

Ciné-Bulles

La réalité des rêves : Raoul Ruiz (1941-2011)

H-Paul Chevrier

Volume 29, numéro 4, automne 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64977ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chevrier, H. (2011). La réalité des rêves : Raoul Ruiz (1941-2011). *Ciné-Bulles*, 29, (4), 38–39.

La réalité des rêves

H-PAUL CHEVRIER

*Le cinéaste franco-argentin Raoul Ruiz est décédé à l'âge de 70 ans le 19 août dernier. En plus de réaliser 117 films, il a écrit des romans et des essais sur le cinéma. Il a adapté Shakespeare, Stevenson, Balzac, Giono, Proust, mais son œuvre se distingue d'abord par une prédilection pour un univers baroque et des histoires à tiroirs. Sa dernière réalisation, **Les Mystères de Lisbonne**, un film-fleuve de 4 h 26, sera présentée au FNC puis à TFO et à ARTV cet automne.*

Selon l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, « le monde baroque est une scène où l'homme joue, sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur et dont le sens lui échappe ». Dans un livre à paraître intitulé Cinéma de répertoire, H-Paul Chevrier consacre quelques chapitres au cinéma baroque, entre autres celui d'Otar Iosseliani, de Peter Greenaway et de Raoul Ruiz. Il a accepté de publier dans Ciné-Bulles la partie consacrée à ce dernier.

Depuis 1968, Raoul Ruiz a tourné au-delà de 100 films, autant des courts que des longs métrages, autant des captations de pièces de théâtre que des documentaires, aussi bien en hollandais qu'en chinois... Quand il raconte des histoires, elles se dédoublent, s'annulent ou se diluent dans les digressions. Il refuse toute logique, déréalise les choses et pratique un cinéma baroque dans le prolongement de celui d'Alain Robbe-Grillet.

C'est avec **L'Hypothèse du tableau volé** (1978) qu'il explore un art poétique. Un collectionneur de peintures commente les toiles d'un peintre du XIX^e siècle et tente de reconstituer son chef-d'œuvre manquant qui éclairerait le sens de son œuvre entier. Se promenant dans les « tableaux vivants », celui-ci en profite pour réfléchir sur l'art de la représentation, sur le vrai et le faux. Mais ses suppositions et ses hypothèses ne mènent nulle part.

Dans **Les Trois Couronnes du matelot** (1982), un marin, qui n'a peut-être jamais existé, embarque sur le bateau des morts. Il raconte à un étudiant ses aventures d'un port à l'autre, celle d'un noyé qui ressuscite, celle d'une danseuse qui enlève son sexe, de même que celle d'un bateau qui change de nom à chaque escale. L'étudiant finit par tuer le matelot pour prendre sa place à bord du bateau. Car il faut toujours un vivant sur le bateau des morts. Le matelot a une dent contre le capitaine qui, justement, lui a arraché une molaire. Les matelots sont des poètes puisque des vers sortent par leurs pores de peau. Ruiz est un raconteur d'anecdotes invraisemblables qui pratique les non-sens, les paradoxes et les mensonges; chez lui, même le langage n'explique rien de ce monde absurde.

La Ville des pirates (1983) s'articule autour de personnages qui échangent leurs rôles, de situations ou de rencontres qui constituent au mieux un labyrinthe. Les personnages évoluent sans étonnement dans un univers onirique qui serait un reflet déformé de notre monde. Le film s'assume fièrement comme complètement rêvé. Et il a désorienté le discours critique, comme l'avait fait **Le Chien andalou** de Luis Buñuel.

Dans **L'Éveillé du pont de l'Alma** (1985), deux somnambules violent une femme enceinte. Elle accouche, puis se suicide. Le veuf épouse une autre de leurs victimes, qui reprend la personnalité de sa première femme... Cette histoire à dormir debout cultive un onirisme délirant. Ruiz explique qu'il a construit son histoire dans la salle de montage, à partir des images déjà tournées, comme si le scénario avait été élaboré après-coup.

Ruiz pratique surtout la déréalisation. Il explore les effets de lumière, les filtres colorés et les trucages du cinéma muet pour mieux transfigurer la réalité et créer un univers aussi artificiel qu'insolite. Son imaginaire repose sur le dédoublement et le mensonge, l'ésotérisme et le fantastique. Cinéaste baroque, Ruiz se réclame de Borges.

À partir de 1995, le cinéaste amorce une nouvelle phase de création. Tournés avec des vedettes, ses films sortent dans les festivals.

Dans **Trois Vies et une seule mort**, une vedette de la radio raconte plusieurs histoires : celle d'un homme qui revient 20 ans après être parti acheter des cigarettes; celle d'un professeur d'université qui devient clochard; celle d'un homme qui protège un jeune couple en échange de leur enfant... Avec des noms différents, tous les rôles sont joués par les mêmes acteurs, certains personnages se dédoublent, un autre se promène avec un marteau dans la tête...



Le Temps retrouvé

Et comme tout n'est qu'illusion, le personnage joué par Marcello Mastroianni finit par déambuler d'une histoire à l'autre. À moins que toutes ces histoires n'en forment qu'une seule, à savoir celle d'un homme qui souffrirait du syndrome de personnalités multiples. La virtuosité de l'exercice reste paradoxale et l'on se demande comment ces anecdotes pouvaient se dérouler en même temps.

Dans **Généalogies d'un crime** (1997), Solange, une avocate, défend René, un jeune homme accusé d'avoir assassiné sa tante Jeanne, une psychanalyste. Celle-ci s'occupait de René, qu'elle savait prédestiné à devenir criminel et dont elle est devenue la victime. À moins qu'elle n'ait été tuée par une secte psychanalytique? Solange réussit à faire acquitter René, s'identifie progressivement à Jeanne pour finalement tomber amoureuse du jeune homme. Elle le tuera par la suite. La structure narrative du film fonctionne par enchâssements, chaque situation étrange se trouvant intercalée dans une autre, les ambiguïtés et les incertitudes forment au final un film sur l'inconscient. Les rôles de Solange et de Jeanne sont joués par Catherine Deneuve et tous les personnages ont des comportements complètement irrationnels. **Généalogies d'un crime** est à n'en pas douter un digne héritier de Buñuel et du cinéma surréaliste.

Comme Ruiz a souvent expérimenté les structures en kaléidoscope, il a été en mesure « d'adapter » le dernier livre d'À la recherche du temps perdu, de l'interpréter pour en faire un film proustien. Dans **Le Temps retrouvé** (1999), Proust, sur son lit de mort, se remémore son passé et mêle la réalité à l'univers de ses romans. Pour restituer la complexité du narrateur, le cinéaste le fait incarner par quatre acteurs qui parfois se croisent dans un même plan. L'écrivain déambule d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre. Et la

réflexion s'exerce par le retour à des scènes déjà vues, par l'enchevêtrement de voix fantômes, mais aussi par des commentaires sur chacun des personnages en représentation. Ruiz cultive les jeux de miroirs et les projections sur les murs, les transferts et les distorsions, tout comme les télescopages (dont la phrase « J'ai beaucoup mieux à faire. »). Les réminiscences du passé sont engendrées par des sensations, les retours au passé, par des analogies et la po-

rosité des temporalités traduit admirablement l'écriture de Proust. Les circonvolutions des phrases, truffées de subordonnées, trouvent leur équivalent dans des plans-séquences qui circulent entre les invités d'une réception mondaine, autant que dans des mouvements de caméra sinueux démultipliant les points de vue.

Ruiz reprend cette idée du portrait éclaté de l'univers d'un créateur dans **Klimt** (2006). Sur son lit de mort, le peintre se remémore sa vie tumultueuse que Ruiz évoque par associations d'images, ce qui procure au film une structure multipliant les échos et les résonances. Le cinéaste s'éloigne volontairement du biopic classique en évoquant librement divers souvenirs du peintre dans un apparent désordre, comme s'ils étaient vus à travers un miroir brisé. Le baroque fait la promotion du potentiel narratif des images et des fantasmes. De la même façon que Klimt immergeait ses personnages dans leurs costumes et le décor, Ruiz souligne et surcode la décoration pour donner autant d'importance aux coiffures et aux vêtements qu'aux personnages eux-mêmes. Le cinéaste en profite pour pratiquer des jeux de miroir, des déformations picturales et de l'insolite. Et, bizarrement, les extravagances finissent par rendre compte de façon assez juste de la période et de la société du tournant du siècle dernier. ▀