique ne fera aucune mention au surréalisme dans l'œuvre de Raoul Ruiz au niveau de la réception critique jusqu'à *La Ville des Pirates* (France/Portugal, 1983)[51]. Au contraire, les premiers discours sur l'auteur des années 1970 se centrent soit sur la période historique d'Allende, soit sur l'exil du réalisateur, son appartenance aux « nouveaux cinémas du monde », ses méthodes de tournage ou son indécidable étrangeté. A la fin de cette décennie, en partie suite aux déclarations de Ruiz comme

---

[48] François Albéra éclaire ceci: « *Ruiz, de manière quasi prototypique, tourne Tres tristes tigres en 1968 au Chili, est sélectionné par Buache à Locarno de manière tout à fait « cavalière » (une brève conversation téléphonique transatlantique) et il remporte un prix ex-aequo avec Tanner et son* Charles mort ou vif *et Istvan Szabo. Des cinéastes appartenant à une même mouvance pour les "cinéphiles" de l'époque, quoique profondément différents, singuliers. L'époque, il est vrai, cultivait la différence comme critère de rapprochement, si l'on peut dire, et non la ressemblance ou le dénominateur commun. Il n'est pas rare de dire alors combien il paraît formidable que les Tchèques qui forment une entité (sinon une école) soient si différents les uns des autres. Ou les Hongrois ou les Brésiliens.* » François Albéra, « Ce jour-là : l'helvétisme de Raul Ruiz », *op. cit.*

[49] Voir Pamela Biénzobas, « Amor a primera vista, cuando la crítica francesa conoció a Raoul (*Coup de foudre, lorsque la critique française a connu Raoul*) », *Mabuse, Revista de cine,* http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=70947
(Mis en ligne le 6 novembre 2006. Dernière consultation le 07 octobre 2014).

[50] Ceci concerne la réception critique de l'époque : le travail de Ruiz sera aussi évalué à postériori, en rétrospective, par la suite. Celle-ci est donc une troisième période : d'abord une étape chilienne, ensuite une internationale, toutes deux correspondant à la sortie des films et, finalement, une étape rétrospective.

[51] Nous avons repéré de très rares exceptions qui se perdent dans la masse de textes existants (juste deux ou trois, en réalité). Surtout, il s'agit là d'annotations minimales comme par exemple celle-ci, qui est l'œuvre du rédacteur en chef d'*Ecran* (Marcel Martin) qui la rédige en complément à la critique écrite par Raphaël Bassan à propos de *L'Hypothèse du tableau volé* : « *Entre Klossowski et Borges, Raul Ruiz se confirme comme un maître de l'étrangeté psychologique, dans une perspective qui l'apparente également aux surréalistes : un funambule doué d'humour au-dessus du gouffre du non-sens* ». Marcel Martin, *Ecran,* N° 80, mai 1979. p. 70.

quoi *L'Hypothèse du tableau volé* correspondait au modèle de l'enquête baroque[52] et, en partie aussi suite aux observations des critiques, le cinéaste va être considéré comme proposant une œuvre baroque. Néanmoins, cette non-considération du surréalisme chez Ruiz est compréhensible, le réalisateur étant le premier à souligner son anachronisme par rapport au mouvement[53] ainsi que le considérant « démodé »[54].

1.1.3 Limites de la critique ruizienne : un horizon en fuite permanente

Cependant, avec *La Ville des Pirates* (1983), Raoul Ruiz apparaît comme surréaliste face à quelques-uns des critiques qui ont écrit sur le film[55]. Nous les examinerons plus en détail dans le chapitre suivant. Cette perception semble soit s'effacer avec le temps, soit être considérée comme un acquis. Le surréalisme apparaît par la suite sous un stade purement nominatif, sans une justification réelle et analytique, en restant sur un plan impressionniste. D'ailleurs, l'œuvre cinématographique Ruiz pose de gros soucis à la critique[56], le format « commentaire de film » étant vite dépassé par la complexité du travail du chilien. Ainsi, les textes que nous avons examinés se bornent pour la plupart à un résumé et une description sommaire et impressionniste des films, et cette posture revêt sa part d'intérêt quant à connaître l'impact et la perception de ceux-là à l'époque.

Les rédacteurs expriment souvent ouvertement leur désarroi face à la résistance des films de Ruiz à être résumés ou expliqués. C'est le cas de Serge Daney[57] de *Cahiers du Cinéma* et du journaliste

---

[52] Voir Philippe Carcassone et François Cuel, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinématographe* N° 48, juin 1979. p. 50. « *Oui, il y a une enquête. Je m'étais toujours demandé comment on pouvait faire une enquête baroque. Dans toute enquête, dans tout roman policier, il y a une apparence de quelque chose caché : c'est un système gothique, par opposition au baroque et si l'on veut bien considérer, provisoirement, que "gothique" désigne un système avec une énigme cachée (le roman policier, le marxisme, la psychanalyse...). Dans le baroque, il n'y a rien de caché, il n'y a que des cercles, c'est le système de* Don Quichotte*, par exemple : Don Quichotte est plusieurs choses à la fois, et l'on prend plaisir au fait de pouvoir passer d'un niveau à l'autre, de pouvoir circuler* [...]. »

[53] Voir interview avec Yenny Cáceres, «Los años chilenos de Raúl Ruiz (Les années chiliennes de Raoul Ruiz)», *Qué Pasa,* août 2011. Ruiz se souvient, pendant ce dernier entretien offert à Santiago, peu de temps avant son décès, de sa rencontre au Chili avec Joris Ivens en 1962. « *[...] on lui a raconté que j'étais surréaliste. Avec cette obsession comme quoi les choses ne peuvent pas se reproduire.* »

[54] *«On me reproche d'être "surréaliste", ce qui veut dire dans le langage d'époque, "démodé", "attardé"»*, Ruiz cité dans « Le réalisateur Raoul Ruiz est mort », *France Culture*, http://www.franceculture.fr/2011-08-19-le-realisateur-raoul-ruiz-est-mort.html [dernière consultation le 06 octobre 2014]. Certes, le courant fondé par Breton n'est plus à l'ordre du jour, ni pendant les années 1960, ni pendant celles qui suivent.

[55] Voir à ce propos: Larry Kart, « Morbid, Lurid, Confused ? 'City of Pirates' has it all », *Chicago Tribune,* 25 janvier 1985 ; Janet Maslin, « Surrealism in City of Pirates », *The New York Times,* 6 octobre 1985; Paul Hammond, « City of Pirates (La Ville des Pirates) », *Monthly Film Bulletin,* n° 612, 1985; et Serge Daney, « La Ville des Pirates », *Libération,* 27 février 1984 (reproduit dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au Cinéma N°14 : Raoul Ruiz,* Magic Cinéma, Bobigny, 2003. p. 136).

[56] Voir Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema : A Continental Project,* Austin, University of Texas Press, 1996. Ruiz est souvent nommé dans cet ouvrage. Pick fut une des premières à écrire sur Ruiz dans *Positif* pendant les années 1970.

[57] Voir Serge Daney, « Dialogue d'exilés: En mangeant, en parlant », *Cahiers du cinéma,* N° 345, mars 1983. p. 24. Le critique français y voit un trait baroque : « *Certains très bons films on une particularité : on ne les "comprend" (je veux dire qu'on n'a pas le sentiment de n'y rien comprendre) qu'au moment où on les voit, dans*

Larry Kart du *Chicago Tribune : « I've always felt that the one thing you never can say in a newspaper is "I don't know", because if the writer doesn't know, why should the reader pay attention to what he has to say? But I really don't know what to make of expatriate Chilean director Raul Ruiz' 1983 film, "*City of Pirates*", [...]. »*[58] La complexité du cinéma de Ruiz déroute les critiques : chaque plan est une unité en elle-même pour le réalisateur, un film en soi. Donc, pour utiliser son expression : un film de 250 plans est en réalité 250 films.

Cette décentralisation a été repérée par Alain Boillat au niveau du récit[59]. Or, chez Ruiz, la fragmentation opère aussi au niveau des objets présents dans un plan :

> « Tout film est toujours porteur d'un autre film secret et, pour le découvrir, il suffit de développer le don de la double vision [...] qui consiste simplement à voir dans un film non pas la séquence narrative effectivement montrée, mais le potentiel symbolique et narratif des images et des sons isolés du contexte. » [60]

Le chercheur australien – professeur de l'université de Monash en théorie et culture du cinéma – Adrian Martin considère qu'il est nécessaire de développer de nouveaux outils pour interpréter le cinéma de Raoul Ruiz : « *There is a challenge to film criticism in Ruiz's work – especially to* mise en scène *criticism, which would have to transform itself utterly in order to cope with what is going on here, picking up the road it very rarely took when modernist filmmakers began radically reshaping* mise en scène *in the '60s.* » [61]

---

le présent de l'expérience qui constitue leur vision. Arrêter de fumer est facile, disait à peu près Mark Twain, j'y suis souvent arrivé. "Comprendre" M. Arkadin, Non réconciliés, Francisca, *ou* L'Hypothèse du tableau volé *est facile, je l'ai fait à chaque nouvelle vision de ces films. Mais entre deux visions, je n'aurais pas pu raconter l'histoire à mon meilleur ami.* »

[58] Kart, *op. cit.*

[59] Le chercheur et historien du cinéma de l'université de Lausanne Alain Boillat analyse les films et la théorie de Ruiz à partir d'outils en provenance de la narratologie, en même temps qu'il contraste ceux-là aux méthodes d'écriture scénique et de tournage d'Hollywood et des manuels de scénario. Le refus de Ruiz des méthodes aristotéliciennes, de la vraisemblance du récit et du conflit central qui résulte en une décentralisation narrative, est expliqué par Boillat de la façon suivante : « *Le cinéaste* [Raoul Ruiz] *s'oppose à la nécessité, relevée par la quasi-intégralité des manuels sur le scénario qui s'inspirent invariablement des préceptes aristotéliciens appliqués à la tragédie, d'organiser le récit autour d'un « conflit central » – c'est-à-dire, en termes greimassiens, autour de la présence d'un actant-sujet désirant atteindre un but et se confrontant dans cette quête à des opposants. Le cinéaste sape ainsi l'instrument clé de réduction des récits à leur noyau, que cela soit dans l'optique des sémanticiens (qui isolent et combinent des constituants minimaux) ou dans celle des partisans de l'efficience scénaristique (dont le format réduit du pitch est emblématique). Les récits de Ruiz sont totalement étrangers au modèle d'Aristote. Il n'y a pas un centre (de l'intrigue), mais plusieurs ; au vu de leur profusion, cela revient à dire qu'il n'y a pas de centre du tout.* » Alain Boillat, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz) », *Décadrages,* n° 15, 2009, p. 9.

[60] Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma,* Dis-Voir, Paris, 1995, p. 105. C'est exactement la spectature, tel que nous avons défini le terme à partir du concept de Martin Lefebvre, que réclament les surréalistes. Comme nous le verrons plus loin, ce point est essentiel pour notre interprétation, car le réalisateur se réfère explicitement à la « méthode paranoïaque-critique » développée par Salvador Dali. Nous y reviendrons.

[61] Adrian Martin, « Displacements », dans Bandis, Martin et McDonald (Éd.), *op. cit.,* p. 51.

Tel que nous le verrons plus loin, le surréalisme de Raoul Ruiz opère justement dans ces arrangements, dans ces dispositifs autant mentaux que de représentation (à travers une conception pratique, philosophique, esthétique et poétique de l'art cinématographique). À ceci s'ajoute le fait qu'au-delà de la réduction courante du mouvement à un régime d'images (liées à Buñuel ou à Dali)[62], le lien entre l'œuvre de Ruiz et le surréalisme se situe sur des plans conceptuels et pas seulement visuels : l'utilisation de techniques créatives, certes, mais aussi de l'onirisme, de la subversion, du hasard, du dépaysement du spectateur et d'illustrations cinématographiques de théories physiques, entre autres.
Voilà pourquoi le surréalisme de Raoul Ruiz a été presque toujours mal compris du côté de la réception critique, à part quelques rares exceptions[63] : il est souvent réduit au plan visuel. Le baroque lui sera largement préféré, suite à *L'hypothèse du tableau volé* (France, 1978). Cette perspective sera envisagée avec un poids intellectuel considérable à travers des textes de Serge Daney[64], Guy Scarpetta[65] et Pascal Bonitzer[66], entre autres, surtout dès le début des années 1980. Le chercheur Michael Goddard fournit le coup de grâce en faveur de cette dernière tendance : « *For Ruiz, Surrealism is inferior to the baroque because it remains too french, or in other words, fails to be complex or perverse enough* »[67].

Michael Goddard arrive à la conclusion précédente dans son article « Towards a Perverse Neobaroque Aesthetics »[68], après avoir établit un lien entre la perversité des premiers travaux de Deleuze et spécialement ceux écrits en collaboration avec Félix Guattari et la *Poétique du cinéma* de Raoul Ruiz. Goddard reproche à Deleuze d'avoir perdu, au profit d'une analyse plus classique liée aux concepts de temps et de mouvement hérités d'Henri Bergson, toute référence à la perversion, comme le masochisme, et au désir dans ses ouvrages sur le cinéma. Par contre, le spécialiste apprécie la présence de ces éléments-là dans le travail théorique de Ruiz, qu'il définit comme baroque, en se basant sur le travail préalable de Christine Buci-Glucksmann à cet égard. Goddard mentionne que la complexité du baroque chez Ruiz se manifeste à travers une théorie et des films où se mélangent le

---

[62] Par exemple, dans cette citation : « *Pourtant, on frôle le pire. Étant donné le parti pris de* Fantasia*, Ruiz se croit obligé à quelques vieux machins surréalistico-catholiques (genre, une tête coupée dans une panière à légumes) cinématographiquement écumés par Buñuel, avec lequel il est pour le moins suicidaire de rivaliser. Par bonheur, cette mauvaise fièvre se calme d'elle-même, Ruiz, pour illustrer ses dingueries, préférant de beaucoup l'insignifiance gaguesque au symbolisme lourdingue.* » Gérard Lefort, « La Ville des Pirates », *Libération,* 12 septembre 1983, (repr. dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au Cinéma N°14 : Raoul Ruiz*, Bobigny, Magic Cinéma, 2003 pp. 135-136).
[63]En particulier Paul Hammond, Gilbert Adair et Adrian Martin. Il est curieux de noter que le surréalisme est plus fort chez ces critiques anglo-saxons que chez leurs pairs français, qui préfèrent de loin le baroque.
[64] Serge Daney, *op. cit.*
[65] Guy Scarpetta, *L'Artifice,* Paris, Grasset, 1988, p.186-211 ; Hervé Le Roux et Guy Scarpetta, « Raoul Ruiz : Vers un cinéma du XVIIIe siècle », *Art Press,* n° 112, mars 1987.
[66] Pascal Bonitzer, « R.R. ou l'art du faux: Métamorphoses », *Cahiers du cinéma,* n° 345, Mars 1983, pp. 21-22.
[67]Michael Goddard, « Towards a Perverse Neo-Baroque Cinematic Aesthetic: Raúl Ruiz's Poetics of Cinema », *Senses of Cinema,* Issue 30, February 2004. Disponible en ligne : http://sensesofcinema.com/2004/30/raul_ruiz_poetics_of_cinema/ [Dernière consultation le 15 mai 2014].
[68] *Ib. Id.*

vrai et le faux, le réel et l'imaginaire. L'auteur se base également sur les appréciations de Laleen Jayamanne[69], qui établit une comparaison entre le surréalisme et le baroque chez Ruiz au profit de ce dernier : le réalisateur reprendrait seulement « *les aspects décoratifs et stéréotypés du surréalisme* » pour rejeter enfin la métaphysique implicite de ce courant de pensée au profit d'un « *système allégorique baroque* »[70] hanté par des morts-vivants et marqué par une « *logique de la perversion* » à travers une multiplication des « *points de vue, d'un objet, d'un espace, d'un corps* »[71], où « le dicton surréaliste "tout est fondamentalement simple" est remplacé par son opposé "tout est fondamentalement complexe" »[72].

Or, ces arguments de Goddard sont discutables. Raoul Ruiz a expliqué que sa vision du baroque n'était pas du rococo, une accumulation dans l'excès, mais une économie : il donnait l'exemple du petit restaurant que l'on remplit à midi pour qu'il se voit complet. C'est donc plutôt une accumulation d'éléments simples. Donc, la simplicité n'est pas récusée comme le suppose Goddard. Deuxièmement, ce dernier attribue à Ruiz la considération d'un baroque qui serait plus pervers et complexe, un matériau artistique plus noble, en quelque sorte, que le surréalisme. Mais le cinéaste n'a jamais réalisé cette affirmation, et ce sont plutôt les partisans d'une interprétation baroque qui émettent ce jugement. Troisièmement, Goddard base ses appréciations en grande partie sur l'interprétation de Laleen Jayamanne, laquelle a été très critiquée par Michael Richardson[73]. Ce dernier reproche à la spécialiste australienne de vouloir à tout prix prouver la distance entre Ruiz et le surréalisme, en réaction à une rétrospective à Sydney en 1993 qui le présentait comme surréaliste sans aucune justification théorique. Si Richardson considère que Jayamanne peut contester que le terme de « surréaliste » soit utilisé comme un « fourre-tout », il questionne son obsession aveugle dans ses propos et le fait que la critique base ses analyses sur une figure d'autorité comme Susan Sontag : il considère que cette dernière possède une mécompréhension notoire du surréalisme. Le discours de Jayamanne demeure alors largement insuffisant au niveau de son argumentation aux yeux de Richardson : « *Ruiz may not ne a surrealist, but if he isn't it is for more complex reasons than this* »[74].

Pour conclure, il est paradoxal que les critiques de *Positif* n'aient jamais vraiment analysé l'œuvre de Raoul Ruiz à travers le prisme du surréalisme, bien que ceux-ci aient relevé des caractéristiques de ses

---

[69] Voir Laleen Jayamanne, « 'Life is a Dream' : Raul Ruiz was a surrealist in Sydney, A Capillary Memory of a Cultural Event », *Kiss Me Deadly: Feminism and Cinema for the Moment*, University of Sidney, Power Publications / Power Institute of Fine Arts, 1995. pp. 221-251.
[70] *Ib. Id.* p. 224. Cité dans Goddard, *op. cit.*
[71] *Ib. Id.*
[72] Goddard, *op. cit.*
[73] Voir Michael Richardson, « Notes, Chapter 10, The baroque heresy of Raúl Ruiz », *op. cit.,* pp. 177-178.
[74] *Ib. Id.* p. 178.

films qui peuvent être cataloguées comme surréalistes[75]. En effet, ce magazine est issu d'un milieu surréaliste (une sorte de continuation de *L'Âge du cinéma*), grâce à la présence, entre autres plumes, d'Ado Kyrou, qui a théorisé sur les liens entre le mouvement et le cinéma dans son ouvrage *Le Surréalisme au Cinéma*[76] (il revendique Raoul Ruiz explicitement comme surréaliste dans la préface de l'édition de 1985). C'est Kyrou qui, en tant que président du jury, donne à *Tres Tristes Tigres* le grand prix à Locarno 1969. La première critique publiée en français, parue dans *Jeune Cinéma*, mentionne : « *Le jury a très bien résumé en le couronnant que* Tres Tristes Tigres*, sous un aspect de réalisme sénile, exploite la poésie avec une destruction systématique des structures sociales et mentales de notre société* ».[77]

Notons que ces idées exprimées dans la citation précédente sont toutes communes au surréalisme mais que celui-ci n'est pas explicité. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si l'une des revues fondées par le groupe d'André Breton se soit appelée *Le surréalisme au service de la révolution*. Effectivement, ce courant de pensée visait autant le bouleversement des normes sociales et économiques de la société qu'un changement radical de mentalité, en opposant, entre autres, le rêve et l'intuition à l'esprit positiviste, le mystère aux certitudes, la subjectivité à l'objectivité. D'autre part, c'est précisément la poésie qui était revendiquée comme moteur de ce changement. Nous retrouvons donc trois *topoï* surréalistes dans la déclaration du jury présidé par Kyrou, laquelle est évidemment influencée par le surréalisme (si l'on considère la proximité de Kyrou au mouvement), mais celui-ci n'est pas rendu explicite, n'étant pas nommé.

Nous pouvons dire d'une certaine façon, à partir des déclarations du jury à Locarno en 1969, que Kyrou s'est reconnu en Ruiz, qu'il a reconnu l'étincelle poétique et subversive du surréalisme. *Positif* est une « faction cinéphile» située à l'opposé des propos réalistes du groupe des *Cahiers du Cinéma*, leurs rivaux[78]. Tout comme Raoul Ruiz, Ado Kyrou et ses collègues se méfient de l'*Ontologie de*

---

[75] Paul Hammond note à propos des liens entre *Positif* et le surréalisme: « *He* [Robert Benayoun] *became an editor in may 1962* [of *Positif*] *and celebrated by publishing his surrealist colleagues, José Pierre, Legrand and Goldfayn*. Positif, *though, was not a Surrealist journal. Various currents of the french left were to be found in it : Marxists, Surrealists, liberals. A 1974 statement outlined its original platform, well informed by Surrealism*. ». Paul Hammond, *The shadow and its shadow, Surrealist writings on the cinema,* San Francisco, City Lights Books, 2000 (3e édition). p. 36.

[76] Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma* [1953], Paris, Ramsay, 2005.

[77] Voir Jean-Pierre Jeancolas, *op. cit.*, p. 31.

[78] Voir Ariel Kyrou, « Préface de mauvaise foi » (Kyrou, *op. cit.*, pp. 8-9) : « *Gauchistes enfiévrés de* Positif *contre esthètes rigoristes des* Cahiers *? D'un côté, les chasseurs de rêves éveillés, de l'autre les chevaliers du cinéma d'auteur ?* ». Selon Ariel Kyrou, à l'encontre la thèse de Bazin du « *cinéma comme art de la réalité* » et de sa volonté apolitique, « [p]*our Ado Kyrou et ses potes de* L'Âge du Cinéma *ou de* Positif, *engagés sans ambiguïté à gauche, si ce n'est du côté de l'extrême gauche anticolonialiste, l'enjeu est tout différent : au mépris de ces "Messieurs les représentants en fixe-chaussettes de l'honorabilité », leur cinéma "coupe l'œil comme le rasoir du* Chien andalou *pour atteindre, ce qui, dans l'homme, cherche perpétuellement sa liberté* ». *Ib. Id.,* p. 9.

l'image photographique d'André Bazin[79], bien qu'ils évitent, selon Paul Hammond[80], de se positionner explicitement comme surréalistes dans leur critique, en particulier Gérard Legrand et Petr Král[81]. Hammond se limite à noter :

> « Gérard Legrand always made a distintction between his Surrealist work – which included co-writing, with Breton, *L'Art magique* (1957) – and his film criticism. Nevertheless, it is worth signaling his *Cinémanie* (1979), which draws on Panofsky to present an iconological theory of mise-en-scène, focusing particularly on the work on Fritz Lang. [...] Petr Král, too, no longer foreshadows his Surrealist past – he was part of the Czech group that also included Jan Svankmajer ; he left for Paris after the Prague Spring, but his magnificent two-part study of silent comedy, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (1984) and *Les Burlesques ou Parade des somnambules* (1986) is redolent with it. »[82]

Paul Hammond éclaire le lien entre le surréalisme et *Positif* à travers des déclarations du magazine et de Robert Benayoun qui montrent de quelle façon ce courant de pensée avait été inspirateur pour la pensée de la revue. Il reste curieux que cette influence notoire s'établisse au niveau des principes fondamentaux de *Positif*, mais qu'elle n'ait jamais été explicitée. Ainsi, les critiques de la revue s'inspirent des idées du mouvement fondé par Breton, mais n'utilisent pas le terme : c'est une sorte d'héritage qui reste au stade subliminal.

D'un autre côté, il est également curieux de noter que Ruiz ait entretenu des relations avec au moins trois des *positivistes* surréalistes : Ado Kyrou, qui lui remit le grand prix à Locarno 1969 en vantant les mérites surréalistes de *Tres Tristes Tigres* (sans utiliser le terme) et qui l'inclut dans l'édition de 1985 de son ouvrage *Le surréalisme au cinéma* ; Gérard Legrand, qui fut un des premiers à contester l'interprétation baroque de Ruiz dans sa virulente critique de l'ouvrage de Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault d'Allones qui instaura ce canon[83] ; enfin, Georges Goldfayn, qui fut l'ami de Ruiz,

---

[79]André Bazin, « Ontologie de l'image photographique [1944]», *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris, Ed. du Cerf, 1990. pp. 9-17.

[80] Voir Paul Hammond, *The shadow and it's shadow, Surrealist writings on the cinema, op. cit.*, p. 34-38. Hammond analyse les liens entre des membres du groupe surréaliste et les revues *L'Âge du cinéma* et *Positif*.

[81] Voir Michel Ciment, « Editorial : Rule Britannia », *Positif*, n° 610, décembre 2011. « *Comment ne pas être sensible, dans notre revue, à cette capacité d'ouverture* [sur le monde] *? Sans doute parce qu'à son origine des membres du groupe surréaliste (Ado Kyrou, Gérard Legrand, Robert Benayoun, Georges Goldfayn, mais aussi Petr Král du groupe tchèque ou Paulo Antonio Paranaguá du brésilien) ont contribué à faire d'elle une publication internationale.* » Notons qu'autant Paranaguá comme Král ont critiqué des films de Raoul Ruiz dans les pages de *Positif*.

[82] Hammond, *op. cit.,* pp. 37-38.

[83] Voir Gérard Legrand, « Buci-Glucksmann (Christine) et Révault D'Allones (Fabrice) : Raoul Ruiz. Dis Voir, Paris, 1987, 126 p. », *Positif,* n° 327, mai 1988, p. 76. « *On peut n'avoir qu'une relation tangentielle au cinéma de Raoul Ruiz et trouver étonnant le livre que voici. L'œuvre du cinéaste m'apparaît labile, nourrie de propositions aussitôt démenties, esquissant des fastes dont pas une image (pas même dans la géniale Hypothèse du tableau volé) ne se fixe définitivement dans la mémoire (laquelle constitue pourtant l'étoffe même où Ruiz*

qui écrivit les sous-titres en français de *Dialogues d'exilés* (France, 1975) et qui lui présenta Pierre Klossowski, une rencontre décisive dans le parcours de Ruiz qui lança sa carrière comme réalisateur en France grâce à deux films qui allaient séduire la critique européenne (*Sight and Sound*, *AfterImage*, *Cahiers du Cinéma*, etc.) : *La Vocation Suspendue* (France, 1978) et *L'Hypothèse du Tableau Volé* (France, 1979).

Cependant, il y a tendance à la périphrase chez les critiques. En exemple, ce texte de Louis Seguin sur *Tres Tristes Tigres* dans *Positif* est plus qu'éloquent au sujet des caractéristiques surréalistes de Ruiz qui sont décrites sans jamais employer le terme – la citation est longue mais vaut absolument le détour pour éclairer notre réflexion à ce sujet :

> « Et puis, sans qu'il soit possible d'en déceler avec précision le moment, un miracle opère, qui n'est ni milanais, ni de la 64e rue. L'absurdité distrayante des sous-titres se met à envahir le film, à lui devenir naturelle. L'hiatus qu'ils créaient se résorbe et l'on se voit contraint, à grand émerveillement, de constater que Raul Ruiz est un prince des fous et un *maître-es-non-sense*. De longs dialogues, saisis par bribes, s'y poursuivent sur n'importe quoi. Les portes s'ouvrent vers l'inintelligible et se referment devant le problématique. Hors du temps, les héros, quasiment aussi coupés de tout espace concret, y poursuivent des rêves incertains et s'y hypnotisent sur des idées à peine moins fixes que celles de Paul Valéry. Santiago du Chili se métamorphose en une cité fantôme et souterraine, où, au bord de la rupture schizophrénique, des ectoplasmes se croisent, copulent, s'enivrent et se haïssent avec un robuste acharnement ». [84]

Pour finir, aucune des éditions spéciales de *Positif*[85] et des *Cahiers du Cinéma*[86] qui consacreront Ruiz comme auteur – toutes deux de 1983, une année de gloire dans sa carrière grâce au succès de *Les Trois Couronnes du Matelot* (1983) – ne prend en compte la dimension surréaliste de son œuvre. Il est donc temps, après avoir bouclé notre revue succincte de la réception critique sur le réalisateur, avec le constat d'une absence concernant le surréalisme de Raoul Ruiz, de passer à l'interprétation académique pour voir dans quelle mesure ce rapprochement a été réalisé dans celle-ci (ou non).

---

pratique drapés et coupes). Le livre est un "dialogue" entre une philosophe touchée par la grâce du baroque et de la Vienne "fin de siècle", décidément très à la mode, et un esthéticien qui cherche à définir un outillage critique propre à un objet déconcertant [...] »

[84] Louis Seguin, « Tres Tristes Tigres », dans « Locarno n'est pas mort », *Positif,* n° 112*,* janvier 1970. p. 54.

[85] *Positif,* n°274*, Dossier Raoul Ruiz,* décembre 1983.

[86] *Cahiers du cinéma,* n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983.

1.2 Etablissement d'un discours dominant autour du baroque ruizien

1.2.1 Interprétation académique du cinéma de Raoul Ruiz : ouvrages et tendances

Comment le cinéma de Raoul Ruiz a-t-il été reçu dans le milieu des spécialistes ? Dans quelle mesure l'aspect surréaliste de son art a-t-il été considéré ? Nous verrons rapidement que le discours sur le baroque ruizien devient hégémonique. Le surréalisme reste dans l'ombre, encore une fois ignoré, mal compris, réduit à des clichés ou contesté. Du moins, tel est le cas pour la plupart des commentateurs qui ont analysé l'œuvre de Ruiz autant dans le passé qu'actuellement, à part quelques trop rares exceptions, lesquelles ne sont généralement pas prises en compte par le reste des spécialistes. Notre hypothèse est que le baroque a écrasé une interprétation surréaliste possible du travail de Ruiz. Celle-ci subsiste à peine dans un espace marginal dans le milieu académique (très peu d'auteurs, jamais cités).

Parmi les textes académiques sur le cinéma de Raoul Ruiz, nous avons rencontré plusieurs types d'objets : des articles de recherche dans des revues spécialisées, des essais dans des ouvrages portant sur différents thèmes – autres que l'œuvre du réalisateur chilien : le post-colonialisme, le surréalisme et le cinéma[87], le néobaroque, le féminisme, etc. – et des monographies. Ces dernières peuvent se diviser en deux catégories : l'ouvrage à signature unique et l'ouvrage collectif ou la compilation de textes déjà parus, accompagnée par de nouvelles gloses spécialement rédigées pour l'occasion. Cette dernière catégorie est dominée par les ouvrages édités lors de rétrospectives de l'œuvre de Ruiz à l'occasion de plusieurs festivals (Madrid, Bobigny, Rotterdam, Rome), tel que nous l'expliquerons plus loin. Ainsi, la première catégorie que nous avons définie n'est composée que de livres signés par des particuliers. Nous y retrouvons juste quatre ouvrages, tous datant d'après 2009. Parmi ceux-ci, le premier a être publié affiche un titre révélateur de la domination de l'interprétation baroque : *Baroque Cinématographique, Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz* de Richard Bégin[88]. Les ouvrages suivants sur Ruiz, dans l'ordre chronologique, sont *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz (La tristesse des tigres et les mystères de Raoul Ruiz)* de Verónica Cortínez et Manfred Engelbert[89]; *Aventura del Cuerpo, El Pensamiento Cinematográfico de Raúl Ruiz (Aventure du corps, La pensée*

---

[87] Voir Michael Richardson, « The Baroque Heresy of Raúl Ruiz », dans *Surrealism and Cinema,* Berg, Oxford / New York, 2006, pp. 149-163. Même ce chercheur – qui est allé le plus loin au niveau de l'établissement argumenté de liens entre Ruiz et le surréalisme – capitule à cet égard en faveur du baroque dans une conclusion qui rend une faible faveur à son raisonnement préalable : le chilien utiliserait des méthodes surréalistes mais dans un contexte baroque, en tant qu'*hérétique*.

[88] Richard Bégin, *Baroque Cinématographique, Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

[89] Verónica Cortínez et Manfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz (La tristesse des tigres et les mystères de Raoul Ruiz),* Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio, 2011. Bien que cet ouvrage ait deux auteurs, ils signent tous les deux l'ensemble du volume.

cinématographique de Raoul Ruiz) de Cristián Sánchez[90], et *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies* de Michael Goddard[91].

Ces ouvrages sont le fruit d'une recherche portant sur l'ensemble ou, du moins, sur une partie considérable de la carrière de Ruiz. Ils penchent majoritairement vers la perspective du néobaroque (Bégin, Sánchez et Goddard), la seule exception étant celle des chercheurs de l'université de Berkeley, Verónica Cortínez et Manfred Engelbert. En effet, ces derniers contestent le rapprochement fait par le reste des spécialistes entre la pensée et les œuvres du cinéaste chilien et celles de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. Cela est très important car le lien entre Ruiz et Borges est brandit de façon universelle comme une légitimation importante de la posture baroque par ses partisans, devenue presque dogme de foi : Borges serait le grand écrivain néobaroque du XXe siècle et Ruiz son équivalent au cinéma[92]. Cortínez et Engelbert dédient un sous-chapitre de leur travail de recherche à soupeser cette relation établie entre le chilien et l'argentin par la majorité des spécialistes, et finissent par l'ébranler avec des arguments solides :

> « Il est significatif que les critiques du fameux numéro spécial sur Ruiz des *Cahiers du Cinéma* – Pascal Bonitzer et Serge Toubiana – fassent une allusion immédiate à Borges lorsqu'ils approchent la thématique des problèmes métaphysiques dans le cinéma. [...] La réponse de Ruiz est aussi caractéristique que l'insinuation des critiques français car ceux-ci, en tant que postmodernistes européens, veulent mentionner Borges à n'importe quel prix et Ruiz préfère relativiser l'importance de Borges avec une blague sérieuse : "*Cela prouve qu'il a beaucoup plus plagié Bertrand Russell que je ne le pensais*". L'attitude ironique de Ruiz face à Borges indique – au-delà d'une anxiété d'influence possible – un conflit et des divergences notoires entre les projets artistiques de chacun. ».[93]

En effet, dans leur travail, Cortínez et Engelbert relèvent les différences fondamentales entre un Borges aristotélicien « *propice à l'expérience esthétique* » et un Ruiz platonicien qui « *privilégie l'expérience métaphysique* », deux visions exclusives l'une de l'autre[94]. Conséquemment, une fois cette hypothèse du lien entre Ruiz et Borges réfutée, les chercheurs rattachent le cinéaste à un tout autre courant auquel le cinéaste adhérait lui-même: le *réalisme fantastique* des écrivains sud-

[90] Cristián Sánchez, *Aventura del Cuerpo, El Pensamiento Cinematográfico de Raúl Ruiz (Aventure du corps, La pensée cinématographique de Raoul Ruiz),* Santiago du Chili, Editorial Ocho Libros, 2011.
[91] Goddard, *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies, op. cit.*
[92] Ce rapprochement est pièce courante depuis les commentaires de films et les interviews parus dans *Cahiers du Cinéma* du début des années 1980, en particulier dans les articles signés par Serge Toubiana, Pascal Bonitzer et Serge Daney. Il en sera de même pour des auteurs qui hériteront cette pensée, tel que Christine Buci-Glucksmann, Cristián Sánchez, Michael Goddard et Richard Bégin, dans leurs ouvrages ou articles de recherche respectifs sur Ruiz. Voir aussi : Richard Peña, « Borges and the New Latin American Cinema », dans Edna Aizenberg, (Éd.), *Borges and his succesors : The Borgesian Impact on Litterature and The Arts,* USA, University of Missouri Press, 1990, pp. 229-243.
[93] Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 107.
[94] Voir tout spécialement le sous-chapitre « 4.2. Borges », dans Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* pp. 106-110.

américains contemporains Alejo Carpentier[95] (Cuba) et Julio Cortázar (Argentine). Ce rapprochement est fait à partir de la notion de *poétique néo-fantastique* développée par Jaime Alazraki à propos de Cortázar. Ruiz découvre ce dernier lors de son séjour en Argentine pour assister à l'école de cinéma de Santa Fe pendant les années 1963-1964. Cette notion d'Alazraki est reconnaissable dans le conte *Las babas del diablo*[96], adapté par Michelangelo Antonioni dans *Blow Up* (1966). Il s'agit d' « *un art plus "réaliste", dans le sens où celui-ci se propose de percer plus profondément la réalité, d'entrevoir des portions de réalité enterrées sous cette croute de rationalisme sécrétée par des siècles de tradition aristotélique*».[97] Nous constatons que ce concept est très proche du surréalisme défini par André Breton dans ses manifestes[98].

Mais, si Cortínez et Engelbert se rapprochent d'une interprétation surréaliste du cinéma de Ruiz à travers ces concepts expliqués ici-haut – tout en questionnant, même sans le vouloir, la perspective baroque hégémonique[99] –, ils n'utilisent pas vraiment le terme mais plutôt celui de *surréachilisme*. Le néologisme « surréachilisme » a été utilisé pour la première fois à propos de Raoul Ruiz par le poète Waldo Rojas. Ce dernier est un collaborateur de Ruiz : il joue dans plusieurs de ses premiers films comme *Petite Colombe Blanche* (Chili, 1973-1992), *Personne ne dit rien* (Chili, 1972) et *Dialogue d'exilés* (France, 1975). Mais, Rojas est aussi un ami du réalisateur du temps de la bohème à Santiago

---

[95] « […] *le merveilleux commence à l'être de façon évidente lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses inaperçues de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une sorte d'"état limite". Pour commencer, la sensation du merveilleux présuppose une foi* ». Alejo Carpentier, « Le réel merveilleux américain » [orig. « Lo real Maravilloso en América », *El Nacional*, 8 avril 1948, republié dans la préface de *El Reino de este mundo*, México, Edición y Distribución Iberoamericana, 1949], dans *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 344.

[96] Julio Cortázar, « Las Babas del Diablo » [orig. dans *Las Armas Secretas* [1959]], dans *Cuentos Completos /1,* México, Alfaguara, 1999, p. 214.

[97] Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio : Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, p. 104. Cité dans Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 79.

[98] Breton écrit : « [...] *L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance.* » André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du Surréalisme* [1924-1930], Paris, Jean Jacques Pauvert Editeur, 1962. p. 18. « *Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience* ». *op. cit.,* p. 22. « *Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». *op. cit.,* p. 40.

[99] Voir la sous-partie « Auto personal, alegoría y el sueño de la vida (*Auto personnel, allégorie et le rêve de la vie*)» du chapitre « Existencia y estética (*Existence et esthétique*) » dans *op. cit.,* pp. 87-94. Si Cortínez et Engelbert reconnaissent la fascination érudite de Ruiz pour le baroque espagnol, ils relativisent les correspondances assumées de façon si immédiate par d'autres analystes. Les chercheurs de Berkeley questionnent le rapprochement réalisé en 1993 par les australiens Adrian Martin et Layleen Jayamanne entre l'allégorie ruizienne et la définition exprimée par Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand* (1928), un lien fréquent chez d'autres commentateurs (Sánchez, Bégin, Buci-Glucksmann, etc.). Au contraire, chez le chilien *l'auto sacramental* de Calderón de la Barca se transforme en une inspiration pour l'élaboration de son propre *auto personnel*, très particulier quant au rôle de l'allégorie et différent de celui-ci chez Benjamin ou De la Barca: « *Dans les auto personnels de Ruiz, la fonction de l'allégorie est de garantir l'identité incertaine du moi dans un monde menacé par l'absurde* ». *op. cit.,* p. 89.

de la deuxième moitié des années 1960, celui qui est illustré sous forme de manifeste dans *Trois tristes tigres* (Chili, 1968). Le poète s'exila aussi à Paris et devint le voisin du cinéaste.

Waldo Rojas publie en 1983 « Images de Passage »[100], un article sous commande sur Ruiz où il décrit les conditions artistiques et le contexte culturel et social dans lesquels évolue le cinéaste, tout en proposant des considérations esthétiques et philosophiques sur son œuvre. L'écrivain mentionne également dans son essai le premier long métrage (inédit) du réalisateur *Le tango du veuf* (Chili, Argentine, 1967) qui était resté « *inachevé, certes, mais suffisamment important pour régler certains comptes à ce penchant mal avoué des chiliens pour le surréalisme ou plutôt pour le "surréachilisme"* »[101]. Alors que certains auteurs comme François Bovier[102] ont interprété cette citation comme un rejet du surréalisme de la part de Ruiz, c'est le contraire : *Le Tango du veuf* possède en effet des caractéristiques surréalistes. La citation suivante peut éclairer à quoi se référait réellement Waldo Rojas lorsqu'il qualifiait ce film comme élan vis-à-vis du surréachilisme :

> « C'est la vie quotidienne d'un veuf dans sa maison. Le fantôme de sa femme le suit partout. Sous le lit, sur la table. Notre veuf est fétichiste. Il essore les robes trempées de sa femme et en recueille le jus sale dans des bouteilles avec lesquelles il dort dans son lit. Le fantôme de Mrs. Muir, revu par Buñuel, n'est pas très loin. À force de côtoyer le fantôme, il prend ses apparences. Il se travestit, devient physiquement sa femme [...]. Ainsi les poils de la poitrine du veuf se mettent à pousser. Bruns, ils deviennent blonds. Il les coupe avec des ciseaux : c'est la perruque de sa femme. Elle tombe sur une théière bouillante qui se promène à l'intérieur de l'appartement. »[103]

D'ailleurs, en guise de description plus approfondie du surréachilisme, pour accompagner la citation précédente qui illustre bien l'esprit du terme, Ruiz signale que ce qui l'intéressait, « *comme la plupart*

---

[100] Waldo Rojas, « Images de passage » [1983], dans Dominique Bax (Éd.), *op. cit.,* pp. 26-29.
[101] *Ib. Id.* p. 26.
[102] La citation de Rojas par rapport au surréachilisme de Ruiz a été terriblement mal comprise par plusieurs spécialistes, qui y voyaient un rejet du surréalisme de la part du réalisateur, alors que c'est le contraire. C'est le cas dans François Bovier, « *Tres tristes tigres,* fourchelangues et contes à rebours », *Décadrages*, *op. cit.* « *Comme le poète Waldo Rojas le fait remarquer, Ruiz et la génération d'artistes à laquelle il appartient s'inscrivent en porte-à-faux vis-à-vis du surréalisme* ». Selon Cortínez et Engelbert, Bovier commet des erreurs d'interprétation notoires sur Ruiz qu'ils attribuent à son manque de connaissance de la réalité chilienne. Par exemple, lorsque le spécialiste considère que les trois tigres représentent la politique des trois tiers du président démocrate-chrétien Eduardo Frei (1964-1970), alors que ce n'est pas du tout le cas : Ruiz s'intéresse à la petite bourgeoisie semi-marginale exclue des processus politiques. Les tigres sont trois, mais ils sont surtout tristes plus que révoltés ou prêts à quelconque action politique organisée. C'est également le cas par rapport au *Tango du veuf*, qui est décrit par Ruiz, contrairement aux propos de Bovier, comme une œuvre présentant des caractéristiques surréalistes dans plusieurs entretiens, dont celui avec Benoit Peeters. Voir Benoit Peeters, « Entretien avec Raoul Ruiz : Les années chiliennes » [1986-1987], dans Bax, *op. cit.,* p. 17.
[103] Charles Tesson, « Jeu de l'oie, un cauchemar didactique (ou la tentative hardie d'établir une bio - filmographie de Raoul Ruiz) », *Cahiers du Cinéma*, n° 345, *Spécial Raoul Ruiz,* mars1983, p. 14.

des chiliens », c'était l'étrangeté dans le quotidien, l'incongru, la discontinuité et la polysémie des situations[104]. Le Santiago spectral de *Trois tristes tigres* décrit par Séguin dans la critique citée précédemment dans ce travail illustre cette idée de Ruiz à la perfection. Cet univers est poussé plus loin dans *Nadie dijo nada / Nessuno disse niente* (*Personne ne dit rien,* Italie, Chili, 1971), grâce aux errances alcooliques et nocturnes d'un groupe de poètes hantés par le diable qui achète l'âme d'un d'entre eux lorsque celui-ci veut deviner la réception de son œuvre dans le futur. Ce dernier film est celui dont Ruiz a déclaré peu avant sa mort être son préféré parmi ceux qu'il avait tournés. En outre, ce long métrage produit par la RAI est une sorte de conte de terreur qui évolue en pleine quotidienneté, un exemple parfait de *surréachilisme*. Dans le film, les personnages en quête des sources possibles d'une identité nationale à travers des bars et des restaurants populaires, des appartements chaotiques et des conférences de poésie, se retrouvent dans des situations inouïes et chaque fois plus étranges. Leur surprise est grande lorsqu'ils découvrent que l'enfer est en réalité une clinique de réhabilitation contre l'alcoolisme et que le diable est en fait un infirmier de l'établissement.

Il est important de noter que le *surréachilisme* s'éloigne des poses du groupe surréaliste chilien de Braulio Arenas et Teófilo Cid, *La Mandrágora,* que Ruiz considérait comme ridicule, parfumé et francisé. Les clichés exhibés par ce collectif avaient sans doute horrifié le réalisateur, qui identifia le surréalisme à cette image déformée représentée par les chiliens. Ce n'est qu'une fois en France que Ruiz s'intéresse aux textes surréalistes[105]. Le surréachilisme, selon Bruno Cúneo, s'oppose à *La Mandrágora*, car « *il est né des bars et d'une interprétation populaire et à la chilienne du surréalisme* »[106]. Dans *Nadie dijo nada / Nessuno disse niente,* les protagonistes sont des poètes petits bourgeois un peu lumpenprolétariats au style de vie radical, qui plongent dans l'alcoolisme le plus extrême et qui survivent grâce à un rien, des emprunts, la bienveillance des clients du bar qui veulent bien leur payer un verre ou leurs conférences universitaires hebdomadaires. Ils sont plus proches de Charlot et d'Apollinaire, du Rimbaud des bars pourris de Paris que de l'intellectuel raffiné de la haute bourgeoisie qui prétend jouer aux surréalistes, comme c'était le cas dans la société chilienne[107] :

> « [Le surréachilisme] de Ruiz, au contraire [du surréalisme de *La Mandrágora*], provenait d'une observation profonde du comportement et de l'oralité des chiliens, à qui il ne se lassait pas d'attribuer une certaine indifférence pour la logique des effets et des causes, un goût très marqué pour l'ambigu ou pour l'étrange, ainsi qu'une incapacité ostensible à respecter les protocoles les plus civilisés du dialogue »[108].

---

[104] Voir Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault d'Allones, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.*, pp. 87-88.
[105] Voir Peeters, *op. cit.,* p. 20.
[106] Cúneo, *op. cit.,* p. 14.
[107] *Ib. Id.*
[108] *Ib. Id.*

Par ailleurs, Verónica Cortínez et Manfred Engelbert relient le *surréachilisme* de Raoul Ruiz à celui de Nicanor Parra. Ce poète chilien, tel que nous l'avons mentionné, fut une grande inspiration pour le réalisateur grâce à sa capacité à dévoiler cette « logique de l'incohérence » dans le parler des chiliens. Or, Parra a été défini comme *surréachiliste* par le poète Enrique Lihn en même temps que Rojas employait le terme par rapport à Ruiz, en 1983[109]. À ce propos, mentionnons qu'une des phrases préférées de Parra est « *Ni une chose, ni l'autre, sinon tout le contraire* »[110]. Les chercheurs de l'université de Berkeley déplorent que la critique ruizienne ignore cette « *dimension historique et psychosociale* » : « *Ce qui fut le portrait impitoyable de cette classe majoritaire qui est la petite bourgeoise au sens large se transforme en un labyrinthe d'images surréalistes de la condition postmoderne, c'est-à-dire, la réalité de l'intellectuel sans espoir et à la dérive, héritage de la fin du XX*e *siècle* ».[111] Donc, Verónica Cortínez et Manfred Engelbert vont dans notre direction en observant qu'un des seuls à placer Raoul Ruiz *« dans un paradigme artistique international est le livre* Surrealism and Cinema *(2006), de Michael Richardson »*.[112] Or, tel que nous l'avons mentionné, même celui-ci revient en arrière à la fin de son essai en plaçant le surréalisme de Ruiz sous l'égide du baroque.

Sans doute, l'ouvrage de ces deux chercheurs de Berkeley est l'étude la plus poussée sur Raoul Ruiz de nos jours. Celle-ci vise à corriger les erreurs historiques et interprétatives des publications antérieures : un travail de dix ans qui compte non seulement la collaboration – au niveau des précisions et des commentaires – du cinéaste lui-même, mais aussi celle de ses amis et contemporains. Ce livre, publié en espagnol, situe l'œuvre de Ruiz dans un contexte historique, social et artistique, tout en analysant en profondeur le premier film achevé du réalisateur, *Tres tristes tigres* (Chili, 1968), bien qu'il soit possible d'y retrouver des réflexions qui portent sur l'ensemble de la carrière de celui-ci. D'ailleurs, la bibliographie consultée pour la rédaction de *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* est la plus complète que l'on puisse trouver aujourd'hui.

---

[109] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 119. « *La dédicatoire pétillante d'Enrique Lihn à* Chistes parra desorientar a la (policía) poesía (Blagues pourr désorienter la (police) poésie) *offre une synthèse imprégnée par le même esprit ludique qui s'écoule à flots autant de la poésie de Parra comme du cinéma de Ruiz : "À l'homme des pour et des contre, du Yin et du Yan, du Fa et du Fou, de la dialectique du troisième inclus, pataphysique, surréachiliste"* ».

[110] Les liens entre Ruiz et Parra, inventeur de l'anti-poésie, sont analysés en profondeur dans Cortínez et Engelbert, « criollismo y anti-poesía (esprit populaire chilien et anti-poésie) », *op. cit.,* pp. 111-119.

[111] Cortínez et Engelbert, « Capítulo 7 : Un ensayo psicosiociológico : el habitus de Ruiz (*Chapitre 7 : Un essai psychosociologique : l'habitus de Ruiz*) », *op. cit.,* p. 302.

[112] *Ib. Id.*

1.2.2 Le baroque : interprétation hégémonique

Nous nous sommes attardés sur cette exception à la règle qu'est l'ouvrage de Cortínez et Engelbert car elle suit, avec une rigueur académique implacable, notre raisonnement quant à la nécessité d'une réévaluation du travail de Raoul Ruiz qui aille au-delà des propositions réalisées jusqu'à nos jours et qui puisse inclure la dimension *surréachiliste* et surréaliste du réalisateur, ainsi qu'une nouvelle galaxie de références littéraires, au-delà de Borges et des auteurs baroques du Siglo de Oro espagnol, comme Cortázar et Parra. Les autres monographies écrites par des particuliers s'inscrivent, comme nous l'avons signalé, sous l'optique du baroque (pour les origines de la pensée et de l'art de Ruiz) et du néobaroque, voire *hyper-baroque* (par rapport à son œuvre elle-même). Ainsi, pour Richard Bégin, « *[d]ans le cinéma de Raoul Ruiz, les symptômes du baroque se manifestent de la sorte dans une autoreprésentation de la perception diégétique, et plus encore, dans le signalement – ou la* mise en signe – *de la fabulation cinématographique* »[113]. L'auteur consacre tout son ouvrage à définir l'œuvre de Ruiz comme du *« baroque cinématographique »* qui trouve sa spécificité dans la citation précédente. Bégin différencie le baroque de Ruiz de celui d'Orson Welles, pris comme exemple de cette esthétique au cinéma par la plupart des spécialistes qui s'y intéressent, à cause, entre autres, de son utilisation particulière de la profondeur de champ qui rappellerait celle utilisé par les peintres baroques[114] :

> « À la différence de Welles, la valeur esthétique du gros plan avec très grande profondeur de champ chez Ruiz demeure indéterminée ; l'objet n'explique rien, malgré sa « mise en valeur » et la quantité d'images qu'il suscite. Son "imagéité" en devenir lui procure un sens diffus et lui accorde une autorité narrative qui éveille au sein du récit un nombre infini de fins possibles. C'est en engageant le spectateur dans nombre de conjectures narratives que le gros plan chez Ruiz parvient non seulement à instaurer pour l'objet son propre champ d'action, mais à signaler le processus de perception cinématographique dans lequel il est engagé et auquel il doit en grande partie son sens. »[115]

Pour sa part, Christine Buci-Glucksmann considère que si Orson Welles représente une conception classique du baroque au cinéma, Raoul Ruiz, à cause d'éléments semblables à ceux exposés par Bégin dans la citation précédente, aurait développé un baroque au « deuxième degré ». Nous y reviendrons plus loin. Il est nécessaire de souligner l'importance du fait que le premier livre sur Raoul Ruiz à signature unique soit consacré aux aspects baroquisants de son œuvre, comme un signe de

---

[113] Bégin, *op. cit.,* p. 30.
[114] Voir Christine Buci-Glucksmann, « L'œil baroque de la caméra », dans Buci-Glucksmann et Révault D'Allones, *op. cit.,* p. 11.
[115] *Ib. Id.,* pp. 21-22.

l'hégémonie de cette idée. Bégin n'est pas le seul à envisager cette perspective. Le professeur universitaire et réalisateur chilien Cristián Sánchez (élève et disciple de Raoul Ruiz) considère que: « *Dès ses premiers films, Ruiz a cultivé de façon croissante l'image-temps à tendance maniériste ou néobaroque, constituée par des plis, des replis et des dépliements, avec une façade toujours renfermée sur elle-même. Ainsi Leibniz et le baroque sont en Ruiz plus que des topiques, de vraies conditions inhérentes à l'élaboration de ses images* »[116]. L'ouvrage de Sánchez se centre sur les références esthétiques et philosophiques de l'univers ruizien[117]. Pour sa part, Michael Goddard estime que « *One could argue that this second degree baroque is a specifically postmodern form of the baroque, a neo-baroque aesthetics also evident in writers like Jorge Luis Borges and Witold Gombrowicz, in which the complexities of the baroque systems are explicitly played with and pushed to the point of their dissolution into chaos, which is indeed precisely what takes place at the end of several of Ruiz's films such as* Hypothesis of the Stolen Painting. »[118] Or, la monographie de Goddard est la première à être publiée en anglais par un seul chercheur, un professeur en *Media Studies* de la University of Salford au Royaume Uni, ce qui lui assure un impact énorme.

Après avoir ainsi fait le tour de ces considérations esthétiques dans cette première catégorie d'ouvrages nous pouvons passer à la prochaine, celle des publications collectives, des recueils d'interviews et des compilations de textes. Notons que ni Bégin ni Sánchez ne se réfèrent vraiment au surréalisme, ne le considérant pas[119]. Ce n'est pas le cas de Goddard qui, bien qu'il ait trouvé (et prouvé) des concordances, les mésestime en faveur du baroque[120]. Néanmoins, Michael Goddard propose une alternative, indécis dans son choix entre un surréalisme qui lui paraît évident à plusieurs reprises dans ses analyses de films[121] et un baroque qui lui semble supérieur au niveau de sa conception théorique[122] – ce spécialiste adhérant à l'hypothèse de Christine Buci-Glucksmann selon laquelle certains aspects du surréalisme seraient une manifestation néobaroque[123]. Le nouveau chemin d'interprétation que propose ce professeur en *Media Studies* est celui de la cartographie inédite des

---

[116] Sánchez, *op. cit.,* pp. 65-66.
[117] En guise de légitimation, Ruiz était présent lors de sa présentation, pour montrer son soutien à ce travail de recherche. Cet ouvrage est malheureusement épuisé.
[118] Goddard, *op. cit.,* p. 6.
[119] Richard Bégin contourne en effet la question, pour se centrer finalement sur le baroque : « *Par conséquent, nous ne nous risquerons pas à proposer dans ce qui suit une définition claire et arrêtée de la poétique ruizienne ou de "l'écriture Ruiz", qui, bien qu'elle permette peut-être de trouver les qualificatifs pouvant,* a posteriori, *nommer cette constante liberté créatrice (postmoderne, étrange, maniérée, surréaliste, etc.), n'expliquerait en rien les particularités de son écriture cinématographique. Cependant, nous pouvons étudier ce qui alimente cette écriture: l'esprit baroque.* » Bégin, *op. cit.,* pp. 8-9.
[120] En effet, selon Goddard, « [...] *Surrealim would be for Ruiz just one more appropriable set of visual rethorics, with no more or less importance than Magical Realism, or indeed the cliched devices of popular cultural forms such as the photo-roman.* » Goddard, *op. cit.,* p. 63.
[121] Par exemple, Goddard se réfère explicitement au « *thème surréaliste classique de l'amour fou* » dans *Ce jour-là* (Suisse-France, 2003) et aux « *techniques cinématiques surréalistes* » de La Ville des Pirates. *op. cit.,* p. 139.
[122] *op. cit.,* p. 63.
[123] *op. cit.,* p. 6.

territoires dans le cinéma, explorés par Ruiz. Cette voie est conçue pour élucider le concept de néo-baroque cinématographique.

Ce point n'est pas nouveau mais demeure une constante dans une certaine partie de la critique ruizienne car elle émane d'une idée développée par Ruiz dans plusieurs de ses films, sinon tous – pas seulement les plus évidents, comme *Le Territoire* (Portugal, 1981) ou *Jeu de l'oie, fiction didactique sur la cartographie* (France, 1980) : celle de l'exploration d'un espace nouveau duquel il faut établir la carte, les repères – celui-ci est souvent un labyrinthe. Mais, la cartographie reste une méthode d'approche plus qu'une interprétation. D'ailleurs, si nous adhérons à cet outil de travail que nous utilisons et revendiquons, nous considérons que Goddard esquive la question esthétique avec cette formule de déplacement conceptuel entre le néobaroque et la cartographie: il s'agit là de deux différents niveaux de lecture (et d'un échec virtuel, donc, dans cette tentative de contournement du problème. Le baroque est une esthétique, la cartographie un outil).

Comment s'établit alors cette idée de l'identification de l'œuvre et la pensée de Raoul Ruiz au baroque qui devient dominante par la suite ? Effectivement, ces monographies mentionnées plus haut sont récentes et elles correspondent à des discours élaborés pendant les années 2000 et publiés entre 2009 et 2013. Leurs auteurs – les spécialistes qui ont porté une réflexion plus profonde et étendue sur le travail du réalisateur – se réfèrent tous (Bégin, Sánchez et Goddard) à l'approche proposée par Christine Buci-Glucksmann dans son essai « L'œil baroque de la caméra »[124] (1987), comme antécédent. Celui-ci apparaît dans le premier ouvrage sur Ruiz publié en français, *Raoul Ruiz*[125], sans doute l'ouvrage théorique le plus influent dans la critique ruizienne, puisqu'il va marquer pratiquement toutes les publications successives.

Christine Buci-Glucksmann reprend à la fois des points énoncés par Pascal Bonitzer[126], Guy Scarpetta[127] et Serge Daney[128] à propos de Raoul Ruiz depuis le début des années 1980. En même temps, elle se base sur ses propres recherches sur le baroque. Buci-Glucksmann en est une spécialiste et a rédigé plusieurs ouvrages consacrés à ce sujet. Ses recherches ont été développées en parallèle à celles de Gilles Deleuze, qui dicte un cours sur cette esthétique dans la même université où enseigne aussi Buci-Glucksmann, Paris VIII. Comment classer ces premiers textes (fondateurs) sur le néobaroque ruizien? C'est dans la deuxième catégorie d'ouvrages sur Raoul Ruiz que nous avons

[124] Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*, pp. 9-40. [repr. et trad. dans Bandis *et al* (Éd.), *op. cit.*, pp. 31-44 ; et dans Iván Pinto et Valeria de los Ríos, *op. cit.*, pp. 143-171].
[125] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.*
[126] Bonitzer, *op. cit.*
[127] Scarpetta, *op. cit.*
[128] Daney, *op. cit.*

définie que nous pouvons retrouver la plupart de ceux-ci : l'ouvrage collectif et les compilations[129] – quoiqu'ils aient été publiés en grande mesure d'abord sous forme d'articles et d'essais dans des revues spécialisées ou académiques.

C'est le cas des deux premiers recueils sur le cinéaste, publiés successivement en 1978[130] et en 1983[131] par la Filmoteca Española, intitulés simplement *Raúl Ruiz*. Le premier est une brochure de trente-trois pages plus un insert non numéroté ; le deuxième, un livre de presque deux-cents pages. Dans ce dernier, plusieurs textes sont des traductions d'articles déjà parus dans *Positif* et dans les *Cahiers du Cinéma*, comme ceux déjà nommés qui positionnent le chilien comme néobaroque. L'essai « Images de Passage »[132] du poète chilien Waldo Rojas relie aussi le cinéaste au baroque, à travers un texte traduit et republié vingt ans plus tard dans *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz*[133] (édité en 2003 par le festival de Bobigny, avec des essais et des interviews, ainsi qu'une filmographie) et dans *Raúl Ruiz: Images of Passage*[134] (issu par le festival de Rotterdam en 2004). En outre, le quatrième chapitre de *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios*[135] (2010) – compilation de textes éditée à Santiago par Iván Pinto et Valeria de Los Ríos avec le soutien du Conseil de la Culture et des Arts du gouvernement chilien, en guise de revendication de l'auteur dans son pays d'origine – s'intitule « L'œil baroque ». Suivant cette même direction, l'éditeur Edoardo Bruno écrit dans sa préface au seul ouvrage en italien sur l'auteur, *Raoul Ruiz*, *Ruiz Faber,* publié par le festival de Rome en 2007[136] :

> « [...] il libro [...] tenta di riordinare un discorso e trovare il filo di Arianna per entrare nel labirinto di un'opera vasta rutilante e selvaggia, dotta e intrigante, anarchica e rigorosa, dove il gesto è il testo e la "maraviglia" il mot clef per rinvenire il barocco (le livre essaie de réordonner un discours et trouver le fil d'Ariane pour entrer dans le labyrinthe d'un travail

---

[129] Nous avons trouvé encore une troisième catégorie d'ouvrages sur Ruiz, que nous exploiterons dans la partie suivante : celle des recueils d'interviews. Voir Jacinto Lageira (Éd.), *op. cit.* , Bruno Cúneo (Éd.), *op. cit.* , et Eduardo Sabrovsky (Éd.), *op. cit.*

[130] Plusieurs Auteurs, *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1978.

[131] Fernando Calvo et José García Vásquez (Éd.), *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983.

[132] Waldo Rojas, « Raúl Ruiz: Imágenes de paso », *Revista Enfoque*, n° 2, Santiago de Chile, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, 1984. pp. 27-31.

.[133] Voir Bax (Éd.), *op. cit.,* pp. 26-29. Nous récupérons cette citation : « *Il n'y a rien dans son œuvre [à Ruiz] qui n'ait déjà été exploré ou avancé par les plus grands du cinéma, depuis Méliès et Murnau jusqu'à nos jours. Néanmoins, on ne saurait en conclure à une simple soumission de la part de Ruiz aux normes du classique. On s'accorde, en règle générale, à souligner au contraire sa manière hétérogène de jouer sur ces normes en les déviant. Et l'on y a vu volontiers l'expression d'un irrécusable dessein baroque. Cette qualification est certes plausible mais à une condition : Ruiz a accepté explicitement le mode baroque comme prolifération de l'exigu, c'est-à-dire, comme une manière paradoxale de frugalité plutôt que comme une dépense ostentatoire.* » *Ib. Id.,* p. 28.

[134] Bandis, Martin et Macdonald, *op. cit.*

[135] Pinto et De Los Ríos, *op. cit.*

[136] Edoardo Bruno, *Raoul Ruiz, Ruiz Faber,* Roma, Fondazione Cinema per Roma / Edizione Minimum Fax n°18, 2007.

vaste, brillant et sauvage, érudit et intrigant, anarchiste et rigoureux, où le geste est le texte et le «miracle» est le mot clé pour relancer le baroque) ».[137]

Nous constatons donc que le discours sur le baroque ruizien est hégémonique : on le retrouve en effet dans la plupart des essais et des articles spécialisés sur le réalisateur chilien, occupant une place privilégiée dans la quasi-totalité des monographies sur l'auteur. En effet, la republication ou la traduction d'essais de Christine Buci-Glucksmann et de Richard Bégin (les chercheurs les plus influents à ce propos), ainsi que ceux de Bonitzer, Daney et Toubiana dans des ouvrages collectifs postérieurs à leur parution originale est significative (par exemple dans le numéro spécial de *Décadrages*[138], dans *Raul Ruiz : Images of Passage*[139] et dans *El cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios*[140]) non seulement quant à leur importance sur le plan théorique, mais également quant à la reproduction d'un discours repris maintes fois par d'autres auteurs.

1.2.3 La perspective de Christine Buci-Glucksmann

Comment s'élabore cette conception baroquisante de l'œuvre de Raoul Ruiz au point de condamner à l'obscurité une interprétation surréalisante de celle-ci? Le discours sur le baroque ruizien se tient surtout, tel que nous l'avons mentionné auparavant, à partir de la pensée élaborée par la philosophe française Christine Buci-Glucksmann. Celle-ci lui a donné le poids théorique nécessaire pour s'imposer avec son essai « L'œil baroque de la caméra » (1987). Ce texte succède, dans sa carrière, la publication de deux ouvrages sur le baroque, son champ de spécialité[141] : *La Raison baroque : De Baudelaire à Benjamin*[142] (1984) et *La folie du voir : de l'esthétique baroque*[143] (1986). Elle mène ses recherches parallèlement à son rôle de professeur à Paris VIII, où Gilles Deleuze donne des cours sur Leibniz[144] depuis le début des années 1980 – qui aboutiront à l'édition en 1988 de son ouvrage *Le pli : Leibniz ou le baroque*[145].

---

[137] Cité dans « Raúl Ruiz : Esilio e Ritorno del Poeta Cileno Migrante », *Alias, Supplem. De Il Manifesto,* 20 Octobre 2007, p. 18.
http://www.minimumfax.com/upload/files/Video/2007/10/Alias%20-%2020ottobre2007%20-%20Ruiz.pdf (Dernière consultation le 21 octobre 2014).
[138] Raphaël Oesterlé (Éd.), « Dossier : Raoul Ruiz », *Décadrages,* n° 15, Automne 2009, Genève, Association Décadrages.
[139] Bandis *et al, op. cit.*
[140] Pinto et De Los Ríos, *op. cit.*
[141] La philosophe publie par la suite encore trois ouvrages sur le baroque : *L'œil cartographique de l'art* (Galilée, Paris, 1996), *Esthétique de l'éphémère* (Paris, Galilée, 2003) et *Au-delà de la mélancolie,* (Paris, Galilée, 2005).
[142] Christine Buci-Glucksmann, *La Raison baroque : De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.
[143] Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
[144] Voir *Retranscription intégrale des cours sur Leibniz donnés par Gilles Deleuze à Vincennes entre 1980 et 1987,* dans http://www.webdeleuze.com/php/liste_texte.php?groupe=Leibniz (Dernière consultation le 21 octobre 2014).
[145] Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz ou le baroque,* Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

D'ailleurs, Buci-Glucksmann commence son essai sur Ruiz avec un épigraphe qui contient une citation de Deleuze : « *C'est un cinéma de voyant et non plus d'action*»[146] . En effet, Christine Buci-Glucksmann se rapproche de la pensée de Gilles Deleuze non seulement autour de la thématique du baroque (en se référant, entre autres au concept des « *puissances du faux* ») : elle utilise aussi les concepts que son collègue a défini dans ses ouvrages sur le cinéma tels que l'*image-cristal* et *l'image-temps*[147], dans le but d'analyser l'œuvre de Raoul Ruiz, portant un regard sur l'ensemble de la carrière du réalisateur de *Tres Tristes Tigres* (1968) à *Le professeur Taranne* (France, 1987). Ses conclusions sont que le cinéma du chilien propose :

> « Un regard baroque d'ouverture, où un film est toujours plusieurs films, en une sorte de structure arborescente et proliférante ne respectant aucune chronologie, aucune dramatisation de l'action, aucun espace euclidien : tout citer, tout mélanger en passant comme dans le cinéma des années 70, à travers tous les régimes de l'image et du visuel (tableau à l'état libre, photo ou carte postale immobilisées, théâtre ouvert à l'espace du cinéma, cinéma théâtralisé). Comme si dans cette gigantesque combustion de formes, le cinéma ne pouvait être qu'un palimpseste baroque, un théâtre d'ombres et de mémoire ».[148]

Ainsi, pour Buci-Glucksmann, le cinéma de Raoul Ruiz est avant tout baroque, mais à la différence du Welles « *de* Citizen Kane *ou de* La Dame de Shangaï », ou des films qui seraient une application au premier degré du style, il s'agirait chez Ruiz d'un « *baroque au deuxième degré, un baroque du baroque* ». Au contraire de l'interprétation classique, chez Ruiz, les procédés baroques de l'utilisation de la profondeur de champ qui « *théâtralisait les corps et les êtres, traversait tous les plans dans un mouvement en trouée, spirales ou diagonale* » mutent en « *un théâtre désaffecté, réduit à ses plafonds et aux grands plans de visages : [la profondeur de champ] devient pur trompe-l'œil et même trompe l'esprit* »[149]. Voilà pourquoi Ruiz est considéré comme « *hyper-baroque* », une sorte de « méta-baroque ».

Selon Christine Buci-Glucksmann, Raoul Ruiz exploite – à sa façon et dans un espace-temps contemporain – les techniques et les sujets d'auteurs baroques « historiques » : elle le compare surtout à des écrivains espagnols du *Siglo de Oro* comme Baltasar Gracián, Calderón De La Barca, Miguel de Cervantes et Francisco Quevedo, mais aussi au penseur allemand Nicolas de Cues et à des peintres comme Tintoret. La chercheuse décrit comment Raoul Ruiz s'empare de figures tel que l'*auto-*

---

[146] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps,* Paris, Les éditions de Minuit, 1985, cité dans Buci-Glucksmann, « L'œil baroque de la caméra », dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.* , p. 9.
[147] Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement,* Paris, Les éditions de Minuit, 1983 ; et *Cinéma 2, L'image-temps,* Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
[148] Buci-Glucksmann, « L'œil baroque de la caméra », *op. cit.,* p. 11.
[149] *Ib. Id.*

sacramental, la *vision de Dieu,* la mise en abyme, le faux, l'artifice, le simulacre[150], le palimpseste et l'allégorie, tout en se référant à travers ses films à « *un musée, un théâtre ou une collection : tous les* topoi *du monde baroque en leur multiplicité chatoyante et répétitive. Y aurait-il donc, comme dans le baroque "historique", une hypothèse cachée, une grâce divine, une raison à déchiffrer au-delà des apparences et de leur série?*»[151]. Bien sûr, Buci-Glucksmann se réfère ici à *L'hypothèse du tableau volé* (1978) défini par Ruiz, tel que nous l'avons déjà mentionné, comme une enquête baroque. Or, si Christine Buci-Glucksmann désigne Ruiz comme héritier des baroques historiques, à savoir néobaroque ou hyper-baroque, elle le fait non seulement en utilisant des concepts définis par Leibniz[152] ou Benjamin, mais également en utilisant un autre exemple à l'époque contemporaine, un sud-américain lui aussi : Jorge Luis Borges. Si celui-ci est l'exposant du style par excellence à la fin du XXe siècle dans le champ de la littérature, Ruiz serait alors son homologue au cinéma :

> « Logique des rêves, comme paradigme de l'aventure et d'une temporalité qui annule toute chronologie, mélangeant présent de présent et présent de passé ou de futur. Or, dans un rêve on croit rêver que l'on rêve. La loi de la fiction ruizienne, son art du fallacieux et du faux, s'énoncerait ainsi : "cependant que nous dormons ici, nous sommes éveillés ailleurs" (Borges). L'un est plusieurs, une multitude. C'est pourquoi, comme dans la géométrie de la Tlon borgésienne, la géométrie visuelle ignore les parallèles, et chaque homme qui se déplace modifie les formes qui l'entourent. » [153].

De la même manière, Buci-Glucksmann réaffirme sa conviction d'un baroque ruizien lors d'une interview de 2003, où la philosophe affirme : « *Je crois, après avoir discuté de ce problème longuement avec Ruiz, que la combinatoire baroque est le modèle de sa pensée. Elle peut être implicite ou explicite, énoncée ou latente, comme dans le jeu de damier ou le jeu de miroirs, mais demeure pour lui une sorte de norme idéale : sa philosophie.* [...] ».[154] Dans cet entretien, la française cite à nouveau Borges à travers son récit *L'Aleph*. Le parallèle établit avec le réalisateur est celui de l'enquête baroque, «*quelque chose qui oscille entre le réalisme fantastique [...] et la falsification du monde* ».[155] Cependant, il reste à mentionner un autre aspect fondamental de « L'œil baroque de la caméra » qui est celui de la perte de corporéité des personnages à travers la caméra du chilien, ceux-ci

---

[150] « *L'oxymore ruizien fera toujours coïncider l'horreur et du gag, de l'artifice et du charme en une sorte de facticité poétique, un expérimentalisme visuel, le fantôme est désormais* "fantôme technologique" [...], *et l'ontologie rhétoricienne de l'image vire aux pouvoirs du faux, aux mirages, aux simulacres.* », *Ib. Id.,* p. 23.
[151] *Ib. Id.,* p. 16.
[152] « *Mais comment faire un* cinéma leibnizien *où le voir fait série et perspective, conflue en une même source où regarder et être s'identifient ?* », *Ib. Id.* p. 25.
[153] *Ib. Id.,* p. 33.
[154] Cyril Béghin, « Entretien avec Christine Buci-Glucksmann : Une métaphysique de l'indécidable », dans Bax, *op. cit.,* p. 58. Néanmoins, notons que la philosophe se couvre immédiatement face à des critiques possibles car elle ajoute : « *Evidemment, il y a toujours un écart entre cet idéal et les films eux-mêmes* ».
[155] *Ib. Id.,* p. 56.

deviennent fantomatiques, virtuels : une simple « *chair technologique* ».[156] Cet argument est clé car il sert à la chercheuse pour écarter toute possibilité de surréalisme chez Raoul Ruiz, car cette vision du corps – symbolisée par Mathilde, la danseuse dans *Les Trois Couronnes du Matelot* (France, 1983) qui ôte ses prothèses sexuelles pour être « vraiment nue » – se situe « *aux antipodes de la brutalité aléatoire et surréaliste des gros plans de Buñuel, où l'affect d'horreur se fait chair du monde. Rien de surréaliste ni même de naturaliste comme chez Stronheim. Une Lola Montès de pacotille, un théâtre d'appareillage, une sorte de* kitsch baroque ».[157]

Pour conclure, nous voulons souligner à nouveau l'énorme impact de cet essai, qui est devenu par la suite le texte de référence le plus important – et le plus cité – pour définir l'esthétique ruizienne. D'ailleurs, l'ouvrage dans lequel ce dernier est inclus a gagné le Prix du Livre de Cinéma en 1988, décerné par le Centre National du Cinéma/CNC. Ce volume a été fait avec la collaboration de Raoul Ruiz, qui s'est occupé de la mise en page et a offert un entretien et des « Propos ». Dès lors, nous considérons que les réflexions de Christine Buci-Glucksmann dans « L'œil baroque de la caméra » se sont imposées comme un discours d'autorité – son titre de professeur émérite de l'université Paris VIII ne faisant que confirmer cette présomption[158]. Après avoir exposé cette perspective hégémonique, nous pouvons la critiquer.

1.3 Critique de l'interprétation baroque

1.3.1 Failles et limites.

En effet, nous considérons que cette interprétation baroque – hormis dans sa proposition d'une vision possible parmi d'autres sur une œuvre qui se veut elle-même ouverte à l'interprétation – présente plusieurs failles ou inconvénients : trop d'aspects de l'œuvre de Raoul Ruiz n'y sont point examinés. Avant tout, cette perspective ignore une série de sujets ou thématiques présents chez Ruiz de façon implicite ou explicite, tel que, par exemple, la subversion, l'aspect politique et l'amour. Surtout, si Buci-Glucksmann relève les techniques du réalisateur, ce constat bascule souvent vers le néant: on n'y décèle jamais vraiment un *pourquoi* à l'utilisation de tous ces procédés, à part le fait de dépayser le spectateur et de le plonger dans un monde « *irrationnel* ». Bien sûr, la française prévoit les possibles attaques à son système, mais son argument n'est pour le moins convainquant: « [...] *Le simulacre n'est*

[156] Buci-Glucksmann, *op. cit.,* p. 19.
[157] *Ib. Id.,* pp. 21-22.
[158] Comme dernier exemple, nous citons le fait qu'un colloque récent sur Ruiz à Santiago ait porté sur le thème du néobaroque, où la spécialiste Valeria de los Ríos (qui a coédité un livre sur le cinéaste) base son exposé sur une analyse du texte de Buci-Glucksmann et sur ceux des *Cahiers du Cinéma* qui vont dans cette direction. Un nouveau colloque à Santiago, en 2014, présente comme figure principale Michael Goddard, un partisan du baroque ruizien, lui aussi – tel qu'il le démontre dans son article « Towards a Perverse Neo-Baroque Cinematic Aesthetic: Raúl Ruiz's Poetics of Cinema », *op. cit.*

jamais pure surface et apparence : la machine spéculaire est une machine spéculative, où le cinéma montre l'activité de la caméra – la rend sensible – pour mieux donner à penser. [...] *Il s'agit bien d'une pensée interne à l'image et au récit, une imaginaire d'une vérité fallacieuse, qui par-delà les figures de la rhétorique baroque* [...] *pourrait nous introduire à une syntaxe fictionnelle* ».[159] Finalement, sous l'angle de la philosophe, l'utilisation par le cinéaste des multivers (plusieurs univers multidimensionnels en coexistence) semble se réduire à l'image d'une image, au miroir d'un miroir, à une mise en abyme à l'infini où tout se perd dans ce labyrinthe audio-visuel que sont ses films : « *Le rituel ruizien vide l'image de toute "vérité" dramatique ou distanciée : tout est en surface, un abîme de surface, un théâtre d'ombres* »[160]. Alors, son cinéma du « *voyant* » semble se perdre dans son « *voir le voir* » pour devenir aveugle. Gérard Legrand, surréaliste et critique dans *Positif*, s'est aperçu immédiatement de ce problème dans l'essai de Buci-Glucksmann, qui paraît s'égarer à son avis dans la préciosité et l'abstraction du propos :

> « Le livre [*Raoul Ruiz*[161]] est un "dialogue" entre une philosophe touchée par la grâce du baroque et de la Vienne "fin de siècle", décidemment très à la mode, et un esthéticien qui cherche à définir un outillage critique propre à un objet déconcertant (il n'omet pas de mentionner le dossier, déjà ancien, 1983, de *Positif*). Les deux visions interfèrent rarement : elles sont deux fragments d'un discours où se brassent les figures de la "modernité" et de son contraire (?), du "style" (Gongora plutôt que Quevedo ? le "rococo" ou le "gothique" ?) et de l'indécidable étrangeté de Ruiz. Ces variations, plus brillantes que précises, trouvent sa résolution, au sens musical du terme, dans un entretien de type traditionnel avec le cinéaste». [162]

Dans cette même direction, le philosophe chilien Sergio Rojas questionne la possibilité d'un dialogue efficace au moment d'une interview entre un critique et un auteur, pendant sa conférence au colloque Ruiz à Santiago en 2013[163]. Il s'agit du moment problématique où le commentateur confronte l'artiste à l'interprétation que le premier fait de son œuvre, ainsi que les possibles réponses que ce dernier peut émettre. Cet instant-clé trouve rarement sa résolution pour Rojas, car il compare la position du créateur à celle de quelqu'un qui doit occuper une chaise vide, un espace dans lequel le spécialiste veut « l'asseoir » ou le poser (et duquel l'auteur veut souvent fuir pour se préserver en tant que

---

[159] Buci-Glucksmann, *op. cit.,* p. 23.
[160] *Ib. Id.,* p. 14.
[161] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.*
[162] Legrand, *op. cit.*, p. 76.
[163] Simposio « Escrituras de la subjetividad: Hacia una poética neobarroca en el cine de Raúl Ruiz (Colloque Ecritures de la subjectivité : Vers une poétique néobaroque dans le cinéma de Raoul Ruiz)», du Groupe d'Etudes du Baroque et Néobaroque au Chili, à l'Université du Chili (ICEI Instituto de Comunicación e Imagen), Santiago, 2013.
http://www.barrocofronterizo.com/home/?p=327 (Dernière consultation le 31 octobre 2014).

singularité). Grâce à cette métaphore, ce professeur d'esthétique vise à discuter un rapport inconfortable, qui se dénoue le plus souvent, à son avis, en faveur des idées préconçues par rapport à une création : « *La ramener à soi plutôt que d'aller vers elle* ».[164]

Or, nous voulons souligner le fait que Rojas expose les considérations précédentes au milieu d'un colloque organisé par le Groupe d'Etudes du Baroque et du Néobaroque au Chili (*Vers une poétique néobaroque dans le cinéma de Raoul Ruiz*) : l'académicien reproche justement au reste de ses confrères le risque d'assumer un discours hégémonique de façon trop automatique et sans prendre de distances. En effet, ces derniers ont tous envisagé leurs analyses sous le prisme du baroque chez Raoul Ruiz[165]. Sergio Rojas critique ce fait en soulignant la volonté de ses collègues de faire rentrer « coûte-que-coûte » l'œuvre du réalisateur dans un moule élaboré préalablement, à partir d'une « certitude confortable ». Nous considérons qu'un discours qui se base sur Leibniz, Benjamin et Deleuze ne saurait faiblir, car il s'agit d'auteurs très respectés par la communauté intellectuelle, des figures d'autorité. D'ailleurs, les conférences des autres chercheurs présents au colloque ressemblent plutôt à un défilé des références érudites repérées dans le cinéma du cinéaste, la même préciosité « *à la mode* » remarquée par Gérard Legrand dans sa critique à l'ouvrage de Buci-Glucksmann. Le questionnement de Rojas est épistémologique. Nous allons dans la même direction dans ce travail, où nous avons essayé de montrer jusqu'alors l'établissement de cette notion du baroque comme hégémonique, au danger de devenir un obstacle à la connaissance. D'ailleurs, nous avons déjà exposé les arguments de Cortínez et Engelbert qui contestent le lien trop évident, immédiat et omniprésent, établi entre Ruiz et Borges, en minant ainsi involontairement un des piliers de l'hypothèse néobaroque.

Certes, Raoul Ruiz s'est servi du baroque comme référence, mais il le faisait depuis *sa* perspective, en l'adaptant à ses besoins, et comme un *outil* – de la même façon dont le pratiquent beaucoup d'artistes hispanophones car le *Siglo de Oro* a été fondateur, il est devenu une culture commune et classique vis-à-vis de cette communauté. Par exemple, le cinéaste adapte *La vida es sueño*[166] à sa façon et librement (tel qu'il le fait avec *L'île au trésor, Alcyon* et tant d'autres). De la même manière, Salvador Dalí reprend le thème du Quichotte, en le réactualisant depuis sa perspective, à travers quatre versions différentes pour illustrer des publications du roman de Miguel De Cervantès[167]. Est-ce que ceci fait du peintre un baroque ? Nous considérons que non. En effet, la récupération du passé en le réactualisant

---

[164] Sergio Rojas, dans Simposio « Escrituras de la subjetividad: Hacia una poética neobarroca en el cine de Raúl Ruiz ». https://www.youtube.com/watch?v=-ujKM6R99-I (Dernière consultation le 31 octobre 2014).
[165] Voir, par exemple, la conférence de Valeria de Los Ríos: https://www.youtube.com/watch?v=DhDEeRZDiWY (Dernière consultation le 31 octobre 2014)
[166] Dans le film *Mémoire des Apparences* (France, 1987).
[167] Voir Enrique Zepeda, « Presentación Exposición Representaciones Iconográficas de Don Quijote por Salvador Dalí », 2013.https://www.academia.edu/7244990/Presentación_Exposición_Representaciones_Iconográficas_de_Don_Quijote_por_Salvador_Dal%C3%AD (Dernière consultation le 08 janvier 2015).

est une technique reconnue des surréalistes, qui utilisent des matériaux recyclés dans leur propres intérêts créatifs. Par exemple, Breton revendique Poe, Chateaubriand et Hugo comme surréalistes[168], pourquoi est-ce que Dali ne pourrait-il pas utiliser le Quichotte, pourquoi est-ce que Ruiz ne pourrait-il pas utiliser Calderon de La Barca ? Ils le peuvent et cela ne fait pas d'eux des artistes baroques. Dans la même direction, réduire Ruiz au baroque serait passer à côté d'éléments substantiels de son cinéma et de sa pensée[169] (la sensualité, la corporéité, la subversion, l'érotisme, l'amour, la folie, l'alcool, la politique, entre autres) en ne considérant que quelques aspects d'un travail bien plus riche. Alors, nous estimons qu'il existe une série d'éléments portant à l'interrogation dans l'œuvre filmique et théorique de Raoul Ruiz auxquels l'hypothèse néobaroque, aussi flamboyante et précieuse soit-elle, ne pouvant à elle seule épuiser la richesse de l'œuvre de Raoul Ruiz. La remarque de Serge Daney dans sa critique à La Ville des Pirates (1983), s'y applique à la perfection :

> « Tout cela, direz-vous, a un nom. Oui : Séduction. Mais c'est la forme qui est séduisante. Reste le fond. Ruiz n'est pas un esthète creux. Il y a un fond à ses récits et je le crois terrible. Un fond d'immondices et de promiscuité qu'aucune poésie ne peut faire taire tout à fait. »[170]

1.3.2 Besoin d'une nouvelle interprétation.

Les arguments exposés plus haut réclament le besoin d'une nouvelle interprétation d'une œuvre aussi prolifique et complexe que celle de Raoul Ruiz et d'aller au-delà des positions confortables pour y découvrir ce qui se cache derrière ces formes (soient-elles baroques ou non), comme, par exemple, l'a fait Adrian Martin dans son essai « Displacements » (2004) :

> « Ruiz's statements leave us no doubt as to his immense, almost inbuilt fondness for the allegorical mode. Some commentators apply a very specific theory of allegory (Walter Benjamin's) to the understanding of Ruiz's work, but I think this mode must be grasped, in Ruizian terms, less for what it means than what it allows. Allegory is the grand *shifter*. It takes the basic notion that 'everything refers to something else' to the point of delirium, since the effects of metaphor are no longer local (this bit of symbolism or that) but all-over: the *entire tale*, its theorem of people, places and events, is always potentially about 'something else', a distorted reflection of an elsewhere (such, as in Ruiz's case, far-off Chile) – and that 'other

[168] Voir Breton, *op. cit.,* p. 41.
[169] De la même forme que l'appellation *à posteriori* d'impressionniste a obscurci pendant trop longtemps l'œuvre filmique et théorique de Jean Epstein. Voir, par exemple, Chiara Tognolotti, « Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale », *Thèse de doctorat*, Università di Firenze, 2003.
[170] Serge Daney, « La Ville des Pirates », *Libération,* 27 février 1984.

> plane', once solid enough to be brought into consciousness, is immediately available for another allegorical free association ».[171]

Or, tel que nous l'avons mentionné auparavant, Martin souligne le besoin de développer de nouveaux outils critiques pour évaluer l'importance de la mise en scène chez Ruiz et se référer à la matérialité de ses films, les éléments présents dans un plan et leur interaction – ce concept d'interaction est fondamental, nous le retiendrons – : « *The challenge today is more to understand this 'film work' practically, in terms of the decisions that Ruiz* [...] *makes on set, the processes he sets in play*».[172] Cette critique est applicable au texte de Buci-Glucksmann, entre autres textes, qui se réfère juste à quelques aspects dans certains films, souvent de façon impressionniste ou liée au récit. L'espagnol Ruben Garcia Lopez a soulevé la même problématique applicable à la critique ruizienne en général et relance le défi, dans un essai au titre éloquent, « L'insulte finale », à propos d'un ouvrage collectif sur Ruiz publié à Madrid en 2012 :

> « La publication récente au Chili d'une monographie sur *Trois Tristes Tigres* indique qu'il est maintenant nécessaire : d'affronter le talon d'Achille de la critique ruizienne et entreprendre l'analyse concrète des films. S'embourber dans ce qui suppose qu'un verre occupe dans un plan plus d'espace que l'homme qui y boit, dans un moment déterminé de *La Ville des Pirates (1983)* ; que des cours soient donnés dans une boîte d'allumettes marque Lucifer dans le quatrième chapitre de *Cofralandes (2002)* ; la maison pleine de crabes de *Shattered Images (1997)* ; le livre rose de *Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques (1983)*, et tellement d'exemples infinis de phrases, images, objets, utilisations d'objectifs ou illumination, cadrages…. Analyser en détail ce que supposent des éléments déterminés dans des films déterminés, cette fois-ci les raisons semblent assez claires comme pour ne pas se les nier… »[173].

Cependant, les auteurs mentionnés ne sont pas les seuls à mettre l'accent sur le besoin d'une reconsidération de l'œuvre de Raoul Ruiz. Michael Goddard offre lui aussi, dans la conclusion de sa monographie, des voies pour les futures recherches sur le travail du réalisateur, à travers les axes des relations possibles entre cinéma et philosophie chez celui-ci[174]. Cela est évalué non seulement par

---

[171] Adrian Martin, « Displacements », dans Bandis *et al*, *op. cit.,* p. 49.
[172] *Ib. Id.,* pp. 51-52.
[173] Ruben García López, « El insulto final. VV.AA. (2012): *Raúl Ruiz*. Madrid: Cátedra », *Revista de letras y ficción audiovisual,* Núm. 3, Espagne, 2013. pp. 293-294. L'espagnol regrette le manque de vision de l'ouvrage dirigé par Miguel Marías et de la critique ruizienne en général.
[174] «*In addition to Martin's call for an in-depth critical engagement with Ruiz's film-work as a director in terms of* mise-en-scène*, I would also propose several other areas of further research. Firstly, Ruiz's work is one that merits examination in relation to both film theory and the emergent field of "film philosophy" to which it could make substantial contributions. This is not merely in Ruiz's own written articulations in Poetics of Cinema and*

rapport aux textes théoriques du chilien, mais aux films eux-mêmes comme *« pensée filmique* (*cine-thinking*) ». D'autres sujets proposés par Goddard résident dans les liens qui existent entre la création, la politique et la subversion[175] chez Ruiz, en plus de souligner la nécessité de réaliser une analyse plus concrète et spécifique de ses films. Finalement, nous voulons signaler un autre vecteur d'analyse qui a été négligé jusqu'à nos jours, celui d'un cinéma *corporel*[176] et d'une image *tactile,* proche d'ailleurs des conceptions surréalistes selon Sabine Doran[177]. Dans son essai sur Ruiz, Doran fait allusion à la réaction des surréalistes face au regard impérialiste occidental, qui se traduit en une vision « tactile ». Celle-ci est reprise de notions développées par Adam Jolles et Martine Beugnet. En particulier, cette dernière utilise le concept de « visualité tactile » qui permet de véhiculer une communication plus proche de celle du sens du toucher pour « palper » et explorer une œuvre d'art, tandis que le premier relève la possibilité d'utiliser de nouveaux outils analytiques qui permettent de dévoiler les caractéristiques totémiques ou fétichistes, entre autres aspects divers, d'un objet d'art. Doran élargit ces idées, tel qu'elle l'explique dans la citation suivante à propos de son texte sur Ruiz:

> « However, within a broader framework of an epistemology that uses touch rather than vision as a model of knowledge and sensory experience, I seek to focus on this essay on the relational power of touch, that is, touch as a force that creates and weaves networks of connections, a « sensing body in movement » (Manning, 2007, p. xiii), rather than a moment of identification. In other words, it is a matter of perpetual dynamic of interconnecting bodies and elements, a dynamic that also plays central role in the Surrealists' techniques of combining disparate images through techniques such as automatic writing (*écriture automatique*) ».[178]

---

elsewhere although these are uniquely valuable contributions to any film philosophy worthy of the name; more than this Ruiz's cinema itself is a uniquely rich and multiple example of a thinking by means of cinematic images, a cine-thinking whose analysis has a lot to reveal about the existing and potential relations between cinema and not only philosophy but theology […]. », Goddard, *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies, op. cit.,* pp. 167-168.

[175] *« A further challenge that Ruiz's work present is a rethinking of cinema and politics. This should not be sought necessarily in Ruiz's more seemingly political cinema, in themes of political transformation, nor be limited to questions of exile and diaspora. Instead, Ruiz's practice or rather practices, as a filmmaker but also as a writer, teacher, producer and ally should be seen as contributions towards a micropolitics of contemporary image production aiming to maximize both its aesthetic and critical potential via a range of tactics for escaping from the dominant modes of production that Ruiz names as central conflict theory. This critical dimension of Ruiz's work is not at all a case of advocating any normative type of political cinema but instead supports the idea that creativity is always already political, precisely through its indifference to norms of commercial production or those to official resistance ». Ib. Id.*

[176]Nous reprenons l'expression utilisée par Christophe Wall-Romana par rapport au cinéma de Jean Epstein dans son ouvrage *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*, UK, Manchester University Press, 2013. *« Corporeal cinema does not mean only or simply that filmic bodies are prominent or foregrounded : there are too many genres, from porn to gore and sport films of which this could be said. Keeping in mind the importance of affects for Epstein, as distinct from emotions, we should consider corporeal cinema as comprising a broad range of fiction movies (and documentaries to a lesser extent) in which underneath the margins of a main plot, there is a palpable sense that something is at play through bodily affects that cannot be captured in a subplot ». op. cit.,* pp. 192-193.

[177] Sabine Doran, « The aesthetics of postcolonial cinema in Raul Ruiz's *Three Crowns of the Sailor* », *op. cit.*

[178] *Ibid.,* p. 143.

Ainsi, pour Doran, le toucher est un modèle d'accès à la connaissance grâce à un système d'interconnections de corps et d'objets. Cela est cohérent avec l'approche de Ruiz, qui utilise les termes de gestes (corps) et d'objets, ainsi que leurs relations pour définir la spécificité du médium cinéma. Doran remarque que la question du corps est omniprésente dans *Les trois couronnes du matelot* : le corps exposé en gros plan, le corps ressenti, le corps dédoublé, sain, malade ou infecté. Cela n'est point en lien selon elle avec un mimétisme, mais à travers l'incarnation d'abstractions par le corps des comédiens. En outre, l'image tactile est considérée par Doran comme intrusive : elle « contamine » le spectateur (elle emprunte le sens du mot contamination explicitement à Felix Guattari). Ruiz va dans la même direction, en disant que la caméra a le don « d'infecter » le spectateur, ou en parlant de la poésie comme d'une « maladie endémique du cinéma ». Paradoxalement, pour Buci-Glucksmann, tel que nous l'avons précédemment mentionné, tout perd sa corporéité chez Ruiz. L'abstraction n'est pas incarnée pour elle, c'est la chair qui devient virtuelle et « technologique ».

1.3.3 Le point aveugle : le surréalisme.

Si Raoul Ruiz a utilisé des matériaux baroques, cela ne réduit pas pour autant son œuvre à cette tendance, à cette « *projection fantasmatique de notre époque sur un dix-septième siècle entièrement reconstitué à dessein* », tel que le défini Emmanuel Plasseraud dans un article sur le réalisateur[179]. L'auteur de *Cinéma et imaginaire baroque*[180] se réfère à ce rapport comme une « *vue de l'esprit* » à cause du caractère transhistorique du concept, mais soutient cependant sa pertinence à cause des adaptations de Ruiz de classiques du genre, tel que Shakespeare (*Richard III)*, Racine *(Bérénice)* ou De La Barca *(La vie est un songe)* et des propos du cinéaste. Pourtant – et nous signalons ici une attitude générale –, à part Adrian Martin, personne ne s'est posé la question de comment Ruiz utilisait le style, ni de quelle façon. Car, ces adaptations sont fort libres et non orthodoxes – une réputation acquise depuis son passage par la télévision chilienne des années 1960[181]. Nous avons trouvé, dans l'excellent ouvrage de Bruno Cúneo qui compile des interviews et présente la filmographie de l'artiste la plus complète jusqu'à présent[182], une citation qui s'applique à cette problématique. Interrogé sur *Mémoires des Apparences* (France, 1987), sa version de *La vie est un songe,* (film-phare en vue d'une interprétation néobaroque) le chilien répond :

> « Le film recrée mon enfance au cinéma d'une façon surréaliste et onirique. Et le titre, Mémoires des apparences, est dû à ce que dans le théâtre les apparences sont des décors et des

[179] Emmanuel Plasseraud, « *L'œil qui ment* (1992) : Somnambules. Raoul Ruiz et les esprits », *Cadrage*, mars 2011 http://www.cadrage.net/films/somnanbules.htm (Dernière consultation 24 octobre 2014).
[180] Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Collection Arts du spectacle – Images et Son, 2007.
[181] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 165. « *Ruiz reconnaît que [...] ses adaptations étaient "très infidèles"* ».
[182] Bruno Cúneo (Éd.), *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada (Entretiens Sélectionnés, Filmographie Commentée*), Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

> scènes mobiles, à l'opposé des illusions, les perspectives et les trompe-l'œil théâtraux, qui eux ne peuvent pas être déplacés. » [183]

Ainsi, le baroque et ses références sont plutôt un ingrédient *en plus* dans le cinéma de Raoul Ruiz : un « *exercice de style*[184] » et un détonateur – l'allégorie comme *shifter* d'Adrian Martin – qu'il utilise dans son *arrangement* d'éléments qui offrent à son œuvre un caractère personnel et distinctif[185]. Pour prendre un autre un film également utilisé de façon classique comme exemple du baroque, *Richard III,* nous citons Ruiz à nouveau: « *J'ai fait Richard III, de Shakespeare, tel quel, mais ça se passe à Lilliput et ça finit avec le triomphe de Richard III. Je finis donc avec un* happy ending : *Richard III gagne. Rien qu'avec ces deux interventions, le texte a une autre lecture.*[186]» *Bérénice* est, quant à elle, une interprétation libre d'un objet considéré comme « *sacré* » dans la culture française, à travers une mise en scène particulière :

> «Avec Racine, on peut faire un film fantastique. Il y a aussi un élément "dispositif" du point de vue purement technique ; que pouvait donner un film uniquement avec des ombres chinoises ? [...] C'est pourquoi que le film joue surtout sur le dispositif dont le cinéma s'est servi pour donner l'impression d'apparition, de surnaturel, d'au-delà. » [187]

Comment pouvoir dès lors envisager le travail de Raoul Ruiz sous un prisme qui aille au-delà de l'*évidence* (qui est de considérer l'auteur comme baroque) ? Nous soutenons que l'alternative surréaliste, si peu exploitée jusqu'à nos jours, offre des perspectives bien plus riches face à l'œuvre du réalisateur. S'il est vrai que le cinéaste, tel que nous le verrons bientôt, a entretenu des rapports contradictoires avec ce courant de pensée, ce dernier permet de rendre compte d'éléments comme ceux que nous avons mentionné : en particulier l'amour, la folie, le hasard, le rejet de l'attitude réaliste,

---

[183] Mark McElhatten, Gavin Smith, « Ruiz on Ruiz, a filmography », dans *Film Comment,* janvier-février de 1997, cité dans Cúneo*, op. cit.,* p. 255.

[184] Ruiz rend explicite le procédé dans cette citation « [...] *les exercices de style, comme le baroque sont souvent une façon de traiter un objet culturel de façon péjorative. Je pense qu'en France il est très difficile de faire comprendre aux gens que ce qu'on appelle le baroque est une économie. C'est une façon d'économiser et pas une dépense. Il ne faut pas mélanger le baroque et le rococo mais plutôt le comparer à un certain restaurant à midi : il y a peu d'espace où on met le maximum de gens pour avoir le maximum de clients. C'est un genre d'économie qui fonctionne. L'accumulation des citations finit par faire éclater, à l'intérieur d'une séquence, la situation et la transformer en un objet naturel, réel. Je sais très bien qu'il y a un moment où ça devient agaçant et il faut prendre ses distances. »* Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Entretiens avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma,* n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* Mars 1983 [repr. dans Lageira (Éd.), *op. cit.,* p. 18].

[185] « J'essaie différentes façons de faire, comme dans la cuisine, parfois ça marche, parfois ça ne marche pas », Raoul Ruiz dans *Exiles,* documentaire-reportage à la BBC. Voir aussi Valeria Valenzuela, « Raúl Ruiz : Hacer cine es como cocinar (Raoul Ruiz, faire du cinéma c'est comme cuisiner) », *Convergencia,* n° 15, mai de 1989.

[186] Jorge Ruffinelli, « Raúl Ruiz, la visión del shamán (Raoul Ruiz, la vision du shaman) », *Enciclopedia del Cine Chileno*, Cine Chile. http://www.cinechile.cl/crit&estud-171 (Dernière consultation le 24 octobre 2014). Cité dans Cúneo, *Ib. Id.,* p. 258.

[187] Michel Ciment, Huber Niogret et Paulo Antonio Paranaguá, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif,* n° 274, décembre 1983.

l'esprit poétique et la politique. Ceux-ci dépassent le champ d'études de la plupart des analyses réalisées jusqu'à présent au sujet du réalisateur. D'ailleurs, nous observons que plusieurs points importants allant dans cette direction ont été esquissés auparavant, tel que le rêve et le rapport aux objets, mais jamais sous le nom de « *surréalisme* », lequel a conservé un statut de point aveugle dans l'historiographie classique. Ainsi, Christine Buci-Glucksmann se réfère à l'onirisme chez Ruiz dans sa partie « Une logique du rêve »[188] d'une façon presque coïncidente avec des concepts exposés par André Breton dans son premier manifeste. La philosophe indique aussi que « *[d]u reste, c'est entouré d'objets et rêvant chaque nuit, que Ruiz a écrit sous la "dictée" nocturne, le scénario de La Ville des Pirates.* ». Ce que la française omet de mentionner est qu'il s'agit ici d'un procédé surréaliste utilisé explicitement par l'auteur en tant que tel :

> « [...] Partant d'une espèce de sujet général et n'obtenant pas les droits d'auteur de Pierre Herbart [pour adapter Alcyon], je me suis dit : qu'est-ce qu'on fait ? La seule issue possible, c'est d'appliquer la méthode surréaliste, mais à condition de rester dans un seul lieu, de prendre des objets familiers à tous, un couteau, un ballon, quelques livres. Je fais la sieste avec, des images me viennent pendant mon sommeil, j'essaie de les reproduire quand je me réveille. Je dis bien faire la sieste, couché avec les objets, les toucher, les placer sous les draps dans le lit. »[189]

De la même façon, Richard Bégin reconnaît dans son interprétation baroque de Ruiz une place essentielle aux objets et à leur disposition dans ses films, tout en mentionnant, néanmoins, que ceci est effectué « *à la manière de certaines mises en scène surréalistes* ».[190] En effet, celle-ci correspond bien à la description d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, reprise plus tard par Breton[191] : « *Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection* ». Le visionnement du film *Dali, Pages d'un catalogue* (France, 1980) permet d'éclairer cette relation lorsque nous arrivons à une partie intitulée « L'objet surréaliste ». Dans cette dernière, Ruiz

---

[188] Voir Buci-Glucksmann, *op. cit.,* p. 33.

[189] Louis Marcorelles, « Raoul Ruiz : "*Ils tuaient pour le plaisir*" », *Le Monde,* 27 février 1984.

[190] « *Plus exactement, ces objets "marqués" sont énigmatiques puisque aucune image ne s'y arrête vraiment dans le but de définir leur fonction. Les objets demeurent ainsi* disposés *à être interprétés. C'est-à-dire que le dispositif (en tant que* dispositio, *"arrangement") réussit à suspendre le sens des objets, à les singulariser, un temps, hors des limites du langage. Ainsi il nous est permis de comprendre que Ruiz "dispose" régulièrement des objets dans l'espace comme le ferait un collectionneur, non sans tenir compte de leur forme, mais avec le principal souci de les disposer, littéralement, soit de les "mettre dans un certain ordre". Et que cette "disposition" des objets constitue une énigme vu qu'elle inaugure au sein du récit un espace discursif éphémère, possible, à la manière de certaines mises en scènes surréalistes : "Ce sont des objets qui ont une corrélation imaginaire : pour les mettre en rapport, il faut sauter à travers une* zone *où les images sont liées de manière provisoire* [Ruiz]." » Richard Bégin, *op. cit.,* pp. 19-20.

[191] « *Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile. Lautréamont* », cité comme exemple d'image surréaliste dans André Breton, « Manifeste du Surréalisme » [1924], dans *Manifestes du Surréalisme,* France, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1962. p. 54.

met en scène de façon cinématographique ce type d'objet particulier : un homme passe des objets à un autre, en les nommant. Le premier homme rentre avec les objets dans une salle, il les porte un après l'autre en répondant à un système d'association libre et spontanée : une chaussure est suivie d'une écrevisse. Ruiz utilise des trucages très simples, tel une main qui apparaît pour enlever des objets du plateau, tel qu'une baguette (un pain). Le deuxième homme reçoit les objets pour ensuite les poser sur une chaise au milieu de la salle. Le dernier plan de cette séquence montre un crâne sur la chaise, dont la cavité oculaire est occupée par deux écrevisses vivantes. De cette manière, Raoul Ruiz exemplifie en images, à travers un sketch humoristique, la mise en relation de ces différents objets entre eux (la baguette, le crâne, les écrevisses, les chaussures, la baguette, etc.) La scène suivante est dédiée à la fascination pour l'objet des surréalistes. Cette séquence expose en gros plan un sofa en forme de lèvres, dont l'image est capturée en utilisant plusieurs filtres de couleur.

Pourtant, certains, comme Jorge Ruffinelli, spécialiste du cinéma latino-américain à l'université de Stanford, se permettent encore de dire (ici dans la préface d'un ouvrage sur Raoul Ruiz) : « *Parmi une centaine et demie de films de Ruiz, on pourrait choisir n'importe lequel. Précisément ceux pour lesquels la seule chose qu'on a su faire est de parler de "surréalisme" (esthétique que Ruiz n'a jamais entamée) ou "kafkaïen" (tel que nous nommons par paresse ce que nous croyons ne pas avoir de sens)* ».[192] Le réalisateur cite Kafka dans plusieurs entretiens comme une de ses influences principales : il adapte même *La Colonie Pénitentiaire*. Vis-à-vis du surréalisme, Ruiz utilise les techniques de ce courant de pensée de façon explicite à partir de *Dali, Pages d'un catalogue* (1980), tel que nous l'avons illustré ci-haut. Le cinéaste s'intéresse à cette époque aux textes du mouvement et il avoue avoir incorporé leurs procédés de manière inconsciente. Cependant, ces liens ont été trop souvent relégués à l'oubli.

Ainsi, nous considérons que pour comprendre l'œuvre de Raoul Ruiz d'une façon plus complète, nous devons opérer une « *rupture épistémologique* »[193] avec ces discours d'autorité. En effet, cette fracture est le seul moyen d'avancer et d'essayer d'esquisser une approche globale de sa pratique et de sa pensée filmiques qui soit vraiment pertinente et qui, surtout, puisse élargir des horizons d'interprétation d'un travail d'une richesse telle que seule la pointe de l'iceberg n'en a été dévoilée jusqu'ici. En effet, le concept de surréalisme, mal compris et mésestimé encore aujourd'hui, nous

---

[192] Jorge Ruffinelli, « Ruiz según Sánchez (Ruiz selon Sanchez) », dans Sánchez, *op. cit.*, p. 18.

[193] Claude Javeau, « Rupture épistémologique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]: « *C'est Gaston Bachelard qui a insisté sur le caractère illusoire de l'"expérience première", en introduisant le concept d' "obstacle épistémologique": "La première expérience ou, pour parler plus exactement, l'observation première est toujours un premier obstacle pour la culture scientifique. En effet, cette observation première se présente avec un luxe d'images ; elle est pittoresque, concrète, naturelle, facile. Il n'y a qu'à la décrire et à s'émerveiller. On croit alors la comprendre. Nous commencerons notre enquête en caractérisant cet obstacle et en montrant qu'il y a rupture et non pas continuité entre l'observation et l'expérimentation (Bachelard,* La Formation de l'esprit scientifique*, 1977)"*».
http://www.universalis.fr/encyclopedie/rupture-epistemologique/ (Consulté le 31 octobre 2014).

semble le plus approprié pour relever un défi que la plupart des chercheurs ont délaissé, celui d'établir des points communs et des relations au long de la carrière de Ruiz[194] d'une façon cohérente[195] (et autre que le baroque). Ce pari d'offrir de nouveaux horizons est inédit, et afin de le mener à bon port il s'agit, pour paraphraser Michael Goddard, d'établir une nouvelle cartographie, de nouveaux points de repère et de nouveaux liens. Dès lors, il est nécessaire de considérer la manière dont le réalisateur se référait à son médium : « *Pour moi, le cinéma n'est, pour le moment, qu'un catalogue des modes du rêve, des manières de rêver et de se rappeler des choses : c'est la manière de la mémoire, aussi.*» [196]

Au final, il est curieux de noter que de nos jours, le surréalisme est plutôt vu comme un système d'images ou comme un corpus d'œuvres, voire encore comme une avant-garde dépassée depuis la Nouvelle Vague et enterrée avec Breton. Cependant, il s'agit plutôt d'un état d'esprit qui découle d'une vision poétique et poïétique de la réalité – d'un « *nouvel état d'intelligence* »[197] – et d'un projet (« *le surréalisme est ce qui sera* »). Mais aussi, et avant tout, le surréalisme est une « *mise en relation* », comme l'indique Michael Richardson : « *If surrealism cannot be seen as a style or a mechanism, equally it is not a mode of existence. Surrealism can never be tied down to one thing ; it is a relation between things* ».[198] Il est donc nécessaire de creuser dans ces concepts puisque Ruiz *met en relation* des éléments à travers son cinéma. Son premier texte théorique publié en France s'appelle d'ailleurs « Les relations d'objets au cinéma ».[199] Ces relations tiennent de l'arrangement et de la disposition (tel que l'a remarqué Bégin), et conforment un dispositif, lequel, nous le verrons ensuite, est essentiellement surréaliste. Par exemple, le processus de la spectature (envisagé par Ruiz) pour considérer ces relations nécessite un don de la « double vision » (tel que décrit plus haut), lequel entre directement en rapport avec la « méthode paranoïaque critique » développée par Dali[200]. Le peintre espagnol défini sa méthode dans la citation suivante :

---

[194] Autant Michael Goddard que Verónica Cortínez et Manfred Engelbert se réfèrent à cette problématique.
[195] Voir, par exemple, « Editorial », *Décadrages,* n°15, Automne 2009. p. 4. « *Nous ne chercherons dès lors pas à ériger un système rendant compte de la pratique du cinéaste : cette démarche nous semble illusoire, voire antinomique à une œuvre qui postule en son centre une pluralité de clefs de déchiffrement et provoque un mouvement d'indécidabilité du sens* ».
[196] Raoul Ruiz, « Propos », dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.,* p. 110.
[197] Voir Jean Epstein, « La poésie d'aujourd'hui : Un nouvel état d'intelligence », Paris, Editions de la Sirène, 1921; et « Le phénomène littéraire » [1921], dans Jacques Aumont (Éd.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998. pp. 39-84. Si le poète et cinéaste était indifférent aux surréalistes, son texte préfigure en quelque sorte le manifeste de Breton, selon Christophe Wall-Romana. Celui-ci aurait des preuves pour démontrer que le « pape » s'est inspiré d'Epstein, qui utilisait des concepts très similaires de ceux envisagés par les surréalistes (il emploie le mot « surréaliste », d'ailleurs, hérité d'Apollinaire). Pour les liens entre Epstein et la pensée de Breton, voir Wall-Romana, « Epstein's critical and philosophical legacy », *op. cit.,* pp. 171-175.
[198] Richardson, *op. cit.,* p. 10.
[199] Raoul Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *op. cit.*
[200] Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* p. 105. « *Ce don, que Dali aurait pu nommer « méthode paranoïaque critique* [...]».

« Une activité à tendance morale pourrait être provoquée par la volonté violemment paranoïaque de systématiser la confusion. Le fait même de la paranoïa, et spécialement la considération de son mécanisme comme force et pouvoir, nous conduit aux possibilités d'une crise mentale d'ordre peut-être équivalent, mais en tout cas aux antipodes de la crise à laquelle nous soumet également le fait de l'hallucination. Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme des autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité. » [201]

[201] Salvador Dali, « L'Âne pourri (à Gala Eluard) », *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930. p. 9.

CHAPITRE II – LE SURRÉALISME DE RAOUL RUIZ

> « C'est un livre ésotérique. En fait, il est édité par une secte de dormeurs qui s'appelle l'église onirique... et ils achètent des salles de cinéma... et ils les transforment en lieux de rêves. Et, ça devient des cliniques d'hypno-thérapie. D'hypno-thérapie ! Bouahaha ! »
> Elsa Zylberstein, dans *Combat d'amour en songe*.[202]

Comment se définit la notion de surréalisme chez Raoul Ruiz ? Dans quelle mesure est-il possible d'établir un rapport entre le réalisateur et ce courant de pensée? Voici ce que nous développerons dans ce deuxième chapitre qui constitue le cœur de notre travail. Ce rapprochement est réalisé dans l'optique de pouvoir offrir de nouvelles voies d'interprétation à une œuvre encore très peu explorée en raison de son étendue, de sa complexité et de la difficulté d'accéder aux copies des films. Nous verrons dans un premier temps quelle est la spécificité du surréalisme ruizien, comment l'auteur se situe par rapport à la tradition surréaliste et comment il emploie le terme. Ceci nous mènera rapidement au constat d'un certain déni au début de sa carrière qui s'est atténué par la suite – quoique tout aveu postérieur sera obscurci par l'hégémonie de la vision baroque de l'historiographie classique. Dans un deuxième temps, nous explorerons les liens entre la théorie du cinéma du chilien et le surréalisme – laquelle a été codifiée dans *Poétique du Cinéma*, un ouvrage en trois volumes[203], ainsi que dans divers articles[204]. Nous terminerons par l'examen de sa pratique artistique et de ses films, à partir d'une analyse d'exemples choisis dans l'ensemble de son œuvre filmique.

2.1 Spécificité du surréalisme ruizien

2.1.1 Caractéristiques

Comment caractériser le surréalisme de Raoul Ruiz ? La façon la plus facile de répondre à cette question consiste en procédant du général au particulier. Si la plupart des commentateurs ont reculé face à l'idée de porter un regard d'ensemble sur le travail du cinéaste (excepté pour en admettre ses tendances baroques), il est possible de nos jours d'observer une cohérence tout le long de sa carrière ; nous disposons en effet d'une plus grande facilité d'accès à ses films[205] ainsi qu'à sa pensée théorique.

---

[202] Raoul Ruiz, *Combat d'amour en songe* (France, Portugal, 2000).
[203] Les notes pour le troisième volume sont parues de façon posthume, compilées à partir des manuscrits de l'auteur par le critique argentin Alan Pauls, dans Raúl Ruiz, *Poéticas del Cine,* Santiago du Chili, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. Cet ouvrage inclut aussi les deux tomes parus en français auparavant : Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma 1* et *Poétique du Cinéma 2,* France, Dis-Voir, 1995 et 2006.
[204] Voir, par exemple : Raoul Ruiz, « Les relations d'objet au cinéma », *op. cit.* ; et « The Six Functions of the Shot », dans Bandis *et al*, *op. cit.,* pp. 57-68.
[205] Grâce aux rééditions DVD actuelles et, avouons-le, à Internet : plusieurs œuvres rares sont disponibles de façon pirate rien que sur YouTube (tel les court-métrages *Ombres Chinoises, Images de Sable* et *Querelle de*

Nous pouvons ajouter à ceci la parution d'ouvrages de recherche importants, principalement celui de Sánchez et celui de Cortínez et Engelbert, qui vont dans cette direction[206]. Plus particulièrment, ces derniers ont relevé des centres d'intérêt – des vecteurs de développement artistique – constants au long de la trajectoire du réalisateur à travers ce qu'Amy de la Bretèque déclare comme étant « *une belle leçon de méthode* »[207] : un travail de dix ans d'une rigueur et d'une pertinence exemplaires. Il en va de même pour *El pensamiento cinematográfico de Raúl Ruiz* lequel, comme nous l'avons signalé, se focalise plutôt sur la constellation d'idées et d'auteurs philosophiques qui inspirent le cinéaste. En effet, si *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz* s'occupe d'analyser en profondeur le premier long métrage du chilien, *Tres Tristes Tigres*, il propose aussi une vision d'ensemble de son travail créatif et de son contexte global[208] (en commençant par sa période de dramaturge), avec l'idée que ce « film manifeste » trace une certaine continuité.[209]

Nous retenons plusieurs éléments relevés par Cortínez et Engelbert qui fonctionnent comme des constantes dans la carrière artistique de Raoul Ruiz. Celles-ci nous servent pour construire notre notion du surréalisme ruizien : « *l'expression personnelle et l'image expérimentale* »[210], le *surréachilisme,* le *réalisme fantastique* lié à Cortázar, le goût pour l'absurde et le refus du conflit central pour la construction d'une histoire (soit-elle un scénario pour le théâtre ou pour le cinéma). Toutes ces caractéristiques influencent son concept de poésie cinématographique (son ouvrage

---

Jardins, et plusieurs long-métrages, dont les premiers films chiliens *La Colonie Pénitentiaire, Personne ne dit rien* et *Petite Colombe Blanche,* par exemple).

[206] *Impossible Cartographies* de Michael Goddard reste une bonne introduction pour les anglophones, mais n'ajoute pas vraiment de nouveaux éléments de contexte à la discussion, soient-ils culturels ou historiques, en offrant une exploration interprétative de son œuvre. De toutes façons, cet ouvrage est une bonne synthèse des études et analyses réalisées jusqu'à nos jours, en plus d'offrir de nouvelles appréciations sur les films.

[207] François Amy de la Bretèque, « Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011, 357 p. », *1895 – Revue d'Histoire du Cinéma,* n° 69, Printemps 2013, pp. 200-203.

[208] Amy de la Bretèque le remarque bien : « [...] *l'exil du réalisateur ne marque pas une coupure radicale dans l'œuvre. Les auteurs s'emploient au contraire à en montrer la continuité. Ainsi (le chapitre 4 s'attache à le démontrer en parlant des modèles d'écriture), l'œuvre toute entière est contenue virtuellement dans le premier film. Parler d'écriture chez Ruiz, c'est parler de son* écriture filmique *: d'accord avec la pensée bazinienne sur cela, Ruiz s'en écarte quant au rôle du montage qu'il juge central pour donner un équivalent de la rapidité de la pensée.* » *Ib. Id.*

[209] Voir Interview *Off The Record*. Raoul Ruiz décrit celui qui est en vérité son quatrième film comme un manifeste : Il avait vingt-et-un ans lorsqu'il commence le cinéma. Donc à vingt-sept ans, pour *Tres Tristes Tigres*, le réalisateur se considérait déjà un artiste mûr dans le jeu de viser une radicalité à travers son œuvre. Le film est en apparence très chaotique mais il est en vérité très froid, réfléchi et structuré. Le décadrage constant de la caméra est là pour troubler le spectateur, pour le faire sortir de sa position de commodité. Il s'agit d'une mise en scène, d'un dispositif « *d'agression constante* » des comédiens par la caméra. Celui-ci est mis en place à partir d'éléments hérités du cinéma direct (pas de plan général, pas de musique autre que celle qui soit jouée sur le set, pas de maquillage, pas d'illumination, etc.), où l'histoire devient le décor (un film sans histoire) et le décor devient l'histoire (les éléments de l'arrière plan du récit deviennent dominants). Le concept de base de Ruiz est son *Cinéma de Recherche* (*Cine de Indagación*), très proche des postulats de *Dogma 95* (apparu trente ans plus tard), selon le cinéaste. Ces éléments mentionnés par Ruiz ne passent pas inaperçus et le film gagne Locarno en 1969, en devenant une référence, un élément fondateur pour les Nouveaux Cinémas du monde des années 1960.

[142] Amy de la Bretèque, *op. cit.*

s'intitule précisément *Poétique du Cinéma*[211]). Bien que ces travaux de recherche n'utilisent jamais vraiment le terme de surréaliste, ni ne définissent Ruiz en tant que tel, leurs observations nous seront cependant fort utiles.

En effet, le cinéma pour Raoul Ruiz est avant tout poétique – un moyen d'expression potentiellement poétique, plutôt, mais c'est l'aspect qu'il vise à exploiter. C'est dans cette voie-là que s'établit une première relation profonde avec le surréalisme – un mouvement issu de la littérature, de la poésie[212], mais qui utilise l'image tant sur le plan littéraire qu'audiovisuel. Nous soulignons le terme « *profond* » car il s'agit justement de sortir du plan réducteur dans lequel s'est vu noyé depuis longtemps le concept – aussi mal compris que le cinéma de Ruiz. Nous rejoignons dans ce sens-là le constat de Michael Gould dans son ouvrage *Surrealism and the Cinema* :

> « It is the kind of over simplification that is responsible for the sensibility that sees "impressionism" in film as merely soft-focus photography and dappled light patterns, as in the canvases of Renoir – and goes no further; "expressionism" in film, as nightmare worlds of bizarre camera angles and dark shadows, as in the German Expressionist theatre of Georg Kaiser; and grotesque characters, as in the caricature painting of George Grosz – an goes no further; and "surrealism" in film, as mesmerizing montages of shock images (sliced eyeballs and decapitated statues) with a feeling of anarchic defiance and irrational logic (as related to the Surrealist art movement of the Twenties) – and goes no further. […] This kind of over-simplification is the criticism of "isms" and pigeonholes. »[213]

Ainsi, nous verrons comment s'établissent les relations entre le cinéma de Raoul Ruiz et le surréalisme à un niveau plus poussé, afin de dépasser les simplifications évoquées ci-dessus par Gould. Nous approfondirons bientôt comment l'auteur se situe par rapport au mouvement. Cependant, nous établirons auparavant les points de contact qui opèrent plus par un système de coïncidences que par le biais d'une revendication explicite de la part de Raoul Ruiz. Nous pouvons pourtant avancer que Ruiz a eu des liens d'abord inconscients avec ce courant de pensée, grâce à une attitude subversive commune et à un questionnement de la notion même de réalité et de la possibilité de communication entre ses personnages ainsi qu'entre une œuvre d'art et son public. Tel que nous le verrons plus loin, lors de nos analyses de films, *La Maleta (La Valise)* (Chili, 1963-2008), le premier court-métrage de Ruiz, expose déjà cette problématique : les comédiens communiquent entre eux à partir d'une sorte de

[211] Ruiz, *Poétique du Cinéma, op. cit.*
[212] Voir Breton, *op. cit.* , pp. 19-23, pour ce qui est de la critique du roman réaliste ; et *op. cit.* , pp. 31-44, pour ce qui est de l'éloge de la poésie moderne et la définition du surréalisme.
[213] Michael Gould, *Surrealism and the Cinema : open-eyed screening,* London, The Tantivy Press, 1976. pp. 11-12.

pré-langage constitué de gestes et d'onomatopées. Toute parole est exclue dans ces dialogues qui s'établissent de la façon la plus brute et « primitive » possible.

Les personnages de Raoul Ruiz communiquent le plus souvent de manière oblique. Nous pouvons indiquer d'abord l'amour du réalisateur pour les dialogues absurdes et ambigus, développé alors qu'il était encore dramaturge. Ruiz s'intéresse à la fois aux incohérences de l'oralité[214] (le hors-sujet, par exemple), aux doubles sens (le sens littéral et imagé d'une expression)[215] et aux jeux de mots (associations libres à partir de variations phonétiques ou de sens)[216]. D'un autre côté, le langage joue souvent un rôle important dans les films du réalisateur. Dans *La colonie pénitentiaire* (1970), on parle

---

[214] « [...] *Dans Trois Tristes Tigres, j'ai utilisé des déformations du langage populaire. J'ai utilisé une série de nonsenses du langage parlé chilien. Par exemple, deux hommes marchent dans la rue et un demande à l'autre : "Vous êtes de par ici ?". "Moi, oui, mais pas ma famille, et vous ?", dit ce dernier. "Moi, oui, sauf que toute ma famille vient d'Antofagasta", réplique le premier. C'est des incohérences normales du langage parlé. Et cela me renvoyait à certaines incohérences du comportement et une certaine inconsistance de la conduite, ce qui révélait – par son manque de fil conducteur – l'image d'une société aliénée.* » Ruiz dans Acuña *et al, op. cit.* Le réalisateur se réfère à cette même problématique lors de plusieurs entretiens. Nous retenons la citation suivante : « *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.* » Ruiz dans Richard Bégin et André Habib, « L'esprit de l'exode ou la mélancolie chilienne : Entretien avec Raoul Ruiz », Hors Champ, décembre 2004. http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3@id_article=164 (Dernière consultation le 01 décembre 2014).

[215] « *Dans les* Tigres [...] *les dialogues étaient écrits* [et doublés]. *Des déformations significatives du langage quotidien devenaient évidentes. Un peu à la façon* [du poète] *Nicanor Parra. Par exemple, la possibilité d'évaluer une même chose de deux façons différentes était rendue évidente : l'évaluation quotidienne et l'évaluation littérale d'une même phrase. L'influence de Parra était délibérée et je lui ai même dédié le film.* » Ruiz dans *Ib. Id.* Dans ses entretiens avec Benoit Peeters, Ruiz se réfère au même phénomène : « *L'espagnol a cette particularité qu'il permet de jouer sur les ambigüités. La structure de la langue permet de créer une sorte de* no man's land. *C'est lié au fonctionnement de la syntaxe qui crée des polysémies, des effets d'autoréférence ou tout simplement du non-sens. Et le parler chilien accentue énormément cet effet.* [...] *Je m'étais notamment inspiré d'un poète, Nicanor Parra, qui était un vrai virtuose de ce genre de jeux. Il y a un poème de lui qui s'appelle* Soliloque de l'individu *et qui pousse à l'extrême tous ces procédés* ». Peeters, *op. cit.,* p. 18.

[216] Les jeux de mots sont utilisés par Ruiz tout au long de sa carrière. Les exemples sont nombreux. Dans *La Ville des Pirates* (1982), la mère demande à la protagoniste : « *Isidore, tu dors ?* ». Dans *Dali, Pages d'un catalogue* (1980), les jeux de mots envahissent le film. Nous retenons la scène où, pendant que la caméra parcoure un tableau, un adulte et un enfant élaborent une suite de mots en se répondant, comme « *Dali, Diable, Vert, Inconstitutionnel, Vers, Verre, Terre...* ». Dans *Petite Colombe Blanche* (1973), Maria pense à voix haute la suite de mots suivante : « *Tecla, bicicleta, clotea (touche, vélo, collapse)* », en emphatisant finalement le phonème « cl » [11 :40], qui est prononcé de façon isolée. Dans le même film, la marraine de Maria, atteinte de démence sénile et du mal de Tourette, fait des jeux de mots obscènes. Le beau père de la jeune fille raconte à la mère de celle-ci : « *Hizo una rima para pasar a la historia. Le dije que el Colo Colo había ganado sin pena ni gloria, y ella me respondió : ¡Agárrame la zanahoria ! (Elle a réussi un rime qui va passer à l'histoire. Je lui ai dit que le club de foot avait gagné sans gloire et elle m'a dit : viens toucher ma poire !)* ». Dans *Trois vies et une seule mort*, le mot « Castañeda » est la base d'un jeu de mots par l'enfant, Carlos : « *Casta, castaña, castañea...* (*Chaste, châtaigne, tintement de cloches*) ». Cet exemple est analysé dans deux objets académiques : Voir Marie-Hélène Mello, « 1.2.1 "Castañeda": images et motifs récurrents », « Raoul Ruiz et la mnémotechnique : relations entre l'image défamiliarisante, l'art de la mémoire et les traces d'oralité dans *Trois vies et une seule mort* », *Mémoire de Maîtrise en études littéraires*, Université du Québec, Montréal, 2006. http://www.archipel.uqam.ca/2866/1/M9354.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014). pp. 22-24 ; et Jean-Michel Pamart, « Raoul Ruiz, cinéaste de l'événement. Logique du sens dans *Trois vies et une seule mort* », *Mémoire de D.E.A. en études cinématographiques sous la direction de Mr. Jean-Louis Leutrat*, Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), 1998. http://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/recherche/Raoul-Ruiz-cineaste-de-l-evenement-jean-michel-pamart.pdf (Dernière consultation le 17 décembre 2014).

une langue inventée ; dans *Petite Colombe Blanche* (1973), un *spanglish* incompréhensible ; tandis que dans *La chouette aveugle* (1987), Ruiz invente un mélange de castillan ancien et d'arabe. Dans *Le toit de la baleine* (1982), nous passons sans aucun avertissement de l'anglais au français, à l'espagnol et au néerlandais, en passant par une langue des indiens de la Patagonie, qui utilisent un seul mot pour nommer toutes les choses. Ceux-ci ne sont que quelques exemples de la fascination du cinéaste par ce sujet : il y a toujours dans ses films des mots d'une autre langue qui viennent envahir l'espace de la langue principale, par exemple, du portugais et de l'espagnol dans un film censé être en français, comme c'est le cas dans *La Ville des Pirates* (1983), *Combat d'amour en songe* (2000) et *Dali, Pages d'un catalogue* (1980). Dans La *maison Nucingen* (2007), un panneau indique qu'il est interdit de parler une autre langue que le français dans la demeure, située pourtant au plus profond de la campagne d'un Chili hispanophone. Pourtant, celle qui se plaint le plus de cette situation est une bonne germanophone. Serge Daney avait écrit sur ce phénomène de brassage linguistique : « *La langue ruizienne est une Tour de Babel en hologramme* ».[217]

Au problème du langage oral, nous devons ajouter celui des accents, car Raoul Ruiz s'intéresse aussi à celui-ci dans ses films. *Trois vies et une seule mort* est un bon exemple de cela, avec les accents marqués de l'immigrant italien incarné par Marcelo Mastroianni et du bègue snob joué par Jacques Pieiller. D'un autre côté, à part la polysémie et à la polyphonie des dialogues ruiziens, le cinéaste joue aussi sur celle des gestes, autre vecteur de communication des personnages, à part l'oralité :

> « Continuellement, je joue [...] sur le geste, sur l'ambigüité du geste dans une situation. Par exemple, on croit qu'une personne va tuer une autre, mais en fait, son geste est de politesse ; on croit que c'est un geste de politesse et en fait, elle la tue. »[218]

Nous venons d'énoncer des problèmes qui concernent les outils, ou plutôt les manifestations de la communication dans l'œuvre de Raoul Ruiz : incohérence des propos et polysémie du langage oral et des gestes. Or, les personnages de ses films vont éprouver d'autres difficultés pour pouvoir communiquer : chacun le fait depuis sa propre perspective et depuis sa propre conception de la réalité. Comme dans la théorie de la relativité d'Einstein, dans les œuvres de Ruiz la position du spectateur est cruciale. Dit d'une façon différente, le point de vue de chaque personnage implique que celui-ci communique depuis ses propres dimensions, c'est-à-dire depuis son propre espace-temps (mémoire, vécu, perçu, intentions, position actuelle, prévisions pour le futur, etc.). La multiplicité des regards équivaut, alors, à une coexistence d'univers différents qui se croisent de façon oblique.

---

[217] Serge Daney, « Dialogue d'exilés: En mangeant, en parlant », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. p. 24.
[218] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.,* p. 90.

Par exemple, cela est explicite dans *Combat d'amour en songe* (2000), dans la scène où l'étudiant en théologie du XVIIIe siècle discute avec le fantôme d'un producteur de modes venu du futur. Ces deux personnages proviennent effectivement de dimensions spatio-temporelles différentes et ils n'arrivent pas à s'entendre, bien qu'ils s'aiment bien : l'un n'arrive pas à faire comprendre à l'autre le concept de « trinité divine », tandis que le premier ne saisit pas les concepts de « mode » ni d' « internet » de ce dernier. Dans *Klimt* (2006), le peintre viennois joué par John Malkovich est toujours un peu ailleurs, abstrait dans son monde (sa subjectivité, ses souvenirs, ses fantômes et ses fantasmes). Il éprouve ainsi des problèmes évidents à communiquer. La seule personne avec qui Gustav Klimt arrive à établir un contact plus transparent dans le film est Egon Schiele. Voilà, faute d'espace, deux exemples à titre illustratif et en aucun cas limitant. Quant à Michael Richardson, il envisage la problématique de la communication entre les personnages chez Ruiz en différenciant son point de vue sur ce sujet de celui d'autres réalisateurs comme Jodorowsky et Svankmajer (que Richardson inscrit dans la postérité du surréalisme):

> « The sort of 'enlightment' or 'liberation' Jodorowsky seeks would no doubt be regarded by Ruiz as a huge joke, since for him when two people talk to another they may not actually belong to the same time and place and any communication they manage to establish is oblique and opaque. Founded in recognition that time and space are not realms within which we exist but obstacles placed between us and others, any form of liberation must be a false solution. [...] Where Svankmajer worries about the destructiveness of communication, Ruiz appears not to recognize the possibility of direct communication at all. His characters are contained within themselves, and talk past one another. This may appear to be the ultimate disassociation, except that they do make some kind of contact, but only when they somehow recognize that the world does not obey a logical order. »[219]

Les appréciations de Michael Richardson dans la citation précédente se réfèrent à une problématique de la communication entre les personnages dans le cinéma de Raoul Ruiz, communication qui se complique d'autant plus si, tel que le mentionne le diable dans *Combat d'amour en songe*, ceux-là n'ont point d'identité fixe. Or, nous avons cité une autre question énoncée par le réalisateur, qui est celle de la communication entre une œuvre d'art et son public. Le cinéaste éclaire son point de vue à ce sujet dans plusieurs interviews, comme celle de René Naranjo :

> « [...] Je ne suis pas un cinéaste. Je suis quelque chose d'autre. [...] Je fais des films et à travers eux je fais la même chose que d'autres gens essaient de faire avec d'autres arts. Je prends la défense de la notion d'artiste dans tout le sens du terme. D'abord, celle de l'artiste libéral ;

[219] Richardson, *op. cit.*, pp. 161-162.

> c'est à dire, celui qui a la capacité, la possibilité ou, en tout cas, la volonté de créer un monde particulier qui se situe aux antipodes de la communication. Ici [au Chili] toutes les écoles de cinéma s'appellent "écoles de communication". [...] L'idée n'est pas que quelqu'un comprenne mes films. Ce qu'il peut plutôt faire c'est vivre à l'intérieur de ceux-ci, s'interner dans cette espèce de schéma pour percevoir un monde qui veut être unique, même s'il ne l'est pas. Un poète crée un évènement unique lorsqu'il joue avec ses matériaux – le terme est jouer –, et cette unicité est importante, surtout dans un monde où tout est interchangeable, où le papier monnaie est devenu une métaphore de l'humanité. »[220]

En effet, tel que nous le verrons plus loin, lorsque nos aborderons les réflexions théoriques de Raoul Ruiz, celui-ci évite une communication claire, qu'il considère trop évidente et propice à des réductions (entre bons et méchants, par exemple), en vertu d'une approche qui vise la poésie, la métaphore et le symbole. Notons que les deux problématiques exposées antérieurement, d'une communication entre les personnes et entre une œuvre d'art et son public, ont intéressé les surréalistes, en particulier André Breton.

Nous venons de mentionner des éléments qui relient Raoul Ruiz au surréalisme de façon inconsciente : une attitude subversive et le questionnement de la notion de réalité, ainsi que sa vision vis-à-vis de la communication entre humains. Cependant, une fois en France, après son exil du Chili en raison de l'arrivée de la dictature, le réalisateur s'intéresse aux textes surréalistes[221] et incorpore leurs techniques, quoiqu'en gardant ses distances par rapport l'école classique originelle ou ce qu'on a appelé le « surréalisme historique » (un groupe fondé par André Breton en 1924 et dissout officiellement – pour ce qui en est de sa faction française – après la mort du poète, en 1969)[222]. Comment s'articulent alors ces échanges ? Ceux-ci se manifestent à plusieurs niveaux : au niveau le plus profond, celui d'une métaphysique matérialiste, à un deuxième niveau, via des objectifs et des centres d'intérêts communs. Parmi ceux-ci, nous retrouvons l'utilisation du pouvoir de la poésie et du rêve (le film comme objet onirique et poétique, mais aussi le rêve comme inspirateur du film, en plus de l'emploi de personnages somnambules, à mi-chemin de l'éveil et du songe), l'amour, l'alcool, le hasard, la folie, l'enfance, le langage et la subversion. Finalement, ces liens se manifestent aussi au niveau des techniques de création: association libre, collage et écriture automatique, entre autres, en plus d'une fascination pour l'objet et pour la subjectivité.

---

[220] René Naranjo, « Una taberna llamada Chile » [orig. *Paula,* n° 779, juin 1998], dans Cúneo, *op. cit.,* pp. 175-176

[221] Voir Michel Ciment, Hubert Niogret et Paulo Antonio Paranagua, « *Entretien avec Raoul Ruiz »* [orig. *Positif,* n° 274, décembre 1983], dans Lageira (Éd.), *op. cit.,* pp. 40-41. Nous reviendrons sur ces propos lorsque nous analyserons la position que Ruiz prend par rapport à la tradition surréaliste

[222] Voir Pierre Vilar, « Surréalisme », *Encyclopædia Universalis,* France, 2011. p. 929.

Une métaphysique matérialiste : le quotidien comme source d'illumination profane

Nous pouvons citer d'abord, sur un plan plus vaste et profond, une *métaphysique matérialiste* commune à Raoul Ruiz et à André Breton[223]. Tel que l'observe Amy de la Bretèque concernant la recherche de Cortínez et Engelbert[224]: « *Ruiz adapte les concepts théologiques à sa vision profane, sinon matérialiste (Ruiz est matérialiste dans le sens où Breton l'était)* »[225]. L'état d'illumination – au sens le plus rimbaldien du terme – est atteint à travers une sorte d'épiphanie mondaine, avec une base dans la réalité, laquelle est poussée hors de ses propres limites pour devenir spirituelle, grâce à une « hallucination volontaire». D'ailleurs, Ruiz est athée et fait des références à la théologie comme des blagues. Lorsqu'il inscrit cette branche à la faculté, il reconnaît l'avoir fait pour impressionner ses connaissances[226]. Lorsque De La Bretèque met l'accent sur le matérialisme qui relie Ruiz et Breton, il établit un lien bien plus important qu'il n'aurait pu le croire entre le chilien et le surréalisme (un lien inaperçu pour Cortínez et Engelbert) : la métaphysique matérialiste. En effet, il est pertinent de citer ici les propos de Walter Benjamin sur le surréalisme. La plupart des commentateurs citent plutôt son texte sur le drame baroque allemand[227] (un des points forts de la vision baroquisante de l'œuvre de Ruiz), et les moindres son concept d'inconscient optique[228], lequel a été bel et bien réutilisé par le cinéaste à travers celui d'inconscient cinématographique[229].

---

[223] Raoul Ruiz affirme dans son entretien avec Buci-Glucksmann et Révault d'Allones : « *Je ne suis pas du tout convaincu par la métaphysique surréaliste* ». Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.,* p. 103. Cette citation est souvent reprise par les détracteurs d'une interprétation surréaliste possible de Ruiz. Cependant, vu les coïncidences rencontrées entre la métaphysique matérialiste de Breton et celle du cinéaste chilien, il est possible d'affirmer qu'il s'agit surtout d'une négation face à la possibilité d'être inclus dans le surréalisme comme école de pensée, celle du groupe historique. C'est ce qu'il explique dans l'interview *Off the record* à la TV chilienne, de faire la distinction entre le mouvement surréaliste comme groupe, avec ses préceptes et ses dogmes, auxquels il n'adhérait pas, et la puissance onirique des films.

[224] Voir Cortínez et Engelbert, « Literatura y metafísica materialista (Littérature et métaphysique matérialiste) », *op. cit.,* pp. 103-106.

[225] Amy de la Bretèque, *op. cit.*

[226] « *C'était une blague. Mais pour que ce soit une bonne blague, il fallait aller jusqu'au bout. [...] C'était des cours pour les laïques : je les ai suivis en amateur pendant deux ans* », Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.,* p. 86. « *Je me suis inscrit par provocation, j'étais enchanté de pouvoir dire, lorsqu'on me demandait ce que j'étais entrain de faire, que je suivais des cours de théologie »,* Benoit Peeters, *op. cit.,* p. 9

[227] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985.

[228] « *Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fut-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. Les structures constitutives, les tissus cellulaires avec lesquels la technique ou la médecine ont coutume de compter - tout cela est au départ plus proche de l'appareil photo qu'un paysage évocateur ou un portrait inspiré.* » Walter Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie » [1931], dans *Œuvres II,* France, Gallimard, 2000. p. 300.

[229] « *J'aimerais maintenant jouer avec l'expression d'"inconscient photographique" inventée par Walter Benjamin. Lorsque nous examinons une image photographique, fixe ou en mouvement, un certain nombre d'éléments secondaires se font vite 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. Prenons n'importe quelle image : par exemple celle qui représenterait la place principale*

Cependant, personne n'a jamais utilisé pour comprendre Raoul Ruiz les réflexions rétrospectives de Walter Benjamin dans sa série de trois articles, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », publiée sur les cinq premières années du mouvement :

> « [...] en vérité, le véritable dépassement, le dépassement créateur de l'illumination religieuse ne se trouve pas dans les stupéfiants. Il se trouve dans une *illumination profane,* dans une inspiration matérialiste, anthropologique, à laquelle le haschisch, l'opium et toutes les drogues que l'on voudra peuvent servir de propédeutique. »[230]

Par exemple, tel que s'en souvient Waldo Rojas, le Santiago bohème, intellectuel et excessif des bars et des errances alcooliques nocturnes (avec toute sa violence et sordidité implicites) des années 1960 contrastait avec la ville morne, grise et quotidienne de la journée : « *Cette réalité qui nous paraissait, malgré tout, la donnée originelle, l'unique humainement possible, à condition de lui adjoindre le vol migratoire de l'imagination.* »[231]. C'est cet *espace de jeu* précisément qui sert de sujet et d'inspiration pour *Tres Tristes Tigres*, soit le quotidien comme source d'étrangeté, de la même façon que Paris l'était pour les surréalistes, selon le constate Walter Benjamin par rapport à ces derniers :

> « Le Paris des surréalistes aussi est un "petit monde". C'est à dire qu'il n'en va pas autrement dans le grand, dans le cosmos. Ici aussi il y a des carrefours, où de fantomatiques signaux brillent à travers le flot de la circulation, où des analogies, des rencontres, des événements inconcevables se trouvent portés à l'ordre du jour. Tel est l'espace dont nous informe le surréalisme ».[232]

---

d'une ville dans la province de X. La photo montre une partie de la place, une cathédrale dans le fond, quelques bancs à l'ombre de vieux arbres et une quinzaine de passants. Cinq ou six traits suffisent à nous représenter la scène que nous appellerons : "une place de province". Mais il existe d'autres éléments dont les raisons d'être sont incertaines. Quelle peut être la fonction du chien au fond à gauche. Et cet homme, vêtu de noir, à qui manque une chaussure ? Et l'aigle dans le ciel ? Pourquoi les passants regardent-ils vers le même point hors champ ? Tous ces éléments non nécessaires ont tendance, assez curieusement, à se réorganiser d'eux-mêmes jusqu'à former un corpus énigmatique, un ensemble de signes qui conspirent contre la lecture lisse de l'image en lui conférant une rugosité, une dimension d'étrangeté, ou de suspicion. Provisoirement, nous nommerons une telle conspiration, l'"inconscient photographique" (...) », Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* p. 55.

[230] Walter Benjamin, « Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » [1929], dans *Œuvres II, op. cit.,* pp. 116-117.

[231] « *Santiago la nuit, avec ses mystères sordides, ses rues aux perspectives plates et semi-obscures, presque rageusement dépourvues d'éclairage, avec sa violence mal contenue et pas mieux dissimulée, relevait tant bien que mal le défi pondéré du Santiago diurne, gris et blafard. Cette ville secrète se dévoilait toujours derrière la transparence glauque d'un miroir de bar. De là, nous revenions au petit matin, plus enivrés par les mots que par le vin et nous sautions à pieds joints dans la réalité de tous les jours. Cette réalité qui nous paraissait, malgré tout, la donnée originelle, l'unique humainement possible, à condition de lui adjoindre le vol migratoire de l'imagination. La vie quotidienne, son opacité massive, nous semblait être l'élément inépuisable. Sa légitimité ontologique consistait, par dessus tout, à imiter l'art »,* Waldo Rojas, « Images de Passage », dans Bax (Éd.), *op. cit.,* pp. 26-29

[232] Benjamin, *op. cit.,* p.122

Or, Raoul Ruiz se rapproche de ce phénomène dans la citation suivante qui illustre très bien la notion de *surréachilisme* (« *ce penchant mal avoué des chiliens pour le surréalisme* »[233]) utilisée par Waldo Rojas par rapport au réalisateur – une caractéristique de sa culture d'origine ignorée jusqu'alors par la critique française, selon Amy de la Bretèque[234] et très bien exemplifiée dans l'ouvrage de Cortínez et Engelbert à travers l'influence reconnue du poète Nicanor Parra (lui-même baptisé comme *surréachiliste* par Enrique Lihn la même année que Rojas utilise le terme pour Ruiz) sur le cinéaste, qui lui dédie *Tres Tristes Tigres* :

> « Comme la plupart des chiliens, je cherche ce qu'il y a d'étrange, d'anomalies dans la quotidienneté. Ce qui n'est pas la même chose que chercher une vérité. La quotidienneté comme source d'étrangeté, c'est le propre de l'Amérique Latine. On pourrait parler de "réalisme fantastique", selon le titre du manifeste d'Alejo Carpentier. Pour lui, le fantastique est dans le paysage ; mais au-delà, il est dans la réalité discontinue. Et cette discontinuité recèle beaucoup d'avantages esthétiques. [...] C'est d'abord l'aléatoire, mais c'est surtout la polysémie, et la polyphonie».[235]

L'exploration du territoire et le hasard

Or, l'exploration du quotidien implique aussi celle du « territoire », de l'espace vital, un territoire (et une réalité) à cartographier[236], à décrypter. D'ailleurs, la réalité comme cryptogramme est un concept surréaliste, tel que le constate Michael Richardson :

> « Ruiz puts his faith in images as generators of narrative, which thus veers off in various directions undetermined by causality. Events are linked rather by a kind of elective affinity, by crossovers, by transmission of signs through a process that initially may appear mystifying. Stories, art and science, the very fabric of language itself are means by which the cryptogram so formed may become comprehensible. In this respect, Ruiz here appears to be responding to Breton's demand that "life has to be deciphered like a cryptogram" ».[237]

---

[233] Rojas, *op. cit.*
[234] Amy de la Bretèque, *op. cit.*
[235] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones *op. cit.,* p. 87.
[236] Selon Michael Goddard : « [...] *Ruiz's highly heterogeneous work can be understood as a type of cartography, a mapping of emergent perceptions, images and spaces. Since this cartography is not a representation of already existing spaces or cinematic forms but is rather oriented towards the new, it could be described as a cartography of the virtual; however, since Ruiz's work makes a point of departing from the normative rules of cinematic construction as a first principle, this book will outline Ruiz's cartography of images as a cartography of the impossible* ». *op. cit.* p. 1.
[237] Voir Richardson, *op. cit.,* p. 156.

Dès lors, cette inquiétude se retrouve dans toute l'œuvre de Raoul Ruiz, depuis son premier court métrage, *La Maleta (La Valise)* de 1963, jusqu'à *Mystères de Lisbonne* de 2011, son film testament, le dernier qu'il ait terminé de son vivant[238]. Ainsi, dans les films de Ruiz, les espaces se transforment en labyrinthes dans lesquels on rencontre la vie (ou la mort) : on la découvre car elle est encore inconnue. De la même façon que le dédale est une invitation à se perdre, pour le réalisateur « *le corpus des chemins qui ne mènent à nulle part est le monde réel* »[239]. La réalité est à ses yeux un labyrinthe. Donc, Ruiz utilise ce concept d'exploration tout au long de sa carrière, qu'il s'agisse du Santiago de *Tres Tristes Tigres, La Maleta* ou *Nadie Dijo Nada* – une sorte de suite de *T.T.T.* avec plus ou moins les mêmes *santiaguinos* plongés dans une bohême qui devient fantastique à partir d'un pacte avec le diable – , du château de Sintra au Portugal dans *Le Territoire* (Portugal, 1981) ou *Combat d'amour en songe* (Portugal, 2000), du Paris de *Trois vies et une seule mort* (France, 1996) et de *Comédie de l'innocence* (France, 2000) ou des appartements/maisons[240] de *Dialogue d'exilés* (1975), *La Ville des Pirates* (France, Portugal, 1983) ou *Les âmes fortes* (France, 2001), voire encore l'univers lui-même, le cosmos, dans *Le jeu de l'oie* (France, 1980), les jardins de *Querelle de jardins* (France, 1982), le centre Pompidou et l'exposition Dali de 1980 dans *Dali, Pages d'un catalogue* (France, 1980), la plage d'*Images de Sable* (France, 1981), etc. Ces espaces sont explorés et donnés à voir par l'œil mécanique qu'est le « borgne »[241] de la caméra qui interroge ce qu'il voit[242] et qui crée une distorsion dans la représentation :

> « J'aimerais utiliser le cinéma comme un miroir, mais comme un miroir qui m'offre la réalité tel qu'elle est. Et je crois que cela est impossible. Alors, je remplace le cinéma comme miroir, avec ce que j'obtiens une face inversée de la réalité et j'utilise aussi le cinéma comme un miroir déformateur. Je pars du fait que je vois la réalité avec les yeux et que le cinéma, à travers la distorsion, peut m'aider à capter des éléments de la réalité qui nous échappent. Cette

---

[238] *La nuit d'en face* (2012) était resté au stade de montage et a été fini par sa veuve, la cinéaste Valeria Sarmiento, qui a aussi tourné *Les lignes de Wellington* (2013), lequel était resté au stade de scénario et pré-production.

[239] Ruiz, « Les relations d'objet au cinéma », *op. cit.*

[240] « *Il y a une certaine attraction pour Mizoguchi : des endroits fermés mais avec beaucoup de portes.* Tres Tristes Tigres, *par exemple, s'agit de personnages qui se retrouvent cycliquement dans des espaces fermés, vus avec un grand-angle et des mouvements centripètes.* » Francesc Llinás, « Entrevista a Raúl Ruiz », *Revista de Cine Contracampo,* n° 7, Madrid, 1982.

[241] Voilà toute la poésie de *Le Borgne,* la série tournée par Ruiz en 1980. Voir Michel Chion, « À propos "Borgne", un Bardo-Film », *Cahiers du Cinéma,* n° 345, mars 1983. pp. 39-41 ; et Bruno Cúneo, « 87. Le Borgne », dans *Ruiz : Entrevistas Escogidas, Filmografía comentada,* Santiago du Chili, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 276-278.

[242] En effet, pour Ruiz, «*Le cinéma est un miroir mécanique doué de mémoire. C'est un miroir à plusieurs durées qui change constamment de temporalités et de points de vues sans changer son Narcisse. On serait surpris par les quantités de manières d'entrer dans ce miroir qui contient d'autres miroirs, et dans lequel ont peut faire des parcours, et toutes sortes de choses! On sera toujours* borné *par ce borgne qu'est le cinéma et qui a la capacité d'infecter le spectateur, de le contaminer par son esprit étroit*». Jacinto Lageira, «*Raoul Ruiz, Miroirs du cinéma*» [orig. *Parachute,* n° 67, 1992], dans Lageira (Éd.), *op. cit.,* p. 63.

distorsion, qui s'appelle photogénie – n'est-ce pas ? – est une propriété naturelle du cinéma ». [243]

La question immédiate qui surgit dès lors est la suivante : Quelle réalité ? Selon qui ? Depuis quel point de vue ? La réponse ne peut être que plurielle, *des* réalités : «*Oui, il y aurait autant de dimensions que d'instances visuelles, voire autant d'espaces que de points de vue; oui, il y aurait autant de mondes que de perspectives du monde*»[244]. D'ailleurs, par rapport à cette dernière question, mentionnons que Raoul Ruiz est reconnu pour la richesse de sa recherche formelle à travers tous les régimes de l'image qui se forgea de façon intuitive dès ses premiers films, pour enfin se libérer totalement à partir du tournage d'un vieux projet des années 1960, *Le borgne* (France, 1980), une exploration systématique de la caméra subjective[245] :

> « Le point de départ était d'utiliser tous les éléments, tous les effets cinématographiques, comme le fondu enchainé, le ralenti, la marche arrière, le regard-caméra, comme des éléments de fiction. Ces effets qui, souvent dans le cinéma d'avant-garde sont utilisés comme matière, nous on les utilisait comme forme, le chemin à partir duquel construire la fiction. Là, j'ai commencé à prendre plus de liberté sans avoir peur de rompre avec quelques contraintes comme l'unité des personnages, par exemple. Ne plus avoir peur de changer le visage d'un personnage ou bien oublier un protagoniste, changer le chemin fictionnel sans que la fiction perde sa force. J'ai utilisé l'esthétique feuilletonesque et surtout de la bande dessinée, la nouvelle bande dessinée française ». [246]

Le territoire est donc conçu comme un terrain de jeu dont l'exploration est en grande partie menée par un hasard prédominant – tel les dés jetés par la main divine dans *Le jeu de l'oie* (1980), les dés mystérieux avec lesquels joue la bonne dans *Comédie de l'innocence* (2000), ou les obstacles que rencontre Félicien dans *L'œil qui ment* (1992) lorsqu'il essaie de rentrer chez lui pendant tout le film, de même que les bourgeois de l'*Ange Exterminateur*[247] de Buñuel qui souhaitent quitter la maison et qui ne le peuvent pas. En effet, les personnages ruiziens sont plus guidés par le hasard et par les événements circonstanciels qu'ils ne sont eux-mêmes guides de leur propre histoire. Ils restent souvent

---

[243] R. Acuña, F. Martinez, J.A. Said, S. Salinas et, H. Soto, « Entrevista a Raúl Ruiz: "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno" », *op. cit.* Cité dans Sánchez, *op. cit.,* p. 256

[244] Raoul Ruiz, « Supplément au *Voyage autour de ma chambre* », *Caméra/stylo*, no 4, septembre 1983, p. 39.

[245] Pour Ruiz, dans ce film, « Il s'agissait surtout de variations sur la caméra subjective ». Peeters, *op. cit.,* p.21.

[246] Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, « Entretiens avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma*, n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz*, mars 1983. p. 79.

[247] Raoul Ruiz se réfère à plusieurs occasions à l'*Ange Exterminateur* dans des entretiens (*Off the record* à la télévision chilienne, par exemple). Nous y reviendrons lorsque nous aborderons les relations complexes et de déni entre le cinéaste et le surréalisme historique (l'école de Breton) : « J'aurais bien aimé faire *L'Ange Exterminateur,* mais je ne suis pas surréaliste. », répond-il à Révault d'Allones. Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.,* p. 103.

attrapés dans des bars, comme c'est le cas du mari de Maria dans *Trois vies et une seule mort* (1996), de l'étudiant dans *Les trois couronnes du matelot* (1983), du fasciste dans *Dialogue d'exilés* (1975), du jeune homme qui s'endort dans une discothèque dans *Combat d'amour en songe* (2000), des poètes de *Nadie dijo nada* (1971), etc. Ces personnages n'ont souvent pas d'identité fixe, le même rôle pouvant être interprété par plusieurs acteurs – les cinq Jeanne d'Arc de *Petit Manuel d'Histoire de France* (France, 1979), un film qui questionne les manières d'interpréter et de représenter l'histoire[248] – ou, à l'inverse, plusieurs rôles peuvent être joués par un seul comédien (les personnalités multiples d'Hugues Quester dans *La Ville des Pirates* (France/Portugal, 1983) et de Marcelo Mastroianni dans *Trois Vies et une Seule Mort*).

D'autre part, les voix n'ont pas plus de stabilité narrative[249], elles sont parfois superposées, échangées ou hors-champ et il devient par moments impossible de déterminer à qui elles appartiennent. C'est par exemple le cas de celle de Jean Baudrillard, un des narrateurs multiples en voix over du documentaire politique *De Grands Evénement et Des Gens Ordinaires : Les Elections* (France, 1979)[250], qui surgit d'un coup pour dire, lorsque les votations sont mises en images, « *Ce que nous sommes entrain de vivre, nous l'avons déjà vécu. Ce que nous sommes entrain de filmer, nous l'avons déjà filmé* », en soulignant le caractère de simulacre du processus électoral[251]. La réalité devient alors éclatée et fragmentaire dans le monde ruizien. Mais quelle réalité ? Il y en a autant que de points de vue, à ceux-ci ils faudrait encore rajouter les «perspectives imaginaires », car le narrateur ruizien peut être en dehors de l'histoire, l'imaginer ou la rêver et la caméra peut même être donnée à un fantôme, comme c'est le cas dans *Le borgne* (1980)[252].

La toute puissance du rêve

D'autre part, Raoul Ruiz décrit ses personnages comme « pris dans un rêve » ou plutôt en vivant la réalité d'après une perspective somnambulique – ceci même dans ses films plus « néoréalistes » ou

---

[248] Voir Cúneo, « 96. Petit manuel d'histoire de France (1979) », *op. cit.,* pp. 283-284.
[249] Selon Alain Boillat, l'usage particulier de la voix, en décalage avec l'image ou avec les personnages eux-mêmes « *s'inscrit dans la thématique de l'éclatement de l'individu qui traverse toute l'œuvre de Ruiz, où elle est associée à l'angoisse d'une identité impossible, car toujours soumise à l'indécision du monde dont le polymorphisme des personnages est l'une des manifestations.* ». Boillat, *op. cit.*
[250] Voir Goddard *op. cit.,* p. 57. Jean Baudrillard est un ami – et collaborateur à cette occasion – de Raoul Ruiz. Ce dernier a beaucoup d'affinités avec le concept de simulacre du français, qu'il exemplifie de manière explicite dans ce film. Le cinéaste mentionne dans l'interview à la télévision chilienne avec Christian Warnken en 2002 (dans l'émission *La belleza de pensar*) que cette idée vient en réalité de Pierre Klossowski, et qu'elle a influencé selon lui non seulement Baudrillard, mais aussi Barthes et Derrida, entre autres. Selon Ian Christie, Ruiz aurait influencé Baudrillard en retour. Voir Ian Christie, *op. cit.,* pp. 225-234.
[251] Par rapport à l'utilisation de *l'image-simulacre* par Raoul Ruiz, voir Sánchez, « La imagen-simulacro ruiziana », *op. cit.,* pp. 59-65 ; et Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, « Simulacre », *op. cit.,* pp. 94-95.
[252] Voir Bonitzer et Toubiana, *op. cit.*

non-illusionnistes comme *Tres Tristes Tigres*[253], *Nadie dijo nada* ou *Dialogue d'exilés* – et kaléidoscopique (*Klimt*). Par exemple, autant H., le protagoniste de *Le Jeu de L'Oie*, comme Paul dans *Combat d'amour en songe* s'endorment à l'intérieur d'un rêve pour se réveiller à l'intérieur d'un autre, ainsi qu'Isidore erre en somnambule plusieurs fois dans *La Ville des Pirates*. Nous retenons la citation suivante du cinéaste :

> « Je m'intéresse d'abord à l'étrangeté des comportements, et ensuite à l'éclatement des propos. Sans doute mes personnages ne savent pas où aller, mais cela ne veut pas dire qu'ils restent perplexes ou qu'ils ne font rien. Le personnage va vers un projet, mais il s'arrête, revient, repart animé d'un autre projet... Le changement devient de plus en plus spectaculaire, mais chaque action de plus en plus petite. Ce personnage est quelqu'un de très actif et de très somnambulique ». [254]

Or, pour Raoul Ruiz, la relation avec l'onirisme se situe à plusieurs niveaux. Il y a d'abord, le rêve représenté à l'écran à partir de plusieurs formes ou manifestations : le personnage s'endort (par exemple, H. dans le *Jeu de L'oie*) et/ou il se retrouve à l'intérieur du rêve (*idem*) ; le personnage raconte ses rêves (comme un des chiliens dans *Dialogue d'exilés*) sans être mis en image ; il est proie à des rêveries en état d'éveil (Gustav Klimt[255] dans *Klimt*) ; il hallucine au seuil de sa mort (*Combat d'amour en songe, Klimt*). Dans la même direction, le film lui-même possède une ambiance de rêve ou de cauchemar, comme *Palomita Blanca* (1973) et *Les Âmes Fortes* (2001). Cela est très important car il s'agit là pour Ruiz de démontrer comment des films en apparence « réalistes » (comme ces deux

---

[253] « *Le film s'organise de la manière suivante : une première partie somnambulique positive, dans le sens où l'on voit des personnages vagabonder sur l'écran avec un certain optimisme : ce sont quelques bons garçons qui font des choses amusantes, mais avec une lenteur qui ne les rend pas spécialement amusantes pour le spectateur qui pense : "Quel dommage que l'on n'ait pas utilisé une technique plus efficace pour que cela soit une bonne comédie". Cette partie est plus ou moins centrée autour d'un personnage dont on ne sait pas qui il est, ni ce qu'il fait mais dont on devine des choses. On y accentue la légèreté de l'intrigue, on tourne autour du pot, on prend une chose pour une autre, La deuxième partie est centrée sur l'autre personnage. Les deux frères entourent Rudy, le patron. La lutte s'accentue déjà et je crois que la deuxième partie éclairera la première. Elle l'éclaire dans le sens où le personnage fait face, nommons-la, de lutte de classes, mais il l'affronte* somnambuliquement, *comme en rêve. Rappelle-toi la querelle finale : le personnage donne ses raisons, mais il dit les premières qui lui viennent à l'esprit. Il possède une certaine violence, mais dont il se sert à un moment inopportun et dans une direction qui ne mène à rien. Il y a une disproportion énorme car on a insulté ce personnage pendant tout le film et à la fin celui-ci se bat parce qu'ils l'ont offensé devant sa sœur* ». Federico de Cárdenas, « Entretien avec Raoul Ruiz » [orig. *Hablemos de Cine, Perú,* 1970], *Positif,* n°125, janvier 1971. p. 19.

[254] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.*, p. 91.

[255] « [...], *d'une certaine manière, on verra les images du film comme si c'était Klimt lui-même qui les voyait. Ou plutôt qui les rêvait. Car ce film sera une rêverie : exubérance de couleurs, distorsion de l'espace, extrême complexité des mouvements de caméra. Il serait trop long d'expliciter les procédés que je compte utiliser pour mettre en scène cette époque, une des plus riches, des plus contradictoires, des plus inquiétantes de l'histoire de l'humanité. J'ai bien dit rêverie. Peut-être serait-il plus juste de parler de "roman rêvé", de "traum novelle" : le film s'appelle "une fantaisie à la manière" de Schnitzler* ». Raoul Ruiz, « Klimt, une fantaisie "à la manière" de Schnitzler », *Dossier de Presse, Klimt, un film de Raoul Ruiz*, avril 2006. http://lecinemaderaoulruiz.com/raoul-ruiz-cineaste/klimt (dernière consultation le 10 novembre 2014).

derniers exemples) contiennent un élément onirique indéniable qui ne dépend pas des « *effets surréalistes*» techniques ni d'artifices audiovisuels. C'est-à-dire que, pour le réalisateur, le surréalisme n'est pas là où on l'attend :

> « La force onirique du cinéma n'est pas là où on le croit. [Nous la trouvons dans] les films les plus "réalistes", d'une certaine façon. Prenons *Stromboli*, qui est un manifeste du néo-réalisme : c'est un film dans lequel la force onirique est permanente, c'est à dire qu'il y a un effet cauchemardesque permanent ».[256]

D'autre part, à un niveau plus profond, dans le cinéma de Raoul Ruiz – tel que le constate aussi Adrian Martin[257] –, le film est *lui-même* conçu comme un rêve donné à voir au spectateur pour qu'il en fasse l'expérience. La *mise en scène* du film devient elle-même onirique, en utilisant des procédés propres au langage du rêve pour cacher un contenu latent par du contenu manifeste, selon une interprétation freudienne. Ceux-là sont le déplacement (« contenu du rêve qui se réfère à quelque chose d'autre qui n'est pas là ») ou la condensation (« plusieurs pensées du rêve compactées dans un seul élément de contenu du rêve »[258]) :

> «(...) j'ai eu une discussion récemment avec un ami mathématicien, Emilio [Del Solar], qui travaille sur les infinis et qui, en relisant *L'interprétation des rêves de Freud*, a découvert un modèle qui pourrait s'appliquer à ce que l'on appelle le travail du rêve - l'équivalent du travail de mise en scène -, il se produit donc des déplacements d'intensité, des condensations - la mise en scène du rêve -, et dans mon adaptation [*Le Temps retrouvé* de Proust], c'est sans doute ce que j'ai produit sans m'en rendre véritablement compte. Et il s'agit bien évidemment ici du modèle du rêve, et non du fait que l'on rêve le film. On dira sans doute que le film lui-même, lorsqu'on le regarde, se présente comme un rêve éveillé, puisque le film se fonde en définitive sur une rhétorique extrêmement simple qui consiste à déplacer les points d'attention et ainsi à jouer sur l'inconscient cinématographique; mais tout dépend la manière dont on le lit. Il est vrai que dans notre manière de vivre les films, nos habitudes cinématographiques nous aveuglent, et l'on n'a tendance à ne pas voir ce genre de déplacements. Mais cela existe et cela fonctionne».[259]

Pourtant, le rapport de Raoul Ruiz avec l'onirisme ne s'arrête pas là. De même que Luis Buñuel et Salvador Dali dans *Un Chien Andalou* et *L'Âge d'Or*, Ruiz s'est inspiré directement pour *La Ville des*

---

[256] Raoul Ruiz, Interview *Off The record* à la télévision chilienne [29:00 – 30:14]
[257] Martin, *op. cit.,* pp. 48-51.
[258] *Ib. Id.*
[259] Jacinto Lageira et Gilles A. Tiberghien, «Raoul Ruiz, À propos du Temps retrouvé» [propos recueillis en mars 1999], dans Lageira (Éd.), *op. cit.,* p. 84.

Pirates de rêves qu'il faisait pendant qu'il faisait la sieste entouré d'objets[260]. La sieste est également une des techniques créatives surréalistes utilisées par Ruiz, aux côtés de l'écriture automatique, du collage[261] et de l'exploitation du principe de hasard objectif. Cependant, le cinéaste propulse le lien entre cinéma et rêve à un niveau encore plus profond et essentiel, comme antécédent de celui-là, ce qu'il explique dans la citation suivante :

> « On trouve dans le rêve des séquences et des montages archétypiques qui existent avant le cinéma. Le montage suivant: gros plan/ direction du regard / objet vu par la personne qui regarde / réaction de cette personne se trouve déjà dans le rêve avant l'image cinématographique. Il y a une espèce d'incomplétude jouissante propre au rêve et au cinéma. Depuis longtemps, on fait une distinction entre le cinéma / rêve et le cinéma / mémoire. Mais dans le cas du cinéma mémoire il s'agit d'un miroir qui a la capacité de se souvenir; dans le système du rêve, le cinéma, justement, brise le miroir. Et on cherche tout de même une seule image. Quant à moi, j'ai plutôt tendance à mélanger les deux et à penser que le cinéma fonctionne comme une mémoire du rêve et comme un miroir des événements en les rendant suffisamment étranges pour les arracher à la mécanicité de la vie, à la représentation, et leur rendre une fonction de correspondance – j'utilise ici à nouveau les expressions de Swedenborg. » [262]

2.1.2 Situation de Raoul Ruiz vis-à-vis de la tradition surréaliste

Nous venons de voir comment s'expriment certaines caractéristiques surréalistes chez Raoul Ruiz : la métaphysique matérialiste, le hasard, l'intérêt pour la folie, pour le « Je est un autre » de ses personnages en métamorphose perpétuelle, pour la *logique* du rêve[263]. Celles-ci ont un caractère profond et conceptuel, bien au-delà d'une vision réductionniste et cliché. Or, nous allons voir maintenant comment le réalisateur se situe face à la tradition surréaliste (deux mots qui de nos jours semblent être bien assortis, mais qui furent autrefois antinomiques). Dans quelle mesure est-il possible de placer les rapprochements déjà mentionnés et d'autres que nous énoncerons bientôt par rapport au courant de pensée fondé par Breton à Paris en 1924 ? Nous pouvons dire que les liens entre Ruiz et le surréalisme classique se situent sur trois plans fondamentaux : la perception de la réalité quotidienne ; l'œuvre conçue de façon poétique avec des méthodes propres aux mouvement (une représentation développée comme un rêve) et l'importance de l'interprétation d'une œuvre d'art par le spectateur, qui

---

[260] Voir Cúneo, « 75. *La Ville des Pirates* », *op. cit.,* pp. 266-268. La psychanalyse défini les états à mi chemin entre le rêve et la veille comme des états hypnagogiques.
[261] *Colloque de Chiens* (France, 1977) est un collage de faits divers. Ceci est évident lors de la lecture du scénario. Voir Raoul Ruiz et Nicole Muchnik, « Colloque de Chiens (Scénario) », *Positif*, n° 274, Décembre 1983. pp. 45-47.
[262] *Ib. Id.,* pp. 69-70.
[263] Il s'agit là d'éléments présents et spécifiés dans Breton, *Le manifeste du surréalisme, op. cit.*

doit la compléter. Divers chercheurs, dont les travaux sont plutôt marginaux dans le cadre de l'ensemble des « études ruiziennes », se sont interrogés au sujet de ces rapports. Le premier que nous retenons est Paul Hammond qui dans son analyse de *La Ville des Pirates*[264] offre le texte critique le plus argumenté[265] concernant les liens entre Ruiz et le surréalisme.

Hammond est un expert en surréalisme, auteur de plusieurs travaux sur le mouvement, comme un ouvrage sur *L'Âge d'Or* de Buñuel[266] et l'édition d'une anthologie d'écrits surréalistes sur le cinéma[267]. Or, pour Hammond, *La Ville des Pirates* aurait été conçue sous le signe du surréalisme[268], d'une façon intime et essentielle. L'auteur fait le lien entre Ruiz, Breton et Buñuel à travers les rebondissements surprenants et la désorientation permanente du film, ainsi qu'avec Éluard et Péret à partir une « *foi dans le discours poétique* ». Hammond se demande en outre si le chilien n'avait pas écrit le scénario sous la forme de l'écriture automatique, ce qui s'avère le cas : le cinéaste rédigeait ses textes pendant le tournage, quoiqu'il en ait eu une vague idée préalable. Ce long métrage a été développé à partir d'un principe d'improvisation[269]. Hammond trouve encore des résonances entre les *dialogues surréalistes* utilisés par Lacan pour développer sa notion de psychanalyse[270] – « *in which paired monologues at cross purposes strike sparks of meaning off each other* »[271] – et ceux utilisés par Ruiz au long de sa carrière, exemplifiés ici dans *La Ville des Pirates*. Finalement, il affirme l'existence d'une revendication de l'utilisation de l'objet surréaliste de la part du réalisateur ainsi que de l'humour noir propre au mouvement, en se basant sur des exemples très concrets :

---

[264] Paul Hammond, « City of Pirates (La Ville des Pirates) », *op. cit.*

[265] Dans le sens développé par Noël Carroll : « *Of course, criticism, properlly so called, is not merely a matter of evaluating an artwork – of giving it a thumbs-up or thumbs-down. Critics are supplied to supply reasons – indeed, good reasons – in support of their evaluations.* » Noël Carroll, « Criticism as evaluation », dans *On Criticism,* New York and London, Routledge, 2009. p. 13.

[266] Paul Hammond, *L'Âge d'Or,* UK, BFI Modern Classics/BFI Film Classics, 1998.

[267] Paul Hammond, *The shadow and its shadow, Surrealist Writings on the Cinema, op. cit.*

[268] «*Raúl Ruiz's* City of Pirates *is (de)composed under the sign of Surrealism, with its trust in ecstasy, scandal, the call of the wild, mystification, prophetic dreams, humour, the uncanny. Given the surprising swerves and disorientations evoking Buñuel and Dalí, and the confidence in a poetic discourse recalling Eluard and Péret, one wonders if Ruiz didn't elaborate his scenario using the Surrealist mode of automatic writing. Troubled, graceful Isidore – Ducasse and Duncan? – is a purely Surrealist heroine, part Ophelia, Salomé, Bérénice, prone to trances, somnambulism, hysterical seizure, contact with the 'other side'. Her calm violence links her to the real life murderesses – Germaine Berton, the Papin sisters – exalted by Breton's circle, and by Jacques Lacan. Indeed, Lacan's notion of a psychoanalysis in which the analyst stays* off *his patient's wavelength, inspired by the idea of 'surrealist dialogue' in which paired monologues at cross purposes strike sparks of meaning off each other, underpins the scatty trajectory of Ruiz's own graphomania, snared this time as the tale of a Pirate's City.* » Hammond, « City of Pirates (La Ville des Pirates) », *op. cit.*

[269] Voir Cúneo, *Ib. Id. ;* et l'interview qui accompagne la réédition DVD de *La Ville des Pirates*.

[270] Jacques Lacan a été en contact avec le surréalisme, qui a influencé de façon profonde sa vision de la psychanalyse : « On l'ignore parfois, mais l'horizon intellectuel de Lacan a été grandement influencé par ses contacts avec le surréalisme et notamment par la méthode paranoïa-critique de Dalí qui consiste en une simulation de la pathologie psychotique permettant de connaître la réalité autrement et de faire partager cette connaissance à travers des formes objectives ». Mireille Berton, « *Regard sur la folie* : poétique et politique de la folie et du cinéma », *Décadrages*, n° 18, 2011, mis en ligne le 10 avril 2012, consulté le 08 janvier 2015. http://decadrages.revues.org/216

[271] Hammond, *op. cit.*

«The Surrealist object as seen in *L'Age d'or* – Modot fantasies a woman's masturbating finger in an ad for cold cream – lives again in Isidore's suitcase containing chicken legs, cabbage leaves and a severed prophet's head that lights up when read poetry. The jokes in Ruiz's film partake of the 'Umour' of Jacques Vaché, anarchist dandy, Breton's mentor. Indeed, the paper boats that Isidore and Malo (Melvil Poupaud) float on the oozing blood of her murdered father directly echo one of Vaché's black tales. And when a bouncing ball is interpreted with much aplomb by Isidore's parents as their lost son, we are reminded of a similar enigmatic ball ricocheting through a scenario by the Surrealist poet Robert Desnos.» [272]

Paul Hammond établit donc des critères de rapprochement précis entre ce film de Ruiz et la tradition surréaliste. Il considère le réalisateur comme un apôtre du mouvement, à savoir quelqu'un qui le fait « *vivre à nouveau* » à travers son cinéma. Cet historien revendique ces cohérences dans l'esprit d'ouvrir des espaces d'interprétation qui rendent compte de la richesse de cette œuvre. D'autres auteurs situent Ruiz dans la lignée ou dans l'héritage du surréalisme, à savoir Licia Ta Verna[273] et Michael Richardson. Rappelons-nous que le canon historique des films surréalistes est très strict, si l'on suit l'interprétation donnée par Alain et Odette Virmaux[274], qui ne prennent en compte qu'une dizaine de titres (dont *La Coquille et le Clergyman*, *L'Etoile de Mer*, *Un Chien Andalou*.). Cette norme est d'ailleurs communément admise de nos jours, le surréalisme au cinéma se réduisant à quelques films revendiqués comme surréalistes par André Breton ; d'où la réticence à considérer le cinéaste chilien comme surréaliste, notamment à cause de son anachronisme.

Pourtant, un autre courant de pensée, impulsé d'abord par Ado Kyrou[275] et développé par la suite par plusieurs auteurs, se détache de cette vision d'un surréalisme canonique pour reconnaître les traces d'un « surréalisme éternel » qui s'étendrait en amont à Rimbaud et à Hyeronimus Bosch, et en aval dans des manifestations porteuses d'un surréalisme inconscient ou/et non revendiqué. Nous pouvons placer dans ce surréalisme « contemporain » : le Nouveau Cinéma tchèque des années 1960, avec

---

[272] *Ib. Id.*

[273] Par rapport à Jean Mitry et la signification dans le cinéma surréaliste, Ta Verna constate que : « *En plus du niveau figuratif, de la construction humoristique ou de l'absence de contraintes éthiques et esthétiques, un autre type de signification est fondé sur la modalité de la narration. Cette dernière produit une "esthétique du discontinu", un effet de dépaysement temporel et spatial et l'absence de points de repères : le spectateur ne comprend pas si ce qui est raconté adhère à la réalité ou représente un événement imaginaire. Or, ce goût pour la "narration brouillée" et ce mélange entre "le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable" ne sont pas spécifiques des films des surréalistes de l'époque mais on peut les retrouver aussi chez beaucoup d'auteurs actuels parmi lesquels le chilien Raoul Ruiz.* » Licia Ta Verna, « Surréalisme et Signification: Breton, Buñuel, Ruiz », *Mélusine,* n° 24, *Le cinéma des Surréalistes,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2004. p. 229.

[274] Alain et Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

[275] Kyrou, *op. cit.*

Jaromil Jirès, Vera Chytilová et Jan Svankmajer[276]; une série d'œuvres et de réalisateurs comme Alejandro Jodorowsky, Nelly Kaplan, Jean Cocteau, David Lynch, les derniers films de Luis Buñuel, les documentaires de Jean Painlevé, Jean Rouch et Chris Marker[277], etc. C'est dans ce contexte que nous plaçons le travail de Raoul Ruiz. Licia Ta Verna résume très bien cette position :

> « Dès le début de sa carrière cinématographique Ruiz adopte plusieurs présupposés philosophiques de la pensée surréaliste et les insère dans son propre univers de référence. Ses films sont caractérisés par l'omniprésence d'éléments absurdes, oniriques et surréels, qui visent à renverser la perception quotidienne et banale de la réalité et du monde. Dans tous ses films, la frontière entre l'imaginaire et la réalité est souvent brouillée ; l'intrigue est toujours très complexe et comprend plusieurs mondes possibles qui se greffent l'un dans l'autre ; analepses et prolepses n'arrêtent pas de s'enchevêtrer sur un parcours chronologique discontinu et elliptique ; ses personnages – à l'identité floue et changeante – vivent au moins une vie double, sinon multipliée (ils jouent en même temps et paradoxalement plusieurs rôles présentés comme des possibilités tout à fait plausibles). Ces caractéristiques renvoient à la "pensée poétique" surréaliste : la "nécessité" d'utiliser le sommeil hypnotique, le rêve, l'imagination et la fantaisie comme des moyens privilégiés de connaissance à l'instar de la pensée rationnelle et, par conséquent, comme des instruments nécessaires à la révélation d'une surréalité nouvelle et époustouflante. » [278]

Ta Verna énumère ainsi de façon synthétique plusieurs éléments qui permettent de situer Raoul Ruiz dans l'héritage du surréalisme traditionnel. Pour sa part, Michael Richardson considère le cinéaste comme un *hérétique* par rapport au mouvement, qui tout en utilisant ses techniques, se situe en dehors de celui-ci[279], tel que nous l'avons mentionné – nous adhérons à ce postulat, sauf pour la partie qui affirme que le cinéaste fait cela dans le cadre du baroque. Nous retenons deux éléments de l'analyse de Richardson : le fait que le déni de Ruiz, « *I am not a surrealist* », révèle une attitude bien plus surréaliste que ce que le réalisateur pourrait le croire[280] ; et le rapprochement qui peut être établit entre les méthodes de tournage du chilien et l'écriture automatique :

> « Through the eighties, working quickly on tiny budgets, [Ruiz] developed a unique and sometimes infuriating style that used outrageous camera angles and points of view to disorient a normal view of the world. Such working methods allow for a kind of film that is equivalent

[276] Voir Jonathan L. Owen, *Avant-garde to new wave : Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties,* New York, Berghahn Books, 2011.
[277] Voir Richardson, *op. cit.*
[278] Ta Verna, *op. cit.*
[279] Voir Richardson, *op. cit.,* p. 163.
[280] *Ib. Id.,* p. 150.

of automatic writing, and this reason alone is sufficient to make his work of interest in a surrealist context.»[281]

Cependant, Richardson réduit le surréalisme de Ruiz à ses pratiques des années 1970 et 1980, alors que nous considérons que celui-ci s'étend à l'ensemble de sa carrière, comme configuration de sa pensée et comme *modus operandi,* même involontaire. Pour conclure ce point, nous estimons que par rapport à la tradition surréaliste, Raoul Ruiz se situe non seulement comme un héritier mais comme un artiste qui a mené à bout de façon systématique le projet de Breton et ses confrères au cinéma, et ce, d'une manière inédite, en explorant les diverses possibilités du rêve et de la poésie appliquées au médium (de même que ces derniers l'avaient fait avec la littérature et la peinture). Dans cette perspective, le réalisateur complexifie les relations entre cinéma et surréalisme à un point qui va bien plus loin que ses prédécesseurs, que l'on peut considérer comme bien plus« naïfs » par rapport à un cinéma qu'ils ont vu naître et se développer. Au contraire, le chilien développe une analyse plus profonde de l'image audiovisuelle (en partie grâce à ses premières expériences télévisuelles pendant les années 1960), qui le rapprochent de systèmes de pensée (revendiquées par l'auteur) comme ceux de Jean Baudrillard[282]. Or, Larry Kart, critique du Chicago Tribune, va dans cette direction lorsqu'il analyse *La Ville des Pirates* lors de sa sortie aux Etats Unis, en 1985 :

> « *"City of Pirates" [...]* might be described as a surrealistic takeoff on Surrealism. Chock-full of morbidly fantastic images and events, the film seems determined to turn them inside out, parodying (or perhaps celebrating) the surrealist taste for states of lurid ecstasy by raising the stakes far beyond anything Andre Breton and Luis Bunuel ever dreamed up. » [283]

2.1.3 Emploi du terme surréaliste par Ruiz

Après avoir situé Ruiz par rapport à la tradition surréaliste, nous verrons comment il s'y réfère dans ses textes, des interviews et des films. Car, tout au long de sa carrière, depuis son premier film (*La Maleta,* 1963-2008), Raoul Ruiz s'est vu confronté à la notion de surréalisme. Ce moyen-métrage est une adaptation d'une des dernières pièces de théâtre que Ruiz a écrites avant de passer au cinéma. Le réalisateur le décrit comme un film très abstrait, fruit de son amour pour l'expressionisme : une œuvre radicale qui voulait atteindre le *degré zéro* du cinéma, un questionnement du médium[284] lui-même et,

---

[281] *Ib. Id.,* p. 159.
[282] Voir Jean Baudrillard, *La Transparence du mal,* Paris, Galilée, 1990.
[283] Kart, *op. cit.*
[284] Raoul Ruiz se réfère souvent à un texte des années 1950 qui l'a marqué : « Contre l'image », de Roger Munier. Par exemple, dans ses « Propos », dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.,* p. 82 : « [...] *Roger Munier a très bien montré dans* Contre l'image *(texte méconnu ici mais très connu en Amérique Latine) comment le cinéma fait référence à une autre matière, laquelle est aussi une référence...Aucun art n'a une telle pertinence avec notre vision contemporaine du monde, de la nature, où l'on se pose des questions sur la matière,*

de façon plus large, de la communication humaine. Il n'y a pas d'histoire car il s'agit de la répétition cyclique d'un homme qui transporte un autre dans une valise, en s'alternant les rôles à travers Santiago et en se logeant dans des hôtels bon marché et des pensions. Le cycle est rompu lorsque « *le deuxième homme laisse la valise et s'en va dans un autre taxi* »[285], quoique cette scène soit supprimée du montage final de 2008. Ceci est une métaphore de l'alter-ego, du « *je est un autre* » et de la personnalité multiple.

Comme dans *Un chien andalou* de Buñuel, Raoul Ruiz se moque du principe de linéarité temporelle, les indications sont floues au possible et le temps est indéterminé. En effet, les épisodes sont séparés par des intertitres ambigus qui disent juste « un jour », « un autre jour » et « encore un autre jour ». Pour souligner ce phénomène, le cinéaste passe du dernier écriteau à celui de « fin », dans le photogramme suivant, sans aucun développement suivant l'annonce de cette dernière journée – à moins que ce ne soit la réflexion du protagoniste à la fin du jour : « encore un jour » (d'écoulé). Pour rendre le tout encore plus flou, ce qui justifierait ce « *degré zéro* » de la communication auquel l'auteur se réfère (cette dernière est une préoccupation essentielle des surréalistes historiques[286], d'ailleurs), il y a le fait que nous n'entendons pas de dialogues au sens propre : nous voyons les personnages (l'homme double, le policier, la femme de chambre, le valet d'hôtel) communiquer par des gestes et des sons d'onomatopées, mais sans émettre de paroles. Ainsi, l'intention de l'auteur est bel et bien celle de réaliser « *une tentative d'atteindre un degré zéro du cinéma : un cinéma qui soit entièrement parodique et abstrait.* » En effet, pour Ruiz, « La Maleta *ne nie pas la réalité chilienne, il nie bien plus radicalement le cinéma. En France, on aurait pu dire que La Maleta était un film mallarméen* »[287]. Le cinéaste utilise des techniques du cinéma muet (la théâtralisation des gestes, une mise en scène expressionniste) mais détail inquiétant, il y a quand même une bande son, en plus de la musique : les personnages émettent des grognements, seul « langage » verbal du moyen métrage[288].

Si nous situons ce film dans son contexte socio-historique, celui-là apparaît comme un ovni absolu dans le panorama du cinéma chilien et latino-américain de l'époque – aucune copie n'a été tirée « [...] *tellement le film était décalé par rapport à ce qu'il fallait faire* »[289]. Effectivement, les profonds changements expérimentés après la Deuxième Guerre mondiale par le continent (en particulier la

---

sur l'énergie, sur la simple possibilité d'être dans deux endroits en même temps, sur la non-figuration de la vie quotidienne ».

[285] Peeters, *op. cit.,* p. 14.

[286] Voir André Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » [1924], dans *Point du Jour,* Paris, Gallimard, 1992.

[287] François Bovier, Raphaël Oesterlé et Cédric Fluckiger, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Décadrages*, n° 15, 2009. p. 78.

[288] Il est surprenant que Ruiz développe ce procédé d'utiliser les techniques du cinéma muet dans le contexte du parlant à un stade aussi précoce de sa carrière. En effet, celui-ci devient un de ses traits de style, une partie de son esthétique, tel qu'il l'avoue dans son interview avec Pierre dans *Cinématographe*. Voir Guislain, *op. cit.*

[289] Voir Peeters, *op. cit.,* p. 14.

réforme agraire) – qui allaient aboutir au Chili à la matérialisation du socialisme via l'élection et le gouvernement de Salvador Allende de 1970 à 1973 – ont poussé la plupart des réalisateurs chiliens du groupe auquel appartenait Raoul Ruiz à adhérer au réalisme social (sous influence du néo-réalisme italien et du cinéma direct). Par ailleurs, le Centre de Cinéma Expérimental de l'université du Chili qui a produit *La Maleta* sous l'ordre de son fondateur, Sergio Bravo (qui voulait tester comment la « jeune promesse » de la dramaturgie nationale pouvait s'en prendre au cinéma[290]), était constitué de réalisateurs voués à être témoins et acteurs du mouvement historique qu'ils vivaient, à travers un regard déployé sous la forme de fictions ou documentaires sociaux (Miguel Littin, Aldo Francia et Patricio Guzmán, par exemple). Cette tendance, selon Ruiz, s'étendait à toute l'Amérique Latine, tel qu'il s'en souvient par rapport à l'école de cinéma qu'il a fait en Argentine[291], laquelle il a finalement abandonnée pour cette raison précise :

> « On m'enseigna que le devoir de tout être humain en Amérique Latine était de réaliser du documentaire. Je cherchais alors des populations marginales pour filmer des scènes choquantes, mais en vain car c'était la zone la plus prospère d'Argentine... Quand nous en découvrîmes une, nous partîmes tous, filmant, photographiant ».[292]

Dès lors, il n'est point difficile de comprendre les réticences des membres du Centre de Cinéma Expérimental au projet de Raoul Ruiz et à sa vocation abstraite vis-à-vis d'une « réalité sociale urgente » qui écrasait toute tentative « d'art pour l'art » : *La Maleta* a été « *jugé correct d'un point de vue formel, mais complétement aberrant pour ce qui est du contenu* »[293] par les rares personnes qui l'ont vu à l'époque. Pourtant, Sergio Rojas avait approuvé un scénario encore plus surréaliste de Ruiz basé sur la métamorphose[294], auquel le réalisateur a renoncé à cause des coûts de production inabordables : c'est surtout ses confrères qui se plaignent du manque d'engagement militant de *La Maleta*. C'est à ce moment-là que ses collègues accusent Ruiz de surréalisme. Joris Ivens prend la défense du jeune réalisateur. Ivens se trouve alors en voyage au Chili entrain de tourner son documentaire *...À Valparaiso* (Chili/France, 1962). Il donne des conférences à l'université de Valparaiso et visionne les projets en cours du Centre. Voici les souvenirs de Ruiz quant à cet épisode de confrontation entre lui et ses amis :

---

[290] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 134.
[291] *Ib. Id.*, p. 15.
[292] De Cárdenas, *op. cit.,* p. 15.
[293] Peeters, *op. cit.*
[294] « *C'était une histoire [...] qui était consacrée au mythe des métamorphoses. Le thème de base est très simple : un étranger se voyait attribuer toutes les calamités qui survenaient. Peu à peu, une franche hostilité se déclenchait contre lui, culminant par une persécution au cours de laquelle il se métamorphosait. Des centaines d'insulaires le persécutaient et le tuaient plusieurs fois, mais le personnage changeait d'aspect, réapparaissant sous la forme d'animaux ou des objets les plus divers. L'intérêt, c'était notamment qu'à la fin, les objets les plus anodins paraissaient chargés de menace* ». Ruiz dans Peeters, *op. cit.,* p. 14.

> « Je me souviens de ce qu'[Ivens] a dit lorsqu'on lui a raconté que j'étais surréaliste. Avec cette obsession comme quoi les choses ne peuvent pas se reproduire. "*Le surréalisme appartient aux années [mille-neuf cent] trente, comment va-t-il y avoir un surréaliste chilien pendant les années soixante ?*", disaient-ils. Ivens a dit, "*tous les jeunes sont surréalistes, laissez-le tranquille*". Je me souviens d'une autre chose qu'il m'a dit, qu'en Pologne il y avait un mouvement de gens qui faisaient du court métrage et qu'il y avait des choses qui allaient dans le même sens que *La Maleta*. Il cita Polanski, "*Deux hommes et une armoire*" (1958). En voilà une coïncidence ».[295]

Désormais, ce qui est révélateur avec ce film réapparu presque par miracle dans la cinémathèque chilienne, c'est que les traits de style essentiels du cinéma de Raoul Ruiz s'y trouvent déjà tous là : l'aspect onirique, les histoires en boucle qui jouent sur la différence et la répétition, les personnalités multiples (l'intérêt pour le psychisme et la subjectivité), les déplacements et la condensation du rêve, le symbolisme, le questionnement de la communication entre humains, de la réalité, au sens plus large. Cependant, comme ce film n'a été ni fini ni projeté avant 2008(première mondiale au Festival Internacional de Cine de Valdivia, au Chili), il n'est pas précédemment pris en compte par les « études ruiziennes ». Il est intéressant de voir dans la citation précédente non seulement le constat du surréalisme de Ruiz (presque par défaut) de la part de ses confrères du Centre de Cinéma Expérimental et de Joris Ivens, face à « l'attitude réaliste » hégémonique, mais aussi la conscience de Ruiz de son anachronisme évident par rapport au mouvement (ainsi que du déplacement géographique). En outre, nous voulons souligner encore un deuxième sens dans lequel le cinéaste va souvent utiliser le terme de « surréaliste », celui du hasard dans la vie quotidienne (les rencontres accidentelles, les coïncidences inattendues) : le principe de hasard objectif.[296]

Néanmoins, la relation de Raoul Ruiz avec le surréalisme est complexe, fréquemment exposée à travers les yeux des autres : « *On me reproche d'être surréaliste, ce qui veut dire dans le langage d'époque "démodé", "attardé".* »[297] . Celle-ci opère le plus souvent par le déni, comme dans la

---

[295] Yenny Cáceres, « Los años chilenos de Raúl Ruiz », *op. cit.*

[296] Dans l'entretien « Du Chili à Klossowski » (DVD *3 films de Raoul Ruiz*), se réfère à une rencontre faite dans la rue au hasard à Paris dans un épisode qu'il défini comme surréaliste, très Nadja de Breton. Alors qu'il attendait Michel Ciment dans une librairie, il découvre *La Vocation suspendue* de Pierre Klossowski. Il s'était trompé de semaine et Ciment ne vient pas. Ruiz sort dans la rue et il rencontre par hasard dans la rue un ami : « *un surréaliste, un monsieur Goldfayn, un surréaliste tardif* ». Ce dernier, Georges Goldfayn, est lié d'ailleurs à Ado Kyrou. Goldfayn a réalisé le sous-titrage de *Dialogue d'exilés,* du cinéaste chilien. Nous constatons que Ruiz a eu donc un lien avec un surréaliste historique. C'est Goldfayn qui arrange un rendez-vous avec Klossowski, car il allait justement le voir le jour suivant. Un autre jour, le chilien croise à nouveau le surréaliste dans la rue, aussi par hasard, qui lui dit que le philosophe veut bien le voir et qu'il l'invite prendre le thé chez lui. Ruiz souligne que tout cela « *se passait dans la rue, dans le meilleur style de Nadja, de Breton... dans le style Breton* ».

[297] *France Culture, op. cit.*

citation suivante, reprise par des chercheurs comme Michael Goddard[298] et François Bovier[299] comme exemple de l'impossibilité du surréalisme ruizien: *« Ce qui m'intéresse dans le surréalisme c'est le côté tarte à la crème, décoratif, le stéréotype : tout ce qui a été récupéré par Dali, par la publicité. Je ne suis pas du tout convaincu par la métaphysique surréaliste* ».[300] Ceci confirme le constat de Michael Richardson à propos de la position hérétique de Ruiz: le réalisateur se situe en dehors du mouvement mais revendique toutefois ses techniques. Selon le chercheur, le cinéaste est le seul « *au moins depuis Feuillade* » à faire des films qui sont liés avec la notion surréaliste d'automatisme[301]. En outre, Richardson extrait une citation qui illustre très bien la complexité du déni ruizien : *« I am interested in images generated by other images and the logic that's involved, I'm not a surrealist... But, I am interested in surrealism on the level at which its technique can be used to examine different levels of consciousness »*[302]. Or, l'exploration de la conscience est un élément essentiel du cinéma de Ruiz[303].

Toutefois, il semblerait que le problème principal de Raoul Ruiz par rapport au surréalisme soit en lien avec l'identification avec l'école surréaliste, qu'il dissocie de l'onirisme et du fantastique dans le cinéma. Tel que nous l'avons mentionné auparavant, Ruiz se méfie du groupe surréaliste chilien, *La Mandrágora,* qui lui semble parfumé et ridicule. D'un autre côté, le réalisateur n'a jamais cherché, à la différence d'Alejandro Jodorowsky, à se rapprocher d'André Breton ou à d'autres membres du groupe originel, quoiqu'il ait eu des fréquentations surréalistes, comme son ami Georges Goldfayn. Si nous prenons en compte les critiques que Ruiz lance dans *La vocation suspendue* (France, 1978) contre toute forme d'institution, nous comprendrons rapidement que le cinéaste est loin de vouloir plier ses activités ou sa pensée à celles d'un collectif quelconque (quoiqu'il n'ait jamais abandonné sa militance au sein du parti socialiste). Voilà pourquoi il est compréhensible que Ruiz déclare rejeter la métaphysique surréaliste : il n'aurait jamais pu se plier aux exigences d'un tel groupe, tel les procès moraux qu'on dû subir ses membres, comme Aragon, de la part de Breton. Nous trouvons alors dans ces réflexions la raison pour laquelle Ruiz établit un écart entre l'école de Paris de 1924 et l'onirisme et du fantastique au cinéma. Il rejette la première mais adopte les derniers. Ce point de séparation

---

[298] Goddard, *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies, op. cit.,* p. 63.
[299] François Bovier, « *Tres Tristes Tigres*, fourchelangues et contes à rebours », *Décadrages*, n° 15, 2009. pp. 57-68.
[300] Buci-Glucksmann et Révault d'Allonnes, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.*, p. 103. Si nous regardons dans d'autres interviews, nous pouvons nous rendre compte qu'en fait le stéréotype est un élément très important du cinéma de Ruiz, donc la minimisation opérée ici par l'auteur perd tout son sens.
[301] « *His films (or some of them at least) are perhaps the only ones in cinema history to emerge from spontaneous, unconscious processes of creation*». Richardson, *op. cit.,* p. 150.
[302] David Ehrenstein, « Raul Ruiz at the Holiday Inn », *Film Quarterly,* Fall 1986. [Cité dans Richardson, *op. cit.,* p. 150].
[303]« *Je m'intéresse beaucoup aux fonctions classiques du cerveau: sensation, perception, mémoire, imagination, conscience. Au cinéma, cela fait longtemps que l'on ne se pose plus se genre de questions, on parle plutôt de «public» et de «cible». Encore les fauves! Savoir* ce que l'on fait *est une question qui n'a presque plus cours aujourd'hui.* » Jacinto Lageira, «Raoul Ruiz, Miroirs du cinéma», *op. cit.,* p. 70.

signalé par Ruiz est discutable si l'on considère que ces éléments soient décisifs dans l'évaluation faite par Ado Kyrou, qui relie justement le rêve et le fantastique dans le cinéma au surréalisme :

> « La force du cinéma qui peut (et doit) être le meilleur tremplin d'où le monde plongera dans les eaux magnétiques et brillamment noires du subconscient, de la poésie, du rêve. [...] Cette réalité est enrichie par tout son contenu latent, elle devient absolue, surréelle. [...] Le cinéma est d'essence surréaliste »[304].

D'après les attributs poétiques que Kyrou exige, il serait plus juste de parler de *potentiellement* surréaliste. Cependant, Ruiz établit une différence entre le surréalisme historique et ce qu'il appelle la « *force onirique des images* »[305] ; par exemple, le groupe surréaliste chilien, constitué en 1938 sous le nom de *La Mandragora* ne l'intéressait pas lors de ses débuts comme réalisateur.
« *À l'époque je les connaissais personnellement* [le groupe surréaliste chilien avec Braulio Arenas et Enrique Gómez-Correa], *mais ils ne m'influençaient pas* »[306]. La relation première qu'a eue le cinéaste avec le mouvement est bien illustrée dans cette citation sur sa rencontre avec Valeria Sarmiento, sa femme, à la fin des années 1960 : « *Elle faisait partie d'un groupe d'adorateurs du dadaïsme, du surréalisme, de Raymond Roussel. Moi, je trouvais tout cela plutôt parfumé et ridicule, c'est seulement en France que j'ai appris à aimer ce genre de choses, comme par exemple les films de Cocteau.* »[307] Or, la dernière partie de la phrase révèle comment le chilien a laissé tomber ses préjugés une fois arrivé en France. La citation suivante va dans la même direction car, en plus d'illustrer la coïncidence d'intérêts entre Ruiz et les surréalistes, laquelle est présente depuis le début de sa carrière à travers les motifs de l'absurde et l'inouï dans le quotidien :

> « C'est aujourd'hui que je lis avec intérêt les textes surréalistes. C'est le surréalisme de la vie quotidienne qui m'attirait, une logique de comportement qui nous échappe constamment. Ainsi, j'avais le parti pris d'éliminer toute explication générale, en laissant le comportement se révéler tel quel. Cela devenait à la longue une technique surréaliste. Par exemple deux

---

[304] Kyrou, *op. cit.,* p. 13.
[305] « *Tout film, même les actualités à 14h de la chaine nationale, est onirique. Peut-être trop, d'ailleurs, dans ce cas-là. Mais, dans toute image cinématographique il y a une composante onirique. C'est aller trop loin que de nommer cela du surréalisme. Le surréalisme est un mouvement en même temps littéraire, artistique et politique qui possède toute une idéologie, donc dans ceci la force onirique du cinéma est juste un ingrédient. Par exemple, si tu regardes un film comme* L'Ange Exterminateur*, qui a plein d'effets surréalistes, ceux-ci sont finalement ce qui est le moins intéressant : tout ce qui est de l'ordre du collage, l'apparition de personnages étranges, une main qui se promène toute seule...toute la partie cauchemardesque du film est très faible si on la compare au fait en soi d'un groupe de personnes qui ne peuvent pas quitter une maison, qui ne s'en vont jamais, qui est un effet qu'on a tous vécu. Je veux dire que la force onirique du cinéma n'est pas là où on l'attend. [...] Lorsque je dis onirique, je veux dire aussi fantastique et fantomatique* ». Ruiz, Interview *Off The Record,* à la télévision chilienne.
[306] Ciment, Niogret et Paranagua, « *Entretien avec Raoul Ruiz»* [orig. *Positif,* n° 274, décembre 1983], dans Lageira (Éd.), *op. cit.,* p. 40.
[307] Peeters, *op. cit.,* p. 20.

personnes discutaient dans une taverne et de temps en temps l'une d'entre elles prenait une bouteille et la cassait sur la tête de l'autre; ils recommençaient leur conversation, puis une nouvelle bouteille était cassée. J'aurais montré que le dialogue n'avait rien à avoir avec le fait qu'ils se cassaient une bouteille sur la tête. C'est un goût profond du non-sens que je revendique pour la culture chilienne ».[308]

En effet, le surréalisme de Raoul Ruiz était présent depuis les débuts de sa carrière – tel que nous l'avons vu avec *La Maleta* – en se manifestant à travers ces inconsistances quotidiennes, ces lapsus incongrus. Celui-là est aussi présent dans son premier long métrage inédit, *El Tango del Viudo/ Le Tango du Veuf* (Chili, 1967)[309]. Pour prendre un autre exemple, nous avons la description que le cinéaste fait de *La Expropiación /L'Expropriation* (Chili, 1972) : « *Le film contenait des éléments bizarres : il y avait une séance de spiritisme, une irruption de fantômes… Suffisamment de choses étranges pour que le film obtienne le Prix de "L'Âge d'Or" à Bruxelles, quelques années plus tard* ».[310] Cependant, tel que nous l'avons déjà énoncé, Raoul Ruiz se réfère aussi au surréalisme en termes de techniques et de méthodes. Le réalisateur cite ainsi la « double vision » qu'inspire la « méthode paranoïaque critique » de Salvador Dali comme une clé pour lire ses propres films et comme une proposition afin de développer une poétique cinématographique qui puisse créer une narration à partir des images (et non pas vice-versa comme dans le cinéma traditionnel). Or, si Dali a séduit d'abord le groupe de Breton grâce à ses tableaux et à sa « paranoïa critique », le peintre s'est vite fait rejeter par le groupe qui lui reproche des ambitions commerciales (les surréalistes le surnomment Avida Dollars, un anagramme de son nom). La situation s'aggrave lorsqu'il prend le parti du dictateur fasciste Francisco Franco après la guerre civile espagnole. Dès lors, Dali engrosse les files des surréalistes hérétiques, au même titre que Bataille, Artaud et, selon Richardson, Ruiz. Ceux-ci forment une sorte de matière obscure (dans le sens astronomique du terme) qui gravite autour de la constellation des surréalistes « canoniques », ils deviennent des astéroïdes problématiques.

Pourtant, les surréalistes renégats utilisent toutefois des méthodes de ce courant de pensée. Par exemple, Ruiz se réfère aux méthodes d'improvisation qu'il utilise pour l'écriture scénique et pour la

[308] Ciment *et al*, *op. cit.,* pp. 40-41. Ce genre de situations est présent dès, par exemple, *Trois Tristes Tigres* (1968) et *Palomita Blanca* (1973) jusqu'à *Les Mystères de Lisbonne* (2011).
[309] « *C'était un scénario original mais je me suis inspiré d'une histoire de Daphné Du Maurier, en la pervertissant par un système poétique inspiré de Neruda. Neruda est un poète très visuel et toutes les images qu'un de ses poèmes me suggérait, je les ai placées dans le film. Le résultat ressemble un peu à un film surréaliste, mais en fait j'avais suivi un système poétique assez strict* ». Ruiz dans Peeters, *op. cit.,* p. 17.
[310] *Ib. Id.*

mise en scène pendant le tournage comme une forme d'écriture automatique[311]. Par exemple, par rapport à *La Ville des Pirates*, le cinéaste explique :

> « Là, j'écrivais au jour le jour. Bien sûr, j'avais un schéma général, mais je voulais voir si certaines techniques surréalistes pouvaient fonctionner au cinéma. Prendre certains objets fétiches, dormir, faire la sieste avec eux, laisser se développer des fictions où intervient le rêve, jouer en quelque sorte avec l'écriture automatique. Pour cela il fallait peu de personnages, une certaine quantité de mythes et d'objets, des lieux divers et des comédiens qui acceptent d'apprendre un texte constamment pendant le tournage. »[312]

Or, c'est souvent les conditions de tournage qui poussaient Raoul Ruiz à opter pour des solutions de ce type, des projets qui se concrétisaient deux semaines avant de commencer à tourner, par exemple. De cette manière, le réalisateur apprend à travailler dans le stress et la vitesse dès ses débuts à la télévision mexicaine (où il rédige et corrige des scénarios d'épisodes de *Telenovelas*, ou feuilletons, un genre qu'il emploie comme *ready-made* par la suite notamment dans *Palomita Blanca* et dans *Les Mystères de Lisbonne*) et chilienne, lorsqu'il est « scénariste-adaptateur » de romans et de nouvelles. En effet, le rythme de travail est si rapide que Ruiz se voit forcé à utiliser la méthode de l'association libre, en réalisant parfois des collages, comme introduire un poème d'Ezra Pound ou de TS Elliott au milieu d'un mélodrame :

> « Je faisais un film de TV de deux heures par mois, et un par semaine de trente minutes, des adaptations de Joyce à Thomas Mann, Akutagawa... Tout cela était un travail de scénariste, adaptant une histoire par semaine. J'ai appris à travailler comme une machine. On met tout ce qu'il faut à l'intérieur et on se fixe un axe. Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Parfois, grâce à l'association libre qu'on est bien obligé de pratiquer, des choses très bien sortent. »[313]

D'ailleurs, il est curieux de noter que Raoul Ruiz considère l'écriture automatique et l'association libre appliquées au tournage et à l'écriture scénique comme une forme de surréalisme chez des réalisateurs de série B qui l'ont inspiré, alors qu' il ne fait pas le même constat sur son travail:

> « Le phénomène esthétique n'a pas vraiment pris dans la série B. Il y a une phrase de Ford Beebe où il dit qu'il était tellement pressé pour finir un film (et souvent il n'avait qu'une

[311] « **1976**. Rencontre avec Pierre Klossowski, avec qui j'ai énormément d'affinités, surtout théologiques. Après avoir réalisé la *Vocation suspendue*, je tourne en huit jours l'*Hypothèse du tableau volé*, comme du "cinéma automatique" ». Raoul Ruiz, « Mes dates clés », *Libération,* 4 juin 2003.
[312] Ciment *et al*, *op. cit.,* p. 19.
[313] *Ib. Id.,* p. 24.

semaine de tournage) qu'il écrivait une histoire au fur et à mesure, qu'il mettait la première chose qui lui passait par la tête, qu'il attendait une espèce d'inspiration. Sans s'en rendre compte, il fait une description des techniques d'écriture automatique, qu'il inventait ou réinventait pour le cinéma. Ce sont de vrais films surréalistes au sens propre. »[314]

Par ailleurs, les références de Raoul Ruiz à des concepts surréalistes incluent aussi le principe de hasard objectif, qu'il cite à plusieurs reprises lors d'entretiens, d'abord comme un élément à prendre en compte pendant le tournage car les « *scénarios en fer rouillent* »[315] , une possibilité de recherche à travers sa façon de tourner. Par exemple, face à la question de comment apparait le plan final de *La Ville des Pirates,* que des journalistes du magazine chilien *Enfoque* qualifient de très pictural, à la Magritte, le cinéaste répond : « *Je cherchais un dernier plan et celui-ci est apparu par hasard. C'est l'électricien qui installait des lumière et tout d'un coup un reflet sur une toile s'est produit. C'est ce qu'on appelle le hasard objectif. J'étais entrain de faire la sieste à la plage et d'un coup j'ai regardé et j'ai dit "voilà". Et il y avait déjà quelques trois personnes qui avaient dit la même chose* ».[316] Ce genre d'imprévus était constant pendant ses tournages.

D'autre part, Raoul Ruiz se réfère au hasard objectif tel le mode de fonctionnement de la mémoire et de la mnémotechnique[317], comme l'un des deux modes de cinéma qu'il utilise ; le cinéma/mémoire. Or, l'autre mode qu'il emploie, celui du cinéma/rêve, est lui aussi relié intimement à un concept surréaliste : l'onirisme. Finalement, tous deux se résument dans une autre idée chère au mouvement, vitale pour sa conception de l'art et du monde : la poésie. Nous verrons dans la partie suivante concernant la théorie cinématographique du réalisateur, comment celui-ci réclame un autre aspect surréaliste pour son cinéma : la subversion. Pour conclure, nous voulons faire le lien entre l'affirmation de Ruiz comme quoi son cinéma est un « *catalogue des modes du rêve* » et le surréalisme, le rêve en lui-même étant essentiel pour celui-ci – citons André Breton à cet égard : « *Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de* surréalité [...]. »[318]

En effet, Ruiz associe la force onirique de ses films à un dispositif mis en place : un dispositif surréaliste. Ce dernier point est très important compte tenu de son cinéma comme un art de la mise en

---

[314] *Ib. Id.*
[315] Víctor Briceño, Alberto Fuguet, Germán Liñero et René Naranjo, « Entrevista a Raúl Ruiz : El chiste y el mito » [Entretien avec Raoul Ruiz : La blague et le mythe], *Revista Enfoque,* nº 7, Diciembre 1986, Santiago de Chile.
[316] *Ib. Id.*
[317] Voir Buci-Glucksmann et Révault d'Allonnes, « Entretien avec Raoul Ruiz », *op. cit.,* p. 103.
[318] Breton, *op. cit.,* p. 27.

scène, de l'arrangement et de la mise en rapport d'éléments[319], un art créé à partir de cette *dispositio*[320] autant que de l'association libre et du principe de hasard objectif. Cela est explicite dans la citation suivante à propos des images de *La Ville des Pirates,* qui révèle un rapport bien plus profond que celui du goût pour la « *tarte à la crème* » et le kitsch[321]:

> «Il m'arrive souvent de prendre un point de départ et d'arriver à un autre point. Ainsi, j'ai réalisé récemment pour Beaubourg un film sur Dalí, *Pages d'un catalogue,* et j'ai dû inconsciemment apprendre beaucoup de choses. On m'avait dit qu'il fallait tenir compte du catalogue pour faire le film, alors j'ai fait le film *sur* le catalogue. Certains paysages que j'ai trouvés au Portugal appelaient certains cadrages. Puis les visages et les costumes des gens ont fini par coller parfaitement avec certaines toiles de Dalí, pas seulement à cause du dispositif surréaliste, de l'aspect onirique, mais parce que nous étions au bord de la mer, les maisons étaient blanches, que les personnages ressemblaient à ceux de ses toiles. Et puis, dès que l'on traite la mer avec des filtres polarisants pour se rapprocher du Technicolor, ont tombe sur Dalí. Une chose me fascine, c'est de prendre des lieux communs et de les retravailler. Par exemple, on m'a dit, pour un autre film: "Comment osez-vous utiliser des miroirs après Cocteau?" Je pense de la même façon que l'ont peut utiliser des procédés surréalistes qui ne sont pas à la mode, mais restent très utiles, comme de vieilles machines. J'aime d'ailleurs me servir de vieilles machines qui peuvent faire des choses que les caméras modernes ne font plus. Dalí aussi, même après Hitchcock, on peut encore l'utiliser.» [322]

2.2 Théorie du cinéma de Raoul Ruiz: Une poétique surréaliste et subversive

Dès ses débuts comme artiste, Raoul Ruiz s'est vu confronté à des questions théoriques. Les réflexions qui ont découlé de ces problématiques se trouvent dans les nombreux entretiens qu'il a offerts et dans ses textes sur le cinéma, en influençant ses pratiques de la même façon que celles-ci alimentaient ses pensées. D'un côté, alors qu'il était un dramaturge adolescent, Ruiz a dû affronter les contraintes d'un devoir-faire de l'écriture scénique qui réglementaient la structure d'une œuvre en fonction de principes

---

[319] « *Il y a suffisamment d'éléments fantastiques pour pouvoir travailler cette forme de cinéma qui m'intéresse beaucoup. On peut regarder le film [La Ville des Pirates] comme une espèce de collage surréaliste de plusieurs images d'Epinal. On voit au départ un enfant qui a tué toute sa famille, et on voit l'histoire d'amour d'un enfant avec une bonne, autre image d'Epinal. Ils vont ensemble dans une île déserte. Il y a tout un jeu avec la disparition de l'enfant, et l'apparition d'un fou dans un château. [...] Il y a deux histoires d'adolescents qui sont classiques de la littérature adolescente, et puis finalement ce révolté, c'est une espèce de Peter Pan, mais c'est aussi un dictateur, la fascination pour le fascisme. Si on cherche tous les éléments qui sont dans le film, ce sont des éléments d'une symbolique très simple, dont la force consiste à établir un rapport entre ces images d'Epinal narratives et ces images visuelles, qui sont aux antipodes des précédentes, des images plutôt surréalistes.* » Ciment *et al, op. cit.,* pp. 25-26.
[320] Voir Bégin, *op. cit.,* pp. 19-20.
[321] Buci-Glucksmann et Révault d'Allonnes, *op. cit.,* p. 103.
[322] Ciment *et al,* dans Lageira, *op. cit.,* pp.41-42

aristotéliciens[323] : une « *progression régulière de l'action où un personnage affronte des conflits – ce qui crée un maximum d'intensité – et les résout, d'où un dénouement* »[324]. D'autre part, Ruiz a défié la norme latino-américaine qui vouait le cinéma au réalisme social appliqué au documentaire et à la fiction en s'orientant vers plusieurs concepts : l'abstraction de films surréalistes comme *La Maleta* et *La Colonie Pénitentiaire*[325], le paradoxe critique dans ses films politiques pendant l'Unité Populaire[326] *(Le réalisme socialiste* et *L'Expropriation*) et le « réalisme pudique » (dans *Tres Tristes Tigres*). Ce dernier s'éloigne à la fois des discours officiels et épiques sur la réalité comme d'une découverte « *suprême et sublunaire* » de celle-ci pour proposer un système d'exploration de ce qui se cache derrière le quotidien sous la forme de dissimulations (grâce à l'envol de l'imagination)[327]. Ce procédé est semblable à l'exploration de ce qu'Ado Kyrou appelle le « *contenu latent* » de la réalité, opposé au « *contenu manifeste »,* de la réalité :

> « Quoi de plus trompeur que la vie ? Nos sens reçoivent de façon indéniable toutes ses manifestations et tout le contenu des jours et des nuits. Mais incontestablement nos sens sont incomplets et nous voyons, nous touchons, nous sentons des choses qui sont beaucoup plus que ce que nous croyons qu'elles sont. La vie forme des replis sinueux qui en cachent certaines parties, tout en rendant un magnifique son de richesse et d'insolite. Seuls l'imagination, le rêve, le subconscient et l'inconscient pénètrent dans ces replis et dévoilent les admirables costumes et la peau qui parent l'inintéressant squelette de la réalité tronquée ».[328]

---

[323] Aristote, *Poétique,* (trad. Michel Magnien), Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, Collection « Les Classiques de Poche », 1990.

[324] Buci-Glucksmann et Révault d'Allonnes, *op. cit.,* p. 90.

[325] « *C'est une réaction contre l'excès de discussion politique. J'ai voulu faire un film absolument irresponsable, déconnecté de la réalité chilienne, personnel, en me basant sur un conte de Kafka, "La colonie pénitentiaire".* » Acuña *et al*, *op. cit.,* p. 302 « La Colonie Pénitentiaire *s'est fait immédiatement après la victoire de l'unité populaire. C'était un film surréaliste, dans le sens le plus pur du terme. On l'a fait sans savoir pourquoi on l'a fait. Il était supposé qu'il n'avait rien à avoir avec le Chili ; on y parle même une langue inventée. Il est tourné comme un film naturaliste, avec beaucoup d'improvisation, des plans longs et des situations très banales. Avec de la distance, on peut le voir comme un film chilien : il parle de la torture comme représentation, comme un système de mise en scène.* » Llinás, *op. cit.* Cité dans Cúneo, *op. cit.,* p. 303. « *Ce film essayait de faire une synthèse, d'atteindre le degré zéro du cinéma politique, si cela peut bien exister. L'idée était de faire un film politique, qui puisse porter vers une abstraction qui aille au-delà de la métaphore et de l'allégorie* ». Bovier *et al*, *op. cit.*

[326] « *Pendant le gouvernement de l'Unité Populaire, chacun cherchait quelque chose de différent. Moi, je cherchais m'approcher de ce qui était entrain d'arriver du point de vue politique à partir de paradoxes. C'est quelque chose qui m'a toujours plu. Là [dans L'expropriation], il s'agissait d'un cas réel, d'une expropriation dans laquelle les paysans se sont niés à être expropriés. Avec ma perspective de l'époque, ceci pour moi était paradoxal, qu'ils refusent d'administrer la propriété non pas parce qu'ils ne s'en sentaient pas capables, mais parce qu'ils n'avaient pas envie* ». Interview *La belleza de pensar* à la télévision chilienne, 2002.

[327] « *Le principe actif du réaliste pudique consistait à considérer la notion de réalité, non plus comme une donnée toute faite, ni comme la découverte suprême, sublunaire et imperturbable, mais comme un système de dissimulations : la nature aime se cacher. Tout le reste, les effets éthiques, esthétiques, politiques ou sociaux, devait en découler. L'étape suivante fut l'abandon définitif du titre d'artistes et d'intellectuels pour ne devenir que des simples "clients de bar".* » « *Cette réalité qui nous paraissait, malgré tout, la donnée originelle, la seule humainement possible, à condition de lui adjoindre le vol migratoire de l'imagination* ». Rojas, *op. cit.,* p. 27.

[328] Kyrou, *op. cit.,* p. 14.

Raoul Ruiz s'intéresse justement à ce système de dissimulations et d'exploration (de cartographie) de la réalité et de ses possibles. Le réalisateur s'intéresse au processus d'un cinéma symbolique, il en fait un système de soupçons plus que d'évidences, une suspicion de ce qui est potentiellement caché :

> « On part du présupposé, qui peut être intensifié par la suite, comme quoi les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être et qu'il y a quelque chose de caché derrière cela. Cette suspicion a une origine très simple : "derrière un coin de rue il peut y avoir un voleur", "on est entrain de me dire une chose à la place d'une autre...". Ceci est le fondement même de l'idée de symbole : dire une chose à la place d'une autre. [...] Qu'est ce que le symbolisme sinon jouer avec des symboles ? Un symbole est un signe qui se réfère à un autre. »[329]

Si un élément relie bien la pensée d'André Breton à celle de Raoul Ruiz, c'est le refus du positivisme et de ce que le premier condamne dans *Le Manifeste Surréaliste* comme « *l'attitude réaliste* »[330], de la même façon que le chilien dénonce cette attitude dans le cinéma. À la certitude de la logique aristotélicienne (du « cause à effet »), Ruiz et Breton opposent le mystère platonicien[331]. D'autre part, leurs pensées trouvent des corrélations avec la psychanalyse de Freud, par les mécaniques du hasard et des mondes possibles (qui trouvent son expression scientifique dans la physique quantique contemporaine au surréalisme) et par la relativité d'Einstein : la courbature de l'espace-temps, certes, mais aussi, et surtout, le fait que la réalité dépende de la vitesse et la position du spectateur. La notion de point de vue, de subjectivité, est essentielle autant pour Breton dans la littérature que pour Dali dans la peinture et pour Ruiz au cinéma : il s'agit d'une pensée, d'un esprit confronté à une réalité, qui l'interprète et met en relation les éléments qui la conforment. Or, autant Ruiz que les surréalistes considèrent que le spectateur est amené à agir activement, il doit *compléter* la réalité comme il doit compléter une œuvre d'art – dans notre cas, compléter le film qu'il regarde à travers son psychisme, ses expériences de vie (« nourrir » le film). Quel signification nous attribuons aux signes auditifs et visuels que nous percevons est une des questions principales des textes théoriques ruiziens, depuis le premier, « Les relations d'objets au cinéma »[332], jusqu'à son ouvrage *Poétique du cinéma*[333] et son

---

[329] Warnken, « Entretien avec Raoul Ruiz », dans *La Belleza de Pensar,* Interview à la télévision chilienne, 2002.
[330] « [...] *l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, m'a l'air bien hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas ; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent ; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres* » Breton, *op. cit.*, p. 18.
[331] « *Dans le cinéma actuel (et dans le monde), il y a trop de lumière. Il est temps de revenir aux ombres. Donc : demi-tour ! Retournons aux cavernes.* » Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma 2, op. cit.,* p. 10.
[332] Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *op. cit.*
[333] Ruiz, *Poétique du Cinéma 1* et *2, op. cit.*

essai « The six functions of the shot »[334], et de la même manière, quelle est la pluralité de sens que nous pouvons obtenir de telles images en les manipulant à partir du travail de mise en scène.

2.2.1 Cache-cache

Avant tout, ce qui intéresse Raoul Ruiz dans sa réflexion théorique, tout autant que la question de la réalité, c'est celle des spécificités du cinéma en tant qu'un art[335], c'est-à-dire ses potentialités poétiques[336]. D'ailleurs, le réalisateur reproche à l'académie de se centrer sur l'étude de ses aspects sociologiques (le cinéma comme symptôme social) et non sur ses caractéristiques artistiques. Cette vision s'oppose à « *l'attitude réaliste* » dérivée du concept bazinien[337] de l'ontologie de l'image photographique[338] (tout comme le faisaient Ado Kyrou et les surréalistes de *Positif*), à la reproduction mécanique du réel et à la fausse vraisemblance du direct télévisuel des actualités (« *ça se passe maintenant* »)[339] car, pour le chilien, il y a toujours intentionnalité et mise en scène dans le cinéma. Celui-ci est toujours un miroir déformant, même les caméras de surveillance ont été placées par quelqu'un avec un but précis[340]. En outre, Ruiz oppose la poésie à l'industrie et à l'idée d'une

---

[334] Ruiz, « The six functions of the shot », dans Bandis *et al*, *op. cit.*, pp. 57-70.

[335] « *En ce moment, le cinéma est entrain d'expérimenter de fortes mutations au niveau technique mais, en même temps, nous souffrons d'un phénomène de réduction au maximum des propositions théoriques. Par exemple, dans les universités américaines on étudie le cinéma comme un "théâtre du monde" ou comme symptôme social, mais pas dans tout ce qu'il a de rénovation esthétique et "d'art d'arts" : C'est à dire tous les aspects que possède le cinéma qui l'ont rendu aussi complexe – n'oublions pas que le cinéma a été rejeté comme art par, entre autres, Walter Benjamin et Suzanne Langer [...] Personne ne se demande qu'est-ce que c'est que cette chose qui est plus qu'un art et moins qu'un art.* » Ruiz dans Warnken, *op. cit.*

[336] « *L'idée qui sous-tend toutes les réflexions regroupées dans ce livre est qu'un phénomène d'aussi étrange, aussi fuyant que le cinéma a plutôt besoin d'une approche poétique. Depuis trop longtemps, on a voulu comprendre le cinéma en utilisant les techniques d'analyse les plus variées. La plupart des films se laissent examiner, décomposer par parties. Ils acceptent de se soumettre au "contrôle qualité" comme n'importe quelle machine, aussi infernale soit-elle. Mais une partie échappe toujours à l'analyse. La "zone obscure". L'ombre. Mon propos est d'aborder le cinéma à partir du côté obscur* ». Raoul Ruiz, *Poétique du Cinéma 2*, *op. cit.*, p.10.

[337] « *Il y a quelque chose qui me dérange chez les français, qu'ils ont dite depuis le début et qui a été formalisée par André Bazin* : "Pour la première fois une machine peut créer des chefs d'œuvre sans l'intervention de l'homme". ». Ruiz, dans Warnken, *op. cit.*

[338] « [...] *à propos de cette question du réalisme ontologique, il faut savoir qu'une photographie c'est une matière organique ; la pellicule ("pella" : la peau) est faite avec les os broyés de millions de chevaux sacrifiés....C'est donc une matière organique qui retient une matière abstraite, des atomes qui ont le même contenu d'irréalité que la pensée. Le cinéma passe par cette matière vivante...vivante comme on le dit du vin. Les choses bougent, la matière change selon des durées différentes : ces fleurs vont pourrir, cette bouteille durera un peu plus longtemps. Le cinéma est directement concerné par cette pluralité de données.* » Ruiz dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.*, p. 95.

[339] « *Ce qui me choque dans l'art pornographique – j'entends par là aussi bien les actualités télévisées – c'est la volonté de dire "ça se passe en ce moment, là". A cet égard, les films pornos sont beaucoup moins pornographiques que certains spectacles à la télévision, car ils sont obligés de tricher.* [...] *C'est une énormité quand le direct déclare : "ça se passe là ". C'est quoi, "ça" ? En vérité, il y a un double événement : devant la caméra, et le fait qu'il y ait des gens derrière la caméra. Or, la complicité de ces deux événements est évacuée dans le hors-champ. Si direct il y a, en fait on ne le voit pas, ou "à moitié". Bref, c'est déjà complétement une mise en scène* ». *Ib. Id.*, pp. 107-109.

[340] Warnken, *op. cit.*

communication claire : elle privilégie les zones d'ombre[341]. La citation suivante éclaire ce dernier point :

> « Est-ce qu'on peut dire les choses clairement ? Oui, c'est ce qu'on appelle la communication et curieusement la plupart des écoles de cinéma s'appellent "écoles de communication". Ce qui est spécifique au cinéma en tant qu'un art, du moins, c'est justement de ne pas communiquer dans ce sens-là. Communiquer c'est quand tout le monde voit le même film. Ce film transmet une idée très concrète à travers d'événements très faciles à interpréter et de la même façon par tout le monde. Un cinéma poétique est chargé de soupçons, de questionnements : il est instable et inactuel. J'utilise le terme d'inactualité dans le sens d'Alberto Savinio, qu'il catalogue comme une propriété de l'art. Il disait que "*Tout art est inactuel car les choses qu'on voit sont arrivées avant, elles vont arriver après et elles prennent la réalité, le moment actuel, en tenaille*". Ceci s'applique surtout au cinéma, car sa spécialité est de travailler avec l'actualité. Dés-actualiser cette actualité serait alors le travail par excellence de la mise en scène. »[342]

Pour développer une poétique cinématographique, il s'agit ainsi pour l'artiste de mettre en œuvre différents mécanismes de mise en scène qui permettent une polysémie audio-visuelle des signes (re)présentés. Ceux-ci se veulent être décryptés par le biais de la « double vision » surréaliste. Les instruments que Ruiz utilise ne sont pas très différents de la définition que Breton a fait du surréalisme :

> « Automatisme psychisme pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit par n'importe quel autre moyen, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. [...] »[343]

Au contraire, nous avons constaté auparavant comment Raoul Ruiz se sert précisément de méthodes surréalistes et d'automatismes pour la confection de ses films, pour arriver à une richesse polysémique propice à une interprétation ouverte: l'association libre et l'écriture automatique appliquées à la rédaction du scénario et au tournage. Or, nous pouvons ajouter à celles-ci le procédé de

---

[341] Pour ce qui est du concept du cinéma comme art des ombres, voir Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre,* Paris, Librairie Philosophique, 2012. L'historien français rejoint la pensée de Ruiz sur plusieurs aspects dans ce texte philosophique, il le cite, d'ailleurs, en épigraphe.
[342] *Ib. Id.*
[343] Breton, *op. cit.,* p. 40.

superposition de scénarios que le réalisateur opère de façon délibérée, à travers une certaine forme de collage cubiste :

> « Le cinéma est une des expériences les plus intimes que je connaisse. C'est pour cela que je ne suis point un nostalgique des grandes messes du cinéma de mon enfance. Dans le cinéma, d'une certaine façon, on passe un secret directement à chaque personne et chacune en reçoit un qui est différent, mais pour cela, il faut élargir l'éventail de possibilités, en créant un système qui ait une richesse suffisante de signes. C'est pour cela que je crois qu'il faut jouer avec le film qu'on est en train de voir et avec un autre qui est derrière. [...] Moi, ce que je fais c'est d'écrire directement deux scénarios et je les superpose. Ceci donne un effet qu'on pourrait appeler polysémique ou polyphonique à l'image que l'on voit. Cette image cache une autre derrière. Chaque événement suggère un autre événement qui est derrière. Ce qui n'est pas éloigné de ce que Benjamin appelait "l'aura". »[344]

2.2.2 Pour un cinéma poétique

Ainsi, ce qui intéresse Raoul Ruiz dans le cinéma ce sont justement ses aspects en tant qu'art et surtout en tant que poésie. Dans ce sens, le chilien a créé avec son ouvrage *Poétique du Cinéma* une sorte d'équivalent cinématographique du *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton : la réaction antipositiviste et anti-aristotélicienne est un des points essentiels de ces deux publications. Par exemple, Breton disait : « *Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience* »[345]. En outre, un autre point de raccord est celui de la poésie, ou *poïésis* (en tant qu'acte révélateur et créateur de réalité : la réalité psychique), autant sa découverte dans le réel que les moyens par lesquels il est possible de la développer à travers une œuvre d'art.

D'autre part, les textes de Ruiz et Breton sont accompagnés d'exemples d'applications et de références : Rimbaud et Lautréamont pour l'écrivain, Tarkovski, Pasolini et Warhol pour le cinéaste. De ce point de vue, Ruiz fait pour le cinéma ce que Breton fait pour la littérature ; l'affranchir de la condition réaliste qui lui est imposée – par exemple, dans le roman naturaliste du XIXe siècle pour le deuxième[346], à travers le discours bazinien et la logique aristotélicienne appliquée à la tragédie pour le premier. Ainsi, il s'agit pour tous deux d'explorer les possibilités du virtuel, les mondes possibles et potentiellement développables. Voici un point essentiel à considérer dans les discours théoriques du réalisateur, la citation suivante du chilien peut servir à éclairer nos propos :

---

[344] Ruiz dans Warnken, *op. cit.*
[345] Breton, *op. cit.,* p. 22.
[346] *Ib. Id.,* pp. 19-22.

> « [...] le cinéma est condamné à être poétique. Il ne peut pas ne pas l'être. On peut ignorer cet aspect de sa nature. Mais la poésie sera toujours là, à portée de main. Pourquoi ne pas s'en servir ? [...] Il est certain, je le redis, qu'elle s'y trouve parfois parce qu'on l'ignore, et ne s'y trouvent presque jamais les dites *beautés* : fleuves, paysages, montagnes et couchers de soleil. Mais bien plutôt dans les croisements hasardeux de séquences, dans les incohérences narratives ou dans les sauts d'axe. [...] Mais elle s'y trouve. Elle est. [...] Et, de ce point de vue, la poésie est une maladie endémique du cinéma. »[347]

En outre, au-delà de l'affirmation d'une certaine ontologie (une infection) poétique du cinéma (du moins reconnue comme potentielle) de la part de Raoul Ruiz – que nous rapprochons des propos d'Ado Kyrou : « *Le cinéma est d'essence surréaliste* »[348]–, le cinéaste remarque où il est possible de trouver ces instants de poésie involontaire qu'il mentionne, dans ces incohérences et le discontinu. Or, ceci est vital car il s'agit là de mécanismes dont Ruiz se sert pour sa pratique, pour arriver à créer des images cinématographiques poétiques. Cependant, les méthodes ruiziennes sont définies par l'auteur comme des intuitions ou comme des recettes de cuisine (qui peuvent fonctionner, ou non).

Plusieurs de ces méthodes sont expliquées dans *Poétique du Cinéma,* mais des considérations importantes sont aussi avancées dans « Les relations d'objets au cinéma » (à travers des exercices pratiques) et dans « The Six functions of the shot » (prévu comme le premier chapitre du troisième volume de *Poétique*[349]... et publié dans *Images of Passage*[350]). Sans doute, un point primordial dans la pensée de Ruiz est « La théorie du conflit central », qui ouvre *Poétique du Cinéma 1*[351], basé sur « *une conférence donnée en avril 1994 à l'Université de Duke aux Etats-Unis* »[352] et qui résume une problématique que Ruiz a dû affronter depuis le temps de ses ateliers d'écriture scénique alors qu'il était un dramaturge adolescent boursier[353] et puis comme réalisateur débutant, après *La Maleta,* pendant un séjour à l'université aux Etats Unis en 1964. Or, nous avons déjà évoqué ces contraintes normatives auparavant, celles d'une structure aristotélicienne en 3 actes (basée sur sa *Poétique* et sa vision de la tragédie), dans laquelle « quelqu'un veut quelque chose et quelqu'un le lui empêche » :

---

[347] Ruiz, *Poétique du Cinéma 2, op. cit.,* p. 21.
[348] Kyrou, *op. cit.,* p. 13 .
[349] Voir Stéphane Delorme et Cyril Béghin, « Entretien avec Raoul Ruiz : Fictions et spéculations », dans Bax (Éd.), *op. cit.,* p. 35. « *Je viens de vous livrer le premier chapitre du troisième tome, "Les fonctions du plan."»* Le troisième tome paraît de façon posthume au Chili sous le nom de *Poéticas del Cine, op. cit.* Il n'existe qu'en espagnol.
[350] Raúl Ruiz, « Six functions of the shot », dans Bandis *et al*, *op. cit.*
[351] Ruiz, « Théorie du Conflit Central », dans *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* pp. 9-23.
[352] Boillat, *op. cit.,* p. 8.
[353] « *Avant même de faire des films, j'avais suivi quelques cours de théâtre et écris deux ou trois pièces qui allaient à l'encontre de cela* ». Ruiz dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.,* p. 90.

« On m'avait appris à faire des bonnes pièces américaines, à organiser une histoire autour d'une structure de conflit. On m'avait expliqué que le récit devait d'abord se constituer autour des personnages, lesquels se définissent par rapport à un conflit central qui devient la colonne vertébrale de l'histoire... Il y avait d'une part un protagoniste ou un groupe de protagonistes qui déclenche l'action en voulant quelque chose – toute cette conception reposait en fait sur une théorie de la volonté – et d'autre part un groupe ou une force qui s'opposait à cette volonté et créait l'affrontement. Il y avait donc un parcours avant la décision, puis la décision elle-même ; et ensuite un nouveau parcours conduisant le protagoniste jusqu'à son but. Tout ce système était extrêmement codifié [...] »[354]

2.2.3 La théorie du conflit central

Or, pour Raoul Ruiz, un amateur du théâtre du *Siglo de Oro* espagnol et de Shakespeare, cette proposition – de devoir subordonner tous les éléments d'un récit– est choquante, d'autant plus que le chilien a pu constater son hégémonie autant dans l'écriture scénique dramaturgique comme cinématographique à travers des manuels de scénario qui sont devenus une norme à Hollywood et dans les écoles de cinéma depuis la fin des années 1950. D'ailleurs, Alain Boillat confirme ce constat: « *Ruiz mentionne dans son texte l'ouvrage* Comment écrire un script *de Lawson, mais ses remarques sont valables pour tous les ouvrages de ce type (ceux de Robert McKee, Syd Field, Christian Biegalski, etc.) qui, depuis la fin des années 1970, connaissent pour certains un succès retentissant et constituent une véritable manne pour les éditeurs.* »[355] En effet, pour Ruiz, ce mécanisme est extrêmement réducteur d'un point de vue créatif. Au contraire, il se demande, par exemple, si ses personnages ne voulaient rien, ou s'ils voulaient juste vivre[356].

Ruiz refuse qu'un récit doive obéir à une cohérence interne qui le rende vraisemblable, à partir des relations de cause à effet.[357] D'autre part, le réalisateur estime que cette dialectique de la volonté (liée

---

[354] Peeters, *op. cit.*, pp. 10-11.
[355] Boillat, *op. cit.*, p. 10.
[356] « *Dans ces [premières] pièces [de théâtre], je posais une question toute simple : Et si mon personnage ne voulait rien ? Et si mon personnage n'avait envie de rien de spécial ou envie d'une chose vague, comme par exemple de vivre ? Il ne veut pas une maison rose, il n'a pas de projet précis, il veut seulement vivre.* » Ruiz dans Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.*, p. 90.
[357] Voir Boillat, *op. cit. : « Dans sa conférence, Ruiz mine tous les principes établis par David Bordwell dans son évocation des caractéristiques majeures du cinéma « classique hollywoodien » : dès lors que l'intentionnalité du sujet (et, comme nous le verrons, son unité) est remise en cause, la sacro-sainte causalité sur laquelle repose la vraisemblance du récit passe à la trappe (au sens d'une sorte de «truc», dans un rapport ludique au spectateur). Les films deviennent ainsi, selon les termes du cinéaste, «aussi invraisemblables et extravagants que la vie elle-même», comme s'il s'agissait de prendre acte du dicton selon lequel «la réalité dépasse la fiction» pour revigorer cette dernière. Comme l'ont montré les théoriciens de la littérature, le réalisme – ou «l'effet de réel», pour reprendre la terminologie de Barthes – est avant tout produit par la cohérence interne de l'œuvre assurée par la motivation logique de chacune des composantes du récit. Philippe Hamon avançait à la suite de Jakobson qu'«il semblerait donc que, pour le lecteur (comme pour le spectateur de*

à la philosophie d'Engels) est devenue ce qu'il appelle un « paradigme narratif industriel »[358]. En outre, ceci pose un problème politique pour le cinéaste, car ce paradigme s'étend à l'application d'une idéologie de domination capitaliste, à travers une division binaire simpliste au niveau d'un « dominant-dominé », « opposant-opposé » et entre bons et méchants. Pour le chilien, c'est une normativité communicationnelle qui devient politique[359] :

> « D'où cette autre conséquence, politique cette fois, de la globalisation de la théorie du conflit central : paradoxalement, l'*American way of life* est devenu leurre, masque ; irréel, exotique, parfaite illustration de l'erreur logique connue sous l'expression de "misplaced concreteness" (Whitehead). Un tel synchronisme, entre la théorie artistique et le système politique d'une nation dominante, est un cas historique rare ; plus rare encore, son acceptation par la plupart des pays du monde. Les raisons de cette synchronisation ont été abondamment discutées : entre les hommes politiques et les acteurs, il y a interchangeabilité puisque les uns et les autres utilisent le même médium, cherchent à maîtriser les mêmes techniques de représentation, et pratiquent la même logique narrative – pour laquelle [...] la règle d'or veut que les événements n'aient pas besoin d'être réels mais seulement réalistes [...]. »[360]

Nous remarquons qu'il s'agit là d'un élément très important à considérer dans la théorie de Raoul Ruiz, l'aspect politique, qui n'est nullement pris en compte par l'interprétation baroque, mais qui est parfaitement en résonance avec une approche surréaliste (et postcoloniale). En effet, cette normativité politique traduite à partir d'un modèle narratif se dévoile à partir d'une déconstruction du langage narratif réalisée par Ruiz. Cette incorporation inconsciente de codes de comportement peut trouver un parallèle avec le concept de « traduction » employé par la philosophe Judith Butler lors de sa

---

tableau ou de spectacle), le réel soit d'abord le cohérent». La plupart des narratologues ont établi les conditions minimales de l'intrigue en respectant la définition aristotélicienne de l'étendue de la fable, soit « une suite d'événements, qui se succèdent suivant la vraisemblance ou la nécessité, [permettant] de faire passer le héros de l'infortune au bonheur ou du bonheur à l'infortune »

[358] Voir Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.*, pp. 115-116. Un autre paradigme industriel pour Ruiz est celui du « réalisme magique » d'Isabel Allende. En considérant de la sorte ce courant, il devient évident que le réalisateur rejette cette déformation édulcorée et anodine du surréalisme. Pour Richardson, les deux n'ont rien avoir, car le surréalisme crée plus radicalement une « autre réalité ».

[359] Ruiz proclame que la logique imposée par Hollywood à travers le conflit central est la même qu'utilisent politiquement les Etats Unis dans sa qualité de nation impérialiste et dominante : « [...] *les critères d'après lesquels la plupart des personnages se comportent dans les films d'aujourd'hui, proviennent d'une culture particulière. Dans cette culture (celle des Etats Unis), prendre une décision n'est pas seulement indispensable, c'est aussi passer immédiatement à l'acte (pas en Chine, pas en Irak). Aussi, la conséquence immédiate de la plupart des décisions dans une telle culture se résume à une certaine forme de conflit ; pas dans d'autres cultures. D'autres manières de penser refusent le lien de causalité directe entre une décision et le conflit qui pourrait en résulter, comme elles refusent que la collision physique ou verbale soit l'unique forme de conflit. » Ib. Id.*, p. 21.

[360] *Ib. Id.*

conférence à l'Université de Lausanne en 2013[361]. En effet, dans son discours, la nord-américaine a utilisé la métaphore de la traduction pour se référer à la normativité (psycho)-sexuelle – en laissant de côté le concept de « gender », qu'elle a longuement défini pendant sa présentation à cause des malentendus récurrents que ce terme a engendré. Il s'agirait pour l'enfant – même le nouveau né – d'une absorption subliminale des normes dominantes vis-à-vis d'une hétérosexualité conditionnée comme « ontologique » à travers la réception de stimulus visuels (la chambre bleue ou rose) et de codes de comportements. L'enfant « traduit » alors en quelque sorte le désir d'autrui, de ses parents et de la société, à travers des mécanismes de coercition « invisibles » puisqu'ils se reproduisent mécaniquement et inconsciemment, étant donné qu'il est question de « suivre l'ordre des choses et de la nature ». Tout comportement alternatif est immédiatement écarté et nommé « déviance » ou « perversion »[362]. Ce rapprochement entre Butler et Ruiz n'est pas naïf.

En effet, le réalisateur a lui même exploré ses personnages à travers une perpétuelle métamorphose, en cassant leur unicité. De plus, il nous semble surprenant que personne n'ait exploré certains films du chilien à travers une perspective *queer*. Pourtant, Ruiz a utilisé des cas de transmutation sexuelle pour certains personnages : l'enfant androgyne de *Le Toit de la Baleine* est emblématique à ce sujet, il devient une fille et a même une grossesse, en se regardant dans un miroir. En outre, Le *Baphomet*[363], entité androgyne dérivé du culte de Mithra et d'Hermès Trismégiste, développée par Pierre Klossowski dans sa vision philosophique, est le point central du système de tableaux (vivants) dans *L'Hypothèse du Tableau Volé* (et un élément essentiel dans la conception de simulacre définie par Klossowski et empruntée par la suite par Baudrillard et Deleuze). D'autre part, *La métamorphose* est le mythe à la base du premier scénario remis par Ruiz à Sergio Bravo en 1962, tandis que le personnage central du premier long métrage (inédit) du chilien, *Le Tango du Veuf* (Chili, Argentine, 1967), se travestit avec les habits de sa femme morte, en même temps qu'il discute avec son fantôme dans la maison, pour ensuite l'incorporer comme une partie de sa propre personnalité[364].

Or, vers la fin de *Le Tango du Veuf,* nous découvrons que la femme en question n'a jamais existé, tout serait le produit d'une hallucination de cet homme, peut-être dérivée de son impossibilité de sortir du placard, laquelle utilise comme voie d'échappement la folie, en permettant une matérialisation inconsciente (folle) du désir d'être « un autre ». Dans *Colloque de Chiens* (France, 1977), Henri devient Odile suite à une opération de changement de sexe et, dans *La Ville des Pirates* (1983), le schizophrène Toby est « habité » par plusieurs personnages masculins et féminins, dont sa mère et sa

[361] Judith Butler, *Le genre est-il (in)traduisible? Journée d'études et conférence à l'université de Lausanne,* 13 novembre 2013.
[362] Voir Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity* [1990], Great Britain, Routledge Classics, 2006.
[363] Pierre Klossowski, *Le Baphomet* [1965], Paris, Gallimard, 1987.
[364] Voir Peeters, *op. cit.,* p. 17.

sœur lesbienne et amoureuse d'Isidore, *la* protagoniste (Isidore est un nom masculin en français). Un autre aspect transgresseur du cinéma du chilien est celui de la représentation de la sexualité de l'enfant en tant que sujet désirant (et désirable) à travers ce « jeune Rimbaud » qu'est Malo dans ce même film : il séduit Isidore, elle devient sa fiancée et il est le père de son enfant. En outre, la relation œdipienne[365] double de Camille dans *Comédie de l'Innocence* est notoire, celui-ci agissant avec ses « deux mamans » en termes d'amant et de fiancé, lesquels sont assumés de façon explicite. D'une certaine façon, nous y retrouvons la subversion sexuelle infantile et adolescente de certains textes du surréaliste Georges Bataille[366] (ainsi que de certains tableaux d'Egon Schiele qui lui ont valu une condamnation pour pédophilie). D'ailleurs, ce dernier film est une adaptation du roman de 1929 *Fils de deux mères*[367] de l'italien Massimo Bontempelli, proche des surréalistes historiques, qui a employé explicitement leurs techniques et thématiques dans cet ouvrage.

Mis à part ces considérations *queer*, lesquelles ont elles-mêmes une connotation politique (la traduction en chacun d'un discours de domination incorporé par des processus inconscients), nous estimons important de souligner comment, pour Raoul Ruiz, les structures narratives traduisent elles-mêmes chez le spectateur le désir d'un autre, d'une idéologie impérialiste et capitaliste. Elles véhiculent une logique très précise et conforment un système de pouvoir, un dispositif de coercition : lutter pour exercer sa domination. Tout ceci au stade sous-jacent. En effet, il est convenant de remarquer un point signalé déjà par Michael Goddard, comme quoi pour Ruiz, la création poétique est alors un acte politique, car elle s'oppose au mode de pensée hégémonique à travers des considérations alternatives à celui-ci qui émergent du champ des (im)possibles et du virtuel, en même temps qu'elles rejettent les modes industriels de production économique des films :

> « Ruiz's practice or rather practices, as a filmmaker but also a writer, teacher, producer and ally should be seen as contributions toward a micropolitics of contemporary image production aiming to maximise both its aesthetic and critical potential via a range of tactics for escaping from the dominant modes of production that Ruiz names as central conflict theory. The critical

[365] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* pp. 296-298. Dans la définition que les chercheurs de Berkeley élaborent des films de Raoul Ruiz comme des « auto-personnels », il y a un élément central qui est la représentation du « roman familial » du monde privé du réalisateur. Alain Boillat (voir Boillat, *op. cit.*) insiste aussi sur le caractère autobiographique du récit ruizien. Celui-ci serait présenté de façon oblique, une stratégie reconnue par le cinéaste, à la manière d'un rêve. La théorie psychanalytique et freudienne de Cortínez et Engelbert peut paraître exagérée à premier abord, mais elle se révèle pourtant cohérente (même depuis ses premières pièces de théâtre comme *El niño que quiere hacer las tareas*). On retrouve dans plusieurs films du chilien la figure du père absent qui part en voyage (comme le père de Ruiz, capitaine de marine marchande) et des relations œdipiennes entre les enfants représentés et leurs mamans (adoptives ou pas, comme la mère que les marins des *3 couronnes des matelot* engagée par ces derniers pour jouer ce rôle dans le bateau) : ceci dans *L'île au trésor, Comédie de l'Innocence* et *Combat d'amour en songe* (lorsque Paul rentre chez ses parents sans le savoir et sa mère essaie de le séduire), entre autres. La pulsion incestueuse est poussé jusqu'à l'extrême et l'absurde total dans *Ombres Chinoises*.

[366] Voir Georges Bataille, *Histoire de l'œil* [1928], Paris, Gallimard, 1993.

[367] Massimo Bontempelli, *Fils de deux mères* [*Figlio di due madre,* 1929], France, Les éditions du Rocher, 2004.

dimension of Ruiz's work is not at all a case of advocating any normative type of political cinema, but instead supports the idea that creativity is always already political, precisely through its indifference to dominant norms, wether these are the norms of commercial production or those of official resistance. »[368]

Toutefois, il nous paraît remarquable comment ce processus de déconstruction et cet appel à la subversion n'ont pratiquement pas été explorés chez le cinéaste jusqu'à nos jours, tel que l'observe Goddard[369]. Dans ce sens, Ruiz est bien plus systématique et radical que les surréalistes historiques et ceci depuis ses débuts comme artiste. Or, il nous reste illustrer comment Ruiz opère une contrepartie poétique, ce que nous verrons plus loin sous la forme de dispositifs de tournage et de création. Mais, avant cela, précisons que la subversion est un thème que le réalisateur associe à Breton dès sa jeunesse, lorsqu'il développe une méthode appelée « *Cine de Indagación* » traduite ailleurs comme « *Cinéma de Recherche* », que nous nommerons désormais « *Cinéma d'Enquête* ». Celui-ci est l'application pratique du concept de « réalisme pudique » que nous avons défini auparavant : il s'agit d'enquêter la réalité pour dévoiler ce qu'elle dissimule, ce qu'elle cache dans ses replis. Car cela va bien plus loin qu'une simple synthèse du néo-réalisme italien et de la Nouvelle Vague française, qui pourraient être les référents apparents les plus évidents d'après le style de caméra utilisé par Ruiz que certains commentateurs ont repéré dans ses débuts: le *Cinéma d'Enquête* s'inspire plutôt des principes du cinéma direct et des aspects anthropologiques des documentaires de Jean Rouch en y ajoutant un aspect ludique[370]. En outre, celui-là s'éloigne de ce que Ruiz considère comme les courants dominants au cinéma vers 1970, le « film à thèse » auteuriste *à la* Godard prôné par les *Cahiers du Cinéma* et la « vision synthétique du monde » de *Mondo Cane* de Giacopetti et des premiers films en provenance du Tiers Monde[371] :

« [...] pour proposer ma position de travail, je voudrais utiliser un autre schéma, qui se réfère à l'Amérique Latine. Ici, je vois trois tendances clairement définies. D'une part, une sorte de cinéma citoyen, qui pose des problèmes concrets en Amérique Latine, et montre les moyens de les résoudre. C'est le cas de *La hora de los hornos*. Un film didactique. D'un autre côté je vois, en particulier au Brésil, un cinéma de la métaphore qui tend à créer des situations qui synthétisent ou bien fournissent la clé du pays. Et enfin, le type de films que nous essayons de

[368] Goddard, *op. cit.,* p169.
[369] *Ib. Id.*
[370] « *Notre travail a une histoire, mais dans le domaine de la sociologie et de l'anthropologie : le cinéma de Jean Rouch le Musée de l'Homme, le cinéma des canadiens. Ce genre de cinéma n'oserait jamais inclure la fantaisie, de considérer l'art comme un jeu. Il y a l'idée de faire des choses sérieuses, ce qui dynamite finalement les chances de ce cinéma.* » Enrique Lihn et Federico Schopf, « Diálogo con Raúl Ruiz », *Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción,* n° 423, Juillet-Septembre de 1970. [trad. par Ronnie Ramirez].
[371] *Ib. Id.*

faire, d'enquête, dans le sens de la recherche des clés nationales. Lorsque tu tournes une situation, tu la complètes, tu la résous. C'est l'idée du cinéma [d'enquête]. »[372]

Un des éléments essentiels pour ce *Cinéma d'Enquête* – qui est la méthode employée par Ruiz de *Tres Tristes* (1968) à *Dialogue d'Exilés* (1974) – consiste à déceler et de révéler ce qu'il appelle une « *culture de résistance* », dans laquelle il vise un potentiel subversif « *dans le sens le plus bretonnien du terme* »[373] et en conflit avec la culture officielle (représentée pour le cinéaste par les caractéristiques fascistes du film *Ayúdeme usted compadre* (1968) de Germán Béquer[374]). Nous soulignons ce point pour démontrer en quoi le cinéma « non-illusionniste » du premier Ruiz contient déjà des caractéristiques surréalistes profondes, de même que le *Cinéma d'Enquête* devient un geste politique:

> «Pour moi, faire un film est un acte politique [...] Mon idée est que les techniques de résistance culturelle forment un langage non-verbal dont la seule possibilité de les formaliser et de les élever à un niveau idéologique [...], c'est à travers le cinéma. [...] j'appelle cette attitude "politique" parce qu'il s'agit de sortir l'intellectuel de son statut de privilégié et enlever à l'activité artistique le caractère de discipline, de science et d'usine. Eh bien, encore une fois le surréalisme : l'art doit être fait par tous »[375].

Comment s'articulent ces « *techniques de résistance* » ? Ce que Raoul Ruiz entend par ce concept est « *l'ensemble des techniques de rejet d'un ordre déterminé* »[376] – lesquelles ne sont en aucun cas des manifestations socialement organisées sinon des conduites spontanées qui s'opposent au concept de civilisation (lire et écrire, avoir des comportements socialement acceptables, etc.), qui « *supposent l'oubli de l'apprentissage* »[377] : des « *techniques d'annulation, comme l'alcoolisme ou d'autres transgressions plus subtiles aux normes établies* »[378]. Or, pour Ruiz, ces mécanismes deviennent subversifs « *seulement s'ils sont complétés à travers le cinéma* »[379] qui cherche dévoiler ces comportements. Par exemple, tel que nous l'exposerons dans le chapitre prochain, le mouvement *Dogma 95* reprend involontairement les mêmes préceptes du *Cinéma d'Enquête,* notamment dans la

---

[372] *Ib. Id.*
[373] *Ib. Id.*
[374] « [Je voulais] montrer [le Chili] un peu différemment des représentations stéréotypées qu'on en donnait souvent. Je voulais notamment réagir contre un film appelé *Ayudeme Usted Compadre*, qui avait été soutenu par le gouvernement de Eduardo Frei et avait eu beaucoup de succès. Dans ce film, on montrait un Chili puissant et attirant, dont les habitants avaient quelques vices sympathiques comme un léger alcoolisme. Bref, on y montrait le Chili comme un pays de blancs, fréquentable. Moi, dans *Trois Tristes Tigres*, j'ai voulu présenter un tout autre Chili. Par exemple j'ai tenu à montrer les gens avec leur accent. Il y avait donc une volonté pour ainsi dire politique de montrer les accents, les comportements quotidiens, les manières d'être de la rue.» Ruiz dans Peeters, *op. cit.,* pp. 18-19.
[375] *Ib. Id.*
[376] Acuña *et al*, « Entrevista a Raúl Ruiz : "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno" » [1972], dans Cúneo, *op. cit.,* p. 36.
[377] *Ib. Id.*
[378] *Ib. Id.*
[379] Lihn et Schopf, *op. cit.*

subversion présente dans des films de Lars Von Trier, comme *Breaking the Waves* (1996) et *Idioterne* (*Les Idiots*, 1999), qui peuvent constituer une certaine postérité (pas une filiation mais une résonance) aux premiers films de Ruiz comme *Tres Tristes Tigres*.

Les dispositifs ruiziens

Ainsi, *Trois Tristes Tigres* (1968) est conçu selon une méthode que Raoul Ruiz exploite tout au long de sa carrière, celle de déconstruire et d'éclater au possible son scénario. En effet, pour le réalisateur, ses films en apparence les plus chaotiques sont les plus écrits (tel *La Ville des Pirates*), tandis que ceux qui sont en apparence plus linéaires ont été beaucoup plus improvisés (comme *Les Trois Couronnes du Matelot*). En outre, dès ses débuts, Ruiz développe des dispositifs de tournage, dans le sens de stratégie et d'arrangement. Pour *Tres Tristes Tigres,* il s'agit de normes très précises : la caméra, perpétuellement en décadrage, « agresse » constamment les comédiens à cause sa proximité physique, dans une lutte corps à corps (un seul objectif de 28mm est utilisé), il n'y a pas de plans généraux, ni champ/contre-champ, ni musique si ce n'est celle qui est censée s'entendre dans la scène, les dialogues forment une sorte de « bruit humain » où les interlocuteurs ne finissent pas leurs phrases, se font couper la parole et emphatisent mal les mots, telle une possible conversation dans un bar[380]. Ainsi, Ruiz relie ces principes autant à un héritage des techniques du cinéma direct – l'aspect *agit-prop* en moins – comme à ce que fera plus tard Dogma 95 (l'aspect moral en moins)[381].

Le spectateur doit tenir compte constamment du hors champ et le film est conçu comme un « mélodrame à l'envers », où les éléments mélodramatiques sont situés en toile de fond et les aspects secondaires de l'histoire, du « paysage », sont mis en avant. De plus, les histoires sont éclatées et il n'y a pas vraiment de protagoniste, de rôle principal, sinon plusieurs (à l'encontre d'un système de conflit central)[382]. D'autre part, le scénario s'adapte à ce qui arrive de façon spontanée pendant le tournage, en prenant en considération le hasard objectif et les associations libres suscitées par les éléments présents (gestes et objets), avec une participation active de l'équipe de tournage dans la recherche de solutions. Néanmoins, voici juste un exemple d'un dispositif développé par Raoul Ruiz pour arriver à une représentation et il en déploiera pratiquement un (voire plusieurs) pour chacun de ses films, ce qui

[380] L'aspect réfléchi et « écrit » de *Tres Tristes Tigres,* pensé comme une sorte de « film manifeste », fait que la plupart des « pratiques théoriques » de Raoul Ruiz s'y trouvent déjà : l'écriture automatique lors du tournage (l'adaptation constante du scénario pendant celui-ci, le jeu sur les potentialités narratives des éléments présents sur le plateau, etc.), l'interaction constante caméra-comédien, le jeu sur le plan séquence, qui en même temps suit ou contourne les acteurs et explore le territoire et les différents espaces, la dynamique d'établir un film avec plusieurs niveaux de lecture (et la double vision), effacer volontairement les « points forts » d'un récit pour mettre en évidence le reste (le mélodrame inversé, la parodie), des personnages à la personnalité ambiguë et/ou en constante (in)définition, l'éclatement d'un récit qui devient multiple, comme un système de galaxie où plusieurs centres évoluent en fractales dans des structures d'archipel.
[381] Interview *Off the record* à la télévision chilienne
[382] Par rapport à la multiplicité des récits ruiziens, voir Alain Boillat, *op. cit.*

présente à chaque fois un univers très riche à considérer –nous nous limitons donc à quelques exemples précis de « stratégies » ruiziennes :

> « Les péripéties tu les mets en dehors de l'histoire et ce sont les images du film. Ceci équivaut à jouer avec une multiplicité de dispositifs au lieu d'avec juste un seul. Un dispositif, c'est la mécanique pour affronter un film. Par exemple : je décide que ce film sera fait en noir et blanc, que personne ne regardera la caméra et qu'ils ne se regarderont jamais entre eux, qu'ils parleront lentement et de façon monocorde, et avec cette sorte de filtres déformants que sont les comportements et ces éléments de mise en scène, tu transformes une réalité. Mon jeu est de changer de dispositif toutes les deux minutes. Jouer avec certaines émotions qui sont narratives, mais qui correspondent à des gens qui voyaient beaucoup de films, des gens de ma génération. Dans *La Ville des Pirates,* l'émotion se joue sur le fait que l'on suppose qu'on s'endort dans un film et qu'on se réveille dans un autre, avec les mêmes acteurs, qui est une sensation poétique qu'on a tous eu, je crois. »[383]

Nous pouvons voir dans la citation précédente comment Raoul Ruiz affronte les tournages à travers la mise en place de différents dispositifs. Ainsi, le cinéaste se réfère à cet aspect théorique de sa pratique dans plusieurs interviews, notamment à l'époque de la sortie de *La Ville des Pirates,* dans des entretiens offerts à *Cinématographe*[384] et à *Positif*[385]. De plus, tel que le remarque Adrian Martin[386], Ruiz saisissait ces occasions pour pouvoir théoriser sur le cinéma et pour opérer une « critique positive », en offrant des propositions pour élaborer des pratiques artistiques : ces propositions sont des thèmes qu'il développe tout le long de sa carrière et qui seront cristallisés dans *Poétique du Cinéma*. D'ailleurs, ces méthodes comportent plusieurs critères intéressants d'un point de vue surréaliste. Avant tout, il s'agit d'une *mise en relation,* d'un agencement d'éléments destinés à créer une émotion poétique. Le travail théorique de Ruiz consiste donc en quelque sorte à décomposer les éléments constitutifs d'un film et les mettre en rapport, en créant autour d'eux un système de relations basé sur ses potentialités narratives, d'où le caractère expérimental[387] de son œuvre, le « que

---

[383] José Román, «Declaraciones de Raúl Ruiz a José Román », *Revista Enfoque, n° 7,* Diciembre de 1986, Santiago de Chile, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, 1986. pp. 37-41. http://www.cinechile.cl/archivo-98 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

[384] Guislain, *op. cit.*

[385] Voir Ciment *et al*, « *Entretien avec Raoul Ruiz»* [orig. *Positif,* n° 274, décembre 1983], dans Lageira, *op. cit.,* pp. 42-45.

[386] Voir Adrian Martin, « Hanging Here and Groping There: On Raúl Ruiz's "The Six Functions of the Shot" », http://www.screeningthepast.com/2012/12/hanging-here-and-groping-there-on-raul-ruiz's-"the-six-functions-of-the-shot"/ (Mis en ligne en 2012, dernière consultation le 19 novembre 2014) Version en espagnol : « Aquí colgando y por allá tanteando: acerca de 'las seis funciones del plano' de Raúl Ruiz », dans Pinto et De Los Ríos, *op. cit.,* pp. 291-304.

[387] « [...] *je crois avoir inventé trois ou quatre dispositifs nouveaux pour faire du cinéma, ce n'est pas une simple volonté sportive. Je crois avoir fait pour la première fois un travelling compensé avec une grue y des variations de décor, dans* La Vocation Suspendue *(un zoom lié au travelling, auquel on rajoute une grue qui est compensée*

se passerait-il ? (*What if*) » avec ces interventions sur des éléments de base : gestes, objets, mouvements de caméra, *séquentialité* des plans, musique, bande-son, voix *over,* dialogues. Pour Ruiz, « *[s]'il est vrai que la poésie ne se fait ni avec des concepts ni avec des idées mais avec des mots qui possèdent une certaine puissance, on peut dire que le cinéma se fait avec des gestes et des objets, des jeux d'espaces produits par la conjonction de ces deux termes* »[388].

L'idée d'agencement d'éléments est présente chez Raoul Ruiz dès son premier texte théorique publié en 1978 dans *Cahiers du Cinéma* et intitulé, justement: « Les relations d'objets au cinéma »[389]. Dans ce dernier, le réalisateur analyse son médium dans des termes que nous rapprochons de ceux d'un *dispositif de vision et d'audition*. Nous utilisons explicitement la notion définie par les chercheurs de l'université de Lausanne, Maria Tortajada et François Albéra[390], qui propose une grille de lecture qui inclut une représentation, un spectateur et une machinerie qui permet d'accéder à cette représentation (soit-elle technique, idéologique, économique...). En effet, dans son essai, Ruiz décrit le cinéma comme un processus d'échange dans lequel la spectature est explicitée ; un film est produit par quelqu'un pour être vu par quelqu'un d'autre. Ainsi, la première phrase du texte est : *« En général, un film remplit la fonction de spectacle. On le montre pour qu'il soit vu. Ce qu'on voit est – en principe – suffisamment intéressant pour mériter d'être vu »*[391] . Comme chez les surréalistes, pour Ruiz le spectateur est central dans la dynamique d'une œuvre d'art, c'est lui qui la complète, qui l'interprète et lui attribue un sens. C'est ici qu'apparaît le phénomène de la *double vision* ruizienne : les objets présents dans un décor (*set*) possèdent deux aspects qui interviennent dans le processus d'attribution de sens. Le premier est le sens qui lui est attribué par l'histoire, par la narration, à travers une hiérarchisation dans la mise en scène qui permet de le déceler (un sens voulu, donc), les objets étant disposés d'une certaine forme pour arriver à un certain sens. Le deuxième est un aspect inconscient et latent propre à tout objet, qui vise à se détacher pour devenir autonome, ce qui lui donne une deuxième lecture :

> « [...] On ne peut nier l'existence d'une tension due au fait que certains objets luttent pour émerger de la toile de fond. Cela devient tout à fait flagrant dans certains films d'amateurs qui cherchent à filmer leurs proches à côté de monuments. Mais plus inquiétant est le cas des

---

par des mouvements de décor, il se produit un jeu de vertige qui est beaucoup plus complexe qu'un simple travelling compensé). Aussi, je crois que pour la première fois, on joue avec la troisième dimension, simplement en peignant les décors. C'est des petits tics, des jeux de miroirs qui sont nouveaux. Travailler, par exemple, en peignant des décors et en peignant sur l'objectif en jouant en même temps avec le miroir semi-réflecteur ouvert, jouer avec des choses qui n'ont pas été inventées par moi, mais qui existent, comme des compensations de mouvement de caméra et des compensations d'illumination, par exemple, en utilisant un monochromatique vert et en illuminant avec son complémentaire. » Ruiz dans Román, *op. cit.*

[388] Lageira, *op. cit.,* p. 63.

[389] Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *op. cit.*

[390] Voir Maria Tortajada, « Le dispositif n'existe pas ! » (en coll avec F. Albera), dans *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011. pp. 13-38.

[391] Ruiz, *op. cit.,* p. 25.

objets qui essaient d'émerger par eux-mêmes. Autrement dit, nous sentons qu'entre les éléments privilégiés et ceux qui essaient d'émerger, il existe des rapports difficiles à formuler. Cette tension constante, qui rend l'abstraction impossible au cinéma, peut faire penser à une espèce de courant souterrain qui accompagne toute série d'images, un courant qui, appuyé sur des objets identiques ou similaires, comme s'il s'agissait de signalisations du trafic, poursuit une histoire à moitié digérée par les objets montrés, à moitié attribuée par nous. Parfois, les objets de la toile de fond surgissent au premier plan seulement pour certains spectateurs : pour le cordonnier qui, par exemple, s'intéresse à un modèle de soulier porté par le protagoniste dans la scène du crime. »[392]

Au lieu d'écarter ou d'essayer d'étouffer cette tension entre contenu manifeste et contenu latent, pour utiliser les notions employées par Ado Kyrou, ce que propose Raoul Ruiz est de jouer précisément avec cette polysémie potentielle des objets pour en exploiter des qualités poétiques : « *Quelques fois l'association inattendue d'une image qui nous est montrée à une autre que nous avons en tête, nous oblige à faire un saut à travers une zone où les images sont liées d'une manière provisoire*. [...] *Alors les images s'organisent en constituant des fantasmes*. »[393] L'exemple utilisé par Ruiz pour éclaircir cette corrélation imaginaire dans son texte sont des images d'*Un Chien Andalou* de Buñuel : « *une roue de chariot dans un living room, un âne pourrissant sur un piano* »[394], avec des photogrammes du film en guise d'illustration. En outre, le chilien fait aussi mention à la vache dans un lit de *L'Âge d'Or*. De plus, dans *Poétique du Cinéma,* Ruiz développe la métaphore ou intuition suivante comme un des fondements de sa pensée : «*un film* [a] *de la valeur, au sens esthétique, dans la mesure où il regarde autant le spectateur que le spectateur le regarde* »[395].

Le cinéaste s'approprie de la notion d'inconscient optique de Benjamin pour développer celle d'inconscient cinématographique[396] qu'il explique de façon implicite dans son entretien avec Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, à travers un corpus de tout ce qui a déjà était filmé[397] : ceci inclut les images que nous avons vues d'objets dans d'autres films, tout comme l'expérience quotidienne et l'interaction que nous avons avec ceux-là. Ruiz relie cela avec une origine « *platonicienne* » des images : « *Présupposé poétique : les images visibles viennent de bien plus loin. Elles émergent de*

---

[392] *Ib. Id.*
[393] *Ib. Id.*
[394] *Ib. Id.*
[395] Ruiz, *Poétique du Cinéma 2, op. cit.,* p. 10.
[396] Voir Ruiz, « Chapitre IV : Inconscients photographiques », dans *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* pp. 55-69.
[397] Buci-Glucksmann et Révault d'Allones, *op. cit.,* p. 95. « *[...] C'est parce qu'il y a trop de films que l'enregistrement rappelle autant le monde réel que le "déjà filmé". On ne peut pas ignorer ce double effet lorsque l'on filme. C'est l'aspect platonicien du cinéma. Tout a déjà été filmé quelque part avant même l'invention du cinéma, les axes ou plutôt les formes de base existent et elles ont été figées trop vite et trop fortement. Ces formes de base constituent déjà une manière de regarder, une façon de voir, il est nécessaire de tenir compte de ces formalisations.* »

l'ombre primordiale »[398]. En outre, Cortínez et Engelbert voient dans ces idées une expansion inattendue et surprenante du *Cinéma d'Enquête,* qui est celle d'aller au-delà d'une étude des comportements et des replis dissimulateurs de la réalité, pour explorer le monde « latent » et inconscient derrière celle-ci.[399]

Avant de clore cette partie qui aborde la théorie filmique de Raoul Ruiz – que nous avons abordée à travers les aspects qui la relient profondément au surréalisme –, nous estimons pertinent de nous référer à deux autres aspects de celle-ci. Le premier est la proposition révolutionnaire suivante: « [...] *Les images qui composent un film déterminent le type de narration qui le structure, et non le contraire* »[400] (et nous effectuons ici le lien avec l'importance donnée aux images par les surréalistes). Le deuxième point à souligner est une autre intuition que développe le réalisateur chilien dans son processus de fragmentation du cinéma : utiliser le plan comme unité syntagmatique et revendiquer son indépendance (un plan est considéré comme ce qui est compris entre les mots « action » et « coupez » dans un tournage). Ruiz l'exprime de la façon suivante : « [...] *le film n'est pas composé par un nombre donné de plans, mais plutôt* décomposé *par eux : lorsque nous voyons un film de 500 plans, nous voyons également 500 films* ». En effet, le plan est l'unité de base dans laquelle Ruiz propose d'expérimenter avec ses « *relations d'objets au cinéma* ».

Par exemple, le texte qui cristallise les considérations du cinéaste sur ce sujet-là est « The Six Functions of the Shot », lequel attribue six fonctions aux plans. La première est centrifuge : chaque plan doit mener à un autre, jusqu'à la fin du film. La deuxième fonction est centripète : chaque plan vise à se détacher du reste en formant une unité autonome (il absorbe le spectateur). Une troisième est une fonction récursive : un plan inattendu qui donne envie de rembobiner pour revoir ce que l'on a cru voir. Une quatrième est une fonction métaphorique, le plan résume l'histoire du film (le plan que les publicistes recherchent pour faire l'affiche). Une cinquième est une fonction holistique : le plan résume la logique et le contenu profond du film. Une sixième est la fonction combinatoire : les plans peuvent être réarrangés à travers des ordres séquentiels différents qui lui offriront des associations « *sémantiques et syntaxiques* »[401] différentes. Voici donc un outil d'analyse et de travail que Ruiz développe dans sa quête pour la confection « *d'objets poétiques* »[402], créés à partir d'un processus de bricolage. Néanmoins, chaque dispositif utilisé pour développer la représentation est unique : « *les*

---

[398] Ruiz cité dans Jacques Aumont, *Le montreur d'ombre,* Paris, Librairie Philosophique, 2012. p. 141.
[399] « *A partir de son exil en France, Ruiz approfondit le concept de Cinéma d'Enquête de façon hallucinante pour lui donner sa formulation plus explicite et cohérente dans* Poétique du Cinéma. *En effet, l'accès à la vérité mythique que se cache derrière les images du quotidien se trouve dans les images elles-mêmes sous la forme de l'inconscient photographique (cinématographique)* ». Cortínez et Engelbert, « La estética de Ruiz », *op. cit.,* p. 79.
[400] Ruiz, *Poétique du Cinéma 2, op. cit.,* p. 10.
[401] Voir Martin, *op. cit.*
[402] Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* p. 75.

règles nécessaires pour comprendre ces objets demeurent uniques, toujours singulières et à découvrir par chacun »[403].

Nous pouvons lier la conception que Raoul Ruiz développe par rapport à l'indépendance du plan avec les pratiques spectatorielles des surréalistes, en particulier la méthode développée par Jacques Vaché et André Breton de passer d'une salle de cinéma à l'autre sans tenir compte du programme, une sorte de « spectature automatique » qui provoquait une expérience vertigineuse et des associations nouvelles. Et chez Ruiz, c'est exactement de quoi il s'agit dans ses films : du passage d'un film à l'autre dans un même film. Le réalisateur relie cela à l'expérience du cinéma pendant son enfance, lorsqu'il assistait à des programmes multiples, où un acteur connu exécutait plusieurs rôles d'un film à l'autre.

D'autre part, Ruiz peut se rapprocher des surréalistes à travers sa conception du réalisateur comme un « chaman »[404], qui doit établir à travers des moyens de bricoleur une voie de communication entre le monde des vivants (le spectateur) et le monde des morts (l'image audiovisuelle, une fois capturée, est définie comme Ruiz comme désormais peuplée de fantômes) et des ombres (le contenu latent ou inconscient). Tel est un autre aspect concernant la « machinerie » de sa vision du dispositif audiovisuel : pour produire des rêves audiovisuels qui ne puissent pas répondre à la question « *De quoi parle ce film ?* »[405], il faut s'écarter des procédés normatifs d'une production à la chaine, celle de l'industrie d'Hollywood[406] et d'autres paradigmes narratifs industriels comme le réalisme magique. Afin de conclure cette partie, il reste à souligner une stratégie proposée dans *Poétique du Cinéma* pour atteindre une polysémie filmique : celle d'établir un « *plan secret* » (comme celui des poèmes symphoniques) qui expliquerait et structurerait un récit, pour ensuite le détruire et le cacher, en enlevant ainsi des éléments explicatifs du film (le « *fragment absent* »). Ceci aboutirait à une écriture d'un scénario double avec un film « évident » ou manifeste, et un film latent et souterrain, l'un s'appuyant sur l'autre, en se combinant à partir d'un système d'obsessions[407] :

> « Je veux juste faciliter le saut vers ce monde d'images qu'on appelle un film à l'intérieur duquel coexistent, simultanément, plusieurs autres films qu'au lieu d'ignorer, je cherche à rendre visibles autant qu'il est possible. J'évoque un cinéma 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-

[403] *Ib. Id.*
[404] Voir Ruiz, « Pour un cinéma chamanique », *op. cit.,* pp. 71-88.
[405] « *Serge Daney, distinguait de tels films des produits de l'industrie, en invoquant la différence entre un vrai voyage et un voyage organisé. Ce qui rend unique un vrai voyage, ce sont les accidents magiques, les changements d'avis, les découvertes, les émerveillements inexplicables et le temps perdu, et retrouvé à la fin du film, tandis que dans le voyage organisé, le plaisir vient du respect sadique du programme. » Ib. Id.* . p. 76.
[406] Voir Ruiz, « Le cinéma comme voyage clandestin », *op. cit.,* pp. 103-117.
[407] Voir *Ib. Id.,* pp. 106-107.

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. »[408]

Pourtant, la théorie filmique de Ruiz (qui contient des aspects qui concernent autant la création artistique comme des conceptions philosophiques sur l'image-son et la représentation) n'a été que très peu exploitée ou considérée jusqu'à nos jours et méritait une analyse bien plus poussée que celle que nous avons pu offrir ici, faute d'espace – ce point reste à développer dans de nouvelles recherches que nous encourageons. Effectivement, dans la *Poétique du Cinéma,* nous retrouvons des concepts énoncés à travers des textes qui utilisent la méthode de l'association libre (« *passer du coq-à-l'âne* »[409]), des références « tous azimuts » et des idées empruntées à plusieurs cultures (européenne, latino-américaine, chinoise, arabe, orientale), époques (moyen-âge, modernité, contemporanéité) et modes de pensée (Wittgenstein, Whitehead, Swedenborg), le tout à travers un mode d'écriture métaphorique et « surréaliste »[410].

Nous conclurons cette partie avec une citation d'Adrian Martin qui se réfère au peu de considération que la théorie ruizienne a reçu. En effet, l'australien estime que Ruiz a effectué des apports considérables à la théorie du cinéma et que « The Six Functions of the Shot » permet de surmonter des théories dominantes comme le structuralisme ou l'opposition entre « Cinéma-narration » et « Cinéma-attraction » développée par des penseurs comme André Gaudreault depuis les années 1970[411], en offrant une nouvelle grille de lecture :

> « [Ruiz's] critique of the mainstream, Hollywood narrative principle of 'central conflict theory' is often cited – indeed, Ruiz's entire œuvre as an artist may be, in the cinephile imagination, associated with this concept, above all, today. But what of the speculations in his *Poetics* about lighting, sound, genre – and of the governing notion, generative where the critique of central conflict is essentially negative, that "the images that together make up a film determine what type of narration will structure the film and not the contrary"? [...] In the use of Ruiz's theoretical ideas, we find, in fact, the same aporia as in much of the analytical commentary on his films: it stays at the level of generality and evocation, an auteurist genuflection before all that is somehow vaguely 'Ruizian'. Or – a far worse fate – Ruiz is politely excused from the table of contemporary film-philosophy on the assumption that his writings, however

[408] *Ib. Id.*
[409] *Ib. Id.,* p. 8.
[410] Selon Adrian Martin : « *Ruiz always used, in his writing, the rhetorical form of the logical demonstration – with its assertions and syllogistic proofs – even as he spins it into surreal conclusions.* » Martin, *op. cit.*
[411] *Ib. Id.* Voir aussi Boillat, *op. cit.* Dans son article à propos de « La théorie du conflit central », Alain Boillat se réfère à *Poétique du Cinéma* comme un « *pamphlet* ».

entertaining, are fundamentally idiosyncratic, eccentric, applicable only or mainly to his own films. »[412]

2.3 Pratiques surréalistes/ Objets poétiques

Dans cette partie, nous donnerons quelques exemples de films de Raoul Ruiz dans le but d'illustrer notre proposition concernant l'existence d'un surréalisme ruizien. Nous commencerons avec son premier film du chilien, perdu pendant longtemps, *La Maleta* (*La Valise*, 1963-2008), pour ensuite aborder un film en apparence réaliste, *Palomita Blanca* (*Petite Colombe Blanche*, 1973), lequel nous servira d'exemple pour définir comment opère le surréalisme ruizien dans ce contexte. Finalement, nous examinerons un film résolument surréaliste, dont les techniques explicites, à savoir *La Ville des Pirates,* (1983), l'un de ses films les plus « illusionnistes ».

2.3.1 *La Maleta* / *La Valise* (Chili, 1963-2008) : Moyen métrage (18min 33s.)

Le premier film de Raoul Ruiz a une histoire particulière : il a été tourné deux fois entre 1962 et 1963 avec des difficultés de tournage permanentes[413], pour finir inachevé mais cependant à un stade avancé du montage, faute de fonds pour la post-production. *La Maleta* a ensuite été perdu, pour réapparaître quarante ans plus tard dans deux boites de pellicule étiquetées comme « film français »[414], grâce à une révision que la cinémathèque chilienne a fait de ses archives, pendant les années 2000. Ruiz décide alors de terminer le montage et d'ajouter une bande son : « *ça doit être le seul film qu'un cinéaste commence a 21 ans et finit à 67 ans* »[415]. La première a lieu lors de la cérémonie d'ouverture du Festival Internacional de Cine de Valdivia, au Chili, en 2008. Or, tel que nous le verrons, il est surprenant comment ce film expose déjà des éléments importants du style du chilien qui le rattachent au surréalisme. Cependant, comme il a été perdu pendant longtemps, ce film n'est pas considéré par la plupart des commentateurs, à part Cortínez et Engelbert – qui offrent des détails de contexte et une analyse approfondie dans leur ouvrage sur Raoul Ruiz[416]. Car, tel que nous l'avons signalé auparavant, la situation dans laquelle apparaît *La Maleta* en fait une *rara avis* dans le panorama local.

---

[412] *Ib. Id.*
[413] Voir Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* pp.136-142.
[414] Cette erreur d'étiquetage est qualifiée de « prémonitoire » par Yenny Cáceres dans son article sur *La Maleta*, vu la carrière que Ruiz a entamé dans le cinéma français. Pour Cortínez et Engelbert, il pourrait s'agir d'un cas de camouflage pour éviter la destruction du film pendant la dictature de Pinochet (1973-1990). Ce geste a été fait pour préserver d'autres films, à travers une pratique de résistance pour conserver le patrimoine culturel. La dictature de Pinochet a particulièrement poursuivi tout manifestation culturelle non-fasciste, avec un acharnement sur les livres, musique et cinéma, en procédant à brûler des ouvrages condamnés. La stratégie de la résistance se basait sur une intuition vérifiée à posteriori par rapport aux films, lorsque les archives de Chilefilms (l'institut national du cinéma) ont été incendiées.
[415] Bovier *et al.* , *op. cit.*
[416] Cortínez et Engelbert, « 5.2. Iniciación en el cine : *La maleta* (Initiation au cinéma : *La Valise)* », *op. cit.,* pp. 133-151. Yenny Cáceres aborde aussi le sujet du film dans Yenny Cáceres, « La doble vida de la maleta », *op.*

Ainsi, presque personne ne tournait à l'époque dans le pays, à part les membres du *Centro de Cine Experimental* de l'Université du Chili, lesquels suivaient le courant latino-américain dominant qui vouait les réalisations audiovisuelles au réalisme social dans le documentaire et la fiction. En porte-à-faux, Ruiz, qui se défini comme un artiste radical pendant ses débuts[417], fait un film abstrait, avec un scénario « *vaguement expressionniste, ce qui avait beaucoup choqué les gens du* Cine Experimental*, car au Chili, ce qu'il fallait faire était un film plus réaliste*»[418]. L'histoire, telle que la résume Charles Tesson dans *Cahiers du Cinéma* en 1983 est la suivante : « *Un homme se promène dans la ville avec une valise. À l'intérieur, un homme beaucoup plus petit que lui. Quand le porteur est fatigué, il s'arrête, s'installe à l'intérieur de la valise et l'autre prend le relais.* »[419] Pourtant, dans le film, les deux personnages sont jumeaux.

Ruiz se lance dès ses débuts dans une quête artistique qui se méfie des grands discours épiques par rapport à la réalité, pour exposer la première ébauche de son *surréachilisme* (l'étrangeté dans le quotidien) et de son « *réalisme pudique* ». En effet, la jeune promesse du théâtre national, l'enfant terrible qui défie les conventions spectatorielles et narratives à travers sa dramaturgie ironique et vouée à l'absurde[420], offre un premier film composé essentiellement de « *gestes et d'objets* », avec une focalisation particulière sur ces deux principes, sans une structure de conflit central qui détermine les images en subordonnant tous les éléments du film à ce conflit. Car *La Maleta* n'est pas un film naïf : Raoul Ruiz est un scénariste qui cherche à expérimenter (dès ses débuts comme dramaturge) et le film est très écrit, pratiquement plan par plan[421].

D'ailleurs, le jeune dramaturge est cinéphile et ciné-clubiste[422] et il s'intéresse aux théories cinématographiques d'Eisenstein et de Koulechov lorsqu'il tourne son premier film[423]. A l'époque,

---

cit., pp. 53-62. Mais, le texte de la journaliste chilienne est truffé d'imprécisions et n'a pas la rigueur de celui des chercheurs de Berkeley.

[417] Interview *Off the record* à la télévision chilienne.

[418] Luis Bocaz, « Raúl Ruiz : No hacer una película como si fuera la última », *Araucaria de Chile, n°11,* Madrid, Ediciones Michay, 1980. http://www.cinechile.cl/archivo-80 (Dernière consultation le 22 novembre 2014)

[419] Charles Tesson, « Joe de l'oie: un cauchemar didactique pour établir une biofilmographie de Raoul Ruiz », dans *Cahiers du cinéma*, N° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. p. 14.

[420] Ruiz avait présenté en 1962 un spectacle de deux œuvres de théâtre en un acte intitulé *Duo*, lesquelles s'écartent de la théorie du conflit central. *Duo* est composé de *Cambio de Guardia* et de *La Maleta*, laquelle Ruiz adaptera pour son premier film. Le théâtre ruizien a eu un fort impact sur la critique à l'époque. Le critique Ramon Cruz est choqué : « [Duo] *va au-delà des limites du désespoir, du cancer, de la tuberculose, du monde noir habituel du théâtre d'avant-garde.* ». Pour le critique, Ruiz fait de « *l'anti-théâtre (…) qui fatigue le spectateur lorsqu'il insiste sur la négativité. Le témoignage, la radiographie d'un monde égoïste, cruel, de valeurs fausses…*». Ramon Cruz, cité dans Cortínez et Engelbert, *op. cit.*, pp. 131-132.

[421] « *Je l'avais dessiné plan par plan. Enfin, comme je ne sais pas dessiner, je l'avais fait dessiner* ». Peeters, *op. cit.*, p. 14.

[422] « ***1960**. Je dirige le ciné-club universitaire à Santiago. Je passe Orson Welles, les Quatre Cents Coups, A bout de souffle. La querelle entre néoréalistes et hitchcockiens bat son plein au ciné-club. Moi, je suis néoréaliste. J'invente une expression qui me vaut un certain succès : "Tout travelling est affaire de mélancolie."*

Ruiz est influencé par des amis cinéphiles et reçoit les conseils de Sergio Bravo (le fondateur du *Centro de Cine Experimental*), qui était le propulseur du nouveau courant de cinéastes au Chili (décrit par Ruiz comme une sorte d'activiste du cinéma qui offrait de la pellicule à tout le monde) et qui était un des seuls à tourner dans le pays. Raoul Ruiz assiste au tournage de ... *À Valparaiso,* de Joris Ivens et aux conférences que le français offre à l'Université de Valparaiso. Selon le chilien, c'est Ivens qui prend sa défense face aux critiques des cinéastes du *Centro,* lesquels accusaient Ruiz d'être surréaliste et anachronique[424]. Le français a offert des conseils au chilien, comme un deuxième mentor après Bravo, tout en proclamant que « *tous les jeunes sont surréalistes, ils se méfient de la réalité* »[425].

En effet, Raoul Ruiz se méfie des discours du cinéma politique et agit-prop, du réalisme imposé et dominant. Pour le réalisateur débutant, la subversion d'une œuvre doit être bien plus subtile et radicale, il s'agit pour lui de bouleverser notre regard, en questionnant l'image et les codes de représentation. Nous reprenons cette citation : « *je considère également* [*La Maleta*] *comme une tentative d'atteindre un degré zéro du cinéma: un cinéma qui soit entièrement parodique et abstrait*. La Maleta *ne nie pas la réalité chilienne, il nie bien plus radicalement le cinéma*. »[426]

Par exemple, la bande-son de *La Maleta* illustre bien ces propos : composée uniquement à partir d'onomatopées, de murmures et de grognements, les « propos » tenus dans le court métrage opèrent comme un pré-langage. En effet, les bruits vocaux enregistrés par Ruiz, s'ils entretiennent un rapport avec l'image, c'est bien afin d'exprimer des émotions et des sensations au stade primaire : des signes non codifiés mais qui pourtant rendent compte d'une activité psychique et corporelle. Il s'agit du langage de l'inconscient, de la traduction d'un esprit à un *degré zéro* de la pensée. Donc, ce ne sont pas des concepts et des idées qui sont véhiculés par l'oralité, mais des sons qui manifestent des états bruts et non raffinés : un grognement particulier illustre un effort physique, une onomatopée indique le doute et la question, une autre la rage soudaine. Les bruits émis par Ruiz sont des bruits corporels, le reflet d'une activité interne qui va au-delà du conscient. Voilà déjà une caractéristique surréaliste, issue de la définition même du mot développée par André Breton : illustrer la pensée grâce à des automatismes ; le questionnement à la communication et au langage en est une autre.
On pourrait qualifier cette bande-son de dada dans le sens où « dada » est un mot inventé qui sert à tout dire : un signifiant vide, comme les bruits et les onomatopées de Ruiz dans *La Maleta* : un mot-valise. Ce concept est repris dans *Le Toit de La Baleine,* avec les deux indiens patagoniens qui utilisent un seul mot pour se référer à tout : à nouveau un *degré zéro* du langage. D'autre part, le jeu

---

Si on mélange ma phrase avec celle de Godard, ça donne une chose bizarre : une "morale mélancolique".» Ruiz, « mes dates clés », *op. cit.*
[423] Voir Peeters, *op. cit.,* p. 14.
[424] Ces critiques viennent des amis de Raoul Ruiz qui sont comme lui tournés vers la gauche politique. Ruiz milite dans le parti socialiste, d'où vient le fait qu'il a du mal à digérer les accusations.
[425] Ivens cité par Ruiz dans Bovier *et al, op. cit.*
[426] *Ib. Id.,* pp. 78-79.

avec la bande-son est comique. Un exemple : lorsque trois personnages (les jumeaux et un valet d'hôtel) prennent l'ascenseur, un plan illustre le panneau avec les numéros d'étage qui s'illuminent l'un après l'autre à mesure que l'ascenseur monte, ce qui est illustré dans la bande-son avec un applaudissement chaque fois qu'une lumière s'allume.

Les applaudissements sont utilisés tout au long du film dans un esprit ludique à côté des voix en complétant ces extensions primaires pour communiquer que sont la bouche et les mains. À un moment, ceux-ci illustrent l'homme double qui secoue ses souliers pour enlever la poussière. Dans le plan suivant, ils correspondent, par contre, à l'applaudissement réel du valet. Celui-ci indique de la sorte à son hôte que les escaliers de l'hôtel ne sont pas le lieu adéquat pour faire cela. En outre, le jeu sur la bande-son est également effectué sur le plan musical, avec une bande-son fortement dissonante et grinçante, composée par Jorge Arriagada. Celle-ci n'est pas mise en rapport avec l'image par une relation de cause à effet, mais fonctionne de façon indépendante. Par exemple, une musique inquiétante est mise sur un plan qui montre une situation banale et quotidienne, en créant un effet d'étrangeté – qui n'est pas explicable par les images du film – et un état de suspicion.

Cet état de soupçon permanent[427] est essentiel pour comprendre la poétique symbolique de Ruiz, dans laquelle toute chose se réfère potentiellement à une autre. Dans *La Maleta,* nous retrouvons déjà des concepts énoncés postérieurement par Ruiz, comme celui de film évident et de film caché. À un niveau manifeste, il s'agit de l'histoire improbable d'un homme qui porte un autre dans une valise et qui déambule à travers des hôtels de basse catégorie. À un niveau latent, il s'agit du jeu du moi et de la conscience, de l'existence, de l'alter ego et de l'inconscient.

Un autre aspect du surréalisme ruizien présent dans *La Maleta* est celui du rêve et du somnambulisme. Le film est construit et donné à voir comme un rêve, en se basant sur des processus de condensation et de déplacement. Il n'y a pas d'éléments explicatifs qui permettent de savoir qui est cet homme ni encore moins qui est son double. Nous ne connaissons pas son nom, ni à quoi il dédie sa vie, encore moins ses motivations ou son « conflit central », où il va ni d'où il vient. Son portrait est dressé à partir de situations banales comme quitter un hôtel pour aller dans un autre, entrer et sortir de sa chambre, se laver le matin, préparer ses affaires, sortir faire une balade dans laquelle il ne fait rien de particulier à part des avions en papier qu'il écrase ensuite par terre dans une place publique. Il n'y a aucune explication du personnage principal : celui-ci se limite à errer de façon somnambulique dans une ville quotidienne et en même temps étrange.

[427] Alain Boillat relie cet état de curiosité permanente provoquée chez le spectateur au concept de « tension narrative » développé par Raphaël Baroni (Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Seuil, Paris, 2007). Boillat, *op. cit.,* p. 14.

Tel que dans *Un chien andalou,* nous n'avons aucune notion du temps : il s'agit juste « d'un jour », d'« un autre jour » et d'« encore un autre jour ». Ces intertitres sont les seuls repères qui pointent le passage du temps. La structure du film correspond au schéma ruizien de détournement des trois actes. Au lieu de composer son œuvre en répondant aux impositions d'un conflit central, Ruiz applique un modèle qui correspond à une première partie quotidienne, une deuxième partie onirique et une troisième partie « métaphysique » où les deux antérieures se diluent.

Raoul Ruiz applique cette structure « onirique » de trois parties dans *La Maleta* : le premier jour, banal, [1:00-7:45[428]] décrit un homme dans un hôtel qui prépare sa valise pour partir et qui est intercepté par la femme de ménage. Celle-ci lui vole l'argent de son porte-monnaie sous ses yeux. L'homme quitte les lieux pour s'installer dans un autre hôtel, encore plus misérable. Il est reçu par le valet qui le guide vers sa chambre. Le deuxième jour [7:45-10:39], aux allures fantastiques et inquiétantes, présente le même homme dans sa nouvelle chambre d'hôtel, en train d'alimenter, grâce à un étrange système d'alambics et de tubes, un autre homme qui lui ressemble beaucoup et qui dort dans la valise posée sur le lit – ils sont censés être jumeaux. Pour le tournage, Ruiz a utilisé deux frères comme comédiens, lesquels sont très semblables, au point qu'il est très difficile de discerner duquel des deux il s'agit à chaque fois. L'homme dans la valise, en état catatonique, se réveille et essaie de se relever, face à quoi l'autre l'assomme avec une chaussure.

Le troisième et dernier jour – la synthèse entre banalité et fantastique – est le plus long. L'homme sort faire une ballade : il s'assied dans une place publique et fait des avions en papier. Un policier arrive et se pose à côté de lui. L'homme ramasse les papiers écrasés, reprend son carnet d'annotations (vide) que le policier se permet de regarder, puis repart en vitesse. De retour dans l'hôtel, l'homme se rend compte que la valise est vide. Il sort dans la rue et intercepte l'autre homme. Or, à peine touche-t-il le double, le premier homme s'évanouit et l'autre l'emmène à l'intérieur de l'hôtel avec l'aide du valet, pour le mettre dans la valise, cette fois dans une meilleure chambre. Le double allume une cigarette et contemple la ville depuis sa fenêtre. Un nouvel intertitre indique « Encore un jour (*Un día más*) » suivi immédiatement d'un autre qui dit « fin ».

Dans *La Maleta,* il s'agit d'un film qui n'a pas d'histoire dans le sens d'un conflit central, dans lequel le quotidien se transforme en quelque chose de fantastique et d'inquiétant : un film poétique (« mallarméen », selon Raoul Ruiz). D'autre part, l'image de *La Maleta* est centrée sur les gestes et les

[428] Nous utilisons comme référence la « copie » de *La Maleta* qui circule sur Youtube, faute d'une copie DVD originale. Cependant, nous avons visionné le film lors de sa première mondiale au Festival de Cine de Valdivia en 2008, et nous constatons que le matériel sur Youtube correspond à la version complète et fidèle du film. Voilà pourquoi nos repères temporels diffèrent de ceux utilisés par Cortínez et Engelbert dans l'analyse qu'ils réalisent dans leur ouvrage (Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* pp. 143-146). https://www.youtube.com/watch?v=PlcoAazJNjw (Dernière consultation le 22 novembre 2014).

objets, et sur leur relation, en suivant la définition ruizienne du médium. Par rapport aux premiers, ceci est évident non seulement à cause de l'absence de dialogues (à part l'échange d'onomatopées générées par une voix unique qui correspond autant aux différents personnages comme aux bruits ambiants et des objets), mais aussi par une mise en scène des gestes. Ceux-ci sont théâtralisés comme dans le cinéma muet et peuvent être quotidiens ou inquiétants : ils donnent un sens à l'action. Nous voyons déjà manifestée ici l'obsession du *Cinéma d'Enquête* pour percevoir ce qui se cache derrière la gestualité :

> « On a la sensation que nous sommes face à des comportements décousus ; que les gens, les personnages, sont des icebergs qui laissent voir très peu d'eux-mêmes et maintiennent submergé ce qui est le plus important. Ça donne envie de développer des techniques pour que la partie submergée se fasse visible [...]. » [429]

Dans *La Maleta*, il est évidemment question de ceci, d'une accumulation de gestes et de comportements : la femme de ménage qui espionne l'homme double à travers la serrure, la même femme de ménage qui ramasse le porte-monnaie de celui-ci pour prendre l'argent et le glisser sous sa manche, l'homme qui vide ses poches et jette les papiers dans la valise ouverte, l'homme qui porte sa valise et descend les escaliers.... Tous ces gestes quotidiens laissent entrevoir dans leur exécution, leur attitude, cette partie de l'inconscient cachée dans l'ombre. Dans la citation suivante, Ruiz explicite les propos du *Cinéma d'Enquête* à travers un discours provocateur, transgresseur et ironique :

> « Le cinéma est enquêteur par nature, parce que c'est l'art qui formalise le comportement. A propos de l'affaire discutée de la rédemption de la réalité, Walter Benjamin propose qu'une photographie est à la réalité la même chose que l'inconscient par rapport à la vie consciente. De cette façon, le cinéma met en évidence une série de mécanismes du comportement qui, généralement à cause de l'activité qu'on réalise, s'annulent ou s'oublient. Moi, je suis enthousiasmé par la possibilité que le cinéma se transforme en un art qui compile des arts ; c'est à dire, qui s'annule comme cinéma en tant que tel, comme un art autonome et se transforme en une compilation de l'art de monter des escaliers, de s'asseoir, de regarder par la fenêtre ; de registrer une série de gestes qui, en étant ajustés à une série de règles, sont un art en soi. Ceci veut dire, bien sûr, la mort des Beaux Arts, de toutes ces règles qui centralisent l'art et qui sont concentrées généralement à Paris. »[430]

Les comportements dans *La Maleta* ont un air souvent étrange. Lors du premier jour, par exemple, la femme de ménage de l'hôtel montre une attitude hostile envers l'homme double : elle l'espionne,

[429] Acuña *et al.* , *op. cit.*, p. 37.
[430] *Ib. Id.*

peut-être par peur qu'il s'en aille sans payer, ce qui est peut-être confirmé lorsqu'elle lui vole son argent face à lui. Il est surprenant que celui-ci ne dise rien. Les gestes sont parfois absurdes et teignent le début du film d'une ambiance inquiétante, même si tout est banal. Par exemple, lorsque l'homme double prépare ses affaires : pourquoi range-t-il dans la valise une autre plus petite ainsi que des sacs ? D'autre part, lorsqu'il se vide les poches, au lieu de jeter les papiers chiffonnés dans la poubelle, il les met aussi dans la valise. Ces deux actions sont absurdes. Finalement, le fait qu'il plie les draps et le matelas du lit pour le mettre dans la valise est un geste aussi hilarant que curieux, car d'habitude on n'embarque pas le matelas lorsqu'on part d'un hôtel ou d'une pension, et encore moins on le range dans une mallette. Un objet inattendu apparaît sur le matelas lorsque l'homme le range : une sorte de pull ou de t-shirt qui n'est absolument pas à sa place mais entre le matelas et les ressorts du lit.

Lorsqu'il quitte les lieux, l'homme porte sur son dos la valise, qui fait presque sa taille. Ce geste n'est pas sans rappeler celui de *Nosferatu*[431] (1922) de Murnau qui se ballade en ville avec son cercueil sur le dos : un objet tout aussi énorme et pesant, telle la mallette ruizienne, symbole d'une éternelle transhumance. L'obstination de l'homme à fermer la valise est notoire, celle-ci étant pleine d'objets jetés en vrac et opposant une résistance à la volonté de l'humain en se rouvrant à plusieurs reprises, comme si une vie propre l'animait. Lors du deuxième jour, les choses deviennent plus étranges, avec le jeu des tubes et alambics mis en scène au premier plan. La caméra parcoure la chambre en plan séquence pour dévoiler finalement que les tubes vont vers la valise et que dans celle-ci gît un homme auquel ceux-là sont connectés. Voici une utilisation flagrante de l'objet surréaliste, d'un objet mis dans un rapport tel qu'il surpasse ses fonctions primaires pour devenir un objet poétique : une valise est censée être transportée par un homme et pas le contraire. Reprenons Pierre Reverdy tel qu'André Breton le cite dans *Le Manifeste du Surréalisme* :

> « L'image est une création pure de l'esprit. [...] Elle ne peut naitre d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. [...] Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... »[432]

En outre, ce que Raoul Ruiz opère dans *La Maleta* avec le rapport entre l'homme et la valise est déjà un exemple de ce qu'il théorisera plus tard dans « Les relations d'objets au cinéma »[433] : « *Une histoire qui montre les relations inattendues entre les objets renforce notre attention sur chacun d'eux. Ou*

[431] Murnau est d'ailleurs cité par Ruiz dans quelques entretiens. Néanmoins, Cortínez et Engelbert font le lien aussi et surtout avec *L'étrange cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene.
[432] Breton, « Le manifeste du surréalisme », *op. cit.,* p. 34.
[433] Ruiz, « Les relations d'objets au cinéma », *op. cit.*

alors nous fait oublier les objets et nous concentrer sur cette relation »[434]. Un autre rapport curieux est établit avec les avions en papier : l'homme les fait en incorporant plusieurs formes différentes qu'il pose à côté de lui sur le banc de la place. Que fait un homme adulte avec une accumulation de ces objets à ses côtés et pourquoi est-ce que les derniers ont une forme phallique ? Pourquoi est-ce qu'il les chiffonne et qu'il les jette par terre, au lieu de les faire voler ? Pourquoi le carnet de notes est-il vide ? Il reste alors au spectateur d'établir les liens.

Nous pouvons observer deux traits fondamentaux du cinéma de Raoul Ruiz déjà présents dans son premier court-métrage : la théâtralisation des gestes, avec un jeu de l'acteur conçu comme s'il s'agissait du cinéma muet et le traitement onirique des objets et des espaces. Pour ces derniers, il s'agit de lieux familiers que Ruiz rend étranges à travers une utilisation de cadrages complexes qui constitueront sa signature dans tous ses films à venir. Comme le remarquent Cortínez et Engelbert, la scène de la place, un lieu commun et ordinaire, est rendue surréelle grâce à une alternance de plongées et contreplongées, de changement d'axe de la caméra et de variations sur la dimensionnalité des plans (gros plan, plan général) qui offrent une vision perturbatrice au spectateur[435]. Or, cette scène n'est pas la seule, la richesse des cadrages est aussi présente dans tout le reste du film, notamment dans la séquence où l'homme quitte le premier hôtel, lequel est transformé par la caméra en labyrinthe. Il s'agit de la vision labyrinthique des espaces fermés que Ruiz revendique comme une influence de Mizoguchi.

La ville est aussi cadrée de façon qu'elle devienne un dédale, en particulier lors de la balade de l'homme et lors de la persécution du double. D'ailleurs, le projet filmique suivant de Ruiz, *El retorno (Le retour),* tourné à Buenos Aires en 1963, est l'histoire d'un homme qui doit rentrer chez lui dans sa voiture, mais qui se perd dans une ville devenue un labyrinthe[436]. Par rapport à *La Maleta*, Ruiz explique qu'il s'agit de rues et de lieux familiers qu'il avait repérés : « *cette histoire se déroulait dans des lieux expressionnistes que j'essayait de rendre inquiétants* »[437]. D'autre part, il s'agit de la première fois que Ruiz s'approprie d'un régime d'images particulier (ici l'expressionisme) pour le détourner à travers le pastiche ou la parodie. Le régime visuel comme *ready-made* est présent dans tous ses films, citant par exemple l'utilisation des deux films à la façon de la Nouvelle Vague et de la « qualité française » qui s'alternent dans *La Vocation Suspendue,* le photo-roman dans *Colloque de chiens,* le cinéma d'art européen contemporain (comme celui de Kieslowski ou Hanneke) dans *Comédie de l'Innocence,* le documentaire à la Jonas Mekas dans *Images de sable, etc.*

---

[434] *Ib. Id.* p. 31.
[435] Cortínez et Engelbert, *op. cit.,* p. 148. « *Les six plans de la place surprennent grâce au potentiel thématique et formel qui anticipe beaucoup ce que sera le cinéma de Ruiz.* [...] *le montage, avec son changement constant de formats, d'angles et d'axes est presqu'un manuel du cinéma ruizien.* »
[436] Voir Tesson, *op. cit.*
[437] Peeters, *op. cit.,* p. 14.

Avec *La Maleta,* Ruiz fait sa première expérience de « cinéma automatique ». Lorsqu'il tourne la scène de la place publique, un policier fait sa ronde et le réalisateur décide de l'incorporer. Celle-ci est la première fois que le cinéaste change un scénario pendant le tournage pour profiter du hasard de la réalité (le principe de hasard objectif)[438]. Il se pourrait toutefois que le groupe d'enfants en ballade d'école avec leur professeur qui apparaissent juste avant dans la rue soit aussi incorporé de la même façon. Les écoliers et le policier représentent des manifestations de systèmes de pouvoir : les enfants seront soumis à l'éducation, à la normativité[439], tandis que le policier est le symbole même de la répression qui fait son entrée d'une façon oblique. Le fonctionnaire, quoiqu'il ait l'air gentil, ne s'empêche pas de réaliser un geste d'invasion et de contrôle, lorsqu'il prend le carnet de notes de l'homme double pour y jeter un coup d'œil. L'homme commence immédiatement à ramasser les papiers qu'il a jetés par terre, par peur d'une punition possible. Une fois fini, il reprend son carnet en l'arrachant des mains du policier, pour ensuite s'enfuir. Notons aussi que Yenny Cáceres remarque que ce film est déterminé par l'image et non par l'histoire[440], en reprenant le concept cristallisé par Ruiz dans sa *Poétique du Cinéma*.

Pour Cortínez et Engelbert, *La Maleta* est le premier *auto-personnel* du cinéaste : un film sur la quête d'identité (comme le jeune Ruiz à l'époque) dans lequel l'homme à la valise, toujours montré dans des mouvements descendants (descendre des escaliers, aller dans des chambres chaque fois plus misérables), symboliserait l'esprit bohème et rebelle du jeune réalisateur à l'époque, face au double arriviste, montré dans des mouvements ascendants (l'ascenseur, l'accès à une meilleure chambre d'hôtel), lequel serait le reflet du désir de bien faire les choses du cinéaste (déjà présent dans sa pièce *L'enfant qui veut faire ses devoirs*)[441]. Un dernier photogramme, éliminé lors du montage final, qui montrait Ruiz avec la valise entouré de membres de l'équipe de tournage confirmerait pour les chercheurs de Berkeley cette impression d'une histoire autobiographique.

---

[438] Voir Cortínez et Engelbert, *Ib. Id.*

[439] Cortínez et Engelbert font le lien avec une scène similaire dans *Ce jour-là (2003),* le film helvétique de Ruiz inspiré sur Dürrenmatt. Les écoliers apparaissent en file, mais cette fois-ci, au lieu d'avoir comme toile de fond les travailleurs d'un chantier comme dans *La Maleta,* il s'agit de camions militaires. L'intuition des chercheurs de Berkeley est plausible, d'autant plus que le pouvoir est représenté dans *Ce jour-là* : l'assassin, le vrai, n'est autre que l'état suisse. La thématique du pouvoir est aussi le sujet de *Militarismo y tortura (Militarisme et Torture, Chili, 1969),* dans lequel se montrent de façon alternée des images d'apprentissage militaire et de torture (voir Cuneo, *op. cit.,* p. 305) en établissant des liens entre les deux. Le fascisme est le thème de *La Colonie Pénitentiaire* (1970), à travers une dictature qui produit et exporte de la torture, financée par les médias et des ONG comme la FAO et CEPAL, qui achètent des images de torture. Ce film est surréaliste, tel que nous l'avons vu auparavant, mais aussi sombrement prémonitoire de ce qui arrivera après le coup d'état de 1973 au Chili, tout autant comme il l'est par rapport aux discours critiques de Jean Baudrillard sur les médias, la télévision et les actualités.

[440] Voir Cáceres, *op. cit.,* p. 54.

[441] *Ib. Id.,* pp. 146-150.

Pour notre part, nous estimons que *La Maleta* est le premier film surréaliste (et *surréachiliste*) de Raoul Ruiz. Il constitue l'avant goût de ce que le réalisateur exploitera par la suite à travers son cinéma poétique. Cette considération est faite en nous basant sur le pouvoir de subversion du film et sa radicalité, autant que sur ses aspects oniriques et fantastiques, sur le somnambulisme des personnages et sur le motif du double, du conscient et de l'inconscient. Un plan séquence à l'intérieur de l'ascenseur marque le sommet onirique du film : tandis que l'homme git en position fœtale sur le sol de celui-là, la caméra tourne sur elle même, en révélant tour à tour et en continu le visage du double et du valet d'hôtel, dans une sorte d'infini visuel, de boucle vertigineuse. *La Maleta* est le premier « objet poétique » de Ruiz, le premier de tant d'autres (120 films officiels, sans considérer les films secrets que le réalisateur tournait pendant son temps libre pour expérimenter). L'analogie de sujet détectée par Ivens entre *La Maleta* et *Deux hommes et une armoire (1958)* de Roman Polanski est curieuse car Ruiz a parfois évoqué un sentiment de proximité avec les polonais, en affirmant qu'il leur ressemble. Michael Goddard note la tendance naturelle de ceux-ci vers le surréalisme, ce qui pourrait expliquer le commentaire du chilien. D'ailleurs, le court-métrage de Polanski est inclus par Ado Kyrou dans *Le surréalisme au cinéma*[442].

2.3.2 *Palomita Blanca / Petite Colombe Blanche* (Chili, 1973-1992) : Long métrage (124 min)

Palomita Blanca (Petite Colombe Blanche) est le premier long métrage que Raoul Ruiz ait tourné avec plus de moyens. Il s'agit de l'adaptation libre du roman du même nom de l'écrivain de droite et conservateur Enrique Lafourcade, qui avait vendu selon Ruiz un million de livres au Chili à l'époque[443]. Ce public représentait un marché potentiel énorme et le réalisateur, voué à l'époque à des films politiques et critiques (comme *El realismo socialista (como una de las Bellas Artes)* et *La Expropiación*), décide de tourner un film commercial dont l'argent bénéficierait à son parti, le socialiste. Le montage du film est terminé en juillet 1973, mais le coup d'état arrive en septembre et pousse le réalisateur à s'exiler, d'abord en Allemagne puis en France, en début 1974. *Palomita Blanca* est autorisé à passer en salles au Chili par les militaires, si la production accepte de censurer des gros mots et une scène de lit, mais sa sortie du pays est interdite. Le film est supposé perdu ou détruit par la suite. Cependant, une fonctionnaire de Chilefilms avait caché une copie sous des escaliers pendant toute la dictature et la rend à Ruiz une fois que celle-ci finit en 1990. Le cinéaste termine la post-production et *Palomita Blanca* sort en salles au Chili en 1992 : l'histoire en elle-même est surprenante et inouïe, fruit du hasard le plus inattendu. Ce long métrage perdu n'est pris en compte dans aucune

[442] Kyrou, « Autour du surréalisme », *op. cit.,* p. 225. « [...] *Roman Polanski fait sortir de l'océan* Deux hommes et une armoire *(1957) pour les faire se balader dans une ville qui refuse tout ce qu'elle ne connaît pas »* Un photogramme du film est reproduit sur la page 227.
[443] Voir Cúneo, « 105. Palomita Blanca (1973) », *op. cit.,* pp. 295-296.

analyse de revues anglo-saxonnes ni françaises et n'apparaît que brièvement dans trois essais d'intellectuels chiliens, qui figurent dans *Fantasmas, Simulacros y Artificios, El cine de Raúl Ruiz*[444].

Si nous utilisons ici *Palomita Blanca* c'est parce qu'il est un exemple parfait du *surréachilisme* ruizien et surtout parce qu'il permet de montrer qu'il y a une continuité dans le travail du chilien entre sa période nationale et sa période française et européenne. Par exemple, Raoul Ruiz utilise ici la technique de « *mélodrame inversé* » qu'il avait déjà employée dans *Tres Tristes Tigres* (1968). Ce mécanisme poétique fait ressortir les points faibles du récit – tout ce qui est en toile de fond : les personnages secondaires, les temps morts, les actions apparemment insignifiantes par rapport à une structure de conflit central – et cache les points forts (la « vraie » histoire, le récit principal), qui s'effacent dans la pluralité de récits. Cette méthode est souvent employée par le réalisateur dans des films postérieurs comme *Les Mystères de Lysbonne (2010)* et *Trois Vies et Une Seule Mort (1996)*. Par ailleurs, le cinéaste offre dans *Palomita Blanca* un portrait des classes sociales. C'est une histoire d'amour – le mélodrame – entre Juan Carlos, un jeune d'extrême droite et Maria, une adolescente issue d'un milieu socialiste, à travers laquelle on voit le monde des riches et le monde des pauvres[445], notamment celui de la bourgeoisie, d'une façon oblique, en représentant ses tics de comportement, ses manières et l'atmosphère oppressante et étouffante qui en découle : la normativité. Ce même portrait est réalisé d'une façon également surréaliste dans *Comédie de l'Innocence* (2001) et dans *Ce jour-là (2003)*, dans un style que Michael Goddard rapproche de celui de Buñuel:

> « [...] Despite its apparent realism, [*Comédie de l'innocence*] is a deeply surrealist film not only for its insertion of a dream world within the everyday but also for its particular way of attacking the bourgeois family. [...] In other words it is the projection of bourgeois normality as full of anomalies and violence as that shown in Buñuel's *Le charme discret de la bourgeoisie*. »[446]

Nous retrouvons ce genre de portrait de la famille bourgeoise dans celle de Camille dans *Comédie de l'Innocence*[447] mais aussi dans celle de Livia dans *Ce jour là*[448] et dans celle de Juan Carlos dans

---

[444] Voir Nicolás Lema, « La historia en *off* de *La Colonia Penal (L'histoire en off dans La Colonie Pénitentiaire) »,* dans Pinto et De Los Ríos, *op. cit.,* pp. 122-125 ; Pablo Corro, « Las soledades. De lo sobrenatural y del aburrimiento (*Le solitudes : Du surnaturel et de l'ennui)*», *Ib. Id.,* pp. 271-273, et Gonzalo Maza, « Extraños en un bar : Chilenos en el cine de Raúl Ruiz (*Etranges dans un bar : Chiliens dans le cinéma de Raoul Ruiz)*», *Ib. Id.,* pp.114-115.

[445] Ruiz explique à l'époque, pendant le tournage : « *Ce n'est pas une simple histoire d'amour. Je ne serais pas intéresser de la filmer...je veux présenter comme thématique deux milieux différents. Et dans ceci je suis réaliste :* Palomita blanca *est l'histoire de deux mondes : celui des riches et celui des pauvres* ». Francisco Leal, « Palomita blanca emprendió el vuelo (Petite colombe blanche s'est envolée) », *Revista Onda N°44,* 8 mai 1973, pp. 48-51.

[446] Goddard, *Impossible cartographies : The cinema of Raúl Ruiz, op. cit.,* p.125.

[447] Une mère névrosée, présente et distante, qui pique des crises lorsque Hélène, la femme de ménage, lui prend les poupées qu'elle utilise pour ses décors de théâtre et qui a des rapports ambigus et incestueux avec son frère

Palomita Blanca. Dans ce dernier film, tel que Raoul Ruiz l'explique dans un entretien avec Zuzana Pick, il s'agit de jouer sur les stéréotypes que le roman de Lafourcade avait provoqués[449]. Lors du casting, fortement publicité car c'est le premier film grand public de Ruiz, le réalisateur se lance dans une enquête ethnographique : il choisi les protagonistes en fonction de leur mimétisme avec ceux du roman, en demandant aux jeunes femmes de lui envoyer d'abord les impressions qu'elles avaient eues du livre[450]. Les réactions des jeunes filles (au nombre de mille) lors de la sélection étaient tellement surprenantes et surréelles que le cinéaste en a profité pour faire un documentaire : *Palomita brava (*Petite Colombe Effrontée)[451].

Les deux mondes représentés dans le film correspondent à un moment de fortes convulsions sociales au Chili, pendant l'élection présidentielle qui donne Allende comme vainqueur, en 1970. Le premier est celui du *barrio* (quartiers pauvres) des classes prolétaires et la petite bourgeoise, divisées entre les arrivistes qui soutiennent la droite et les gens de gauche qui veulent des changements profonds et la révolution. Le deuxième est l'univers de la grande bourgeoisie, avec son accent marqué qui établit immédiatement la différence et l'abyme social. C'est celui des gros industriels réactionnaires qui dominent le pays sous la forme d'une ploutocratie, les mêmes qui saboteront le gouvernement Allende des années plus tard et qui convoqueront les militaires et la CIA pour abattre « le tyran » socialiste.

Toutefois, Raoul Ruiz traite aussi dans *Palomita Blanca* le monde des jeunes qui deviennent adultes. Le réalisateur, une fois les comédiens choisis, se réunit avec eux pour ausculter leurs univers : « *Il s'est intéressé sur leurs inquiétudes, leurs goûts, leurs formes de divertissement, l'éveil sexuel, l'éveil politique et ce qu'a signifié pour eux le triomphe d'Allende* »[452]. N'oublions pas que les changements sociaux ne se réduisaient pas à la politique, ils s'étendaient aussi à la jeunesse, en pleine libération : nous nous situons quelques années après mai 1968 et après Woodstock, en pleine *révolution des fleurs*.

L'ambiance *sex-drugs-and-rock-and-roll* imprègne le film et illustre les « techniques de résistance » subversives que nous avons mentionnées plus haut. *Palomita Blanca* commence avec Maria qui fait du stop avec une amie ; une Austin Mini s'arrête pour les emmener à un festival de rock. Il s'agit de *Piedra Roja* (1970), l'équivalent hippie chilien de Woodstock – un phénomène culturel étonnant et

---

psychiatre, lequel sort avec la bonne adolescente en cachette et s'énerve de façon disproportionnée lorsque Paul lui prend un jouet...

[448] Le père de Livia embauche le psychopathe du coin pour la tuer, la jeune fille est visiblement désirée par son frère, etc.

[449] Zuzana Pick, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif*, N° 164, décembre 1974, p. 36

[450] Voir Carlos Olivarez, « Ruiz: El obsceno palomo de Santiago », *La Quinta Rueda n°7,* juin 1973, Empresa Editora Nacional Quimantú, Santiago du Chili, 1973. pp. 16-17.

[451] Voir Cúneo, « 106. Palomita brava », *op. cit.,* p. 296.

[452] Leal, *op. cit.*

spontané qui intrigue toujours les jeunes chiliens[453]. C'est alors que la jeune Maria rencontre Juan Carlos, qui fume de la marihuana et boit de l'alcool avec ses amis. A la fin des concerts, le jeune homme emmène la fille à la plage à l'aube et il lui demande de se baigner nus dans l'océan Pacifique en toute spiritualité (il ne se touchent pas). À leur retour, Maria se fait battre par sa famille, car dans les *barrios,* les vieilles dames surveillent jalousement le comportement sexuel des jeunes femmes, pour éviter à la fois le sexe avant le mariage et les grossesses non désirées. Les jeunes chiliennes des classes populaires utilisent une expression vulgaire pour se référer à ce comportement des figures maternelles. Maria aura pendant tout le film de gros soucis pour affronter sa marraine, chez qui elle vit car sa mère est alcoolique, et pouvoir sortir avec son nouveau petit ami. Le seul moyen de défense que possède la jeune fille sont ses cris. Mais, les conclusions de Ruiz sont que « *les changements ont lieu de façon beaucoup plus violente chez les jeunes bourgeois. Chez ceux des* barrios *rien n'a changé. Et ceci, je le connais de près, moi aussi je viens d'un* barrio »[454]. Notons que le conflit générationnel et la liberté sexuelle, la révolte adolescente, sont toutes des thématiques qui ont un intérêt pour les surréalistes.

Comment est représenté dans le film ce milieu bourgeois mentionné par Ruiz? Tout d'abord, cela est fait à travers la fastueuse maison de Juan Carlos, à laquelle Maria, et le spectateur, ont accès au début du film, une fois elle et son nouvel ami rentrés de la plage, pendant l'après-midi. La maison est grande et néoclassique. Le garçon laisse son amie dans le hall d'entrée, au luxe évident (c'est pratiquement un salon) puis disparaît dans un couloir. Maria prend la même direction qu'il avait empruntée au bout d'un moment et le spectateur est mis à nouveau (comme dans *La Maleta* et *Tres tristes tigres*) face à un espace fermé qui se transforme en labyrinthe grâce aux changements d'axe de la caméra, qui forme des perspectives. Lors d'un plan séquence qui suit la jeune fille, la caméra s'arrête devant la porte qui mène au jardin, lequel est élégamment taillé à la française. Sur la terrasse, la gouvernante de la maison de Juan Carlos discute avec les domestiques. Maria arrive finalement à la chambre du jeune homme, endormi sur son lit. La gouvernante demande à la jeune femme de partir, par la porte du jardin (en lui niant de la sorte une position officielle, représentée par la porte principale qu'elle venait de franchir pour rentrer). Une fois partie, deux bonnes déshabillent le jeune homme.

Pour Ruiz, lorsqu'il affronte la représentation du milieu bourgeois, il utilise la description (ce qu'il confirme lors d'un entretien pendant le tournage). Le spectateur est convié à observer presque de façon documentaire cet univers, ce qui est rendu évident vers la deuxième moitié du film, où une autre scène a lieu dans la maison. Cette fois-ci [70 min], il s'agit d'une conversation après le souper entre le père de Juan Carlos et ses amis dans le salon, arrosée au whisky et parfumée au cigare. Le jeune homme est présent, en peignoir chic et pyjama. Les adultes discutent d'affaires, ce sont des chefs

[453] Voir le documentaire *Piedra Roja* (Chili, 2011) de Gary Nathan Fritz.
[454] Leal, *op. cit.*

d'entreprise. La discussion tourne bientôt vers la différenciation des classes : un dit à l'autre qu'on l'avait confondu avec son garde-du-corps, ce qui provoque un fou rire, puis on joue à parler de noms de famille de l'aristocratie, comme Sotomayor et Fernandez.

On fait sentir que l'on est du même milieu, qu'on connaît les mêmes personnes et qu'on appartient aux mêmes familles (l'élite chilienne a été définie autour de 40 familles dominantes selon l'ex-président socialiste Ricardo Lagos dans son mémoire d'avocat). La caméra est statique, elle se limite à quelques changements d'axe et à des déplacements horizontaux. L'atmosphère est donc lente et lourde : Ruiz joue avec le décor bourgeois et baroque d'une couleur de bois écrasante, des grands meubles en cuir et des tableaux pompeux, la cheminée, etc. Juan Carlos intervient pour dire qu'il n'est pas d'accord, que les affaires et les noms de famille ne sont pas l'important, mais de savoir qui l'on est. Les amis du père se moquent de lui, en lui reprochant qu'il peut se dédier à penser car quelqu'un lui met de l'argent dans la poche. Le jeune homme réplique qu'ils peuvent se sentir fiers avec leurs « petites cravates » et leur apparence soignée. On lui répond qu'il y a des nains qui travaillent pour lui la nuit pour qu'il puisse se consacrer à la réflexion. Cette scène, à l'apparence réaliste, comporte une tension et une violence souterraines considérables.

Le discours fasciste apparaît explicitement, en toute naturalité et brutalité, à travers cette conversation, ainsi que le choc de générations dont parlait Ruiz par rapport aux jeunes bourgeois, que Ruiz traite avec un stoïcisme contemplatif à la caméra comme le meilleur Warhol (une de ses références avouées) : Juan Carlos est considéré comme insolent par les amis de ses parents, tandis que le père réplique qu'au fond c'est un bon garçon. Si Ruiz opère une allégorie à travers ce tableau, c'est précisément l'argent. D'ailleurs, les amis réactionnaires du père excusent l'indolence de Juan Carlos en se disant qu'il va changer (et devenir comme eux, car tel est son destin). C'est ce qui arrive par la suite : le jeune homme est incorporé à l'entreprise dans un plan insolite où les cinq personnages présents (Juan Carlos, son père, son associé et ses deux fils) confrontent le spectateur grâce à un long regard caméra. Dès lors, le monde des riches est beaucoup plus normé que celui des pauvres, représenté comme un chaos total. Lorsque lors d'une ballade en voiture, Maria pleure et demande à Juan Carlos pourquoi est-il si froid, celui-ci lui répond : « *Je ne sais pas, on m'a élevé comme ça* ».

Toutefois, c'est après cette scène que nous allons trouver une des séquences les plus évidemment surréalistes du film, c'est à dire au surréalisme explicite et visuel. En effet, Carlos quitte le salon et descend les escaliers, comme s'il descendait vers des classes sociales plus basses. C'est exactement ce qu'il fait : il va au sous-sol dans la chambre d'une des bonnes pour coucher avec elle. Le jeune homme lui demande d'ailleurs si lui ou son frère sont plus populaires (au lit) entre les domestiques. C'est alors qu'intervient l'objet surréaliste : les poupées. La chambre de la bonne est pleine de ces jouets qui lui sont offerts par les fils des patrons. Carlos lui paye ce soir là en piles. C'est l'accumulation des

poupées qui rend le tout inquiétant et absurde. La bonne met des piles mécaniquement dans une qui commence à parler avec un bruit métallique et agressif de vieille radio, suite à quoi elle la pose dans le placard. La figurine continue à marcher dans une ambiance de cauchemar, tandis que la bonne débarrasse le lit des autres poupées en les lançant violemment contre le mur, sans aucun rapport avec la conversation qu'elle maintient, au même moment, avec le jeune homme.

Ruiz adore les dictons populaires chiliens et il n'est pas impossible qu'il utilise « *Coiffer la poupée (peinar la muñeca)* », ce qui veut dire être fou (ou folle)[455]. Le contraste entre ce jouet qui dénote l'innocence et l'enfance avec l'image du sexe imminent et de la prostitution est notoire, c'est le jeu de mettre en relation des notions éloignées. Cette même relation apparaît dans une scène de *3 Couronnes du Matelot (Portugal, France/ 1983)*, lorsque le matelot va au bordel à Valparaiso et choisit une prostituée virginale et pudique, Marie – qu'il épouse par la suite – dont la chambre est remplie de poupées. Cette fois-ci, elles pendent du toit, l'exagération est plus grande. Dans *Comédie de l'Innocence,* nous voyons Hélène, la bonne adolescente de Camille/Paul, en train de s'acharner inexplicablement sur une poupée de sa patronne, Ariane, en lui hurlant dessus et en la secouant dans le jardin. Plus tard, Ariane perd le contrôle lorsqu'elle découvre la poupée chez la bonne. Dans *La maison Nucingen* (*France, Chili/* 2008)*,* nous voyons une poupée dans une baignoire de sang.... Il s'agit là d'un bon exemple de l'objet surréaliste ruizien, qui apparaît déjà dans *Palomita Blanca*.

En outre, ce dernier film chilien de Ruiz[456] avant son exil utilise à nouveau le jeu sur l'image et la bande-son (tout comme dans *La* Maleta) pour créer un état de rêve dans le quotidien. Cela est rendu possible grâce à l'utilisation d'une narration basée sur l'image et pas sur une « histoire », à partir d'une méthode qui emprunte une esthétique publicitaire mais dans un contexte différent, sans forcément devoir arriver à un produit qui est montré :

> « Établir un dispositif [...] un peu à la façon dont Eisenstein utilisait les photogrammes, c'est à dire comme des tableaux. Chaque tableau était en rapport avec un autre tableau, de ce rapport sortait une certaine tension, il y avait donc des rythmes de tensions différentes, des jeux de durées qui permettaient de construire le film. Cela implique que chaque photogramme est

[455] Ce ne serait pas la première fois que Ruiz utilise ce procédé. Dans la section « L'objet surréaliste », de *Dali, Pages d'un catalogue,* un homme passe des objets à un autre sans un sens précis : une écrevisse est suivie d'une chaussure et d'une baguette. Le premier homme nomme les objets mais parfois il dit les mots en espagnol : lorsqu'il donne la cuillère, il dit « cœur » (corazón). Or, *cuchara (*cuillère) est précisément cœur en argot chilien. Dans *Cofranlandes* (Chili, 2006), un paysan vend son âme au diable et lorsqu'il lui la donne, celle-ci est une cuillère.

[456] Avant dernier, car Ruiz avait un film en pré-production, tourner un documentaire sur la préparation et l'arrivée du coup d'état qui était imminent, à partir du 12 septembre 1973. Cependant le putsch des militaires le 11 du même mois frustra le projet car personne n'imaginait la violence immédiate du nouveau régime, qui allait contrôler le pays en une journée sans aucune résistance : les civils n'étaient pas armés. Voir Interview « Du Chili à Klossowski », DVD *op. cit.*

pratiquement une micro-histoire. Comme dans un spot publicitaire, chaque plan peut faire appel à une histoire connue de tous, une histoire emblématique : une fille dynamique traverse une rue, regarde quelqu'un... on peut construire tout une histoire à partir de là. »[457]

Voilà ce qui arrive dans *Palomita Blanca*, comment ce film est construit. Revenons à la séquence initiale. La caméra montre justement une jeune fille dynamique qui marche dans la rue dans un *barrio*, en plongée. Le plan suivant, on voit un groupe de jeunes hippies qui marchent dans la nature, visiblement drogués. Le montage alterne avec la même jeune fille, cette fois accompagnée d'une amie. Elles font du stop, une Mini s'arrête et les embarque, tandis que les hippies passent à côté de la voiture. L'écran passe au noir. Puis, pendant plus de cinq minutes, nous voyons les jeunes qui arrivent à un endroit : nous découvrons que c'est un festival de rock où plusieurs dansent, possédés et drogués, comme s'ils assistaient à un rituel vaudou et chamanique, tel des images ethnographiques, le tout enregistré dans le style de la Nouvelle Vague, caméra à la main, qui mime le documentaire (et nous rappelle les images de *Glastonbury,* de Julien Temple). L'écran passe à noir à nouveau, puis nous voyons les hippies quitter les lieux à l'aube. Ceci correspond à une introduction de presque cinq minutes, sans dialogues. Le son est une musique de *Los Jaivas* qui fait rentrer le thème politique du film (le post-colonialisme) à travers le hors-champ : sur une musique tribale et psychédélique, les paroles chantent comme un mantra « Ou dépendance coloniale ou indépendance nationale... la presse du monde à ses yeux rivés sur cette étroite et longue frange de terre... ». Lorsque nous arrivons au festival, la chanson devient stridente pour finalement revenir à la mélodie du début. Le morceau finit et l'écran passe au noir à nouveau, puis nous voyons la jeune fille du début avec un des jeunes drogués du festival dans la même Austin Mini.

C'est alors qu'intervient une voix *over,* la même qui guidera tout le récit comme narratrice, celle de Maria. Or, ce que raconte la voix est exactement la séquence que nous voyons de voir, comme un écho, en clair décalage temporel : « *Je l'ai connu dans un Festival à Los Dominicos, un festival à Piedra Roja où il n'y avait que des hippies. On lui a fait du stop, il s'appelait Juan Carlos...* ». Ruiz appelle ce phénomène jouer avec ce que l'on dit et ce que l'on montre au cinéma. Par moments la voix correspond à l'image de la fille et le jeune homme dans la voiture (« le présent »), puis lorsqu'ils arrivent à la plage et qu'ils se déshabillent pour aller se baigner, la voix se dédouble et se triple en même temps qu'elle est superposée à l'image – plusieurs couches sonores sont superposées avec plusieurs phrases à différents volumes, qui racontent différents aspects de l'événement. Ce procédé rend l'atmosphère immédiatement onirique. Les voix superposées ont été utilisées par Ruiz aussi dans d'autres films, notamment dans *La Ville des Pirates,* dans la scène où Isidore s'endort, au début du long métrage.

[457] Pierre Guislain, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinématographe N° 97,* février 1984, p. 50.

Le décalage temporel de la voix over par rapport à l'image est récurrent dans le film, où soit Maria explique la séquence que l'on vient de voir ou se perd dans ses pensées. Ces différents moments de rêverie et d'introspection sont alternés avec des scènes avec des dialogues. Mais, parfois, même parmi ces dernières, la voix de Maria qui réfléchit s'entasse sur les dialogues, avec un effet de superpositions d'univers, très poétique, comme par exemple lorsque la jeune femme est invitée par Juan Carlos à une fête, où l'on entend de jeunes bourgeoises qui se moquent de Maria derrière son dos et la jeune fille qui réfléchit. Par moments, cela devient très cacophonique et vertigineux. Or, la voix peut aussi être en avance sur l'image. Lors de la première scène chez Juan Carlos, Maria décrit qu'il est allé se coucher et qu'elle est allée le voir dans sa chambre, ce qui correspond aux plans séquences suivants. En outre, seulement vers la moitié du film nous apprenons que Maria parle à son journal intime.

Pour conclure, notons l'humour absurde et surréaliste de Raoul Ruiz dans trois scènes emblématiques. La première est celle du professeur ennuyeux qui finit par raconter des histoires sur sa mère. Il continue avec un discours sur comment apprécier l'art à partir d'un homme qui peint une chaise dans la cour et rejeter ce qu'enseigne la prof d'arts plastiques, dans un monologue épique et insensé de plus de cinq minutes. La deuxième est celle du monologue du prétendant pauvre de Maria – qui habite avec elle chez sa marraine – qui analyse les raisons du rejet de la jeune fille et sa relation avec Juan Carlos à travers une grille de lecture de lutte des classes. Il est tellement endoctriné que les relations sentimentales sont analysables pour lui, comme tout dans la vie, à partir de la dialectique marxiste, ce qui est hilarant et absurde. La troisième est celle où Maria se fait embarquer avec des amies dans une « fête » à la pause de midi, où quatre hommes adultes veulent visiblement les enivrer pour profiter d'elles et faire une orgie. Les filles ont peur et veulent partir. La discussion finit avec les hommes ridiculisés en caleçons et un cinquième participant inattendu qui arrive sans prévenir. Celui-ci séduit les jeunes femmes avec sa guitare et son chant puis les fait s'échapper. Il réduit un homme que les autres, jaloux à cause de son succès avec les filles, avaient envoyé dans le salon pour l'assommer.

Notons aussi que Ruiz utilise des « incohérences narratives »[458] dans ce film, c'est-à-dire lorsqu'une scène passe de son sujet principal à un autre inattendu. Par exemple, lorsque Maria fait lire ses lettres et ses poèmes à sa meilleure amie dans un parc en buvant une bière. Nous arrivons à une lettre de suicide assez violente, mais dont le contenu est ignoré par les filles. Celles-ci passent abruptement au sujet des garçons et comment pouvoir respirer lorsqu'on embrasse avec la langue, pour revenir immédiatement à la lecture de la lettre de suicide et se dire qu'il vaut mieux la brûler. Une autre incohérence du récit a lieu lorsque Maria, Juan Carlos et leurs amis partagent un joint de marihuana dans un parc et ils sont pris d'assaut par un groupe de jeunes fascistes qui sortent de nulle part. Ceux-

[458] Voir Sánchez, « Incoherencias narrativas (Incohérences narratives) », *op. cit.,* pp. 283-285.

ci les encerclent, les frappent et ils coupent les cheveux longs aux hippies. En pleine bagarre, Juan Carlos s'arrête car il reconnaît un autre jeune bourgeois. Ils se serrent dans les bras et ils discutent un moment. Le jeune homme était à l'Alliance Française, un lycée privé réservé à l'élite. Celui-ci lui explique qu'il vaut mieux s'en aller, puis Juan Carlos repart se battre. Cette pause est une *incohérence narrative*, le sujet dérape pour reprendre après, un effet de discontinu.

D'un autre côté, *Palomita Blanca* aborde la politique d'un point de vue du hors-champ[459], les élections qui mènent à la victoire d'Allende et le climat d'agitation sociale qui en découle sont vus comme à travers un reflet, quoi qu'ils sous-tendent le film : la politique est parfois abordée dans les dialogues à travers quelques références, mais elle n'est pas le sujet le plus évident du film, c'est le *film secret*. Au lieu de représenter la situation chilienne d'un point de vue d'une histoire « officielle », d'un réalisme social militant, comme celui du documentaire *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, Ruiz offre une vision surréaliste de la fin des années 1960 au Chili, en faisant un portrait de la vie quotidienne et de ce qui est en arrière plan des grandes gestes épiques.

Si nous utilisons le terme de surréaliste pour ce film, c'est à partir des différents procédés techniques et des sujets abordés que nous venons d'expliquer. *Palomita Blanca* sous un réalisme apparent, est un film profondément poétique. C'est un des premiers où Ruiz explore le thème de l'amour fou, personnifié par une Maria suicidaire et un peu naïve (la scène où elle va au lit avec Juan Carlos et se coupe les veines est exemplaire). Ce thème est présent aussi dans *Ce jour là* (2003), *Les mystères de Lisbonne* (2010), *Combat d'amour en songe* (2001) et *Klimt* (2006), entre tant d'autres « mélodrames inversés ». Personne n'a vraiment encore parlé de ce romantisme noir et fébrile de l'œuvre de Ruiz. *Palomita Blanca* est un film riche avec une pluralité de scènes et de situations (comme, par exemple, *Les 3 Couronnes du Matelot* ou *Trois vies et une seule mort).*

Nous avons choisi ce film pour illustrer non seulement la cohérence entre les films chiliens et européens de Ruiz, mais aussi pour dévoiler des aspects surréalistes là où ils sont le moins évidents (dans un film apparemment néo-réaliste ou Nouvelle Vague), à titre d'exemple d'éléments qui établissent la continuité de son style. *Palomita Blanca,* avec son expérimentation au niveau du jeu entre bande-son et image, s'approche de certains films surréalistes tchèques, notamment *Les Petites Marguerittes* (1966) de Vēra Chytilová[460] et *Le premier cri* (1963) de Jaromil Jirès. Les micro-histoires s'enchaînent dans le film de Ruiz avec une force onirique qui suggère que sa poétique du récit éclaté, qui explore différents univers et interprétations, était bien mise en place dès ses débuts.

[459] Voir Lema, *op. cit.*
[460] Voir Jonathan L. Owen, « Spoiled Aesthetics : Realism and Anti-humanism in Vēra Chytilová's *Daisies* (1966) », *op. cit.,* pp. 99-128.

C'est un objet à examiner dans ses détails, dans ses sous-textes, dans ce qui est caché derrière le contenu manifeste.

2.3.3 *La Ville des Pirates* (Portugal, France / 1983) Long métrage (111 min).

Si *Palomita Blanca* est une expression du surréalisme de Raoul Ruiz dans un contexte « non-illusionniste » au niveau visuel (ceci est à discuter, surtout au niveau du rapport image-son), *La Ville des Pirates* se situe à l'autre extrême du spectre. En effet, une fois exilé en France après le coup d'état, le cinéaste fait un film franco-chilien à Paris qui lui vaut l'expulsion des cercles de la résistance. Ainsi, l'humour surréaliste de Ruiz dans *Dialogues d'exilés* (France, 1974), une histoire sur les tribulations quotidiennes d'un groupe d'exilés chiliens à Paris, est très mal reçu. Ceci force le réalisateur à s'écarter du chemin que prennent les autres cinéastes en exil qui continuent à faire des films autour du Chili et de la dictature. Ruiz choisi de s'adapter à sa culture d'accueil en tournant des films français, tout en faisant des métaphores sur le Chili, mais de la façon la plus oblique et éloignée possible : il se plonge dans l'abstraction comme il l'avait fait auparavant avec *La Maleta* et *La Colonie Pénitentiaire*.

Ainsi, à travers les querelles ecclésiastiques de *La Vocation Suspendue,* Ruiz se réfère de façon imagée à toute forme d'institution (du club de foot du quartier à l'église catholique). Pour lui ce sont les intrigues de la gauche chilienne à l'époque d'Allende et après, mais elles pourraient être celles de la politique française pour quelqu'un d'autre, comme Klossowski. Celui-ci est le premier film que le réalisateur fait lorsqu'il est embauché par L'Institut National de l'Audiovisuel (INA), une structure qui vise produire des films pour la télévision à mi-chemin entre le narratif et l'expérimental, lesquels sont censés intéresser « un pourcent de la population »[461], sans quoi ils sont rejetés.

À l'époque, Ruiz s'intéresse aux possibilités de l'expérimentation visuelle et se libère de l'image néoréaliste et Nouvelle Vague pudique de ses débuts[462], pour travailler avec des techniques héritées de la première avant-garde française. Le cinéaste embauche d'abord Sacha Vierny comme chef opérateur (pour *La Vocation Suspendue* et *L'Hypothèse du Tableau Volé*). Puis, il fait sortir de sa retraite Henri Alekan – qu'il croyait mort – pour pouvoir recréer ce qu'il admirait chez Jean Cocteau (pour qui Alekan avait fait chef-opérateur dans *La Belle et La Bête*). L'univers visuel ruizien s'enrichit dès lors grâce à des objectifs peints ou déformés, des jeux de miroirs, des éclairages qui changent pendant la prise, des anamorphoses, des filtres et des cadrages extrêmes. *Le Territoire* (1981) est déjà un

[461] Interview *Off the record* à la télévision chilienne
[462] Lors de son entretien avec Delorme et Béghin, Ruiz se réfère à une maladie grave qui le fait réagir par rapport à la dureté de ses premiers travaux, qui se voulaient anti-esthétiques (en considérant la « beauté » traditionnelle comme du kitsch et du mauvais gout) et sadiques, car ils n'avaient pas peur de confronter ou d'ennuyer le spectateur. Après sa guérison, Ruiz décide d'enrichir son vocabulaire visuel et de se permettre une utilisation plus explicite des méthodes qu'il avait toujours développées. Voir Delorme et Béghin, *op. cit.,* p. 38.

dépliement sublime de techniques visuelles sous la supervision d'Alekan, lesquelles rendent visible et apparent l'onirisme ruizien. C'est le kaléidoscope cinématographique.

(Pause télévisuelle)

Entre-temps, Raoul Ruiz s'amuse à subvertir les codes du langage télévisuel[463] et de la vidéo didactique grâce une vision surréaliste de ces médias[464], dans une approche de l'image qu'on peut qualifier d'épistémologique. Car celle-ci vise à questionner et à déconstruire la façon dont ces objets sont d'habitude conçus (et reçus après par le spectateur), c'est à dire comme des stéréotypes et des simulacres, en brisant les automatismes ou en rendant les tics évidents. Ceci est observable à travers d'une série de courts, moyen et long métrages : le documentaire d'art dans *L'Hypothèse du tableau volé* (1978), ; les débats télévisuels dans *Images de Débats* (1979) ; le documentaire historique dans *Petit manuel d'Histoire de France* ; la visite guidée d'une exposition dans *Dali, Pages d'un catalogue* (1980) *;* la vidéo pour illustrer une exposition cartographique dans *Jeu de l'Oie (*1979*)*; le documentaire politique dans *De grands événements et des gens ordinaires/Les élections* (1979)[465] ; la visite touristique dans *Chambord, Les divisions de la nature* (1978)[466], le guide botanique dans *Querelles de jardins* (1982)[467] et le carnet de voyage dans *Lettre d'un cinéaste, Le retour d'un amateur*

---

[463] Voir Ian Christie, « El juego de la oca: Juegos de televisión » [orig. « Snakes and Ladders, Television Games », *Afterimage n° 10,* London, 1981], *op. cit.* ; et Jonathan Rosenbaum, « Mapping The Territory of Raul Ruiz », *op. cit.*

[464] Voir Érik Bullot, « La théorie et les rendez-vous. Sur quelques films documentaires de Raúl Ruiz », dans *French Forum*, Volume 35, Numbers 2-3, Spring/Fall 2010, University of Nebraska Press. pp. 233-248. http://130.102.44.246/journals/french_forum/v035/35.2-3.bullot.pdf (Consulté le 23 novembre 2014)

[465] La notion de simulacre est appliquée à ce film, qui dérape du documentaire politique classique vers une réflexion sur la forme documentaire en elle même. La voix over discute les possibilités de montage des images et des discours, examine les possibilités de montage, ce qui est alterné avec un journal de tournage. Elle devient multiple pendant le film, sans visualisation des narrateurs. Ceci accompagne les interviews dans la rue et dans le quartier. Le film devient un questionnement sur le documentaire. Baudrillard, une des multiples voix over, se demande : « Ce que nous sommes entrain de voir, nous l'avons déjà vu. Ce que nous sommes entrain de filmer, nous l'avons déjà filmé ». Lors de la construction virtuelle de ce film, laquelle est représentée par l'image, on assiste au processus de découpage des discours et des éléments montrés, à la construction même de la « réalité » audiovisuelle, à la construction d'un discours. Pour Ruiz, en paraphrasant Christian Metz, « Toute image est discours ». Voir Adrian Martin, « Of great events and ordinary people », *Rouge 2, A Ruiz's Filmography,* 2004. http://www.rouge.com.au/2/great.html (Dernière consultation le 24 novembre 2014)

[466] Il s'agit d'une réflexion poétique et visuelle sur la réalité d'un endroit, avec trois régimes d'images et trois points de vue philosophiques différents (un thomiste et quelqu'un comme Baudrillard, par exemple). Alekan travaille l'image avec des vitres peints et des objectifs intervenus jusqu'à le rendre « irréel », les illuminations sont tout aussi expérimentales. Ce parcours est aussi un travail sur les simulacres et sur la transparence et l'abstraction de l'image.

[467] *Querelle de jardins* obéit au principe du film double : d'un côté, un jardin anglais et sinueux, qui incite à se perdre et à découvrir l'imprévu caché derrière l'exubérance labyrinthique de l'endroit. La caméra avance à ras du sol de façon saccadée, portée à la main. Il s'agit du monde d'un jeune époux délaissé qui traine sa mélancolie dans le parc, lequel on ne voit pas, il est intercepté par un jardinier trop indiscret et gênant. D'un autre côté, nous avons Versailles, avec sa pompe géométrique qui permet le regard du pouvoir sur tout ce qui arrive. C'est le monde des rencontres mondaines, où il faut voir et être vu, celui de l'épouse qui attend son amant. Le régime d'images est celui de la caméra bien cadrée sur trépied qui permet des perspectives et des points de fuite. Les deux univers se contredisent.

de bibliothèques (1983), etc., qui s'offrent tous à une spectature en « double vision », avec un contenu latent qui se manifeste dans les détails, dans les incohérences.

Car, Ruiz profite de la liberté de chaque commande institutionnelle (la télévision publique et le Centre Pompidou/Beaubourg) pour en faire une réflexion ludique et une expérimentation rhétorique, poétique et formelle sur le langage audiovisuel, tout en remplissant les exigences de contenu demandées. Par exemple, dans *Lettre d'un cinéaste,* le chilien utilise du matériel tourné en super 8 lors de son premier voyage au Chili, dix ans après son exil. Il s'agit de plans tournés de façon documentaire, caméra à la main comme des travelling en voiture ou des images de rue et d'intérieurs : à nouveau, c'est l'exploration d'un territoire autant physique qu'abstrait.

Une voix over explique à la première personne que le personnage (le moi du narrateur, non identifié) maintient plusieurs bibliothèques identiques à des endroits différents du monde, mais que dans celle-là, à Santiago, il manque un livre rose. L'homme remarque qu'en fait, c'est la couleur rose qui a disparu du pays, pour se lancer à la recherche du livre par la suite. Il rencontre des amis dans un parcours de situations absurdes : un socialiste ravagé non par les coups des soldats, mais par l'alcoolisme, un autre qui pour parler, doit se référer constamment aux sous-titres du film lui-même (une belle métaphore de la censure, du discours imposé), puis finalement le fantôme de son meilleur ami, assis sur le livre rose. À travers ces figures poétiques et de l'humour noir, Ruiz établit une cartographie onirique, par condensations et par déplacements, de son voyage dans un pays en pleine dictature. Toute l'horreur des crimes et de la répression n'apparaît qu'à travers un reflet miroité par les métaphores, dont la dernière est la plus amère, celle de l'ami mort sous qui repose l'ouvrage. Nous sommes face à un objet surréaliste, qui véhicule en lui toute la tension de la situation.

La résolution est macabre, dans le livre rose, il y a un poème morbide, d'une nuit terrifiante et de meurtre – qui représente celle du coup d'état. Tel que nous l'observons, le degré d'abstraction auquel Ruiz arrive est énorme et il est donné au spectateur d'interpréter les signes polysémiques et polyphoniques proposés par le réalisateur, comme les dialogues codés et surréalistes, car chaque élément se réfère potentiellement à quelque chose d'autre, tout est dit entre lignes, comme dans un rêve. Le film lui-même est expliqué en base à un cauchemar d'après-midi, pendant une sieste du protagoniste, qui est exactement la sensation que Ruiz extrait de son voyage, dans un pays où la dictature était devenue transparente et abstraite car la plupart des gens louait les progrès économiques du fascisme à travers une apologie du capitalisme à outrance, comme s'il s'agissait du meilleur des mondes (« *une épiphanie* », dit Ruiz), toute torture, contrôle, meurtre ou répression, bref, tout bain de sang restant au stade de mal mineur et acceptable. La domination de la dictature était devenue invisible et subliminale dans la vie de tous les jours.

Isidore, tu dors ?

C'est exactement cette sensation d'horreur ambiguë, cauchemardesque et complexe qui donne naissance à *La Ville des Pirates*[468], un cri de désespoir dans un film de Walt Disney devenu infiniment pervers. Telle est l'esthétique empruntée cette fois-ci par Raoul Ruiz, celle de la fantaisie, avec des robes à l'ancienne, des costumes de *Petit Prince* et des cadrages empruntés à la BD française contemporaine. Dans ce long métrage, le réalisateur utilise une nouvelle fois la structure de *mélodrame inversé*, cette fois-ci l'histoire tourne autour d'Isidore, une bonne employée chez ses parents adoptifs, abusée par son patron (et « père »), humiliée par sa patronne (et « mère ») : celle-ci lui prend l'argent que le premier avait payé pour les services sexuels de la jeune fille. Isidore maintient d'abord une relation avec un pêcheur de la côte où elle habite, puis découvre un enfant dans sa chambre, Malo. Celui-ci la prend comme fiancée et tue d'abord le patron puis le pêcheur. Les deux amoureux s'enfuient vers l'île des pirates où l'enfant disparaît. Isidore est séquestrée par un maniaque au trouble de la personnalité multiple, Toby, qui la torture, puis l'épouse. La jeune femme se transforme en une sorte d'analyste qui écoute les conflits des différentes personnalités de son capteur et intervient comme médiatrice entre celles-ci. Finalement, elle s'échappe et rejoint l'enfant. Celui-ci l'incite à assassiner Toby. Finalement, la police arrête Isidore, tandis que Malo disparaît à nouveau.

Celui-là est un niveau de lecture, le plus évident et ce qui pourrait servir en guise de résumé du film, son squelette. Mais, il s'agit surtout dans cette œuvre de découvrir comment est exprimé tout ceci, quelle est la mise en scène car il y a d'autres plans d'interprétation. Le film est structuré comme une fable qui joue sur les motifs chers aux surréalistes, ceux de la bonne criminelle et l'enfant assassin, défini par le cinéaste comme une sorte de Peter Pan, de jeune Rimbaud et d'anti *Petit Prince* (Ruiz ressentait une forte antipathie pour le stéréotype de l'enfant naïf créé par Saint-Exupéry). Celui-ci est séducteur et sadique, il incarne la fascination du fascisme[469]. Comme dans un rêve, des éléments explicatifs ont été délibérément enlevés de l'histoire, et les clés pour la comprendre sont éparpillées à travers des métaphores ou des références explicites : en particulier lorsqu'on découvre qui est Malo : l'incarnation du mal. Le moyen d'atteindre cela par Ruiz est complétement oblique : « *S'il y a une démarche [dans La Ville des Pirates], c'est celle qui consiste à étudier ce qui se passe à l'intérieur d'un film narratif, dans le rapport entre ce qu'on dit et ce qu'on voit, entre les évocations et l'illustration.* »[470]

Le réalisateur opère par détournements : nous commençons par des situations banales et quotidiennes, mais celles-ci deviennent chaque fois plus troublantes. Le film commence avec Isidore dans son rôle

[468] Voir « Entretien avec Raoul Ruiz », dans le DVD *La Ville des Pirates*.
[469] Ciment *et al, op. cit.*, p. 25.
[470] Guislain, *op. cit.*

de bonne, c'est la partie quotidienne. Mais, le film devient chaque fois plus onirique, en intégrant d'abord des éléments d'un film fantastique : une scène de spiritisme, un ballon qui vole, un cadrage depuis la bouche d'un des personnages. Puis, des éléments plus poétiques sont mis en scène : des bateaux en papier faits de billets qui brûlent sur une flaque de sang ; un salon installé entre les rochers d'une plage, radio et bar inclus, à la Dali, etc.. L'évolution de Malo est un bon exemple du *trompe-l'esprit* ruizien : il apparaît d'abord comme n'importe quel garçon, au visage séduisant, puis nous apprenons qu'il a assassiné sa famille. C'est, en plus, un vampire qui ne mange « que de l'ail », qui ne dort jamais et qui est là depuis « des siècles ». Ensuite, nous le voyons tuer, en même temps qu'il manifeste son amour pour l'argent, « *l'or et les bijoux* ». Enfin, vers la fin du film, l'éclaircissement vient de la main des carabiniers qui expliquent qu'il est leur prophète qui les pousse à tuer et qu'il se réincarne tous les dix ans. Malo est l'esprit du meurtre, un démon au visage angélique.

Comment opère la « mécanique du rêve » développée par Raoul Ruiz ? Ici se trouve toute la poésie de *La Ville des Pirates*. Le réalisateur utilise sa méthode d'un récit déterminé par l'image, dans lequel celle-ci a la préséance. Ruiz développe son concept de dispositif filmique – entendu comme un arrangement des moyens cinématographiques pour arriver à une image et un jeu des relations sur les objets et les gestes sur le plateau de tournage – à un niveau extrême. Chaque plan correspond à un régime d'images et à une stratégie particulière qui vise à le distinguer comme indépendant (avec sa propre histoire ou centre narratif) et en même temps associé au film dans sa totalité. Selon le réalisateur, « *Il s'agissait d'essayer d'établir une fiction complète au travers d'une série de dispositifs qui appellent plusieurs fictions différentes* »[471].

Chaque plan devient alors une micro-fiction en soi, à la façon de la publicité, comme nous l'avons déjà expliqué. Tel est le concept derrière *La Ville des Pirates,* lequel est rendu évident au fur et à mesure que l'on avance dans le film. Après des plans de la côte aux couleurs irréelles à cause de l'emploi de filtres et de peinture, nous voyons une cuisine dans un plan séquence qui évoque une situation banale, comme dans une publicité de produit de vaisselle où une bonne discute avec sa patronne. Voilà l'élément quotidien nécessaire à l'introduction dans tout film de Ruiz qui commence sous une apparente normalité pour déraper ensuite vers l'onirisme. Celui-ci se manifeste par des éléments contradictoires avec la banalité de l'image : la musique sombre et impressionniste (inspirée de *La mer* de Debussy) de Jorge Arriagada dans la séquence ; le poème macabre de mort, de cimetière et d'amour perdu déclamé par la bonne, murmurant dans un coin, qui contraste avec les propos mondains de la patronne. Ceux-ci font référence implicitement à la publicité (celle-ci étant l'art de créer le désir pour une chose, ce qui soutient la société de consommation): « *On est jamais content avec ce qu'on a. Chaque fois qu'on a une chose, on a envie d'avoir une autre* ». L'incohérence de tous

[471] *Ib. Id.*

ces éléments mis ensemble et interagissant entre eux est ce qui crée l'émotion poétique de la scène. Celle-ci n'est que le début du film.

Le spectateur est projeté dans une suite vertigineuse d'images et de plans différents les uns des autres, où le faux raccord devient la norme pour créer la discontinuité. Regarder ce film, c'est jouer le rôle d'Alice dans le roman de Lewis Carroll, lequel a tant inspiré les surréalistes, en passant d'un univers visuel à un autre. Ceci veut dire, dans des termes plus concrets : passer dans une scène avec un traitement d'image en couleurs à la manière de la Nouvelle Vague dans un plan, pour nous retrouver dans un plan en noir blanc granuleux, pour continuer ensuite avec une anamorphose et déboucher sur une image polarisée, tout en changeant le cadrage, l'axe, l'illumination et/ou la sensibilité de la pellicule. C'est ce qui arrive vers la fin du film, lorsqu'Isidore retrouve Malo et discute avec lui dans son salon improvisé au milieu des rochers. Tout cela est réalisé à un rythme plutôt lent (une lenteur parfois proche de celle de Tarkovski, un des référents de Ruiz), pour que l'œil puisse se poser dans l'image et apprécier ces figures allégoriques (« *des images d'Epinal* », selon le réalisateur) et les interactions entre les objets dans le set. Selon Ruiz, « *Chaque image deviendrait un dispositif différent où on ne tiendrait pas compte du problème de raccord.* [...] *un dispositif implique que l'image recommence à zéro dans chaque plan, en quelque sorte. Il y a autant de films que d'images si l'on pousse très loin* »[472].

Si ce phénomène de faux raccords intervient de façon plus ou moins discrète au début du film où le régime d'images garde une certaine cohérence, *La Ville des Pirates* tourne totalement à l'onirisme à mesure que nous avançons dans le(s) récit(s). Cela a principalement lieu pendant la deuxième moitié du long-métrage, lorsque nous arrivons sur l'île des pirates et tout devient un rêve évident. Pour illustrer cela, reprenons notre scène du début. L'histoire continue vers la terrasse, où la conversation suit son cours, cette fois-ci entre les deux patrons. La caméra tourne toujours en plan séquence, puis, elle commence à être cadrée de façon insolite, à travers un collage presque cubiste de plans improbables : une main avec une cigarette qui occupe tout l'avant plan, avec Isidore qui pleure en arrière-plan ; un verre qui occupe la moitié du plan en contre-plongée et devient plus grand que le patron qui le boit; un plan général qui montre la terrasse ; un nouveau plan en contre-plongée qui montre un plat avec des fruits au premier plan, avec le patron qui les mange en arrière plan ; un autre plan depuis la bouche de l'homme, miroitée dans le suivant par les lunettes de soleil de la patronne. L'homme raconte une histoire sordide et cryptique d'exil et d'un enfant mort, en jurant tout le long (« *la charogne appelle la charogne, pont d'excrément, vache !* »). D'un coup, tout le monde se lève : ils quittent la maison. Nous passons alors à un autre régime d'images, un plan à la Murnau teinté de rouge qui cadre une fenêtre par où arrivent des valises, tandis que le patron se plaint de sa condition

[472] Ciment *et al, op. cit.,* pp. 22-23.

d'exilé et de sa fuite constante (« *comme les troupes Napoléon en déroute* »). Par la suite, nous revenons à la couleur initiale. Ce qui est complexe, c'est qu'il ne s'agit pas d'un jeu de la forme pour la forme, car celle-ci est liée à l'atmosphère du film et crée l'émotion.

Voilà seulement un exemple d'enchaînement de plans dans *La Ville des Pirates*, il y en a dans tout le film. Les plus notoires, au début, se trouvent lors du sommeil d'Isidore après avoir été abusée par son patron / père, alors qu'elle est bercée par la voix de sa patronne / mère qui rentre dans la scène avec un hilarant : « *Isidore, tu dors ?* ». Nous passons de la chambre d'Isidore à des plans de vagues d'océan en noir et blanc, alternés avec des plans de la ville dont les perspectives de maisons blanches rappellent inévitablement les peintures de Chirico, une des influences visuelles du film avouées par le cinéaste, en plus de Murnau. Cette section est accompagnée par la voix over de la mère qui raconte l'histoire d'Atahualpa, le prince inca vaincu par les espagnols. Mais, celle-ci est souvent éclipsée par d'autres voix superposées qui disent des incohérences : « *pomme de terre 33, carotte 121* », etc.

La référence à Atahualpa dans l'histoire racontée à Isidore établit une possibilité de lecture postcoloniale : Isidore peut jouer ici comme allégorie de l'Amérique Latine, dominée par les puissances mondiales qui sont représentées par le patron. Celui-ci ne vient-il pas, quelques moments auparavant, de jouer avec un ballon qui vole et qu'il contrôle dans l'air à volonté ? Lorsqu'il ordonne au ballon de venir vers lui, il le caresse en disant : « *Comme il est obéissant ce ballon, comme je l'aime bien quand il est obéissant. Calme comme une planète. Obéissant comme une planète* ». C'est une planète qui obéit au pouvoir. Isidore se laisse violer en acceptant l'argent[473], comme l'Amérique Latine se prostitue en se laissant dominer par les capitaux étrangers des nations dominantes. La déroute d'Atahualpa est celle d'Allende face au fascisme et aux États Unis. Les métaphores ruiziennes sont très sombres dans ce film.

D'ailleurs, Isidore reçoit une nouvelle visite de son père, dans un plan séquence notable qui profite de toute la perspective que peut offrir la chambre. Le patron lui offre des billets, face à quoi elle s'endort théâtralement, en disant que l'argent la fait s'endormir, la fait rêver. En somnambule, elle quitte la chambre et marche vers la plage où, au lieu de se suicider comme Alfonsina Storni (la poétesse argentine noyée à cause d'un chagrin d'amour), la bonne trouve l'amour par miracle, à travers un homme qui sort de la mer, pour ensuite y retourner (encore une image surréaliste). Il est clair que ces relations symboliques du colonialisme ne sont pas explicitées, surtout si l'on prend en compte la volonté de Raoul Ruiz de se référer au Chili de la façon la plus oblique possible, en brouillant toutes

[473] « *J'ai repris pour Anne Alvaro le mythe de la bonne, le même que chez Jean Genet, aussi un peu la Fiancée du pirate, de Nelly Kaplan. C'est le témoin conscient, mais qui, en même temps, commence à fonctionner un peu comme tous les Chiliens. Elle se fait avoir.* » Louis Marcorelles, « Entretien avec Raoul Ruiz : Ils tuaient pour le plaisir... », *Le Monde,* 27 février 1984.

les pistes, mais ce sont des lectures possibles et probables basées sur des signes très concrets et présents.

Sabine Doran avait déjà établi le lien entre Ruiz et une lecture postcoloniale[474], qu'elle associe au surréalisme. Les membres du mouvement s'étaient engagés dans l'anti-impérialisme, ce qui est visible dans l'intérêt porté par *Positif* sur les Nouveaux Cinémas du monde à l'époque. Un autre exemple de cela est lorsqu'Isidore va voir son amant, le pêcheur. Celui-ci est représenté comme un narcisse qui ignore la bonne, en se retouchant face au miroir, en arrangeant sa moustache et en découpant ses ongles. Cependant, voici le détail révélateur : il parle sans cesse en anglais en imitant les acteurs américains, ses manières et son mouvement dans la chambre sont ceux d'un cowboy rude. Nous le voyons dans une maison remplie d'objets qui symbolisent l'*american way of life,* qu'il propose d'offrir à Isidore, des radios et des appareils électriques. Il insiste sur ce point. En outre, nous voyons un plan qui le cadre à côté d'une énorme boîte de savon, avec un effet pop art à la manière des tableaux d'Andy Warhol. L'amant d'Isidore est le représentant du rêve capitaliste et de la société de consommation, du colonisé.

La Ville des Pirates un film polysémique et polyphonique, pourtant basé sur des sketchs de situations simples et très reconnaissables : une bonne discute avec sa patronne, plus loin elle parle avec un enfant, puis elle se fait kidnapper. Mais, ces situations sont imprégnées de dérapages. Ceux-ci ne sont pas seulement visuels car Isidore s'exprime souvent à partir de monologues poétiques. La partie qui se déroule dans l'île des pirates est essentielle : c'est là où tout devient radicalement onirique, non seulement par le vertige visuel des changements de « dispositifs » qui deviennent radicaux, mais aussi par les situations elles-mêmes (le rapt, la torture, le viol, la schizophrénie) et par la bande-son. Celle-ci est utilisée de façon expérimentale : lorsqu'Isidore se perd dans les rochers et qu'elle appelle Malo, nous assistons à une alternance « cubiste » de plans, tandis que la voix de la bonne se perd dans des échos produits par un *delay* à bandes, avec un effet cauchemardesque.

Lorsque Toby emmène Isidore dans son « *jardin allégorique* » et qu'il l'embrasse longuement, celle-ci prend sa voix lorsque leurs lèvres se séparent, elle devient lui pour un instant, face à quoi elle est effrayée. Toby la tue, mais elle réapparaît vivante au plan suivant. Ensuite, lorsqu'Isidore tue à sa fois son capteur, en pleine action somnambulique et qu'elle confronte Malo pour l'avoir poussée à l'acte, celui-ci lui crie « Va-t-en ! » avec une voix sourde d'adulte, instant où l'on s'aperçoit qu'il est potentiellement autre chose que lui-même. Lors de la captivité d'Isidore dans le château de Toby, rendue éternelle grâce à des plans statiques, la voix de la jeune femme apparaît sous une forme over lors de plans de vagues intercalés, dans une discussion avec sa patronne, comme dans un rêve, avec

[474] Voir Doran, *op. cit.*

des phrases disposées en collage, comme « *Le thé refroidi* », qui s'alternent avec des vers d'amertume, comme « *C'est l'histoire de ma vie* ».

Si nous cherchons un plan qui ait la fonction « holistique » définie par Raoul Ruiz, qui représente l'esprit du film dans sa totalité, il s'agit bien de celui où Isidore, depuis la porte, regarde Toby danser à l'extérieur, en profondeur de champ. En se basant sur ses gestes, elle devine quelle personnalité il est en train de représenter : le colonel, Carmella, Toby, etc. jusqu'à ce qu'elle arrive à une qu'elle ne connaît pas et elle a peur. Ainsi, le spectateur, dans tout le film est amené au même processus de décodification pour deviner ce que représentent les personnages et ce que cela veut bien dire, ce qui se cache derrière ces images. L'apparence chaotique du film est froidement calculée, tel comme dans *Tres Tristes Tigres*. *La Ville des Pirates* est un film très écrit, mais dont la structure a été ensuite complétement éclatée, d'où son apparence (volontaire) d'un objet décousu. En outre, Ruiz a explicitement utilisé des méthodes surréalistes : faire la sieste couché avec des objets pour ensuite écrire les rêves qu'ils lui provoquaient, écrire le scénario pendant le tournage, utiliser sa technique de « cinéma automatique » et profiter des possibilités de l'objet surréaliste. Dans ce sens-là, le couteau serait le vrai protagoniste de l'histoire : il parcoure le film en entier. Un autre exemple est le ballon qui vole ou le crâne qui apparaît entre les jambes d'Isidore lorsque Toby la caresse. Elle descend les escaliers avec le crâne en reprochant à son capteur que cette-fois-ci, « *c'est trop* ». Celui-ci le prend et se le passe à lui-même, démultiplié dans la salle grâce à un trucage très simple de changement d'axe. Toby s'arrête soudain, ouvre le crâne, visiblement en plastique, et découvre des pétales de fleurs qu'il lance dans l'air en disant : « *elle m'aime, elle ne m'aime pas, elle m'aime* », etc.

Le film que Ruiz avait tourné sur Dali l'avait déjà instruit au sujet des textes des surréalistes historiques. Les « *dispositifs surréalistes* » mis en place par Ruiz et décrits dans son entretien avec *Positif* sont centrés sur la création d'un film comme un rêve, lequel allait être d'ailleurs appelé « Impressions du Chili », en reprenant l'idée de Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique*. Parmi ces dispositifs, il y a une mise en rapport d'éléments et la création d'une mise en scène. Ruiz se réfère dans des interviews à jouer sur le décor, par exemple, ce qu'il fait dans une scène où tout est blanc : Isidore entre dans le salon, ouvre les fenêtres une à une et la lumière pénètre dans la pièce, cristalline. La caméra suit Isidore en plan séquence. Dans le salon, il y a des draps blancs qui pendent de partout. D'un coup, Isidore découvre Malo, qui joue à cache-cache avec elle et lui demande de l'embrasser sur la bouche. Ruiz crée un effet de labyrinthe grâce aux draps omniprésents et joue avec les ombres, un élément essentiel dans sa composition habituelle – voir son court-métrage *Ombres Chinoises* (1982). La scène devient un théâtre d'ombres et lumière, le réalisateur utilise le dispositif des ombres chinoises d'une façon virtuose – tout comme dans d'autres films il utilise le tableau-vivant et les techniques photographiques, car il s'intéresse de façon déclarée à tous les dispositifs de représentation du « pré-cinéma ». Un autre jeu sur le décor utilisé comme dispositif est mis en place dans la scène du

salon entre les rochers : l'effet est donné par la transparence et les reflets d'un miroir pendu dans l'air. Celui-ci crée une atmosphère onirique, comme celle d'un tableau de Dali ou de Magritte.

Pourtant, il serait injuste de réduire le surréalisme de *La Ville des Pirates* à ses techniques et figures de style. Tel que l'avait indiqué Raoul Ruiz, pour lui la force onirique des images n'est pas là où on le croit, pour reprendre l'exemple de *L'ange exterminateur* de Buñuel. Celle-là ne réside pas simplement dans la tête coupée qui apparaît d'un coup dans un panier d'aliments, mais dans l'association complexe d'éléments visuels et auditifs qui poussent à l'attribution de sens, dans le dispositif en soi (la disposition des éléments, leur arrangement). Mais, surtout, le surréalisme se trouve – tel le film de Buñuel et sa sensation familière de ne pas pouvoir quitter une maison – dans les émotions, lesquelles sont conçues pour être sensuelles, tactiles et physiques. Dit d'une autre façon, toute la force onirique de *Solaris* de Tarkovski ne réside pas dans son aspect science-fiction, mais dans le fait de ressentir l'émotion profonde de l'amour perdu.
De la même manière, la puissance onirique de *La ville des pirates* se trouve dans toutes ces sensations intenses, physiques, corporelles : subir un viol répété, être torturé (les scènes de torture sont notoires, nous pouvons sentir le poids du marteau qui tombe sur la tête d'Isidore), assister à un meurtre et avant tout, assister au spectacle de répétition et de reproduction de la violence et du fascisme. Celui-ci est représenté par les carabiniers adorateurs de Malo, qui tuent des couples pendant qu'ils font l'amour et qui sont les représentants de la patrie (le cimetière) et des pères de la nation (les vers de terre) destinés à propager la mort jusqu'à la fin des temps. Ruiz s'est inspiré pour cela d'un fait divers pendant la dictature de Pinochet, avec des policiers qui agissaient de la même façon[475]. Le tout est rendu explicite à la fin du film, où les réincarnations successives de Malo (qui est en même temps Toby, son double adulte, et qui est aussi l'enfant que porte Isidore dans sa grossesse...) ne sont sinon l'éternel retour du mal (un concept que Ruiz reprend de la lecture du geste éternel que Klossowski fait de Nietzche[476]). « *Jusqu'à quand ?* », se demandent dans une ambiance de lourdeur et désespoir les cadavres souffrants d'Isidore et de sa patronne.

Au final, notons que Raoul Ruiz définit la machinerie de représentation idéale pour voir ce film et découvrir tous ces effets poétiques : le magnétoscope[477]. Dans une interview, Melvil Poupaud, l'acteur qui joue Malo, déclare qu'effectivement tout film de Ruiz doit être vu plusieurs fois être compris et que la cassette vidéo ou le DVD est le meilleur support pour pouvoir réaliser cela[478]. *La ville des pirates* est un film troublant et poétique, une réaction radicale du cinéaste après avoir fait un film « normal » et « bouclé » comme *Les 3 couronnes du matelot*. Cela va lui coûter cher : avec ce dernier

[475] Voir Marcorelles, « Ils tuaient pour le plaisir », *op. cit.*
[476] Voir Sánchez, *op. cit.,* pp. 221-222 ; et Pierre Klossowski, *Nietzche et le cercle vicieux* [1969], Paris, Mercure de France, 1991.
[477] Ciment *et al.* , *op. cit.*
[478] Voir « Entretien avec Melvil Poupaud », inclus dans le DVD *3 Vies et Une Seule Mort*.

film, Ruiz avait vendu cent-mille billets sur Paris, *La ville des pirates* en vend sept mille[479]. Si la critique reçoit bien celui-ci, le réalisateur se voit couper l'accès aux salles et à la distribution. D'ailleurs, par la suite, il bénéficie pendant quelques années de la structure de La Maison de la Culture du Havre (qu'il dirige) pour continuer à tourner et de l'investissement de quelques producteurs amis, comme Paulo Branco.

Cependant, le cinéaste continue à développer des films complexes, comme *La Chouette Aveugle*[480], en même temps qu'il est capable de s'adapter à des contraintes plus commerciales lorsqu'il rentre dans le circuit du cinéma d'art français avec des tournages à plus grand budget et avec des comédiens connus (ce qu'il avait refusé auparavant) comme Catherine Deneuve, John Malkovich, Isabelle Huppert, Laetitia Casta et Marcelo Mastroianni. Toutefois, dans ces films, Ruiz arrive à subvertir le format, de la même façon que Buñuel s'était adapté au même phénomène avec de grandes productions comme *Belle de jour*[481]. De la même manière que l'espagnol, le chilien arrive à garder son surréalisme, non pas en capitulant, mais en s'adaptant, en gardant l'aspect polysémique et polyphonique qui est à la base de sa poésie cinématographique. Car, le surréalisme ruizien est bien présent dans les œuvres qu'il effectue après *La Ville des Pirates* – qui alternent différents budgets et conditions de production, en intégrant la vidéo analogique et la DV numérique *: Klimt*, *Trois vies et une seule mort*, *Les âmes fortes*, *Comédie de L'innocence, Ce jour-là, L'œil qui ment,* etc.

2.4 Synthèse

Dans ce chapitre, nous avons délimité plusieurs axes autour desquels se développe le surréalisme ruizien, lui-même objet polysémique et polyphonique, ayant diverses résonances et proposant plusieurs niveaux de lecture : les « dispositifs » audiovisuels de mise en scène et de mise en situation, l'objet surréaliste, la subversion, l'enquête des dissimulations de la réalité, la double vision et le besoin d'un spectateur actif. Le réalisateur applique dans ses films la logique du rêve, qui opère par condensation et par déplacement, à travers un système d'allégories et d'associations libres ouvert à l'interprétation du spectateur. D'un autre côté, nous avons vu comment Raoul Ruiz conçoit le cinéma comme naturellement et potentiellement poétique. Ces « puissances du rêve » coïncident avec l'idée d'Ado Kyrou du cinéma, lequel doit amener à découvrir le « contenu latent » de la réalité. Ruiz conçoit l'acte de tourner comme une mise en communication du monde des morts avec celui des vivants, le cinéaste agissant alors comme chaman, un pont entre les deux univers. Or, Ruiz avoue dans

[479] Voir René Naranjo, « Raúl Ruiz : Tradición y ruptura » [orig. *Cauce N°75,* 19 mai 1986], dans Cúneo, *op. cit.,* pp. 266-267.
[480] Voir Luc Moullet, « La chouette aveugle », *Trafic N°18, printemps 1996* [repr. dans Bax (Éd.), *op. cit.,* pp. 145-148.
[481] Voir Peter William Evans, « An *Amour* Still *Fou* : Late Buñuel », dans Graeme Harper et Rob Stone (Éd.), *The Unsilvered Screen : Surrealism on film*, Great Britain, Wallflower Press, 2007. pp. 38-47; et Michael Richardson, « Luis Buñuel and the snares of desire », dans *op. cit.,* pp. 27-45.

un entretien qu'il confond « fantômes et fantasmes », ce qui permet de mieux comprendre à quoi il se réfère avec son concept « *cinéma criminel* »[482], qui tue et met à plat (sur le me plan) tout ce qu'il capture:

> « [...] La mort devient tout autre chose que la complaisance de mourir, autre chose qu'une mélancolie. Elle devient au contraire un outil de travail. En effet, s'il y a bien une mort générale, disons un anéantissement vers lequel on va tous, il y a d'autres formes de mort comme le sommeil, l'oubli, les absences, les discontinuités du montage au cinéma... Formalisées, ces formes de la mort deviennent des outils rhétoriques audiovisuels. »[483]

Raoul Ruiz va bien plus loin que les surréalistes historiques : il accomplit en quelque sorte leur projet au cinéma (ce qui était un vieux rêve sujet à de nombreux débats pour le groupe originel)[484]. Le réalisateur laisse derrière lui une œuvre filmique et théorique consistante vouée à ces possibilités artistiques, il développe une série de techniques spécifiques au médium qui vont dans ce sens-là ; il trace une cartographie des territoires à explorer. En premier lieu, nous avons sa méthode d'enquête de la réalité, son approximation des gestes et du quotidien pour les compléter à travers le cinéma et ainsi découvrir ce qu'ils cachent, leur contenu latent. Cette idée se développe encore plus à travers son concept d'inconscient cinématographique. En deuxième lieu, le cinéaste conteste à un niveau profond « l'attitude réaliste »[485] au cinéma : il se proclame comme le seul anti-bazinien en France (avec son ami et voisin Alain Robbe-Grillet)[486].

Citant un paradoxe de Joyce, Ruiz affirme : « *l'auteur réaliste est celui qui s'intéresse seulement à cette partie infime de la réalité qui est explicable* »[487]. C'est peut-être ce qui lui a couté d'être d'abord adoré (avec un numéro spécial iconique en 1983) puis laissé de côté par les *Cahiers du Cinéma*. Car s'il y a bien un magazine qui a suivi la carrière du réalisateur, il s'agit plutôt de *Positif,* la revue où écrivaient des surréalistes, tout aussi opposés à Bazin, comme Ado Kyrou. Par conséquent, il est cohérent que celui-ci ait remis à Ruiz le premier grand prix de sa carrière pour *Tres Tristes Tigres,* ce film en apparence réaliste qui « *exploite la poésie avec une destruction systématique des structures*

---

[482] Voir Lageira, *op. cit.,* p. 67.
[483] Buci-Glucksmann et Révault D'Allones, *op. cit.,* p. 95.
[484] Voir Harper et Stone, *op. cit.,* pp. 1-8.
[485] Voir Buci-Glucksmann et Révault D'Allones, *Ib. Id.* Ruiz s'oppose à cette attitude car elle ne prend pas en compte l'aspect platonicien du cinéma, que les images existent déjà sous une forme archétypique, ce que le réalisateur appelle le « déjà-filmé ». Le parallèle que nous établissons avec Breton est évident, car c'est la même attitude que celui-ci condamne dans *Le Manifeste Surréaliste*.
[486] Voir Delorme et Béghin, *op. cit.*
[487] Ruiz, « Conférence à "La Milanesiana" (Italie), le 29 juin 2009 », dans Cúneo, *op. cit.,* p. 315.

sociales et mentales de notre société », pour reprendre les déclarations du jury de Locarno 1969 captées par Jean-Pierre Jeancolas *Jeune Cinéma*[488].

Ruiz joue, dès ses débuts, avec les incohérences narratives et la réalité discontinue. À cette époque-là, le réalisateur conçoit ses œuvres avec un caractère radical, en s'intéressant à la potentialité subversive de ce qu'il appelle les « techniques de résistance ». Au final, Ruiz s'oppose à la logique aristotélicienne appliquée au scénario, pour lui les images ont une origine platonicienne, elles viennent de l'ombre. D'ailleurs, le réalisateur propose un modèle basé sur l'image et non sur la narration afin de créer ce qu'il appelle des « objets poétiques ». Mais, surtout, Ruiz associe le rêve au cinéma à un niveau presqu'ontologique (« *endémique* », dit-il) : les procédés cinématographiques existent d'abord pour lui dans l'activité onirique. Pour le réalisateur, celle-ci s'étend au-delà de l'état de veille :

> « [...] Rêver n'a pas lieu que dans les songes, mais aussi pendant que nous sommes éveillés ; les rêves se cachent entre deux approximations raisonnables du monde réel ou entre des rêveries oisives ou pratiques : le "calendare" (évocations chronologiques du vécu) ou la méditation transcendantale. »[489]

Pour Raoul Ruiz, ces processus s'étendent au fonctionnement de la pensée créative, laquelle « saute » les étapes imposées par la logique cartésienne[490] pour conformer (et cartographier) des espaces imaginaires à conquérir. Ruiz rejoint là les surréalistes à partir d'une valorisation de l'imagination comme champ d'exploration du possible et comme source d'innovation. Le cinéaste souligne le fait que le vol en avion a d'abord été imaginé sous la forme d'un rêve ancien, avant d'être accompli. En même temps, la mémoire fonctionne pour lui selon le mode de Proust, liée au principe de hasard objectif : elle s'organise de façon aléatoire à partir d'objets reconnus dans le quotidien (tel la fameuse « madeleine »). Le réalisateur s'intéresse aux phénomènes de la perception : comment captons-nous les images, comment les décodons-nous, comment fonctionnent la mémoire et la conscience. Cette pensée devient évidente dans les dernières conférences, discours de remises de prix et séminaires du cinéaste, pour la plupart malheureusement non disponibles encore en français, apparues en espagnol sous le nom de « *Apuntes para una poética 3 (Notes pour une troisième poétique)*»[491] ; ce qui est cohérent avec les deux premiers volumes, qui réunissaient aussi le même genre de textes ; et dans le chapitre « Apéndice » de l'ouvrage de Cúneo[492].

---

[488] Jean-Pierre Jeancolas, *Jeune Cinéma N°42, op. cit.*
[489] Raúl Ruiz, « Apuntes para una Poética 3 (Notes pour le séminaire de l'année 2009 donné à l'University of Aberdeen, en Ecosse) », dans *Poéticas del Cine, op. cit.,* p. 390.
[490] Voir *Ib. Id.,* pp. 388-391.
[491] Ruiz, *op. cit.,* pp. 291-440.
[492] Cúneo, *op. cit.,* pp. 315-331.

Dans ces textes, pour la plupart pédagogiques, Ruiz éclaircit et aborde plusieurs sujets. Ainsi, nous retrouvons son idée de « contre-film »[493], un film qui naît dans la conscience du spectateur pendant la projection et qui se superpose en léger décalage sur le film projeté. Le cinéaste les différencie comme le film « de lumière », celui qui est réglé par les normes aristotéliciennes de la narration classique, et le film « d'ombre », celui qui nait dans la conscience du spectateur, le film qui est rêvé et qui est différent pour chacun. Car, pour Ruiz, ce « *contre-film* » nait de l'ombre poétique, représentée par la fermeture de l'obturateur du projecteur : pour 24 photogrammes de lumière par seconde, il y a la même quantité d'espaces d'ombre intercalés. La citation suivante peut nous aider à définir ce phénomène :

> « Beaucoup de théories ont essayé d'expliquer ce qu'il arrive lorsque la paupière s'ouvre, mais peu ce qui arrive lorsque l'œil se referme. [...] Un neurologue m'a expliqué que le clignotement rythmique des films stimule la partie du cerveau qui nous réveille pendant la nuit pour nous obliger à rêver. [...] Il semblerait que les films nous ne les voyons pas, nous les rêvons ».[494]

Pourtant, pour Raoul Ruiz, il faut « provoquer » l'apparition de ce film fantôme, le rendre évident : provoquer le miracle de l'instant. Tout d'abord, « *l'image doit précéder et déterminer la fiction* »[495], dans le sens où certaines images doivent convoquer et provoquer des micro-fictions, qui appellent elles-mêmes d'autres fictions et d'autres images par un système d'associations. Ainsi, un film de 500 plans devient lui-même 500 films (une métaphore, un idéal), dans lequel intervient le principe du discontinu, qui peut être mis en scène par plusieurs éléments. Par exemple, cela peut être accompli par des durées anomales, comme altérer les durées usuelles d'un champ/contre-champ (« *l'impression comme quoi il y a des* séquencialités *qui guettent commence à s'installer dans le champ de soupçons qui cernent le film discontinu* »[496]), par des éléments problématiques qui provoquent l'étonnement, comme faire rentrer des personnages avec la même voix des protagonistes, ou encore à travers des incohérences narratives. Ruiz prend ces éléments comme matière expressive pour façonner ses films. De là que nous devions forcément parler de son approche théorique, car celle-ci est intimement liée à sa pratique du cinéma :

> « [Mon] attitude [...] a été et est celle d'alterner la théorie cinématographique et les tournages. Praxis théorique, disait une expression démodée mais pourtant très actuelle. [...] Alterner, dis-

---

[493] Ruiz, « Le cinéma, art de l'ombre / Discours de réception du titre de Docteur Honoris Causa à L'Ecole Normale Supérieure de Lyon, le 18 novembre 2005 » [orig. *Positif*, n°553, mars 2007. pp. 56-58], dans *Poéticas del Cine, op. cit.,* pp. 436-440.
[494] Ruiz, « Discours lors de la remise du Prix National des Arts de la Représentation et de l'Audiovisuel, Chili, 1997 », *op. cit.,* p. 330.
[495] Ruiz, « Conférence à "La Milanesiana" (Italie), le 29 juin 2009 », dans Cúneo, *op. cit.,* p. 323.
[496] *Ib. Id.*

> je ? Je ne suis pas sûr. Beaucoup de fois la théorie a accompagné les tournages. Et, pendant les périodes d'ascèse théorique, beaucoup de fois j'ai le besoin de résoudre certaines idées abstraites à travers des fictions »[497]

En effet, il est intéressant de retrouver les idées de Raoul Ruiz appliquées dans ses films, destinés à être des « objets poétiques ». D'ailleurs, pour arriver à des résultats oniriques, le réalisateur emploie différentes techniques bien précises : la superposition de scénarios qui permet la polysémie ; les histoires arborescentes que provoque la méthode du « mélodrame inversé » ; l'établissement de relations d'objets et de gestes dans les plans qui permette l'apparition d'une profusion de sens et d'histoires possibles ; l'indépendance du plan comme unité syntagmatique, le refus du conflit central, etc. Ceci dérive dans des pratiques de tournage – l'aspect « machinerie » du dispositif de représentation ruizien. Au lieu de se plier aux contraintes industrielles qui veulent que tout film tourne autour d'une idée et une seule (le « pitch »), et qui impliquent le processus de production suivant : concept (idée) -> préparation -> exécution, Ruiz développe une méthode qui consiste à modifier constamment le scénario pendant le tournage, à décider les cadrages lors de la prise de vue, à incorporer les potentialités narratives trouvées sur le set grâce au principe de hasard objectif et à l'association libre et à improviser grâce aux techniques du « cinéma automatique ». En effet, le réalisateur propose, telle une provocation : exécution, préparation, réexécution, ré-préparation, plusieurs fois de suite, puis finalement, avec un peu de chance, concept[498] :

> « L'application d'une telle méthode implique une transformation de la manière de réaliser un film. Le scénario ne peut être antérieur au film, les comédiens ne peuvent pas se penser isolément, puisqu'ils sont avant tout un pont entre deux ou plusieurs films [à l'intérieur du film principal], et qu'ils servent à mettre en valeur les éléments de l'image que l'inévitable hiérarchie engendrée par la caméra relègue au second plan. Par exemple, le comédien peut regarder un cendrier sans importance apparente mais que, sans ce regard, nous n'aurions jamais remarqué, bien qu'il soit placé devant la caméra et qu'il se révèle par la suite d'une importance décisive »[499]

Avec ces éléments en tête, nous pouvons voir comment Raoul Ruiz, s'il se détache de l'école surréaliste historique, n'en a pas moins exécuté de façon pratique et théorique leur projet à un niveau que ni Breton ni Buñuel n'auraient jamais imaginé, avec une telle consistance et résolution qu'il nous paraît surprenant que presque personne n'ait vraiment (et sérieusement) considéré le surréalisme comme l'axe de la pensée et l'œuvre du chilien. E effet, il y a une cohérence qui traverse toute la

---

[497] *Ib. Id.* p. 315.
[498] *Ib. Id.,* p. 317.
[499] Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* p. 108.

carrière du réalisateur, une continuité, un système mis en place pour l'élaboration de ses films[500] : les plus récents sont d'autant d'exemples de ceci, car il y applique explicitement ses idées expérimentales. *Combat d'amour en songe* est presqu'un film manifeste à cet égard, dans lequel Ruiz s'amuse à mettre en pratique toutes ses théories : il s'agit de neuf histoires qui se combinent selon la méthode développée par Raymond Lull[501], avec des acteurs qui incarnent différents personnages dans chacune, et où le réalisateur joue avec des concepts de différence et répétition[502]. Par exemple, nous voyons un groupe de comédiens arriver à un tournage, un peu à la façon de *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Ensuite, nous voyons les mêmes acteurs dans le film lui-même. Celui-ci est composé de micro-histoires où les comédiens jouent des rôles différents.

Ainsi, Melvil Poupaud (Paul), est d'abord étudiant en théologie au XVIIIe ou XIXe siècle, puis serveur dans un bar à oxygène à Paris dans le XXIe siècle, qui découvre un site internet où l'on publie un jour à l'avance ce qui va lui arriver. Il rencontre dans le premier film Lucrecia (Elsa Zylberstein), une nonne légèrement nymphomane, puis dans le deuxième Jessica (Zylberstein), une danseuse à gogo dans une boite de nuit de la capitale française, obsédée par les héroïnes romanesques. Voici le « mélodrame inversé ». Les deux amants se retrouvent encore dans une ville de pirates au nord du Chili dans le XVIIe siècle : ils voyagent de rêve en rêve en essayant d'être ensemble, dans un mouvement en fuite permanente, en métamorphose constante. L'objet surréaliste utilisé cette fois-ci est un miroir cleptomane, mais aussi une bourse magique, une épée, des bagues, un tableau guérisseur, un sablier...

Le passage d'un rêve à l'autre se fait à travers le discontinu et les faux raccords. L'état onirique est accomplit grâce aux cadrages, au jeu sur les voix (le changement de voix over masculine-féminine au début, par exemple), sur l'éclairage, les mouvements de caméra, la superposition de plans en transparence, les tableaux vivants et les automatismes (les fantômes qui hurlent chaque fois qu'on leur rappelle qu'ils sont médecins), entre autres techniques. En outre, les plans séquence avec des mouvements compensés de grue et de décor donnent une impression de vertige visuel, sans compter

---

[500] Voir Cortínez et Engelbert, « Un ensayo pscisociológico : El habitus de Ruiz », dans *op. cit.,* pp. 279-306.

[501] Cette méthode, récupérée par Leibniz comme *Ars Combinatoria*, est un des arguments forts de l'hypothèse baroque. Or, tel que nous l'avons déjà évoqué, celle-ci n'est qu'un des éléments parmi d'autres que Ruiz récupère, d'ailleurs, à la façon dont les surréalistes cherchaient des référents et des techniques dans le passé, comme dans le Symbolisme ou dans le Romantisme : « *Des ponts sont entrain d'être créés entre différents moments de l'histoire. Il y a cette tension donnée de l'histoire, qui est un mouvement récurrent, à travers des sélections sélectives vers le passé. De la même façon que les surréalistes ont inventé le surréalisme : ils sont allés en arrière pour se légitimer, en cherchant des surréalistes au XIIe ou au XVe siècles. Et ils les ont trouvés plus surréalistes qu'eux-mêmes. Toutes ces légitimations créent un système de boucles.* » Carlos Flores et Antonella Estevez, « Entrevista a Raúl Ruiz (2002) », dans *Luz, Cámara, Transición, El Rollo del Cine Chileno,* Santiago du Chili, Ediciones Radio Universidad de Chile, 2003. http://www.cinechile.cl/archivo-85 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

[502] Voir Ruiz, « The art of making films », dans *Poéticas del Cine, op. cit.,* pp. 324-331. Le cinéaste prend comme exemple concret *Combat d'amour en songe* pour illustrer la fonction combinatoire qu'il assigne à l'unité du plan.

que Ruiz envisage le plan séquence comme une condensation en lui-même, avec quoi il peut faire un plan au lieu des dix qu'il avait prévus auparavant[503].

L'humour des dialogues est constant, comme celui du récit de l'orgie que Lucrecia fait à Paul, caché dans le confessionnal : la contradiction entre lubricité et pudeur est hilarante. Voici, encore, le romantisme noir et l'expression de l'amour fou chez Ruiz. Or, pour une œuvre aussi virtuelle que *Combat d'amour en songe,* les référents ne se trouvent plus dans le cinéma, mais dans la littérature chez des auteurs en résonance avec Raoul Ruiz : les mondes possibles de Philip K. Dick et le réalisme fantastique de Julio Cortázar et Lezama Lima.

Pour conclure, nous allons nous référer à l'aspect chamanique du cinéma de Raoul Ruiz, à ce contact entre le monde manifeste et le monde immanent, entre les fantômes et les fantasmes de chaque spectateur projetés sur lui par l'écran[504]. Car, le réalisateur s'est voué a créer cet espace, ce « *point de l'esprit, d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.* »[505] , pour utiliser une des définitions que Breton a donné au surréalisme. En effet, dans les films du chilien, tous ces éléments coexistent.

Pour illustrer cela, nous avons choisi *Comédie de l'Innocence,* adaptée à partir d'un roman surréaliste (*Figlio di due madre*). Dans ce film, Camille, un enfant qui vient d'avoir neuf ans, issu d'une famille bourgeoise, enregistre tout avec sa caméra vidéo. Cela devient la forme par laquelle il peut approcher la réalité, car elle lui révèle des aspects insoupçonnés de celle-ci, comme nous le voyons dans la scène d'ouverture, avec des gros plans sur différents objets quotidiens sont explorés par la caméra : un coquillage, un réveil... L'enfant baigne dans un climat gouverné par l'aspect maternel (il choisit même d'avoir deux mamans, le père étant toujours absent) représenté par la constante présence de l'eau dans des plans de rivière et de sons aquatiques[506] qui évoquent la période de la grossesse.

Camille utilise sa caméra comme un « périscope » pour sortir de l'étouffement de sa réalité de famille bourgeoise, comme voie d'échappement. Lors du visionnement des vidéos de l'enfant par la mère, celles-ci semblent inquiétantes et fantomatiques. D'ailleurs, plusieurs sections sont intercalées dans le film, dans lesquelles nous voyons un garçon qui pourrait être interprété comme un fantôme, Alexandre, qu'Ariane, la mère de Camille, prend au début pour un ami imaginaire. C'est comme si, à travers la

[503] Voir Interview du DVD *Ce Jour-là*.
[504] Voir Ruiz, « Le cinéma, art de l'ombre », *op. cit.*
[505] Breton, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.,* p. 154.
[506] Voir « Entretien avec Raoul Ruiz : La tentation de l'innocence » dans DVD *Comédie de l'innocence*.

caméra de Camille, nous pénétrions le monde des morts, ce qui est figé criminellement par celle-ci[507]. Voilà une belle métaphore pour le cinéma de Raoul Ruiz, qui approche le médium avec le regard toujours curieux, ludique et expérimental d'un enfant et qui assimile la réalité grâce à celui-là, il la complète avec ce système de miroirs déformants que sont les dispositifs de tournage qu'il développe.

Nous finissons avec la scène où Camille est assis avec Hélène, la fille au pair, et celle-ci lui demande de la prendre en photo avec sa caméra. « *C'est pas une photo*. », répond l'enfant. « *Oui, je sais, ça bouge* », réplique Hélène. « *Je te parle sérieusement* », insiste Camille, « *aujourd'hui tout le monde se moque de moi* ». L'enfant se lève et marche vers la caméra, en ne réalisant pas seulement un regard caméra, mais une « caméra-caméra », en confrontant les deux objectifs, celui de Ruiz et celui de Camile lui-même. Le plan suivant montre les plans capturés par l'enfant, qui cartographie son propre territoire, avec sa propre façon décadrée et naïve qui rend l'image troublante, comme peuplée de fantômes, ces éléments de distraction qui luttent pour sortir de leur lieu habituel, les espace-temps morts. Le réalisateur avoue dans l'interview qui accompagne l'édition en DVD de *Comédie de l'innocence* que tous ses films sont en quelque sorte aussi des films sur le cinéma.[508]

[507] Voir Carolina Urrutia, « Reflexiones, refracciones y desviaciones en *La Comedia de la Inocencia* », dans Pinto et De Los Ríos, *op. cit.,* p. 261. « *Ce que Camille registre avec sa caméra* [...] *sont des images truquées (ralenties, filtrées) qui sont entrain de construire des fantômes, en y insérant de l'altérité et de l'étrangeté, quelque chose qui est présent, qui palpite caché, attrapé dans une sorte de récipient imaginaire mais également mystérieux, et qui bien peut être dangereux ou aussi trivial et anecdotique* ».
[508] Voir « La tentation de l'innocence », DVD *Comédie de l'innocence*.

CHAPITRE III – POSTÉRITÉ DE RAOUL RUIZ

> « Dans le bateau des morts, il faut toujours un matelot vivant. Je compris que c'était à moi de remplir cette tâche humiliante. » Raoul Ruiz, *Les trois couronnes du matelot*.

Comment établir une postérité à Raoul Ruiz ? D'après son modèle de poétique, ce n'est point dans les films hollywoodiens et *mainstream,* dans des blockbusters que nous pouvons trouver une continuité à son travail, ses méthodes s'opposant aux paradigmes narratifs de production industrielle (le conflit central, le réalisme magique). D'un autre côté, tel que l'a remarqué Michael Goddard dans son ouvrage sur Ruiz, le réalisateur prend en apparence les formes du film d'art européen[509], mais seulement pour mieux les subvertir à travers une complexification narrative et audiovisuelle. Ainsi, si nous comparons les deux films suisses de Chabrol et de Ruiz, respectivement *Merci pour le chocolat (1999)* et *Ce jour-là (2003),* nous constatons les claires différences d'approche[510].

Dans *Ce jour-là*, la construction est beaucoup plus éclatée, il s'agit d'un film abstrait et sombrement politique où le criminel est l'état helvétique lui-même et où le climat ultra-capitaliste devient transparent, presqu'imperceptible, excepté pendant les discussions dans le bureau du père de Livia et pendant les conversations dans le café. Raoul Ruiz arrive à faire éclater les stéréotypes en s'inspirant de Freidrich Dürrenmatt, de Max Frisch et du nouveau cinéma helvétique[511], là où le français est beaucoup plus évident, avec une seule couche de lecture. Ruiz, dans sa critique, est bien plus incisif que Chabrol, par rapport à cette Suisse où en apparence rien ne se passe, sinon les meurtres atroces qui ont lieu chez Livia et où le paysage immuable ne semble même pas concerné. De même, les films de Raoul Ruiz sont tout aussi éloignés de ceux d'auteurs comme Kieslowski ou Hanneke[512]. L'humour et l'ironie mordante du chilien, ainsi que sa vision surréaliste, allégorique et éclatée du cinéma le distinguent des réalisateurs contemporains en Europe.

Il est difficile d'établir alors un état des lieux par rapport à la postérité du cinéma de Raoul Ruiz. La masse considérable de films produit chaque année dans le monde (que certains approchent de dix mille et plus par an) crée forcément une quantité époustouflante de « matière obscure » – concept que nous empruntons à l'astronomie et qui se réfère aux objets non-luminescents de l'univers. Ainsi, l'explosion

---

[509] Voir Goddard, *op. cit.,* pp. 103, 121-122, 125.

[510] Voir Albéra, « Ce jour-là, le film helvétique de Raoul Ruiz », *op. cit. « On mesurera la différence avec* Merci pour le chocolat *qui est, certes, situé à Lausanne mais s'abstrait de toute implication profonde dans le lieu, hormis quelques idées reçues (dont le chocolat) et une certaine cohérence géographique dans les itinéraires (qui a permis à 24 heures de publier la carte des itinéraires du film).* [...] *Ruiz reprend donc les topoi du cinéma romand de Tanner, Soutter, Goretta (notamment, car Godard hante également les lieux) et les exacerbe jusqu'à faire basculer ce monde dans un grand guignol sinistre et hilarant à la fois par excès de normalité. »*

[511] Voir Michèle Levieux, « Entretien : L'Art brut selon Raoul Ruiz », *L'humanité*, mercredi 4 juin 2003, http://www.humanite.fr/node/464459 (dernière consultation le 5 janvier 2015)

[512] Voir Goddard, *op. cit.*

des écoles de cinéma et de communication dans la planète pendant les dernières décennies a mené à une prolifération d'objets audiovisuels, sans oublier les possibilités offertes par la « révolution numérique », qui permet de réduire les équipes de tournage et favorise le « cinéma guérilla »[513].

Il est donc possible que certains travaux que nous ignorons puissent se situer dans la lignée du travail de Ruiz. Cependant, ceux-là sont sûrement marginaux : les méthodes du chilien s'opposant aux grands dogmes de la normativité académique, tel que le conflit central, la vraisemblance, la continuité des raccords, les durées et les temps découpés en fonction de leur utilité par rapport au récit principal. L'irréductibilité comme principe, appliquée à la négation du « pitch », fait du système de production de Ruiz une option qui trouve des obstacles clairs pour le financement au niveau du cinéma commercial d'Hollywood (voir, par exemple, les caricatures du système normatif américain dans des films comme *Barton Fink* ou dans le fameux « *This is the girl !* » imposé par les producteurs au réalisateur dans *Mullholland Drive*), autant qu'au niveau des commissions européennes vouées à la production de films d'art, le pitch étant le moyen de vendre un film aux producteurs dans le marché cinématographique. Il suffit de voir comment les réalisateurs arrivent à vendre leurs projets dans les sections d'affaires en arrière plan des festivals « classe A » autour du monde. Cela n'est pas forcément volontaire, d'ailleurs, c'est un système mis en place auquel les cinéastes essaient de s'adapter pour survivre.

Comment trouver un lien, alors, qui puisse connecter le cinéma de Raoul Ruiz au contexte actuel ? Certes, sa poésie du discontinu et son approche des tournages à mi-chemin entre fiction et documentaire (l'improvisation in situ, l'enquête ethnographique) peuvent trouver des résonances dans celles de Jean-Luc Godard (*Alphaville*, de façon anachronique, est un film très ruizien), de Jonas Mekas, d'Andy Warhol, de Chris Marker ou de Jean Rouch. Mais il s'agit là d'influences ou de pairs, de part leur reconnaissance mutuelle (Mekas)[514] ou de la trace qu'ils ont laissée dans le chilien. Il en va de même pour Andrei Tarkovski, dont l'onirisme surréaliste[515] trouve des échos chez Ruiz, qui l'admirait. De même, on peut établir des parallèles entre les derniers films de Luis Buñuel et ceux du chilien. Cependant, tous ces mouvements de reconnaissance des liens de Ruiz avec le cinéma sont soit rétrospectifs (des éléments en commun), soit en parallèle (dans l'axe du temps), voire même transversaux : le cinéma préféré de Ruiz pendant les années 1970 est celui des structuralistes

---

[513] Dans l'interview *Off the record* à la télévision chilienne, Ruiz établit un parallèle entre la révolution des caméras numériques et celle provoquée par les caméras portables à la fin des années 1950, décisive pour le développement des Nouveaux Cinémas du Monde.

[514] Voir Daniel Rothbart, « Entretien avec Jonas Mekas », dans Bax (Éd.), *op. cit.,* p. 162. « [Ruiz] *trouve toujours les angles les plus singuliers, auxquels personne n'a encore jamais pensé. Il est également très sensible avec ce qui se passe autour, avec la lumière, les ombres. Sa créativité n'a pas de limites. C'est, entre autres, ce qui rend ses films si particuliers. Quelque soit le sujet qu'il choisit, il explore toute la quintessence de l'endroit* ».

[515] Voir David Gillespie, « Andrei Tarkovsky : dream, memory and identity », dans Harper et Stone, *op. cit.,* pp. 56-59.

expérimentaux de cette époque, et ces derniers, selon lui, déclaraient unanimement qu'il était le seul cinéaste « commercial » qu'ils valorisaient[516].

Cependant, au-delà d'établir des liens par cosmovision ou macro-système, nous croyons qu'il est possible de repérer des traces du surréalisme ruizien dans le cinéma actuel à partir de microéléments, de certains détails et traits stylistiques qui pourraient relier le réalisateur à une certaine postérité, à partir d'un système de résonances, car les filiations sont difficilement prouvables[517]. En particulier, chez des cinéastes plus jeunes qui évoluent dans un réseau à mi-chemin entre l'indépendance et le cinéma commercial. Par exemple, il y a quelque chose de ruizien chez Jim Jarmusch. Les récits du nord-américain sont souvent pluriels, comme dans *Night on Earth,* avec un humour absurde aux allures surréalistes (les dialogues de *Down by Law*) et ses personnages errent de façon somnambulique dans l'existence, avec des propos incertains (*Dead Man, Permanent vacation)*. D'ailleurs, dans *Dead Man,* nous retrouvons une scène de double vision qui correspond à celle décrite par Ruiz dans sa *Poétique du Cinéma :* celle où l'indien (appelé *Nobody*) voit en même temps le visage de William Blake en tant que tel (le visage « réel ») et le crâne du poète mort, lorsque celui-ci lui demande de prendre du peyotl.

Jarmusch vient du milieu de l'underground à New York des années 1980, tenant à ses débuts une posture à l'opposé de l'industrie d'Hollywood, tout en restant narrative. La radicalité du dénuement visuel dans *Permanent Vacation* n'est pas loin de celle de *Tres Tristes Tigres,* ainsi que l'errance de ses personnages à l'aspect spectral. Comme dans *Les âmes fortes,* de Ruiz, dans *Down By Law* de Jarmusch le paysage lui-même devient inquiétant et assassin, personnification qui offre une dimension autre que le simple décor. En outre, le réalisateur nord-américain connaissait le chilien. Lorsque ce dernier a tourné *The Golden Boat* (1990) à New York en 1989, Jim Jarmusch participa en tant que comédien[518]. Il s'agit d'un projet expérimental à petit budget avec une troupe d'artistes d'avant-garde et des personnalités du cinéma indépendant nord-américain, dont James Schamus, Barbet Schroeder et Christine Vachon. Selon Ruiz, le scénario – écrit en quarante-huit heures, puis tourné en une semaine

---

[516] Voir Flores et Estevez, *op. cit.* « *Vers la fin des années 1970, lorsque j'ai fait L'Hypothèse du Tableau Volé et La Vocation Suspendue, les structuralistes d'alors – c'était une tendance du cinéma, qu'ils appelaient « formalistes – une fois il m'ont dit que j'étais le seul cinéaste commercial qu'ils acceptaient. […]Ce cinéma structuraliste a disparu. Il y avait de très bonnes choses : ceux qui dessinent ou grattent sur la pellicule, qui font des surimpressions* ».

[517] À part le réalisateur Cristián Sánchez, qui a été l'élève de Raoul Ruiz lors de ses cours, qui a écrit une monographie sur lui (*La pensée cinématographique de Raoul Ruiz : L'Aventure du corps, op. cit.*), une des plus poussées, d'ailleurs, et qui s'est inspiré ouvertement des idées et des pratiques du premier Ruiz pour ses films, comme El zapato chino (*Le soulier chinois,* 1979) et Los deseos concebidos (*Les désirs conçus*, 1982). Voir Jacqueline Mouesca, « Raúl Ruiz: une cine sin fronteras », *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno, 1960-1985,* Madrid, Ediciones del Litoral, 1988. pp. 109-136. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029344.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

[518] Voir Cúneo, « 48. The Golden Boat (1990) », *op. cit.,* pp. 249-250,

en « cinéma automatique »[519] – préfigure *Trois vies et une seule mort,* une comédie étrange et sanglante autour d'un sexagénaire qui devient fou.

D'autre part, l'humour absurde et onirique des frères Ethan et Joel Coen dans *The Big Lebowsky* peut se rapprocher du « mélodrame inversé » de Ruiz, cette fois-ci à travers la figure du *Dude* et de la collectionneuse d'art, l'histoire du tapis volé (qui devient volant dans les rêves du protagoniste) n'étant qu'un prétexte pour développer une galaxie de micro-fictions multiples et hilarantes, avec un jeu sur les stéréotypes et sur le simulacre. D'ailleurs, les frères Coen ont été revendiqués dans l'héritage surréaliste par Graeme Harper et Rob Stone dans *The Unsilvered Screen : Surrealism on film*[520]. De la même manière, *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Anderson peut être relié au surréalisme ruizien, avec son jeu sur l'esthétique comme *ready made,* les stéréotypes et les simulacres (les citations de type Nouvelle Vague lorsque le couple d'adolescent écoute des 45 tours français des années 1960 sur la plage du lac, la caricature du style Spielberg dans les scènes de scouts). *The Grand Budapest Hotel,* du même réalisateur, peut être aussi envisagé dans cette optique, grâce au jeu sur la banalité et le quotidien qui devient fantastique – on y retrouve même le sujet du tableau volé cher à Ruiz[521].

Toutefois, la comédie de l'absurde n'est qu'un des aspects du surréalisme ruizien que l'on peut retrouver chez des réalisateurs actuels, dont les exemples précédents fonctionnent à titre illustratif et non-limitant. La radicalité du premier *Cinéma d'Enquête* de Ruiz, avec ce culte pour dévoiler les « techniques de résistance » aux acquis culturels et normatifs présent dans *Trois Tristes Tigres, Personne ne dit rien* et *Dialogues d'exilés,* peut être mise en rapport avec certains films issus du mouvement *Dogma 95*, lequel utilisait le même dispositif de cinéma direct pour tourner que Ruiz dans son premier long-métrage[522]. La subversion traverse *Breaking the waves* et *Idioterne* avec une volonté de contestation évidente de la normativité, en commençant par l'image elle-même, dépouillée de son aspect esthétisant et devenue une « contre-image ». Ces deux films en apparence réalistes cachent un contenu latent et une révolte très nets.

Dans la même lignée, Lars Von Trier accomplit un film surréaliste à part entière – un film proche du dernier Buñuel, pour lequel il recrute d'ailleurs Catherine Deneuve – avec *Dancer in the dark,* où l'onirisme est une force constante, entre la rêverie et le cauchemar. L'aspect « comédie musicale » du

---

[519] *Ib. Id.*
[520] Graeme Harper et Rob Stone, « Introduction », *op. cit.,* p. 4.
[521] Voir Eric Libiot, « The Grand Budapest Hotel », *L'Express,* 25 février 2014, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/the-grand-budapest-hotel-la-critique-de-l-express_1495108.html (Dernière consultation le 27 novembre 2014)
[522] Ruiz fait le lien entre le *Cinéma d'Enquête* de *Tres Tristes Tigres* et *Dogma 95* dans l'interview *Off the record* à la télévision chilienne, au niveau de l'emploi des techniques du cinéma direct pour l'élaboration d'une fiction.

film est là pour marquer de façon claire les moments d'évasion de la réalité de la protagoniste incarnée par la chanteuse islandaise Björk, ses compositions sont représentées d'ailleurs comme de parfaits « ballets mécaniques ». En outre, on retrouve dans ce film la subversion face aux mécanismes de pouvoir évidente des deux autres films cités, à travers une représentation explicite, une abstraction illustrée par le policier et par le jugement de la protagoniste. Les jeux sur les durées et sur les faux raccords du danois sont encore des aspects qui le rapprochent de Ruiz. Ce dernier avait d'ailleurs établi un lien entre son *Cinéma d'enquête* et le *Dogma 95* lors de divers entretiens.

Cependant, c'est plutôt dans le monde du vidéo-clip que nous pouvons retrouver l'amour de Raoul Ruiz pour l'image qui détermine une narration : le tout dépendant de la mise en scène d'une chanson et non pas d'une histoire. Ruiz se réfère à cette esthétique[523] comme exemple de ce qu'il veut mettre en place dans le cadre d'un cinéma narratif basé sur l'image, à partir de dispositifs de tournage mis en place, tel des décors spéciaux, comme installer une porte isolée au milieu d'une plage déserte[524]. En particulier, nous pouvons retrouver l'utilisation de l'objet surréaliste dans des clips de Canada, un bureau de production basé à Barcelone, comme *Bombay* de El Guincho et *Tus amigos* de Los Punsetes. En effet, dans le premier il y a un détournement poétique des objets pour créer une image, comme celui que Ruiz exemplifie et met en scène dans sa séquence « l'objet surréaliste », de *Dali, Pages d'un catalogue*. Nous retrouvons des citations classiques à *L'Âge d'or* de Buñuel à travers une jeune femme qui embrasse une statue ou à E. A. Poe avec un corbeau qui tient une allumette avec son bec pour donner du feu à une fille, dans une suite d'images délirantes et produites avec l'immédiateté de l'esthétique publicitaire visée par Ruiz dans ses films, c'est à dire à travers une « image-situation ». Le geste est fondamental dans ce clip, donc nous y retrouvons les deux constantes de Ruiz qui déterminent le médium cinématographique : des gestes et des objets, et leurs interactions. Par exemple, dans le cas du clip de Canada, il s'agit de gestes rapides et facilement décodables, dans des mises en relation qui suggèrent des idées de Magritte ou de Dali.

S'il est difficile de trouver un lien entre Ruiz et le cinéma chilien actuel, en plein boom depuis les années 2000[525], il est possible de voir des correspondances dans les clips surréels de Bernardo Quesney, comme *Los adolescentes* du groupe pop Denver, inspiré du style développé par Canada. Les

---

[523] Voir Guislain, *op. cit. ;* et Ciment *et al, op. cit.*

[524] Celui-ci est un des décors de *Combat d'amour en songe*. Ruiz avoue dans un entretien avec *Positif* que la mise en scène l'intéresse beaucoup et qu'il tient cela de son expérience comme spectateur de théâtre et de vidéo-clips. « *En voyant certains films comme des vidéoclips et surtout des pièces de théâtre, je me suis rendu compte, comme n'importe quel spectateur, qu'ils jouaient autour d'un dispositif mis en place. Par exemple, dans le* Hamlet *de Carmelo Bene, tout se joue autour d'un grand lit. Le décor est conçu en lui-même comme un scénario. De la même façon, dans un vidéo-clip, chaque image peut être un dispositif nouveau auquel on soumet une chanson, parfois banale* ». Ciment *et al, op. cit.*, p. 42.

[525] Voir John Hopewell, « Chilean Biz sees growth as directors gain experience, clout », *Variety,* 18 mai 2014. http://variety.com/2014/film/festivals/chilean-biz-sees-growth-as-directors-gain-experience-clout-1201185318/ (Dernière consultation le 27 novembre 2014).

films de ce qu'on a appelé le *Novísimo Cine Chileno*[526], s'ils se détachent du réalisme militant du passé (celui des membres du Nuevo cine chileno des années 1950-1970, contemporains à Ruiz), ils tombent néanmoins dans une nouvelle forme de réalisme, biographique et ancrée sur la subjectivité, sur la fracture entre l'individu et la société[527].

En effet, les réalisateurs chiliens de la post-dictature se tournent vers une fragmentation entre intimité et espace publique qui opère via une déconnection. Raoul Ruiz apprécie leur travail, en particulier celui de Matias Bize. Il y voit un élan romantique implosif, une introversion contemplative, fragile et adolescente, ainsi qu'un certain esprit hérité du cinéma asiatique. Cette approche est commune à la plupart des cinéastes de la nouvelle génération, qui est devenue une sensation dans les festivals. Alicia Scherson, José Luis Torres Leiva et Sebastián Lelio sont tout aussi touchés dans leurs fictions par la fracture des jeunes adultes avec la société ultra-capitaliste contemporaine, corporative, concurrentielle et dépersonnalisée.

Celui-ci est le cas de la plupart des réalisateurs des cinémas latino-américains apparus après le mouvement indépendant argentin de la fin des années 1990, avec des réalisateurs comme Martin Rejtmann (*Silvia Prieto*, 1999). Notons que ces nouvelles générations ont à leur tour reçu le nom de Nouveaux Cinémas (*Nuevo cine argentino de los 90,* par exemple), comme leurs antécesseurs des années 1960. Le cinéma latino-américain, enterré par les dictatures, renait en liberté pendant la fin des années 1990, pour éclore pendant les années 2000. Ces courants émergents latino-américains au Chili, en Argentine, au Brésil, au Mexique et en Uruguay ont la particularité de présenter des récits en marge de tout geste épique social pour présenter des micro-histoires relatives aux petits événements de la vie privée. Peut-être en réaction au traumatisme des dictatures dans le continent, ainsi que face aux utopies vaincues de la révolution, les jeunes cinéastes d'art sud-américains se sont tournés vers les espaces intérieurs et vers le microscopique.

Le monde des nouveaux réalisateurs en Amérique du Sud n'est plus celui où l'on rêve de sortir dans la rue et de faire la révolution, celui de leurs parents pendant les folles années 1960 : le prix à payer a été trop cher. Le contexte a lui-même changé : les rues sont devenues impersonnelles et étrangères, avec de grands bâtiments modernes en verre et en métal à côté de zones post-industrielles. Les mots d'ordre sont l'isolement, l'impersonnalité et la fragmentation ; l'exil, aussi, dans le sens où Ruiz l'entendait : être exilé de tout. L'Amérique Latine contemporaine est à la pointe de l'ultra-capitalisme, elle représente, pour une fois, le futur et la modernité. Des sociétés comme la chilienne, la brésilienne et la

[526] Voir Ascanio Cavallo et Gonzalo Maza (Éd.), *El novísimo cine chileno,* Santiago du Chili, Uqbar, 2011.
[527] Voir Ximena Poo, Claudio Salinas et Hans Stange, « Políticas de la subjetividad en el novísimo cine chileno / Paths of Subjectivity in "Newest" Chilean Cinema », dans *Comunicación y medios,* n° 26, Santiago du Chili, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, 2012. pp. 5-11.

mexicaine sont devenues des économies performantes, des lieux de la surconsommation, du *look* et de l'endettement à outrance : des endroits aussi vides que les parkings des centres commerciaux remplis de voitures. Ce sont des sociétés transparentes, dans le sens où Baudrillard l'entendait[528]. Même le socialisme est devenu un « socialisme de marché » adapté aux flux spéculatifs du néo-libéralisme, lors des dernières administrations chiliennes de Ricardo Lagos et Michelle Bachelet. L'état keynésien rêvé par les fronts populaires des années 1940 à 1970 est enterré depuis longtemps. Ruiz fait une blague à ce propos : il dit que le mot de lutte des socialistes des années 1970, « ¡Venceremos ! » (Nous vaincrons !), est devenu « ¡Venderemos ! » (Nous vendrons !).

Dès lors, les histoires qui émergent dans le contexte du Chili actuel réagissent face à cet environnement aliénant et exigeant, marqué par le besoin du succès économique comme base de tout bonheur – la plupart des jeunes réalisateurs écoutent d'ailleurs de la musique fruit de cette rupture entre l'individu et son milieu, comme celle de Joy Division, Sonic Youth ou Radiohead. Les fictions intimistes des « Nouveaux nouveaux » cinémas sudaméricains sont déployées avec un point de vue très personnel dans des films comme *Navidad* (2009) de Lelio, *Turistas* (2009) de Scherson, *Zoológico* (2011) de Rodrigo Marín, *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008) de Torres Leiva, *Te creís la más linda (pero erís la más puta)* (2009) de Ché Sandoval, *Bonsaï* (2011) de Cristián Jiménez, *De jueves a domingo* (2012) de Dominga Sotomayor ou *Sábado* (2003) de Bize. Dans la même ligne, nous pouvons trouver dans le reste du continent d'autres réalisateurs qui s'inscrivent dans ce courant, notamment Exequiel Acuña, avec des films comme *Como un avión estrellado* (2005), *Excursiones* (2009) et *La vida de alguien* (2014). Ces œuvres sont le fruit d'un regard subjectif, désenchanté et nostalgique sur la réalité. Elles sont imprégnées d'une poésie sensible et fragile, voilà peut-être pourquoi elles ont attiré l'attention des festivals et des critiques autour du monde.

Cependant, si Raoul Ruiz apprécie beaucoup ces travaux, en particulier ceux de Bize, il est difficile d'établir un lien entre celui-ci et les nouvelles générations, autre qu'une estime mutuelle. Le premier est absorbé par ses mondes imaginaires et possibles, tandis que les derniers sont blessés par l'ultra-modernité capitaliste, écrasés contre le béton des villes. Il n'y a donc que peu de points de contact, du moins avec le style chaque fois plus abstrait que Ruiz développe avec le temps. Effectivement, les dérapages de Ruiz, ses jeux visuels et auditifs, sa poésie polyphonique et polysémique, ainsi que ses dialogues surréalistes et absurdes, la multiplicité de ses personnages, son onirisme, ses fantômes, doubles et simulacres ou sa vision de la mise en scène n'ont pas d'écho dans les nouvelles générations de cinéastes chiliens. Pourtant, nous pouvons trouver quelque chose de ruizien dans *Llorando debajo del agua* (*Pleurer sous l'eau*, 2002) d'Alicia Scherson, un court-métrage poétique et expérimental à partir d'éléments et de plans combinés en association libre, avec une esthétique publicitaire et de

[528] Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*

vidéo-clip basée sur l'image, à partir de trois histoires qui s'entremêlent dans un aéroport à partir d'objets qui permettent de faire les liaisons[529].

Le récit éclaté et multiple de *Verano* (*Eté*, 2011) de José Luis Torres Leiva[530] peut aussi avoir des résonances ruiziennes, surtout si l'on considère que le film a été projeté sur un écran avec des textures pour être re-capturé par la suite, avec un résultat très onirique et visuellement expérimental. En outre, Dominga Sotomayor se réfère à son premier long-métrage *De Jueves a Domingo* (*Du jeudi au dimanche*, 2012), comme une « *road-movie inversée*» (nous pensons au mélodrame inversé de Ruiz), récupérant les éléments secondaires du voyage de ses personnages et offrant la perspective d'une enfant[531]. Pourtant, son film se situe quand même dans un niveau de lecture réaliste : comme ses contemporains du *Novísimo,* Sotomayor n'atteint pas le niveau de délire et d'abstraction, de liberté audiovisuelle et narrative de Ruiz. Cependant, la jeune réalisatrice participe à la fascination ruizienne de l'image et la sensualité jouissive du visuel. Mais les films que Ruiz a tournés dans le pays après la fin de la dictature, en même temps que se développait la nouvelle génération de cinéastes, comme *La Recta Provincia* (2004) ou *Cofralandes* (2001), diffèrent beaucoup de la production locale de l'époque ou encore l'actuelle.

Toutefois, il est possible de trouver d'autres exemples de postérité au cinéma de Raoul Ruiz, en particulier en France. Le film *Le bruit des glaçons* (2010) de Bertrand Blier présente plusieurs caractéristiques ruiziennes. Tout d'abord, l'inclusion de personnages allégoriques et imaginaires qui personnifient un cancer, avec qui interagissent les différents malades. De plus, Blier offre un rôle de bonne à Anne Alvaro, ce qui constitue toute une référence en soi à *La Ville des Pirates*. Son jeu d'actrice vaudra à Alvaro l'obtention d'un deuxième prix aux *Césars*. Le film fait preuve d'un humour noir et surréaliste très proche de celui de Ruiz. Dans la même direction, les clips humoristiques du collectif français Golden Moustache (www.goldenmoustache.com), diffusés sur la plateforme internet YouTube, se rapprochent aux techniques et procédés ruiziens. En effet, certains sketchs sont tournés en « cinéma automatique » : l'équipe du court métrage en question à un après-midi pour improviser et tourner un scénario, face à quoi ils utilisent l'écriture automatique et l'association libre (voir les vidéos de « making off »). En outre, certains clips utilisent des figures allégoriques : la jalousie, la routine, la dépression, etc., incarnées par des comédiens.

---

[529] Voir Roberto Doveris, « Snob, Enciclopedia del corto-metraje chileno », dans *La Fuga, revista de cine, http://www.lafuga.cl/snob/128* (dernière consultation le 27 novembre 2014)

[530] Voir la fiche de présentation de Verano à Venise : http://www.labiennale.org/en/cinema/archive/68th-festival/lineup/off-sel/orizzonti/verano.html (dernière consultation le 27 novembre 2014).

[531] Voir Gregory Coutaut, « Entretien avec Dominga Sotomayor », *Le film de culte,* 2014. http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Dominga-Sotomayor-15175.html (dernière consultation le 27 novembre 2014).

Si nous avons différencié le travail de Raoul Ruiz de celui de Kieslowski et d' Hanneke sur un plan général, il existe néanmoins quelques exceptions qui peuvent les rapprocher. Par rapport au premier, *La double vie de Véronique* présente des éléments de la poétique ruizienne. Dans ce film, Irène Jacob joue à la fois de Weronika, une chanteuse lyrique polonaise et celui de Véronique, une chanteuse lyrique française qui abandonne sa vocation après un pressentiment horrible qui découle de la perception intuitive de la mort de son double polonais, suite à des problèmes cardiaques qu'elle éprouve elle aussi. La relation des doubles et des « mondes possibles » développée par Kieslowski dans cette œuvre s'inscrit parfaitement dans une logique ruizienne, quoique ce réalisateur utilise des techniques récusées par Ruiz, tel que jouer avec la beauté physique de l'actrice exposée grâce aux scènes de nudité ou tourner des plans d'intimité sexuelle. Quant a Hanneke, son film *Le temps du loup* joue avec des situations métaphoriques qui font allusion à un climat post-apocalyptique suite à la chute du capitalisme. Son degré d'abstraction politique, obtenu grâce à l'utilisation d'éléments allégoriques, est cohérent avec la perspective exploitée par Ruiz, de même que l'exposition d'un monde cruel et sombre, où l'homme est « un loup pour l'homme », sans pour autant arriver aux conclusions libérales et conservatrices de Hobbes, tout au contraire : le capitalisme est nourri par le mal.

Si les films du mouvement latino-américain actuel ont tendance à se centrer dans un univers « réaliste », il existe plusieurs exemples de dérapage, de rêve et de poésie qui constituent une exception parmi ceux-là. C'est le cas d'*Excursiones* (2010) de l'argentin Exequiel Acuña. En effet, ce film présente trois catégories de scènes qui peuvent l'inscrire dans un contexte *surréalisant*, ou de réalisme fantastique. La première est la scène de type vidéo-clip, où la musique prend le dessus (une augmentation claire du volume et une focalisation sur celle-ci) et où les images correspondent à un *racconto* d'événements ou un flashback (l'histoire est racontée *par* les images, comme dans le pari ruizien d'une narration dominée par le visuel). La deuxième catégorie de scènes est celle où les instants de type « vidéo-clip » (image sans dialogues rythmée par la musique) représentent les rêveries des personnages (lorsqu'ils sont sur leurs patins à glace, en skate ou à vélo). La troisième est celle où l'esthétique du vidéo-clip devient allégorique, pour représenter des rapports entre les personnages, comme les scènes de tours de magie à la plage de Mar del Plata à la fin du film.

Finalement, de nouvelles voies de postérité à Ruiz s'ouvrent dans le champ du documentaire de création, ou documentaire poétique, comme c'est le cas de *Tarnation*, de Jonathan Caouette, et des films de Jem Cohen. La fiction documentarisante de *Toad Road* est aussi à considérer dans cette lignée, dans le sens où le film expose des techniques du cinéma direct dans un territoire fictionnel, tel que tourner des scènes dans lesquelles les personnages prennent vraiment des drogues. Les procédés visuels utilisés pour rendre compte des états altérés est également à prendre en compte.

CONCLUSION – ARIANE FOLLE ET ARIANE SAGE

« H. comprend qu'il va se réveiller. Mais, dans quel rêve ? »
Raoul Ruiz, Le jeu de l'oie.

Avec ce mémoire, nous avons essayé de clarifier les relations entre Raoul Ruiz et le surréalisme. En effet, celui-ci nous semble offrir une grille de lecture pertinente pour aborder l'œuvre du réalisateur au niveau de ses pratiques et de sa théorie cinématographiques, notamment parce qu'elle permet d'en avoir une vision d'ensemble. Nous avons d'abord constaté à quel point cette interprétation est marginale par rapport à l'ensemble des discours sur le travail de Ruiz. En effet, la lecture baroquisante de son œuvre s'est imposée depuis la fin des années 1970 comme un discours d'autorité qui lie l'œuvre du chilien aux considérations esthétiques de Leibniz, Benjamin et Deleuze concernant le baroque.

Cependant, nous avons pu observer à quel point cette lecture était réductrice, car elle n'aborde que l'aspect artificiel et allégorique du cinéma de Ruiz. Certes, le cinéaste emploie des méthodes baroques et se nourrit de ces influences mais il le fait dans le cadre d'un processus de récupération transhistorique, de la même façon que les surréalistes se sont appropriés de l'héritage du Romantisme, du Symbolisme ou, aussi, du baroque[532] – dans le cas des surréalistes espagnols, comme Luis Buñuel, Federico García Lorca et Salvador Dalí. En outre, nous pouvons constater que l'approche baroque est limitée : elle ne prend pas en compte des aspects et des thèmes essentiels chez Ruiz, tels que la subversion des techniques de résistance, la dimension politique de son œuvre, la place attribuée à la spectature comme décodage, l'érotisme, l'amour fou, le romantisme noir, le monde psychique dévoilé à travers des personnalités multiples et de l'humour absurde, l'alcool, le « cinéma automatique » ni même le principe de hasard objectif.

Au contraire, ces caractéristiques relèvent bien du mouvement surréaliste et sont palpables autant à un niveau théorique que pratique dans l'œuvre de Raoul Ruiz. Sur le plan de la pensée, Ruiz développe des concepts tel que le réalisme pudique (qui vise à chercher ce que la réalité cache derrière un système de dissimulations), qui donne lieu à son *Cinéma d'Enquête*. Le chilien s'approprie de l'idée d'inconscient optique de Walter Benjamin pour en faire son propre inconscient photographique et cinématographique, qu'il développe dans sa *Poétique du Cinéma*[533]. Nous avons également établit le rapport entre cette notion et celle de « contenu latent » et « contenu manifeste » définie par Ado Kyrou

[532] Shakespeare est revendiqué comme surréaliste « éternel » par Breton dans *Le Manifeste du Surréalisme*. Breton, *op. cit.,* p. 40.
[533] Ruiz, « Inconscients photographiques », dans *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* pp. 55-69.

(qui reprend ces concepts de Freud). En outre, Ruiz donne forme à sa notion de « double vision » qui dérive de la méthode paranoïaque critique de Salvador Dali, comme une façon d'aborder et de créer une œuvre polysémique. D'ailleurs, le réalisateur se réfère à la beauté convulsive de Breton[534] pour décrire le vertige provoqué par la prolifération de sens et par le dépaysement du spectateur[535]. D'un autre côté, le chilien conteste « l'attitude réaliste » – tout comme Breton– et se déclare anti-bazinien, ce qui lui coûte sans doute la perte du soutien de la part des membres *Cahiers du Cinéma,* mais le rapproche de la pensée Kyrou et des critiques surréalistes de *Positif*.

Or, Raoul Ruiz renie de l'école surréaliste chilienne, *La Mandrágora*, à laquelle il n'a pas participé et qu'il considère initialement comme quelque chose de ridicule et de parfumé. Pourtant, sa vision radicale au début le rapproche d'une attitude surréaliste plus authentique que les clichés qu'il rejette. D'ailleurs, Bruno Cúneo rapproche le premier Ruiz d'Aragon et Apollinaire à travers *Une Vague de Rêves* et *Alcools* :

> « Il y a quelque chose "d'alcoolique" dans le premier cinéma de Ruiz, un surréalisme né des bars et interprété selon les codes chiliens – *surréachilisme* selon Rojas – très différent de celui pratiqué par les membres de *La Mandrágora*, qui confondaient trop souvent le Passage de l'Opéra avec le Pasaje Matte et Nadja avec une phénicienne bonne au lit. Une mauvaise lecture, sans doute, francisée, et avec de faibles résultats. Au contraire, le surréalisme de Ruiz provenait d'une observation profonde du comportement et de l'oralité des chiliens [...] »[536]

En effet, le surréalisme de Raoul Ruiz commence d'abord par une observation du quotidien, lequel devient fantastique grâce à l'absurde, l'inouï ou l'incongru, ce à quoi nous devons ajouter le hasard, un élément fondamental chez Ruiz (en résonance avec la mécanique quantique). Or, le chilien distinguait le surréalisme en tant qu'école et en tant que force onirique – ce que nous avons défini comme surréalisme historique et éternel. Si le réalisateur rejette l'appartenance au mouvement, il arbore avec véhémence la puissance du rêve. Peu de cinéastes ont été aussi militants sur ce point-là : Ruiz considère que l'on rêve les films, que les rêves contiennent déjà tous les cadrages du cinéma (depuis avant son invention), qu'il y a toujours un « contre-film » qui se forme dans la conscience du spectateur et qui le regarde, que l'état d'éveil est infecté par les moments d'absence et de rêverie, et que la conscience elle-même utilise les modalités du rêve pour fonctionner et effectuer des mises en relation. Car pour lui toute image est mentale : le résultat d'un processus de décodification et de reconnaissance du perçu, elle inclut le déjà-vu et le déjà filmé, elle se nourrit de simulacres.

---

[534] « *La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas* ». Breton, *L'amour fou,* Paris, Gallimard, 1937. p. 21.
[535] Ruiz, *Poétique du Cinéma 2, op. cit.,* p. 16-17.
[536] Cúneo, « Algunos encuentros con Raúl Ruiz, los últimos », *op. cit.,* p. 14.

Ainsi, Raoul Ruiz s'intéresse avant tout au phénomène – longtemps renié, une fois que les chercheurs en cinéma ont développé leurs outils structuralistes pendant les années 1970, que Ruiz conteste – de la perception : comment percevons-nous, comment fonctionnent la conscience et la mémoire, comment fonctionne l'œil. Dans un certain sens, nous pouvons interpréter le travail de Ruiz comme une épistémologie de l'image qui cherche à briser les automatismes du regard, les acquis et les habitudes de consommation culturelle. D'ailleurs, un de ses livres de référence est *Contre l'image,* de Roger Munier[537]. Ce questionnement est visible autant dans sa subversion des codes télévisuels et didactiques lors de ses travaux pour l'INA et la télévision publique, comme dans le détournement qu'il fait du cinéma d'art européen et dans sa méthode du « mélodrame inversé », ainsi que dans ses divers essais de « degré zéro » du cinéma et dans l'exploration expérimentale de territoires interdits et non cartographiés des formes audiovisuelles. Au final, pour Ruiz, le cinéma est de nature poétique (et non ontologiquement réaliste), de la même façon qu'il est d'essence surréaliste pour Kyrou. Tous deux s'expriment en puissances : le cinéma est potentiellement onirique et/ou potentiellement surréaliste car il est nécessaire d'exploiter ces potentialités pour faire ressortir le contenu latent et créer un médium poétique.

D'un autre côté, nous avons expliqué comment Raoul Ruiz incorpore et développe des pratiques surréalistes. Le chilien reprend les méthodes d'association libre et d'écriture automatique d'abord dans les scénarios qu'il écrit pour la télévision chilienne au début des années 1960, puis dans ses propres films. Ses techniques finissent par être appliquées aux tournages eux-mêmes, à travers le concept de « cinéma-automatique », grâce à l'incorporation du principe de hasard objectif (parfois à partir d'éléments très simples : lorsqu'il pleut alors que le scénario exige du soleil pour la scène), à l'improvisation des cadrages, à l'adaptation du scénario aux circonstances et aux idées apparues pendant les prises de vue, voire l'écriture et/ou la réécriture de celui-ci pendant le tournage. Le montage est une étape tout aussi importante et décisive, car elle est la conformation du puzzle final que sera le film.

La mise en scène comme une mise en relation d'objets et comme une mise en situation, comme un dispositif, est une autre caractéristique surréaliste : Ruiz appelle « dispositif surréaliste » le dispositif onirique qu'il met en place, les automatismes qu'il développe pour arriver à un résultat. Le cinéaste opère une fragmentation des éléments d'un plan pour les mettre en relation, en intervenant et en jouant avec la bande son, la musique, les voix over, l'éclairage, les ombres, le cadrage, les mouvements de caméra et les gestes[538]. Sa politique des faux raccords et d'indépendance des plans (le plan conçu

[537] Ruiz, *Poétique du Cinéma 1, op. cit.,* p. 32.
[538] « *Il n'y a donc que des apparences fictives qui donnent du poids au moindre effet cinématographique qui devient un élément de fiction : le moindre faux raccord, le fondu enchainé, ou le jeu d'une voix off qui apparaît,*

comme micro-fiction) dérive en un cinéma du discontinu et du dépaysement. Sa multiplicité de récits le rapproche des expériences de Vaché et de Breton en « spectature automatique », lorsqu'ils changeaient de salles et de films de façon aléatoire au milieu d'une projection, plusieurs fois de suite pendant une soirée.

En outre, la poésie cinématographique pour Raoul Ruiz est un acte politique de déconstruction d'un dispositif de pouvoir, aussi subliminal soit-il, qui est la pensée impérialiste capitaliste véhiculée par le conflit central, en même temps qu'un acte de résistance face aux mécanismes de production industrielle, tout en évitant le militantisme et le côté *agit-prop* du réalisme social engagé, vis-à-vis duquel le réalisateur est tout autant critique. Plutôt, Ruiz joue sur les références obliques, sur la métaphore et sur le hors-champ pour manifester ses réflexions politiques, tel que nous l'avons vu à travers *Palomita Blanca (Petite Colombe Blanche)* et *La Ville des Pirates* – la subversion postcoloniale est implicite dans ces deux films, elle sous-tend les récits. Par exemple, nous retrouvons une blague dans *Jeu de l'oie* qui peut illustrer notre idée : dans les rues d'un Paris transformé en labyrinthe, H. court toujours pour arriver à son rendez-vous, auquel il est en retard. H. croise l'homme qui guide son jeu – un jeu de l'oie dont H. est à la fois le joueur et l'enjeu. Le guide demande à H. quelle direction il prendra. Ce dernier lui répond « *la droite, toujours la droite* ». L'homme du cauchemar – H. est dans un rêve – lui demande s'il croit que la droite et la gauche ont un sens là où ils se trouvent. Voilà la blague.

Or, H. doit parcourir un territoire qui change d'échelle à chaque fois. D'abord, il joue sur son quartier, puis sur Paris. Là, nouveau gag, H. découvre que l'Eglise est aussi rentrée dans le jeu. H. joue par la suite sur la France, puis sur l'Europe, la planète, puis l'univers. H. découvre que dans le train dans lequel il voyage, tout le monde joue, comme sur toute la Terre, sauf que tout le monde ne sait pas qu'il joue. Un plan d'une main géante dans le ciel est intercalé à chaque lancé de dès. À chaque fois, le territoire est un labyrinthe que H. peut explorer suivant deux méthodes, celle d'Ariane folle ou celle d'Ariane sage. Ariane folle ne recule que si elle n'a plus le choix, tandis qu'Ariane sage revient sur ses pas chaque fois qu'elle emprunte un nouveau couloir. Tel que l'indique le film, les deux méthodes sont cohérentes pour résoudre un labyrinthe.

Voici un thème récurrent de Ruiz, pour qui le monde réel est ce corpus de chemins qui ne mènent nulle part : le labyrinthe, la réalité à décrypter, est transversal à son œuvre de même que les métamorphoses. Dans *Comédie de l'Innocence,* Camille guide sa mère chez sa « vraie » maman, dans un taxi, à travers des rues qu'ils n'ont jamais empruntées ensemble, à travers un labyrinthe d'espaces inconnus. L'enfant dit d'abord qu'il ne l'appellera plus maman, mais par son prénom. Celle-là se prête

---

disparaît, des images sans commentaire et sans bruit, tout cela devient élément de fiction. » Ruiz dans Bonitzer et Toubiana, *op. cit.,* p. 34.

au jeu, au prix de se trouver dans une situation effrayante chez une autre femme, Isabella. Ariane se laisse entraîner par le garçon. De retour en taxi, Camille se réfère à sa mère comme Ariane la folle (celle qui ne recule pas). L'exploration de la ville labyrinthique et sans repères (le chauffeur de taxi doit demander à Camille de le guider) laisse peu de doutes sur la métaphore employée par Ruiz. Car, si nous faisons allusion à ces obsessions ruiziennes, qui reviennent sans cesse dans sa cinématographie, c'est parce qu'il construisait ses films volontairement comme des labyrinthes pour que le spectateur puisse « perdre le fil », « *faits à partir d'une volonté de se perdre* »[539], à travers des jeux mnémotechniques[540] et des mises en rapport d'éléments à l'intérieur de chaque plan.

À partir de tous ces éléments, nous considérons alors que Raoul Ruiz est en effet surréaliste, même s'il est *hérétique*. D'une certaine façon, Ruiz aide à porter un regard nouveau sur le surréalisme, à le remuer et à le faire sortir des clichés ridicules dans lesquels il a été trop vite condamné, en particulier à partir de la Nouvelle Vague, dans le domaine de la critique et de la création, ainsi qu'oublié par le monde académique. La revitalisation du surréalisme que porte Ruiz est positive : le cinéaste fait preuve d'une faculté pédagogique – il est professeur invité dans plusieurs universités, comme Duke, Harvard et Aberdeen – qui lui permet de développer des concepts et des techniques applicables par tous, de la même façon que le *Manifeste du Surréalisme* de Breton visait non seulement ouvrir les portes de la perception, mais aussi celles de la création. D'ailleurs, le pouvoir et les méthodes utilisées par l'imagination et par la pensée créative sont au cœur même des derniers textes que Ruiz a écrit.

Dans un panorama normatif voué à ce que Ruiz nommait la communication (dire les choses clairement et de façon que tout le monde comprenne la même chose) dans les écoles de cinéma et l'industrie, le réalisateur chilien offre de nouvelles perspectives à explorer, à travers un cinéma poétique. Cette partie de son œuvre n'a été que très peu exploitée jusqu'à nos jours, mais ses films sont des exemples de ce que l'on peut arriver à faire en libérant la mise en scène et le processus de tournage. Ruiz offre également des méthodes concrètes à travers ses textes théoriques. Cependant, ceux qui illustrent le mieux les procédés de tournage et d'écriture scénique en faisant appel à une cartographie de territoires imaginaires comme espaces de création sont ceux qui appartiennent au troisième volume de *Poétique du Cinéma,* publiée pour l'instant seulement en espagnol. Effectivement, ce tome reprend les séminaires du chilien comme professeur, avec des exercices et des exemples, comme celui d'un scénario développé à partir d'un système de six répétitions d'un thème (un homme rentre dans une chambre où il y a un vélo) mélangé à un autre thème (un homme en rencontre un autre dans un bar)[541]. Ruiz réalise des interventions sur les boucles, des variations sur les deux thèmes (au sens musical du

[539] Bonitzer et Toubiana, *op. cit.,* p. 32.
[540] Voir Marie-Hélène Mello, *op. cit.*
[541] Raúl Ruiz, « Apuntes para una Poética 3 (Notes pour le séminaire de l'année 2009 donné à l'University of Aberdeen, en Ecosse) », dans *Poéticas del Cine, op. cit.,* pp. 381-388.

terme) et arrive à un résultat très onirique, en développant le scénario de façon didactique dans son texte. Ce genre de pratiques permet de mieux comprendre son cinéma et d'envisager des applications futures.

Contrairement à l'opinion de la plupart des commentateurs, Ruiz opère avec des éléments très simples, qu'il complexifie par la suite à travers leur relation. Voici la clé pour envisager les films du chilien, comme le propose Adrian Martin, à travers la mise en scène et les dispositifs utilisés.
Au final, nous proposons un autre espace d'ouverture par rapport au surréalisme de Ruiz, qui a lien avec les études filmiques et la théorie du cinéma, celle de se référer à des phénomènes liés à la perception, une perspective abandonnée depuis longtemps au profit d'analyses structuralistes (le cinéma comme grammaire) ou sociologiques (le cinéma comme symptôme social). En effet, le réalisateur revendique le cinéma comme art et comme poésie : il s'intéresse à la manière dont nous interagissons avec l'image et avec le son, avec une œuvre d'art, avec ces fantômes et simulacres audiovisuels. Ainsi, le spectateur joue un rôle essentiel dans ses travaux et dans sa théorie, c'est lui qui doit nourrir ce miroir qu'est l'écran avec ses propres expériences. C'est lui aussi qui reçoit le secret transmis par le cinéaste-chaman – qui facilite une communication entre le spectateur et le monde des morts. Pour Ruiz, le cinéma est un monde de miroirs interconnectés[542] et l'émotion transmise doit être physique.

Raoul Ruiz va donc bien plus loin que les surréalistes, car il applique leur projet au cinéma de façon systématique, à travers des œuvres, une théorie de l'inconscient et de l'image, ainsi que des méthodes de travail. Cette quête est toujours une proposition d'ouverture et d'exploration, de reconnaissance de nouveaux territoires. Si longtemps mal compris, pourra-t-on encore lui refuser cela ?

> « Dans le territoire [imaginaire] que nous sommes entrain d'explorer, il y a beaucoup, même trop de terres inconnues et le voyage vers les limites est, faut-il le dire, "sans limites ". La présence des rêves nous aide à comprendre cette propriété. Les éléments incongrus, le manque de signalisation sur les autoroutes et la prétention vaine que les sentiers nous mènent à un lieu précis, nous les vérifions chaque nuit pendant les rêves. Mais, [...] rêver n'a pas seulement lieu pendant les songes sinon, aussi, lorsque nous sommes éveillés. »[543]

Le cinéma, pour Ruiz, est alors et avant tout un espace d'ouverture vers l'imaginaire et ses possibilités.

---

[542] « *Le cinéma est un miroir mécanique doué de mémoire. C'est un miroir à plusieurs durées qui change constamment de temporalités et de points de vue sans changer son Narcisse. On serait surpris par les quantités différentes d'entrer dans ce miroir qui contient d'autres miroirs, et dans lequel on peut faire des parcours et toutes sortes de choses ! On sera toujours borné par ce borgne qu'est le cinéma et qui a la capacité d'infecter le spectateur, de le contaminer par son esprit étroit* ». Ruiz, dans Lageira, *op. cit.,* p. 67.
[543] Ruiz, « Apuntes para una Poética 3 (Notes pour le séminaire de l'année 2009 donné à l'University of Aberdeen, en Ecosse) », dans *Poéticas del Cine, op. cit.,* p. 388.

VI.-FILMOGRAPHIE

La Maleta/ La Valise, Chili, 1963-2008

El retorno/ Le Retour, Chili - Argentine, 1963

El tango del viudo/ Le tango du veuf, Chili - Argentine, 1967

Tres Tristes Tigres/ Trois Tristes Tigres, Chili, 1968

Militarismo y Tortura/ Militarisme et Torture, Chili, 1969

La Colonia Penal/ La Colonie Pénitentiaire, Chili, 1970

Nadie Dijo Nada/ Personne ne dit rien, Italie (RAI), 1971

La Expropriación/ L'Expropriation, Chili, 1971-1974

El realismo socialista (como una de las Bellas Artes)/ Le réalisme socialiste (comme un des Beaux Arts), Chili, 1973

Palomita Brava/ Petite Colombe Effrontée, Chili, 1973

Palomita Blanca/ Petite Colombe Blanche, Chili, 1973-1992

Dialogue d'Exilés, France, 1974

Colloque de chiens, France, 1977

La Vocation Suspendue, France, 1977

L'Hypothèse du Tableau Volé, France, 1978

Les divisions de la nature : Un homme, un château, Chambord, France, 1978

Petit manuel d'histoire de France, France, 1979

De grands événements et des gens ordinaires, France, 1979

Zig-zag, Le jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie), France, 1980

Le Borgne, France, 1980

Pages d'un catalogue, Dali, France, 1980

Images de sable, France, 1981

The Territory, Etats Unis - Portugal, 1981

Ombres Chinoises, France, 1982

Querelles de jardins, France, 1982

Het dak van de waldis/ Le Toit de la Baleine, Hollande-France, 1982

Bérénice, France, 1983

Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques, France, 1983

Les trois couronnes du matelot, France, 1983

La Ville des Pirates/ A Cidade dos piratas, France-Portugal, 1983

7 faux raccords, France, 1984

L'île au trésor, Etats Unis - France, 1985

Les destins de Manoel / Manoel dans l'île des merveilles, France-Portugal, 1985

Richard III, France - Suisse, 1986

Mammame, France, 1986

La Chouette Aveugle, France-Suisse, 1987

Mémoire des apparences, France, 1987

The Golden Boat, Etats Unis, 1990

A TV Dante : Cantos IX-XIV, UK, 1992

L'œil qui ment, France – Portugal, 1992

Trois vies et une seule mort, France – Portugal, 1996

Le Film à Venir, Suisse, 1997

Généalogies d'un crime, France– Portugal, 1997

Shattered Image/ Jessie, Etats Unis – Canada – UK, 1998

Le Temps Retrouvé, France – Italie – Portugal, 1999

Combat d'amour en songe, Portugal – France – Chili, 2000

Comédie de l'Innocence/ Fils de deux mères, France, 2000

Les Âmes Fortes, France – Belgique – Suisse, 2001

Cofralandes, Chili, 2002

Ce jour-là, France – Suisse, 2003

Dias de Campo/ Journées à la campagne, Chili – France, 2004

Klimt, Autriche – Allemagne – UK – France, 2006

La Recta Provincia, Chili, 2007

La Maison Nucingen, Chili – France – Roumanie, 2008

Litoral, Cuentos del Mar, Chili, 2008

Mystères de Lisbonne, Portugal – France, 2010

VII.-BIBLIOGRAPHIE

ABÁLOS, Consuelo, « Le labyrinthe de l'exil : la "distanciation" dans le regard cinématographique de Raoul Ruiz », dans Victor Barbat et Catherine Roudé (Éd.), *De l'Unité populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013*, actes des journées d'étude, Paris, 9-10 octobre 2013.

ABDI, Teddy, COISMAN, Patrick, « Entretien avec Raoul Ruiz (*L'Hypothèse du Tableau Volé*) », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 334, décembre 1978. p. 130.

ACUÑA, R., MARTINEZ, F., SAID, J.A., SALINAS, S. et SOTO, H., « Entrevista a Raúl Ruiz : 'Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno' », *Revista Primer Plano*, n°4, Primavera de 1972, Chile, Ediciones de la Universidad de Valparaiso, 1972. http://www.cinechile.cl/archivo-65 (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

ADAIR, Gilbert, « The Rubicon and the Rubik Cube », *Sight and Sound*, N° 51, London, 1981-1982. pp. 40-44. http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/features/gilbert-adair-rubicon-and-rubik-cube.php (Consulté le 06 mai 2014).

« Raúl Ruiz: Sheheruizade, or 1001 Films », *Sight and Sound*, Summer 1984, London, 1984 http://www.mip.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=15195 (Consulté le 06 mai 2014)

ADAMOWICZ, Elza, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004.

AKNIN, Laurent, « Entretien avec Raoul Ruiz, *Mystères de Lisbonne* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 576, octobre 2010. p. 108.

« Mystères de Lisbonne : Un roman, un scénario, un film », dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 598-599, décembre 2012. p. 14.

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del Unicornio : Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

ALBÉRA, François, « *Ce jour-là* : l'helvétisme de Raul Ruiz », *Décadrages*, n° 1-2, 2003. pp. 173-181. http://decadrages.revues.org/605 (Mis en ligne le 01 octobre 2004, consulté le 06 mai 2014).

ALBERA, François, TORTAJADA, Maria (Éd.), *Ciné-dispositifs,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

Cinema Beyond Film : Media Epistemology in the Modern Era, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

AMENGUAL, Barthélémy, « Cannes 1974 : *La Expropiacion », Positif*, n° 162, octobre 1974. p. 52.

ANONYME, « Entretien 3 vies et une seule mort », *Dossier de Presse, 3 vies et une seule mort,* Gemini Films, mai 1995. http://lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/dossierdepresse/dossierdepressetroisvies.pdf (Dernière consultation le 03 décembre 2014)

ARISTOTE, *Poétique* [trad. Michel Magnien], Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, Collection « Les Classiques de Poche », 1990.

BANDIS, Helen, MARTIN, Adrian et MAC DONALD, Grant (Éd.), *Raúl Ruiz: Images of Passage,* Australia, Rouge Press/ Rotterdam International Film Festival, 2004.

BARDE, Bruno, « Entretien avec Raoul Ruiz : *Le Temps Retrouvé* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 482, mai 1991, p. 1

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

BASSAN, Raphaël, « Paris 1978: *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Ecran*, n° 74, novembre 1978. p. 5

« *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Ecran*, n° 80, mai 1979. pp. 69-70.

« *Le Territoire* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 380, février 1983. p. 36.

« *Les Trois Couronnes du Matelot* », *Image et Son – La Revue du Cinéma,* n° 388, novembre 1983, p. 13

« *La Ville des Pirates* (La Saison Cinématographique)», *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° Saison 84, octobre 1984. p. 154.

« Cannes 1985 : *Les Destins de Manoel* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 342, juillet 1985. p. 86.

« *Les destins de Manoel* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 407, juillet 1985. p. 21.

« *Régime sans pain* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 418, juillet 1986. p. 35.

« Cannes 1986 : *Richard III*», *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 352, juillet 1986. p. 92.

« *Mammame* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, N° 419, septembre 1986. p. 52.

« Raul Ruiz (Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault D'Allones) », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 431, octobre 1987. p. 74.

« *L'œil qui ment* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, N° 483, juin 1992, p. 39.

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil* [1928], Paris, Gallimard, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du mal,* Paris, Galilée, 1990.

BAX, Dominique (Éd.) *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003.

BEGHIN, Cyril, « Entretien avec Christine Buci-Glucksmann : Une métaphysique de l'indécidable », dans Dominique Bax, (Éd.), *Théâtres au cinéma Vol. 14 : Raoul Ruiz*, Bobigny, Magic Cinema, 2003. pp. 56-59.

« Le romantisme extravagant : Entretien avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010

BÉGHIN, Cyril et DELORME, Stéphane, « Fictions et Spéculations: Entretien avec Raoul Ruiz », dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003.

BÉGIN, Richard, *Baroque Cinématographique, Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

http://www.puv-univ-paris8.org/media/version_elec/elec_473.pdf (consulté le 20 mai 2014).

« Raúl Ruiz o el barroco en acción » [orig. dans *Baroque Cinématographique, Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz,* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009], dans Iván Pinto et

Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago de Chile, Uqbar, 2010. pp. 181-201.

« L'écran baroque », *Décadrages*, n° 15, *Dossier : Raoul Ruiz,* Automne 2009, Genève, Association Décadrages, 2009. pp. 25-37.

BÉGIN, Richard, HABIB, André, « L'esprit de l'exode ou la mélancolie chilienne : Entretien avec Raoul Ruiz », *Hors Champ,* décembre 2004. http://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/201/300/hors_champ/2005/05-03/article.php3@id_article=164(Dernière consultation le 01 décembre 2014).

BEJARANO, Alberto, « Raúl Ruiz y los fantasmas del placer », *Hápax N° 2,* 2009. pp. 45-52.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1928], Paris, Flammarion, 1985.

« Petite Histoire de la Photographie » [1931], dans *Œuvres II,* Paris, Gallimard, 2000.

« Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » [1929], dans *Œuvres II,* Paris, Gallimard, 2000.

« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

BERTHET, Dominique (Éd.), *L'insolite dans l'art,* Paris, L'Harmattan, Coll. Ouverture Philosophique, 2013.

BERTON, Mireille, « *Regard sur la folie* : poétique et politique de la folie et du cinéma », *Décadrages*, n° 18, 2011. Mis en ligne le 10 avril 2012, consulté le 08 janvier 2015. http://decadrages.revues.org/216

BEYLIE, Claude, HAAS, Dominique, SCHAPIRA, Catherine, « Cannes 1983 *: Les Trois Couronnes du Matelot », L'Avant-Scène Cinéma*, n° 311-312, juillet 1983. p. 109.

BIENZOBAS, Pamela, « Amor a primera vista, cuando la crítica francesa conoció a Raoul », *Mabuse, revista de cine*, Santiago de Chile. Mis en ligne le 6 novembre 2006. http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=70947 (Consulté le 05 octobre 2014)

BOCAZ, Luis, « No hacer una película como si fuera la última », *Araucaria de Chile*, n°11, Ediciones Michay, Madrid, 1980. http://www.cinechile.cl/archivo-80 (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

BOILLAT, Alain, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz). Des récits singuliers qui se conjuguent au pluriel », *Décadrages*, n° 15, *Dossier : Raoul Ruiz,* Automne 2009, Genève, Association Décadrages, 2009. pp. 8-24.

BONITZER, Pascal, « R.R. ou l'art du faux: Métamorphoses », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 21-22.

BONITZER, Pascal, DANEY, Serge et KANÉ, Pascal, « D'une institution à l'autre: Entretien avec Raoul Ruiz », *Cahiers du Cinéma n°287,* avril 1978. pp. 19-23.

BONITZER, Pascal, et TOUBIANA « Entretiens avec Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 7-12, 74-82.

BONTEMPELLI, Massimo, *Fils de deux mères* [*Figlio di due madre,* 1929], France, Les éditions du Rocher, 2004.

BOVIER, François, « *Tres Tristes Tigres* : Fourchelangues et contes à rebours», *Décadrages*, n° 15, Automne 2009, Genève, Association Décadrages, 2009. pp. 57-68.

BOVIER, François, FLUCKIGER, Cédric et OESTERLÉ, Raphaël, « Entretien avec Raoul Ruiz », dans *Décadrages*, n° 15, Automne 2009, Genève, Association Décadrages, 2009. pp. 78-86.

BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme* [1924-1930], Paris, Jean Jacques Pauvert Editeur, 1962.

Nadja [1928], Paris, Gallimard, 1963.

L'amour fou, Paris, Gallimard, 1937.

Les vases communicants [1932], Paris, Librairie Gallimard, 1955.

« Comme dans un bois », *L'Age du Cinéma*, n° 4-5, Numéro spécial surréaliste, août-novembre 1951. p. 26.

« Introduction au discours sur le peu de réalité » [1924], dans *Point du Jour,* Paris, Gallimard, 1992.

Le surréalisme et la peinture [1928], Paris, Gallimard, 1965.

BRICEÑO, Víctor, FUGUET, Alberto, LIÑERO, Germán et NARANJO, René, « El chiste y el mito, Entrevista a Raúl Ruiz », *Revista Enfoque*, n° 7, Diciembre de 1986. http://www.cinechile.cl/archivo-94 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

BRUNIUS, Jacques, *En marge du cinéma français* [1954], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.

BRUNO, Edoardo (Éd.), *Raoul Ruiz*, *Ruiz Faber*, Roma, Fondazione Cinema per Roma, Edizione Minimum Fax, n°18, 2007.

« Ruiz Faber », [orig. *Raoul Ruiz*, *Ruiz Faber,* Fondazione Cinema per Roma, Edizione Minimum Fax n°18, Roma, 2007] dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago de Chile, Uqbar, 2010. pp. 41-50.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La Raison baroque : De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

La folie du voir : de l'esthétique baroque, Paris, Galilée, 1986.

L'œil cartographique de l'art, Paris, Galilée, 1996.

Esthétique de l'éphémère, Paris, Galilée, 2003.

Au-delà de la mélancolie, Paris, Galilée, 2005.

« L'œil baroque de la caméra », dans *Raoul Ruiz 1,* Dis Voir, Paris, 1987 [Trad. espagnol « El ojo barroco de la cámara » dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, Valeria, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 143-172. Trad. anglais « The baroque eye of the camera » dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald (Éd.), *Raúl Ruiz: Images of Passage,* Australia, Rouge Press/ Rotterdam International Film Festival, 2004. pp. 31-44].

BUCI-GLUCKSMANN, Christine et REVAULT D'ALLONES, Fabrice, *Raoul Ruiz 1,* Paris, Dis Voir, 1987.

« Entretien avec Raoul Ruiz », dans *Raoul Ruiz 1,* Dis Voir, Paris, 1987. pp. 84-106.

BULLOT, Érik, « La théorie et les rendez-vous. Sur quelques films documentaires de Raúl Ruiz », *French Forum*, Volume 35, Numbers 2-3, Spring/Fall 2010, USA, University of Nebraska Press. pp. 233-248. http://130.102.44.246/journals/french_forum/v035/35.2-3.bullot.pdf (Consulté le 10 avril 2014).

BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir* [1982], Paris, Editions Robert Laffont, 1994.

BUTLER, Judith, *Le genre est-il (in)traduisible? Journée d'études et conférence à l'université de Lausanne,* 13 novembre 2013.

Gender Trouble : Feminism and the subversion of identity [1990], Great Britain, Routledge Classics, 2006.

CÁCERES, Jenny, « La doble vida de la maleta », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 53-62.

« Entrevista : Los años chilenos de Raúl Ruiz », *Qué Pasa,* août 2011. http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/08/6-6410-9-los-anos-chilenos-de-raul-ruiz.shtml (consulté le 07 mai 2014).

« Entrevista a Raúl Ruiz : "Chile me duele menos que un lumbago" », *Mabuse, Revista de cine*. http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=70708 (Mis en ligne le 30 octobre 2005, consulté le 20 mai 2014).

CALVO, Fernando, « Hacia una filmografía de Raúl Ruiz », dans *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983. pp. 69-83. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0029348.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

CALVO, Fernando et GARCÍA VÁSQUEZ, José (Éd.), *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983.

CAMI, Gérard, « *Les Trois Couronnes du Matelot* », *Jeune Cinéma*, n° 152, juin 1983. p. 36.

CANGI, Adrián, « Muertos, falsos y nadies : La poética de Raúl Ruiz », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 247-260.

CARBONNIER, Alain, « Cannes 1983, *Les Trois Couronnes du Matelot* », *Cinéma*, n° 295-296, juillet 1983. p. 34.

CARCASSONE, Philippe, « *L'Hypothèse du Tableau Volé*», *Cinématographe*, n°49, juin 1979. p. 49.

CARCASSONE, Philippe et CUEL, François, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinématographe*, n°49, juin 1979. p. 45.

CAVALLO, Ascanio, « Conversación con Raúl Ruiz: La 'summa' de Chile » [orig. *El Mercurio,* section Artes y Letras, 5 août 2001] dans Bruno Cúneo, *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013. pp. 181-188.

CAVALLO, Ascanio Cavallo et MAZA, Gonzalo (Éd.), *El novísimo cine chileno,* Santiago du Chili, Uqbar, 2011.

CHRISTIE, Ian, « Snakes and Ladders, Television Games », *Afterimage n° 10,* London, 1981. pp. 78-84. http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocPdf?docId=15150&pgs=all (Dernière consultation le 05 janvier 2015)

[trad. espagnol « El juego de la oca: Juegos de televisión », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 225-234.].

« Exile and Cunning : Raul Ruiz », *Afterimage n° 10,* London, 1981.

« Raul Ruiz and the House of Culture », *Sight and Sound*, n° 56, London, 1987. pp. 96-100.

CHRISTIE, Ian et COAD Malcolm, « Entre instituciones » [orig. « Between Institutions: Interview with Raúl Ruiz », *Afterimage,* n° 10, London, 1981], dans Bruno Cúneo (Éd.), *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. pp. 91-104.

CIMENT, Michel, « Raoul Ruiz », *Positif*, n° 608, Octobre 2011. p. 67.

« Entretien avec Raoul Ruiz sur 'Trois vies et une seule mort' », *Positif,* n° 611, janvier 2012. p. 102.

« Raoul Ruiz romancier », *Positif*, n° 611, janvier 2012. p. 109.

CIMENT, Michel, NIOGRET, Huber, PARANAGUÁ, Paulo Antonio, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif,* n° 274, décembre 1983. pp. 18-32.

CHION, Michel, « À propos du 'Borgne': Un bardo-film », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 39-41.

« Le travelling "est" le fantôme », », *Positif*, n° 611, janvier 2012. p. 95.

CLARK, George, « Raúl Ruiz : Hypothesis and Enigma », *Vertigo Magazine*, Volume 2, Issue 7, Autumn-Winter 2004. http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-7-autumn-winter-2004/ral-ruiz-hypothesis-and-enigma/ (Consulté le 13 mai 2014).

COAD, Malcolm, « Grandes acontecimientos y gente corriente » [orig. « Great Events and Ordinary People », *Afterimage n° 10,* London, 1981], dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 71-80.

COLPART, Gilles, « *Dialogue d'exilés* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° Saison 75, octobre 1975. p. 100.

COOMBS, Neil, *Studying surrealist and fantasy cinema,* Leighton Buzzard, Auteur, 2008.

CORRO, Pablo, « Las soledades: De lo sobrenatural y el aburrimiento », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 271-287.

CORTÁZAR, Julio, « Las Babas del Diablo », [orig. dans *Las Armas Secretas* 1959], dans *Cuentos Completos 1,* México, Alfaguara, 1999. p. 214.

CORTÍNEZ, Verónica et ENGELBERT, Manfred, *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz,* Santiago du Chili, Editorial Cuarto Propio, 2011.

COURANT, Gérard, «L'illusion de la représentation : *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Cinéma 79*, n° 245, mai 1979, p. 70.

« *Les trois couronnes du matelot* de Raoul Ruiz », *Art Press*, n° 72, Juillet-août 1983.

COUTAUT, Gregory, « Entretien avec Dominga Sotomayor », *Le film de culte,* 2014. http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Dominga-Sotomayor-15175.html (Dernière consultation le 27 novembre 2014).

CROS, Jean-Louis, « *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 340, juin 1979. p. 132.

« *Le débat / Petit manuel d'histoire de France* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° Saison 80, octobre 1980. pp. 102, 325.

CRESPO, Octavio, « Raúl Ruiz y sus imágenes del 'Chile permanente' » [orig. *El Mercurio,* section Artes y Letras, 19 août 2007], dans Bruno Cúneo, *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. pp. 189-194.

CÚNEO, Bruno (Éd.), *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

CURCHOD, Olivier, « Le dialogue des morts: Bérénice », *Positif,* n° 274, *Dossier : Raoul Ruiz*, décembre 1983. pp. 39-42.

DALI, Salvador, « L'Âne pourri (à Gala Eluard) », *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 1, juillet 1930. pp. 9-12.

« Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante *L'Angélus* de Millet », *Minotaure*, n°1, juin 1933. pp. 65-67.

« De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture *Modern'style* / Le phénomène de l'extase », *Minotaure,* n° 3-4, décembre 1933. pp. 69-77.

« Apparitions aérodynamiques des êtres-objets », *Minotaure,* n° 6, hiver 1935. pp. 33-34.

« Psychologie non-euclidienne d'une photographie », *Minotaure*, n° 7, juin 1935. pp. 56-57

« Le surréalisme spectral de l'Éternel Féminin préraphaélite », *Minotaure*, n° 8, juin 1936. pp. 46-49.

DANEY, Serge, « Dialogue d'exilés: En mangeant, en parlant », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 23-25.

« La Ville des Pirates » [orig. *Libération,* 27 février 1984] dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au Cinéma N°14 : Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003. p. 136.

La maison cinéma et le monde : 2, les années Libé 1981-1985, Paris, P.O.L. éditeur, 2002.

DE CARDENAS, Federico, "Trabalenguas de tragos y tigres: Entrevista con Raúl Ruiz", *Revista hablemos de cine no. 52,* mars-avril 1970, Perú [Trad. *Positif*, no. 123, janvier 1971. pp. 14-21].

« Reencuentro con Raúl Ruiz », dans *Revista Hablemos de Cine no. 63,* Perú, 1971 [Rep. dans *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983. http://www.cinechile.cl/archivo-103%20%20(Derni%25C3%25A8re (Dernière consultation le 04 octobre 2014)].

DECAUX, Emmanuel, VILLIEN, Bruno, « Venise 1982 : *Le Toit de la Baleine* », *Cinématographe*, n° 82, octobre 1982. p. 63.

DELEUZE, Gilles, *Le pli : Leibniz ou le baroque,* Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

Cours Paris VIII : Gilles Deleuze, sur Leibniz, le pli et le baroque (enregistrement audio des séances : http://www.paris-philo.com/article-videos-gilles-deleuze-sur-leibniz-le-pli-et-le-baroque-107327817.html

(Consulté le 20 mai 2014)

Retranscription intégrale des cours sur Leibniz données par Gilles Deleuze à Vincennes entre 1980 et 1987, source : www.webdeleuze.com

http://www.webdeleuze.com/php/liste_texte.php?groupe=Leibniz (Consulté le 20 mai 2014)

Cinéma 1, L'image-mouvement, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

Cinéma 2, L'image-temps, Paris, Les éditions de minuit, 1985.

DELMAS, Jean, « *Personne ne dit rien* », *Jeune Cinéma*, n° 66, novembre 1972. p. 20.

DE LOS RIOS, Valeria et PINTO, Iván (Éd.), *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago de Chile, 2010.

DORAN, Sabine, « The aesthetics of postcolonial cinema in Raul Ruiz's *Three Crowns of the Sailor* », dans Sandra Ponzanesi et Margueritte Waller (Éd.), *Postcolonial Cinema Studies*, NYC, Routledge, 2012. pp. 143-156.

DOVERIS, Roberto, « Snob, Enciclopedia del corto-metraje chileno », *La Fuga, revista de cine,* non daté. http://www.lafuga.cl/snob/128 (dernière consultation le 27 novembre 2014).

DUBROUX, Danielle, « Les explorations du capitaine Ruiz », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 31-33.

DUMAS, Danielle, LECLÈRE, Jacques, « Cannes 1991 : *L'île au trésor», L'Avant-Scène Cinéma*, n° 402, juillet 1985. p. 86.

EHRENSTEIN, David, « Raul Ruiz at the Holiday Inn. », *Film Quarterly*, n° 40, Fall 1986, University of California Press, 1986.

EL KHACHAB, Walid, « Un cinéma soufi ? Islam, ombres, modernité (Raoul Ruiz) », *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Vol. 11, n° 1, 2000. pp. 133-149. http://id.erudit.org/iderudit/024838ar (Dernière consultation le 17 décembre 2014).

EPSTEIN, Jean, *La poésie d'aujourd'hui : Un nouvel état d'intelligence*, Paris, Editions de la Sirène, 1921.

« Le phénomène littéraire » [1921], dans Jacques Aumont (Éd.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998. pp. 39-84.

ESPOSITO, Lorenzo, « Nadie escribió nada » [orig. dans *Raoul Ruiz*, *Ruiz Faber,* Roma, Fondazione Cinema per Roma, Edizione Minimum Fax n°18, 2007], dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 235-243.

EVANS, Peter William, « An *Amour* Still *Fou* : Late Buñuel », dans Graeme Harper et Rob Stone, *The Unsilvered Screen, Surrealism on film,* London, Wallflower Press, 2007. pp. 38-47

FLORES, Carlos et ESTÉVEZ, Antonella, « Entrevista a Raúl Ruiz » [2002], *Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003,* Santiago de Chile, Ediciones Radio Universidad de Chile, 2003. http://www.cinechile.cl/archivo-85 (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

FROT-COUTAZ, Gérard, « Thonon-Les-Bains 1974 : *Dialogue d'exilés* », *Cinéma*, n°194, janvier 1975. p. 13.

GARCIA LOPEZ, Ruben, « El insulto final. VV.AA. (2012): Raúl Ruiz. Madrid: Cátedra. », *Revista de letras y ficción audiovisual,* Núm. 3, Espagne, 2013. pp. 290-294. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/59/59 (Consulté le 14 mai 2014).

« Raúl Ruiz, cineasta composible. RUIZ, Raúl (2013) : *Poéticas del cine*. Santiago de Chile : Ediciones Universidad Diego Portales. », *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual,* Núm. 4, 2014. pp. 216-221.

GARRIDO, Jorge, « Diálogo abierto: una conversación con Raúl Ruiz », *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°12, Santiago, 2008.

GASIGLIA-LASTER, Danièle, « De Marcel Proust à Raoul Ruiz », *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 482, mai 1991. p. 76.

GAUTHIER, Guy, « Les Trois Couronnes du Matelot », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° Saison 84, octobre 1984. p. 144.

GERVAIS-DELMAS, Ginette, « Entretien avec Raoul Ruiz : *Dialogues d'exilés* », *Jeune Cinéma,* n° 87, 5 juin 1975. p. 25

GODDARD, Michael, *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies,* London, Wallflower Press, 2013.

« Escapando al realismo socialista. El Ruiz 'púdico' de los años 60 y 70 », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 81-99.

« The Hypothesis of the Stolen Aesthetics », *Contretemps*, n° 3, July 2002. pp.75-84. http://sydney.edu.au/contretemps/3July2002/goddard.pdf (Consulté le 15 mai 2014)

« Towards a Perverse Neo-Baroque Cinematic Aesthetic: Raúl Ruiz's Poetics of Cinema », *Senses of Cinema,* Issue 30, February 2004. http://sensesofcinema.com/2004/30/raul_ruiz_poetics_of_cinema/ (Consulté le 15 mai 2014).

« Impossible cartographies: approaching Raúl Ruiz's cinema », *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, v. 19, n° 1, jan./jun. 2013, Porto Alegre. pp. 21-41.

GOLDSCHMIDT, Didier, « Digne 1982 : *Le Toit de la Baleine, Querelle de Jardins* », *Cinématographe*, n° 80, juillet 1982. p. 65.

« Le Territoire», *Cinématographe*, n°86, février 1983. p. 49.

GOMBEAUD, Adrien, ROUYER, Philippe, « Entretien avec Raoul Ruiz : C'est ça la volonté de faire du cinéma », *Positif*, n° 596, octobre 2010. p. 21.

GOULD, Michael, *Surrealism and the cinema : open-eyed screening,* London, The Tantivy Press, 1976.

GUERRERO, Hernando, PIZARRO, Leó, RUIZ, Ignacio, « Con Raúl Ruiz (1979) », dans Fernando Calvo et José García Vásquez (Éd.), *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0029364.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

GILLESPIE, David, « Andrei Tarkovsky : dream, memory and identity », dans Graeme Harper et Rob Stone, *The Unsilvered Screen, Surrealism on film,* London, Wallflower Press, 2007. pp. 56-59.

GUISLAIN, Pierre, « *La Ville des Pirates* (Venise 1983) », *Cinématographe*, n° 92, Septembre 1983. p. 64.

« Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinématographe*, N° 97, février 1984. pp. 50-52.

« La Ville des Pirates », *Cinématographe,* N° 97, février 1984. p. 53.

GUISLAIN, Pierre, NAJMAN, Charles, « Entretien avec Raoul Ruiz», *Cinématographe N°86,* février 1983. p. 46.

HAAS, Christine, « Raoul Ruiz livre ses mystères (Entretien) », *Paris-Match,* 19 octobre 2010. http://www.misteriosdelisboa.com/clipping/paris_match.pdf (Consulté le 01 décembre 2014).

HAMMOND, Paul, « City of Pirates (La Ville des Pirates) », *Monthly Film Bulletin,* n° 612, 1985. [Version adaptée dans *Rouge 2* : http://rouge.com.au/2/pirates.html (Consulté le 04 mai 2014)]

HAMMOND, Paul (Éd.), *The shadow and its shadow : Surrealist writings on the cinema* [1978], San Francisco, City Lights Books, 2000 [3e édition].

HANDFIELD, Nicolas et SIPAT, Sébastien, « *Les trois couronnes du matelot* », *Artifice,* Non daté. http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/03.htm (Dernière consultation le 17 décembre 2014).

HARPER, Graeme et STONE, Rob, *The unsilvered screen, surrealism on film*, London, Wallflower Press, 2007.

HEINEMANN, David, « Siren Song : the Narrating Voice in Two Films by Raúl Ruiz », *Cinema Comparat/ive Cinema,* Vol. I, n° 3, 2013. pp. 66-75.

HOILLAS, Philippe, « Raoul Ruiz, Cinéaste d'art et d'essai "bis" », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 598-599, décembre 2012. p. 26.

HOPEWELL, John, « Chilean Biz sees growth as directors gain experience, clout », *Variety,* 18 mai 2014. http://variety.com/2014/film/festivals/chilean-biz-sees-growth-as-directors-gain-experience-clout-1201185318/ (Dernière consultation le 27 novembre 2014).

ISHAGPOUR, Youssef, « Entre espejos y cuadros, 'La hipótesis del cuadro robado'» [orig. « Entre miroirs et tableaux. Raoul Ruiz: L'Hypothèse du tableau volé », *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir,* Paris, La Différence, 1986], dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 173-179.

JAYAMANNE, Laleen, « 'Life is a Dream' : Raul Ruiz was a surrealist in Sydney, A Capillary Memory of a Cultural Event », *Kiss Me Deadly: Feminism and Cinema for the Moment*, University of Sidney, Power Publications / Power Institute of Fine Arts, 1995. pp. 221-251.

JEANCOLAS, Jean-Pierre, « *Tres Tristes Tigres (Trois Tristes Tigres)* », *Jeune Cinéma*, n°42, novembre 1969. p. 31.

JOUSSE, Thierry, « Les Films du Mois : Histoire grotesque et sérieuse (*Généalogies d'un crime*) », *Cahiers du Cinéma,* n° 512, Avril 1997. pp. 55-56

KAGANSKI, Serge, « C'est l'histoire de Raúl Ruiz », *Les Inrockuptibles,* 20 octobre 2010. pp. 68-72. http://www.misteriosdelisboa.com/clipping/story.pdf (Consulté le 13 mai 2014).

KART, Larry, « Morbid, Lurid, Confused ? 'City of Pirates' has it all », *Chicago Tribune,* 25 Janvier 1985. http://articles.chicagotribune.com/1985-01-25/entertainment/8501050709_1_isidore-pirates-three-coins (Consulté le 04 mai 2014)

KAUP, Monika, « Antidictatorship neobaroque cinema : Raúl Ruiz's *La Mémoire des Apparences* and María Luisa Bemberg's *Yo, la peor de todas*», *Neobaroque in the Americas. Alternative Modernities in Literature, Film, and Visual Arts,* Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2012.

KAUP, Monika, Parkinson, ZAMORA, Lois (Éd.), *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, USA, Duke University Press, 2010.

KLONARIDES, Carol Ann, «Interview : Raúl Ruiz », *Bomb,* n° 34, Winter 1991. http://bombmagazine.org/article/1391/raul-ruiz (Consulté le 15 mai 2014)

KLOSSOWSKI, Pierre, *La Vocation Suspendue,* Paris, Les éditions de Minuit, 1950.

Le Baphomet [1965], Paris, Gallimard, 1987.

Nietzche et le cercle vicieux [1969], Paris, Mercure de France, 1991.

KRÁL, Petr, « *L'Hypothèse du tableau volé* », *Positif,* n° 219, juin 1979, p. 73.

KRAPP, Fernando, « Últimas Imágenes Chamánicas: Entrevistas escogidas y Poéticas del cine: los dos libros que rescatan al director Raúl Ruiz», *Radar,* supplément de *Página 12,* Buenos Aires, 11 Mai 2014. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9716-2014-05-11.html (Consulté le 13 mai 2014).

KRAUSS, Rosalind E., *The Optical Unconscious,* Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma* [1953], Paris, Ramsay, 2005.

LEAL, Francisco, « 'Palomita Blanca' emprendió el vuelo », *Revista Onda,* n° 44, 8 mai 1973, Santiago du Chili, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1973. pp. 48-51. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029356.pdf (Dernière consultation le 24 octobre 2014).

LAGEIRA, Jacinto (Éd.), *Ruiz, Entretiens,* Paris, Editions Hoëbeke, 1999.

LARDEAU, Yann, « Pas de faux raccords sans accrocs », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 26-30.

LEFORT, Gérard, « La Ville des Pirates », [orig. *Libération,* 12 septembre 1983], dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au Cinéma N°14 : Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003. pp. 135-136.

LEMA, Nicolás, « La historia en off de 'La colonia penal': hacia una interpretación política de la abstracción en Raúl Ruiz », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 121-139.

LEMOINE, Serge, « Entretien entre Raoul Ruiz, réalisateur de 'Klimt' et Serge Lemoine, Président du Musée d'Orsay et Commissaire de l'exposition Vienne 1900 », *Dossier de Presse, Klimt,* 2006. http://www.cinemotions.com/interview/5553 (Consulté le 01 décembre 2014).

LEROUX, Gabriel, « Sans ordre préconçu (Entretien avec Raoul Ruiz), *L'étincelle (Ircam/Centre Pompidou*), Novembre 2009. http://etincelle.ircam.fr/902.html (Consulté le 03 décembre 2014).

LEVIEUX, Michèle, « L'art brut selon Raoul Ruiz (Entretien *Ce jour-là*) », *L'Humanité,* mercredi 4 juin 2003. http://www.humanite.fr/node/464459#sthash.LewnOvuq.dpbs (Dernière consultation le 03 décembre 2014).

LIBIOT, Eric, « The Grand Budapest Hotel », *L'Express,* 25 février 2014. http://www.lexpress.fr/culture/cinema/the-grand-budapest-hotel-la-critique-de-l-express_1495108.html (Dernière consultation le 27 novembre 2014).

LIHN, Enrique, SCHOPF, Federico, « Diálogo con Raúl Ruiz », *Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción,* n° 423, Juillet-Septembre de 1970. http://www.cinechile.cl/archivo-8 (Dernière consultation le 04 octobre 2014). [rep. partiellement dans Bruno Cúneo, *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2013. pp. 29-35].

LLINÁS, Francesc, « Entrevista con Raúl Ruiz », *Contracampo,* n° 7, Décembre 1979, España, 1979.

LUGAN, Camille, « Entretien avec Raoul Ruiz », *aVoir-aLire.com*, 2009. http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-raoul-ruiz (Dernière consultation le 01 décembre 2014).

MAGNY, Joël, « Paris 1978: *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Cinéma*, n° 240, décembre 1978. p. 75

« La Ville des Pirates », *Cinéma*, n° 303, mars 1984. pp. 49.

MARCORELLES, Louis, « L'esthétique de la violence », *Le Monde,* 28 janvier 1971.

« Enquête dans "La Ville des Pirates" », *Le Monde,* 27 février 1984.

« Entretien avec Raoul Ruiz : Ils tuaient pour le plaisir... », *Le Monde,* 27 février 1984.

MARÍAS, Miguel (Éd.), *Raúl Ruiz,* Madrid, Cátedra, 2012.

MARIN, Pablo, « Mito e historia en 'La Expropiación' », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 103-110.

MARINESCU, Andrea, « Dialoguing across catastrophes : Chilean post-coup and post dictatorship cultural production in the works of Roberto Bolaño and Raúl Ruiz », *Thèse de Doctorat*, Romance Languages and Literatures, Université de Michigan, 2010. *http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/78743/amarines_1.pdf?sequence=1* (Consulté le 20 mai 2014)

MARTIN, Adrian, « Aquí colgando y por allá tanteando: acerca de 'las seis funciones del plano' de Raúl Ruiz », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 291-304. [anglais : « Hanging Here and Groping There: On Raúl Ruiz's "The Six Functions of the Shot" », *Screening the past,* Issue 35, dec. 2012http://www.screeningthepast.com/2012/12/hanging-here-and-groping-there-on-raul-ruiz's-"the-six-functions-of-the-shot"/ (Consulté le 15 mai 2014)]

« A Ghost at Noon », *Girish Shambu Blog,* mis en ligne le 21 août 2011, consulté le 06 mai 2014. http://www.girishshambu.blogspot.ch/2011/08/ghost-at-noon-by-adrian-martin.html

« Displacements », dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald (Éd.), *Raúl Ruiz : Images of Passage*, Australie, Rouge Press / Rotterdam International Film Festival, 2004. pp. 45-53.

MARTIN, Marcel, « *Que faire ?* », *Écran*, n° 7, juillet-août 1972

« *Que faire ?* », *Écran*, n° 10, décembre 1972, p. 75.

« Entretien avec Raul Ruiz », *Ecran,* n° 27, juillet 1974. p. 19.

« Cannes 1974 : *L'Expropriation* », *Ecran,* n° 27, juillet 1974. p. 36.

« *L'Expropriation* », *Écran*, n° 29, octobre 1974

« Pesaro 1974 : *L'Expropriation, La Colonie Pénale, Dialogue d'exilés* », *Ecran*, N° 31, décembre 1974. pp. 14-15.

« *Dialogue d'exilés* », *Ecran,* n° 37, juin 1975. p. 63.

« Paris 1977 : *La Vocation Suspendue* », *Ecran*, n° 64, décembre 1977. p. 5.

« Cinéma expérimental-Cinéma d'avant-garde : *La Vocation Suspendue* », *Ecran*, n° 72, septembre 1978. p. 10.

MASLIN, Janet, « Surrealism in City of Pirates », *The New York Times,* 6 octobre 1985. http://www.nytimes.com/1985/10/06/arts/surrealism-in-city-of-pirates.html (Consulté le 05 mai 2014).

MASSON, Alain, « Paris 1978 : *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Positif*, n° 214, janvier 1979, p. 65.

« *Le Territoire* », *Positif,* n° 265, mars 1983. p. 63.

« Palpébral : La Ville des Pirates », *Positif*, n° 274, *Dossier Raoul Ruiz,* décembre 1983. pp. 43-44.

« De l'identité égarée au chaos organique », *Positif,* n° 611, janvier 2012. p. 92.

MASSON, Alain, ROUYER, Philippe, « Entretien avec Raoul Ruiz: "Nous sommes tous des recueils de nouvelles (*Trois vies et une seule mort*) », *Positif,* n° 424, juin 1996. pp. 17-22.

MATTHEWS, J.H., *Surrealism and film*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971.

MAZA, Gonzalo, « De Raúl a Raoul: El cine de Ruiz antes del exilio », *Catálogo del XV° Festival Internacional de Cine de Valdivia,* Valdivia, FICV, 2008. pp. 94-96.

« Extraños en un bar: Chilenos en el cine de Raúl Ruiz », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 111-120.

MELLO, Marie-Hélène, « Raoul Ruiz et la mnémotechnique : relations entre l'image défamiliarisante, l'art de la mémoire et les traces d'oralité dans *Trois vies et une seule mort* », *Mémoire de Maîtrise en études littéraires*, Université du Québec, Montréal, 2006. http://www.archipel.uqam.ca/2866/1/M9354.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

MORA DEL SOLAR, Luis, « Ruiz: Díscolo o artista de vanguardia? », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 63-70.

MORDER, Joseph, « Saint-Cast 1980 : *De Grands Evénements et des Gens Ordinaires* », *Cinéma*, n° 263, novembre 1980. p. 81.

MORICE, Jacques, « Les mille vies de Raoul Ruiz – Réalisateur-tueur à gages, *Télérama,* n° 3170, 16 octobre 2010. http://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php (Consulté le 04 mai 2014).

MOUESCA, Jaqueline, « Raúl Ruiz: une cine sin fronteras », *Plano secuencia de la memoria de Chile, veinticinco años de cine chileno, 1960-1985,* Madrid, Ediciones del Litoral, 1988. pp. 109-136. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029344.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

MOUESCA, Jaqueline et ORELLANA, Carlos, « El caso Ruiz », *Araucaria de Chile*, n° 23, Madrid, Ediciones Michay, 1983. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029345.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

NARANJO, René, « Entrevista a Raúl Ruiz: Una taberna llamada Chile », *Revista Paula,* 1997. http://www.cinechile.cl/archivo-84 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

« 'Se puede hacer una película sin argumento' : Raúl Ruiz sobre Tres Tristes Tigres », *Mabuse, revista de cine,* n° 1, 14 décembre 2002. http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=26855 (Dernière consultation 3 février 2014).

NAVE, Bernard, « *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Jeune Cinéma*, n° 115, décembre 1978. p. 11.

NICAISE, Pierre-Alexandre, « Entretien avec Raoul Ruiz (Cinémathèque de Toulouse, mars 2007) », *Cinémas d'Amérique Latine*, N° 16, 2008. pp. 108-118. http://www.cinelatino.com.fr/sites/default/files/lesdocs/2011/entretien_raul_ruiz_cal16.pdf (Consulté le 02 décembre 2014)

NDALLIANIS, Angela, « Introduction : The Baroque and the Neo-Baroque », *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment,* Cambridge, MIT Press, 2004. http://web.mit.edu/transition/subs/neo_intro.html (Consulté le 20 mai 2014)

NIOGRET, Hubert, « Biofilmographie de Raoul Ruiz », *Positif,* n° 274, *Dossier Raoul Ruiz,* décembre 1983. p. 47.

NIOGRET, Hubert, ROUYER, Philippe, « Entretien (*Klimt*)», *Positif,* n° 542, avril 2006.

OESTERLÉ, Raphaël (Éd.), « Dossier : Raoul Ruiz », *Décadrages,* N° 15, Automne 2009, Genève, Association Décadrages, 2009.

OLIVAREZ, Carlos, « Ruiz: El obsceno palomo de Santiago », *La Quinta Rueda n°7,* juin 1973, Santiago du Chili, Empresa Editora Nacional Quimantú, 1973. pp.16-17.

O'NEILL, Eithne, « DVD Raoul Ruiz : *La Ville des Pirates*, *Généalogies d'un crime*, *Trois vies et une seule mort* », *Positif*, n° 542, avril 2006. p. 81.

OWEN, Jonathan L., *Avant-garde to new wave : Czechoslovak cinema, surrealism and the sixties,* New York, Berghahn Books, 2011.

PAÏNI, Dominique, « Raúl Ruiz », *Cinéma,* n° 262, octobre 1980. p. 187.

PAMART, Jean-Michel, « Raoul Ruiz, cinéaste de l'événement. Logique du sens dans *Trois vies et une seule mort* », *Mémoire de D.E.A. en études cinématographiques sous la direction de Mr. Jean-Louis Leutrat,* Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), 1998. http://www.lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/recherche/Raoul-Ruiz-cineaste-de-l-evenement-jean-michel-pamart.pdf (Dernière consultation le 17 décembre 2014).

PARANAGUA, Paulo Antonio, « *La Ville des Pirates* (Biarritz 1983) », *Positif,* n° 275, janvier 1984. p. 45.

PEETERS, Benoit, « Les années chiliennes: entretien avec Raoul Ruiz » [1986-1987], dans Dominique Bax (Éd.) *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003. pp. 8-25. [Version partielle en espagnol dans Bruno Cúneo, *Ruiz, Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada,* Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. pp. 47-90).

PEQUIGNOT, Bruno, « L'insolite et la règle, approche sociologique », dans *L'insolite dans l'art,* Paris, L'Harmattan, Coll. Ouverture Philosophique, 2013. pp. 131-142.

PEÑA, Richard, « Borges and the New Latin American Cinema », dans Edna Aizenberg (Éd.), *Borges and his succesors : The Borgesian Impact on Literature and The Arts,* USA, University of Missouri Press, 1990. pp. 229-243.

PHILIPPON, Alain, « Les personnages-acteurs dans les films de Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma,* n° 345, *Spécial : Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 53-54.

PIAZZO, Philippe et RICHARD Frédéric, « Fabriquer du miracle : Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif,* n° 384, février 1993. pp. 25-30.

PICK, Zuzana Mirjam, « Entretien avec Raoul Ruiz », *Positif*, n° 164, décembre 1974. pp. 34-38.

[trad. espagnol *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1983. pp. 13-15 http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029352.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014)].

« *Dialogue d'exilés* », dans *Positif,* n° 164, décembre 1974. pp. 61-62.

« La imagen y el espectáculo cinematográfico. Aspectos del cine argumental chileno », et « Una trayectoria de la resistencia cultural », *Literatura chilena. Creación y crítica,* n° XXVII, Janvier-Mars 1984. pp. 41-46 et 22-23.

http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0029319.pdf et http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0029309.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

« Le cinéma chilien sous le signe de l'union populaire- 1970-1973 », *Positif,* n° 155, janvier 1974. pp. 35-40.

« Raoul Ruiz : de l'exil, du dépaysement et de l'exotisme », *Positif*, n° 274, *Dossier Raoul Ruiz,* décembre 1983. pp. 33-35.

« Biofilmographie de Raoul Ruiz», *Positif,* n° 155, janvier 1974. p. 41 ; et *Positif*, n°164, décembre 1974. p. 38.

« Dialogue d'exilés », *Positif,* n°174, Paris, 1975. p. 61.

PLASSERAUD, Emmanuel, « Poétique du cinéma (Volume 1 : miscellanées) (Raoul Ruiz) », *Cinémathèque,* n° 9, printemps 1996, p. 135

« Somnambules, Raoul Ruiz et les esprits (sur *L'œil qui ment, 1992*) », *Cadrage,* Mars 2011. http://www.cadrage.net/films/somnanbules.htm (Consulté le 19 mai 2014)

PLUSIEURS AUTEURS, *Raúl Ruiz,* Alcalá de Henares, Filmoteca Nacional, 1978, 33 p.

Afterimage n° 10 : Jean Epstein/ Raul Ruiz, London, automne 1981.

L'Avant-Scène Cinéma N° 482 : Le Temps Retrouvé, Paris, mai 1999.

Cahiers du cinéma N° 345 Spécial: Raoul Ruiz, Mars 1983, Paris, 1983.

Positif N°274: Dossier Raoul Ruiz, Décembre 1983, Paris, 1983.

Positif N° 611 : Dossier Raoul Ruiz ou le réalisme magique, Paris, janvier 2012.

POULLE, François, « *Le Territoire* », dans *Jeune Cinéma*, n° 149, mars 1983. p. 30.

POO, Ximena, SALINAS, Claudio et STANGE Hans, « Políticas de la subjetividad en el novísimo cine chileno / Paths of Subjectivity in "Newest" Chilean Cinema », *Comunicación y medios,* n° 26, 2012. pp. 5-11.

RENOV, Michael, « History And/As Autobiography : The Essayistic in Film & Video (*De grands événements et des gens ordinaires)* », *Frame/Work ; a journal of images and culture,* Vol. 2, n° 3, 1989. pp. 6-13.

REVAULT D'ALLONES, Fabrice, « *L'éveillé du pont de l'Alma* », *Cinéma*, n° 323, octobre 1985. p. 5.

« Entretien avec Raúl Ruiz », *Cinéma*, n° 349, avril 1986. p. 6.

« Cannes 1986 : *Richard III* », *Cinéma,* n° 355-356, mai 1986. p. 27.

« Régime sans pain », *Cinéma,* n° 360, juin 1986. p. 4.

« Quand Ruiz s'empare du baroque sacramental de Calderon », *Cinéma,* n° 360, juin 1986. p. 8.

« Entretien avec Raoul Ruiz », *Cinéma,* n° 360, juin 1986. p. 8.

« Mammame », *Cinéma,* n° 364, juillet 1986. p. 4.

« Des planches aux toiles, la vie est un songe », *Cinéma,* n° 378, novembre 1986. p. 12.

« Propos de Raoul Ruiz » [orig. *Catalogue du colloque « Peinture-Cinéma »*, Quimper, mars 1987], dans *Raoul Ruiz 1,* Dis Voir, Paris, 1987. pp. 107-110.

« Pour Raoul Ruiz, il y a réel et réel », dans Christine Buci-Glucksmann et Fabrice Révault d'Allones, *Raoul Ruiz 1,* Paris, Dis Voir, 1987.

RIBÉRY, Fabien, « Entretien avec Raoul Ruiz : De l'art de la digression maitrisée », *Tausend Augen,* n° 14, mai 1998 http://www.tausendaugen.com/archives/ta14/ruiz.html (Dernière consultation le 03 décembre 2014).

RICHARDSON, Michael, *Surrealism and Cinema,* Oxford / New York, Berg, 2006.

« The Baroque Heresy of Raúl Ruiz », *Surrealism and Cinema,* Oxford / New York, Berg, 2006. pp. 149-163.

RODRIGUEZ-REMEDI, Alejandra, « Cofralandes : A Formative Space for Chilean Identity », dans Miriam Haddu et Joanna Page, *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America,* Palgrave Macmillan, New York, 2009. pp. 87-104.

ROJAS, Waldo, « Raúl Ruiz: Imágenes de paso », *Revista Enfoque,* n° 2, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, Santiago, 1984. pp. 27-31.
http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77978.html (Consulté le 04 mai 2014)
[trad. français Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003. pp. 26-29 ; trad. anglais Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald (Éd.), *Raúl Ruiz: Images of Passage,* Australia, Rouge Press/ Rotterdam International Film Festival, 2004. pp. 7-14].

ROMÁN, José, « Raúl Ruiz: 'El guión lo hago al final' », *Revista Enfoque,* n° 7, Diciembre de 1986, Ediciones del Instituto Chileno-Canadiense de Cultura, Santiago, 1986. pp. 37-41.
http://www.cinechile.cl/archivo-98 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

ROSENBAUM, Jonathan, « Trying to catch up with Raúl Ruiz : A conversation with Jonathan Rosenbaum », *Cinema Scope,* n° 11, Summer 2002.
http://www.jonathanrosenbaum.net/2002/07/trying-to-catch-up-with-raul-ruiz-a-conversation-with-jonathan-rosenbaum/ (Consulté le 06 mai 2014)
« Mapping The Territory of Raul Ruiz », *Modern Times,* janvier 1990, USA, 1990. http://www.jonathanrosenbaum.net/1990/05/22378/ (Consulté le 04 mai 2014)
[Trad. Espagnol, « Cartografiando el territorio de Raúl Ruiz », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos, *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 205-224].
« Beating the Labyrinth », *Monthly Film Bulletin*, January 1985, London, 1985.
« Ruiz hopping and buried treasures: Twelve selected global sites », *Film Comment,* 33 n° 1, January/February 1997. pp. 14-27.
« Raul Ruiz's Interactivity: Some Reflections on His Evolution », dans Miguel Marías (Éd.), *Raúl Ruiz,* Cátedra / Filmoteca española, Madrid, 2012
http://www.jonathanrosenbaum.net/2011/11/raul-ruiz's-interactivity-some-reflections-on-his-evolution/ (Consulté le 06 mai 2014)
« Raul Ruiz : 1985 essay », dans Piers Handling (Éd.), *10 to Watch : Ten Filmmakers for the future*, Canada, World Film Festival of Toronto, 1985. pp. 32-34.
http://www.jonathanrosenbaum.net/2014/04/raul-ruiz-1985-essay/ (Consulté le 06 mai 2014)
« Capitulating for the Camera's Sake: the Late Artistry of Raúl Ruiz », *Fandor,* 2 novembre 2011.
http://www.fandor.com/keyframe/capitulating-for-the-cameras-sake-the-late-artistry-of-raul-ruiz (Consulté le 13 mai 2014)
« City of Pirates (Split Images / Rotterdam 1984) », *Film Comment,* June 1984.

http://www.jonathanrosenbaum.net/1984/06/split-images-rotterdam-1984/ (Consulté le 06 mai 2014).

RUIZ, Raoul, *À la poursuite de l'île du trésor* [orig. 1989], Paris, Dis Voir, 2008.

Poétique du Cinéma 1, Paris, Dis Voir, 1995.

Poétique du Cinéma 2, Paris, Dis Voir, 2006.

Poéticas del Cine [1, 2 & 3], Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

« El cine chileno, *etcétera* », *Revista Ecran,* Santiago de Chile, 1968.

« Notes sur La vocation suspendue », *Positif,* nº 200-201-202, décembre 1977-janvier 1978. pp. 175-177.

« Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n°287, avril 1978. pp. 24-32.

« L'image, la mort, la mémoire. Dialogues imaginaires », avec Jean-Louis Schefer, *Ça cinéma*, nº 20, 1980.

« Object Relations in the Cinema » et « Image, Memory, Death: Imaginary Dialogues », *AfterImage n° 10,* automne 1981.

« Trois remarques » (sur Excalibur), *Positif*, nº 247, octobre 1981. p. 43.

« Scénario: anticipation de l'image », *Caméra/Stylo*, nº 4, septembre 1983.

« Les cloches de l'oubli », *Le Nouvel observateur*, nº 983, septembre 1983.

« Colloque de Chiens (Scénario) », avec Nicole Muchnik, *Positif*, n° 274*, Dossier Raoul Ruiz,* Décembre 1983. pp. 45-46.

« Révélations et paradoxes », *Cahiers du cinéma*, nº 371-372, mai 1985. p. 100.

« Ellipse », *Art Press*, nº 212, mars 1987 (sous le pseudonyme Paul Sima).

« Histoires de glace », *Cahiers du cinéma*, nº 402, décembre 1987.

« Sept questions aux cinéastes étrangers ayant tourné en France », *Positif*, nº 325, mars 1988.

« Traité des ombres chinoises », sous le pseudonyme Wang Shi-Shen, *Positif,* nº 384, février 1993.

« Cette fois, je vais parler de l'affaire du Chat Noir », *Positif*, nº 400, juin 1994.

« En enseignant, en apprenant (le cinéma). Fragments d'un livre à venir », *Positif*, nº 434, avril 1997

« L'autre », *Positif*, nº 500, octobre 2002.

« Là-bas, le temps court autrement », *Libération*, 20 août 2003.

« Mes dates clés », *Libération*, 4 juin 2003.

« The Comedy of Shadows : Fragments of a Screenplay by Raúl Ruiz », dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald, *Raúl Ruiz : Images of Passage*, Australie, Rouge Press / Rotterdam International Film Festival, 2004. pp. 75-85.

« The Six Functions of the Shot », dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald, *Raúl Ruiz : Images of Passage*, Australie, Rouge Press / Rotterdam Film Festival, 2004. pp. 57-70.

« Tales for the Cast of *That Day* », dans Helen Bandis, Adrian Martin et Grant Mac Donald, *Raúl Ruiz : Images of Passage*, Australie, Rouge Press / Rotterdam Film Festival, 2004. pp. 88-95.

« Klimt, une fantaisie "à la manière" de Schnitzler », dans *Dossier de Presse, Klimt, un film de Raoul Ruiz*, avril 2006. http://lecinemaderaoulruiz.com/raoul-ruiz-cineaste/klimt (dernière consultation le 10 novembre 2014)

SABROVSKY, Eduardo (Éd.), *Conversaciones con Raúl Ruiz,* Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

SÁNCHEZ, Cristián, *Aventura del Cuerpo, El Pensamiento Cinematográfico de Raúl Ruiz,* Santiago de Chile, Editorial Ocho Libros, 2011.

SAUVAGET, Daniel, « La Ville des Pirates », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 396, Février 1984. pp. 26.

SCARPETTA, Guy, « Raoul Ruiz : Vers un cinéma du XVIIIe siècle », *Art Press,* n° 112, mars 1987.

« Réflexions sur *Le Temps Retrouvé* », *Positif*, n° 463, septembre 1999. p. 66.

« *Combat d'amour en songe* », *Positif*, n° 478, décembre 2000. p. 31.

« *Le domaine perdu* », *Positif*, n° 532, juin 2005. p. 25.

« *Klimt* », dans *Positif*, n° 542, avril 2006 p. 6.

« *Mystères de Lisbonne* », *Positif*, n° 596, octobre 2010, p. 21.

« Requiem pour Raoul Ruiz », *Positif*, n° 611, janvier 2012. p. 90.

SCHEFER, Jean Louis, « Entretien avec Raoul Ruiz : Seconds dialogues imaginaires » et « Le crime du Petit Prince », dans Dominique Bax (Éd.), *Théâtres au cinéma, Tome 14: Raoul Ruiz,* Bobigny, Magic Cinéma, 2003. pp. 50-55 et pp. 74-75.

SCOPELLITI, Paolo, «Aux origines de la paranoïa critique », *L'influence du surréalisme dans la psychanalyse,* Lausanne, L'Âge d'Homme, Bibliothèque Mélusine. pp. 89-91.

SEGUIN, Louis, « Tres Tristes Tigres », *Positif,* n° 112, janvier 1970. pp. 54-55.

SIMON, Philippe, « Une formidable leçon de cinéma (Entretien avec Marie Luce Bonfanti sur Raoul Ruiz) », *Cinergie, Revue et annuaire du Cinéma de la Communauté Française de Belgique,* 2003 http://lecinemaderaoulruiz.com/images/documents/entretien/uneformidablephilippesimon.pdf (Dernière consultation le 17 décembre 2014)

SKÁRMETA, Antonio, « El improbable Raúl Ruiz », *Revista Ercilla,* Chili, 20 novembre 1968.

SKORECKI, Louis, « La traversée du fleuve cinéma à la nage », *Cahiers du cinéma*, n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 34-37.

SMOLDERS, Olivier, « Cinéma et surréalisme en Belgique », *Textyles,* n° 8, 1991. Mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 27 juin 2014. http://textyles.revues.org/1868

SOUSSIGNE, Jean-Pierre, « Tres Tristes Tigres », *Image et Son - La Revue du Cinéma*, n° Saison 70, septembre 1970. pp. 255.

SPIGLAND, Ethan, « A Conversation with Raul Ruiz », *Persistence of Vision*, n° 8, 1990. pp. 72-84.

TA VERNA, Licia, « Surréalisme et Signification: Breton, Buñuel, Ruiz », *Mélusine N° 24: Le cinéma des Surréalistes,* Lausanne, L'Âge d'homme, 2004. pp. 225-233.

TESSIER, Max, « *Trois Tristes Tigres* », *Cinéma*, n°142, janvier 1970. p. 26.

TESSON, Charles, « Joe de l'oie: un cauchemar didactique pour établir une bio-filmographie de Raoul Ruiz » et « Teletest: Un couple (tout à l'envers), Le palindrome cinématographique de Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma,* n° 345, *Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 13-20 et pp. 36-41.

THOMAS, François, « L'échange souverain », *Positif*, n° 274, *Dossier Raoul Ruiz,* décembre 1983. pp. 36-38.

TOUBIANA, Serge, « Le cas Ruiz », *Cahiers du cinéma*, n° 345*, Spécial: Raoul Ruiz,* mars 1983. pp. 5-6. [trad. espagnol: *Revista Enfoque,* n° 1, Santiago, 1983. http://www.cinechile.cl/archivo-81 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)]

TOURNÈS, Andrée, « Berlin 1980 : *De Grands Evénements et des Gens Ordinaires* », *Jeune Cinéma*, n° 127, juin 1980. p. 11.

TROSA, Sylvie, « Paris 1978 : *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *Cinématographe*, n° 41, Novembre 1978. p. 55.

URRUTIA, Carolina, « Reflexiones, refracciones, desviaciones en "La comedia de la inocencia" », dans Iván Pinto et Valeria De Los Ríos (Éd.), *El Cine de Raúl Ruiz, Fantasmas, Simulacros y Artificios,* Santiago du Chili, Uqbar, 2010. pp. 261-270.

VALDEBENITO, Yocelyn, « Raúl Ruiz y la poética barroca », *Revista "Cisma",* 1er semestre, n° 2, Santiago, 2012. pp. 1-13. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2372309 (consulté le 20 mai 2014).

VÁSQUEZ, Adolfo, « Raúl Ruiz: L'enfant terrible de la vanguardia parisina », *Margen Cero*, Madrid, 2005 http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

« Raúl Ruiz y la Poética del Cine: sobre las permutaciones antropológicas en 'La Recta Provincia », *Psikeba, Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales,* Buenos Aires, 2007 et *Escaner Cultural, Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias,* nº 98, octobre 2007 http://www.lecinemaderaoulruiz.com/raoul-ruiz-cineaste/la-recta-provincia (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

« Raúl Ruiz y la deconstrucción de la Teoría del Conflicto Central » [orig. *Revista Miradas,* n°8, 2005-2006, Escuela Internacional de Cine, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 2006], *Revista Observaciones Filosóficas,* 2006. http://www.observacionesfilosoficas.net/decons.htm (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

« Raúl Ruiz o el cine como antigua costumbre mafiosa », *AdVersuS, Revista de Semiótica*, n° 14-15, abril-agosto 2009, Buenos Aires, Instituto Italo-Argentino di Ricerca Sociale, 2009.

http://www.adversus.org/indice/nro14-15/notas/14VI1415.pdf (Dernière consultation le 04 octobre 2014)

VIRMAUX, Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

VISHNAVETSKY, Ignatiy, « City of Pirates », *Notebook Magazine : Raúl Ruiz 80s*, 28 Septembre 2011, https://mubi.com/notebook/posts/raul-ruiz-80s#pirates (Consulté le 04 mai 2014)

VOLPI, Gianni, « Pesaro 1972 : *Nadie dijo nada* », *Positif*, n° 149, avril 1973. p. 66.

WALL-ROMANA, Christophe, *Jean Epstein, Corporeal Cinema and Film Philosophy,* Manchester and New York, Manchester University Press, 2013.

ZALAFFI, Nicoletta, « Pesaro 1974 : *Dialogue d'exilés* », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 291, décembre 1974. p. 2.

ZIMMER, Jacques, « Raoul Ruiz : itinéraire en trois périodes, six titres et de multiples influences », *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 14.

« *Trois Tristes Tigres* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 598-599, *décembre 2012*. p. 16.

« *Dialogues d'exilés* », *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 16.

« *L'Hypothèse du Tableau Volé* », *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 16.

« *Les Trois Couronnes du Matelot*», *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 19.

« *Le Temps Retrouvé*», *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 19.

« *Les Âmes Fortes*», *L'Avant-Scène Cinéma,* n° 598-599, décembre 2012. p. 19.

TV/ DVD (Interviews/ Documentaires)

BERRADA, Omar, « Entretien Inédit avec Raoul Ruiz » [2008], Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cL996zr/rny7y6q (Consulté le 03 décembre 2014).

CHRISTIE, Ian (Scr.), GRIFFITHS, Keith (Dir.), « Screen Pioneers N°3: Raul Ruiz », *Visions,* Channel Four, inclut *Lettre d'un cinéaste, ou le retour d'un amateur de bibliothèques,* court métrage de Raoul Ruiz. http://www.youtube.com/watch?v=2Wp9yWTVjEk (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

CREEMERS, Eric, « Entrevista con Raúl Ruiz, Festival de Cine de Rotterdam », 2004.

EVANS, Jill (Dir.), « Raul Ruiz: Exiles », Documentaire sur Raoul Ruiz, TV, BBC, UK, 1988, 58 min. Exile I: http://www.youtube.com/watch?v=h9FGmKfqkj4 (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

FONT, Domènec, « Presentación de Klimt », Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani, Barcelona, 2006.

PRIEUR, Jérôme, « Entretien: Du Chili à Klossowski », *Bonus DVD 3 Films, Les Trois Couronnes du Matelot, La Vocation Suspendue, L'Hypothèse du Tableau Volé, DVD 1,* France, Blaqout, 2006.

« Entretien: Un voyage fantastique », *Bonus DVD 3 Films, Les Trois Couronnes du Matelot, La Vocation Suspendue, L'Hypothèse du Tableau Volé, DVD 2,* France, Blaqout, 2006

ROJAS, Sergio, Simposio "Escrituras de la subjetividad: Hacia una poética neobarroca en el cine de Raúl Ruiz", du Groupe d'études de baroque et néobaroque au Chili, Université du Chili, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=-ujKM6R99-I (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

TV5, « Interview » dans *Univers Ciné,* 2009.

VILLAGRAN, Fernando, « Off the record », Entretien à la télévision chilienne, UCV TV, 2000. http://www.youtube.com/watch?v=Ef1Yok-LTcQ (Dernière consultation le 04 octobre 2014).

WARNKEN LIHN, Christian, « Conversación con Raúl Ruiz », dans *La belleza de pensar*, Canal 13 Cable, Santiago, 2002 https://www.youtube.com/watch?v=8Zfu7D7DAlQ (Dernière consultation le 05 octobre 2014).

« Conversación con Raúl Ruiz », dans *Una belleza nueva, TVN,* Televisión Nacional de Chile, Santiago, 2007 http://www.youtube.com/watch?v=-uiND7b7crY(Dernière consultation le 05 octobre 2014).

WEBOGRAPHIE

- Cine Chile, Enciclopedia del Cine Chileno, *Raúl Ruiz* : Archives, Interviews, Critiques, Essais, Liens http://www.cinechile.cl/persona-127 (Dernière consultation le 04 octobre 2014)
- http://www.lecinemaderaoulruiz.com Filmographie, Documentation, Interviews, Critiques, Archives de Presse, Liens (Dernière consultation le 05 octobre 2014)
- http://rouge.com.au/2/index.html Rouge 2, Rouge Press, Australia, 2004. Filmographie commentée à travers de textes compilés qui couvrent une période de plus de 30 ans, avec des auteurs comme: Barthélemy Amengual, Cyril Béghin, Marie-Luce Bonfanti, Christine Buci-Glucksmann, Ian Christie, Olivier Curchod, Fergus Daly, Thomas Elsaesser, Filipe Furtado, Paul Hammond, Maximilian Le Cain, Adrian Martin, Abdelwahab Meddeb, Jean Miotte, Luc Moullet, Benoît Peeters, Zuzana Mirjam Pick, Bérénice Reynaud, Jonathan Rosenbaum, Raúl Ruiz, Guy Scarpetta, Clemente Sobourin, Lesley Stern, Charles Tesson. Ce corpus accompagne l'édition du livre « Images of Passage » (Bandis, Helen, Martin, Adrian, MacDonald, Grant (Éd.), *Raúl Ruiz: Images of Passage,* Rouge Press, Australia, 2004) (Dernière consultation le 04 octobre 2014)
- https://mubi.com/notebook/posts/raul-ruiz-blind-mans-bluff
  Hommage du magazine sur internet Notebook à Raoul Ruiz (Dernière consultation le 04 octobre 2014)