

## Entrevista con Raúl Ruiz

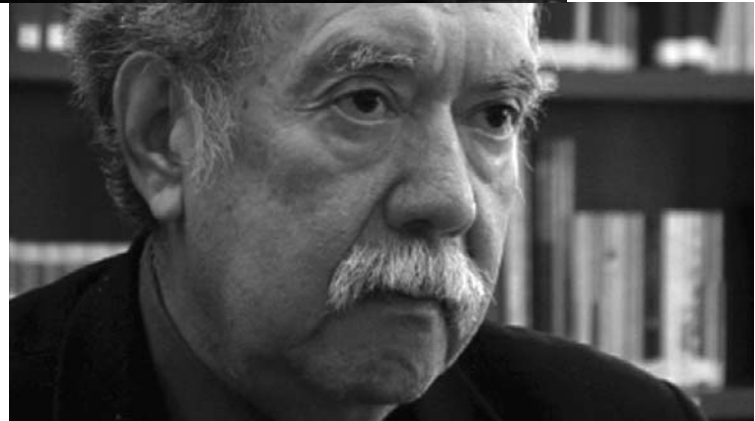
Entrevista realizada por Pierre-Alexandre Nicaise el 9 de marzo de 2007 en Toulouse, con motivo de la retrospectiva Raúl Ruiz llevada a cabo por ARCALT y La Cinemateca de Toulouse.

Entretien



Raúl Ruiz

Entretien réalisé le 9 mars 2007 à Toulouse par Pierre-Alexandre Nicaise\* à l'occasion de la rétrospective Raúl Ruiz organisée par l'ARCALT et La Cinémathèque de Toulouse



Toulouse, mars 2007.

*“Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d’élargissement des capacités expressives du cinéma”.*

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE De plus en plus de travaux universitaires portent sur votre travail, certains de vos films déclenchent même des polémiques (je pense au film *Le temps retrouvé*, 1999, qui a suscité de nombreuses réactions), et parallèlement vous intervenez fréquemment dans ce milieu (Harvard, la Duke University, par exemple) au point d’avoir reçu un titre honorifique à L’École Normale Supérieure de Lyon et d’avoir engagé un travail à l’Université d’Aberdeen... Est-ce que ce contact avec l’université vous stimule et que vous apporte-t-il

*“Cada día encuentro nuevas posibilidades de ampliación de las capacidades expresivas del cine”.*

PIERRE-ALEXANDRE NICAISE Se hacen cada vez más estudios universitarios sobre su obra, algunas de sus películas hasta desencadenan polémicas (pienso en la película *Le temps retrouvé*, 1999 (*El tiempo recobrado*) que suscitó numerosas reacciones), y paralelamente, usted interviene frecuentemente en el ámbito universitario (Harvard, la Duke University, por ejemplo) al punto de haber recibido un título honorífico de la Escuela Normal Superior de Lyon y de haber empezado a trabajar en la Universidad de Aberdeen... ¿Le estimula ese contacto

dans votre travail de cinéaste ? Pouvez-vous nous expliquer en quoi consiste votre recherche au sein de l'Université d'Aberdeen ?

RAÚL RUIZ Il faut connaître d'abord l'état des études de cinéma dans les universités. D'un côté on dérive, on va trop dans le sens des métiers, et en même temps de l'autre côté, on dérive du côté de la sociologie. C'est-à-dire que l'on considère le cinéma comme un symptôme de la société exclusivement. Le cinéma en tant que forme artistique a perdu de l'importance dans le cinéma. Sans déclarer la guerre à tout le monde comme cela se fait trop fréquemment, je fais là une mise au point de la situation actuelle du cinéma dans son ensemble.

Et puis l'apparition il y a à peu près cinquante ans de la théorie en trois actes qui aujourd'hui a débordé le champ du cinéma se mélange à mon avis mal avec ce que l'on a appelé le côté addictif du spectacle cinématographique, qui va vers une perception superficielle des images.

Aux Etats-Unis, on réalise des tests pour mesurer le mouvement des yeux. Si les yeux bougent en regardant l'écran, cela signifie qu'il y a distraction et l'on considère que c'est mauvais. Il s'agit donc de stimuler la perception immédiate du film. De là le montage saccadé, l'interdiction des plans longs, l'interdiction de tout élément qu'on puisse rapprocher de la contemplation.

L'aspect contemplatif du cinéma est très important et commence à disparaître. Il faut affronter théoriquement ce problème parce que ce n'est pas par un film qu'on va convaincre. Même si ce film a un grand succès, on va dire que c'est une exception. Le parti pris théorique d'Hollywood, et par extension de la plupart des gens qui sont dans l'industrie, est basé sur une fausse idée de la perception du cinéma.

À l'université d'Aberdeen, ils sont très positivistes, mécanicistes et terre à terre. Mais au moins, puisqu'ils sont terre-à-terre, ils mettent en doute les certitudes de l'industrie du cinéma. Mon travail là-bas va dans le sens de la recherche expérimentale et me donne la possibilité de travailler avec des gens de la communauté scientifique. La plupart d'entre-eux ne connaît pas le cinéma, certains ont vu un seul film durant les trois dernières années par exemple. Leur usage de la télévision ressemble à ce que les Romains nommaient "des pénates", c'est-à-dire comme le génie de la maison qui est là pour signifier aux voleurs qu'il y a quelqu'un dans la maison. Orson Welles disait que la télévision est un bon moyen d'écarter les voleurs.

Donc voilà la raison de ma présence dans l'université et le fait que j'ai appris avec le temps à pouvoir dire les choses d'une manière plus nuancée et acceptable sans vexer personne. Ce sont quand même des

con la universidad y qué le aporta en su trabajo de cineasta? ¿Puede explicarnos en qué consiste su investigación en el seno de la Universidad de Aberdeen?

RAÚL RUIZ Primero hay que conocer el estado de los estudios de cine en las universidades. Por un lado hay una orientación demasiado centrada en los oficios técnicos y paralelamente, por otro lado, hay una fuerte orientación hacia la sociología. Es decir que se considera el cine como un síntoma de la sociedad exclusivamente. El cine en tanto forma artística ha perdido presencia en el cine. Sin declarar la guerra a todo el mundo como se hace con demasiada frecuencia, hago aquí una aclaración sobre la situación actual del cine en su conjunto.

Y además la aparición hace unos cincuenta años de la teoría de los tres actos que hoy se ha extendido más allá del ámbito del cine se combina mal, en mi opinión, con lo que se ha llamado el lado adictivo del espectáculo cinematográfico, que está orientado hacia una percepción superficial de las imágenes.

En los Estados Unidos se realizan tests para medir el movimiento de los ojos. Si los ojos se mueven al estar mirando la pantalla eso significa que hay distracción y se considera que eso es malo. Se trata entonces de estimular la percepción inmediata de la película. De ahí el montaje entrecortado, la prohibición de los planos largos, la prohibición de todo elemento que pueda asemejarse a la contemplación.

El aspecto contemplativo del cine es muy importante y comienza a desaparecer. Como no vamos a convencer con una película, hay que afrontar el problema a nivel teórico. Aunque esta película tenga un gran éxito, dirán que es una excepción. Los prejuicios teóricos de Hollywood y por extensión, de la mayoría de la gente que está en la industria, se funden en una idea falsa de la percepción del cine.

En la universidad de Aberdeen son muy positivistas, mecanicistas y concretos. Pero al menos, como son así, ponen en duda las certezas de la industria del cine. Mi trabajo allí se orienta hacia la investigación experimental y me da la posibilidad de trabajar con gente de la comunidad científica. La mayoría de ellos no conoce el cine, algunos vieron una sola película durante los tres últimos años, por ejemplo. Su uso de la televisión se parece a lo que los romanos llamaban penates, es decir una especie de genio de la casa que está allí para demostrar a los ladrones que hay alguien en casa. Orson Welles decía que la televisión es un buen medio de alejar a los ladrones.

Eso pues es lo que explica mi presencia en la universidad y como fui aprendiendo a decir las cosas de manera más matizada y aceptable sin ofender a nadie. Es gente que a pesar de todo ha estado viviendo con certezas frágiles. Las ciencias humanas son muy frágiles.

gens qui ont passé leur vie avec des certitudes fragiles. Les sciences humaines sont très fragiles.

Je participe à des séminaires, aussi avec des tout jeunes, ils ont dix-sept ans. Ils découvrent le cinéma par ses anomalies. Ils ont commencé à s'intéresser au cinéma d'abord par le cinéma à grand spectacle puis par ses anomalies. Dans mes films c'est le fait que la caméra n'est jamais là où elle devrait être.

P-A N En 1979, dans votre film *Le jeu de l'oie* vous montrez la grande main de Dieu lançant des dés dans le ciel. En 1988, avec le film et le livre *Tous les nuages sont des horloges* en référence à Karl Popper<sup>1</sup> vous continuez ce questionnement, et aujourd'hui avec ce texte qui vient de sortir dans la revue *Positif*, – un discours que vous avez prononcé à l'ENS de Lyon –, vous posez cette question: comment soumettre l'incertitude des nuages à la certitude des horloges ?

RR Vous connaissez l'essai de Popper qui s'appelle *Des nuages et des horloges* sur les systèmes mesurables et les systèmes non mesurables comme les nuages. Je ne sais pas trop comment le dire, parce que finalement les dés comportent un aspect mesurable mais ne sont pas des horloges, les dés c'est le hasard, donc c'est un jeu.

Il y a un thème qui m'intéresse : c'est le folklore. Le professeur Caillois changeait de sujet tous les six mois, si vous posiez une question sur un thème antérieur il restait perplexe, il avait tout oublié. C'est un peu ce qui m'arrive. Donc maintenant ce qui m'intéresse ce sont les jeux, c'est Caillois, c'est Huizinga. On a appelé Huizinga avec son ouvrage *Homo Ludens*<sup>2</sup>, le Copernic de la Théorie des jeux. Nicolas de Cues<sup>3</sup> aussi qui a préfiguré ce que l'on appelle maintenant les espaces ultra-métriques, c'est-à-dire les espaces non mesurables. Or le cinéma c'est un cas où l'on peut penser à ça. Au cinéma, on montre un plan général, un gros plan, un doigt et dans tout ça curieusement le spectateur ne s'y perd pas, même si la continuité n'est pas parfaite. On rentre ici dans une région de l'espace non mesurable. Nicolas de Cues cite en exemple Rogier Van Der Weyden, un tableau très populaire où il y a des images de la Vierge. On écarte un peu les yeux, et quel que soit le lieu où l'on se place, la Vierge, un monsieur ou Napoléon, vous regarde dans les yeux. Cela signifie que, où que l'on soit, l'on est à la même distance de ce personnage. À ce moment-là, on annule, on bannit la notion d'espace dans le sens de proximité. Cet espace devient quelque chose d'à côté de l'ensemble de la perception directe de l'espace. Pour le cinéma c'est important.

On peut lier ça à quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est l'art de la liste dans la culture chinoise. La manie des Chinois de faire des listes de tout. Ça

Participo también en seminarios con jóvenes de 17 años. Descubren el cine a través de sus anomalías. Empezaron a interesarse por el cine primero a través del cine de gran espectáculo y luego a través de sus anomalías. En mis películas es el hecho de que la cámara nunca está donde tendría que estar.

P-A N En 1979, en su película *Le jeu de l'oie* (*El juego de la oca*) usted mostraba la gran mano de Dios tirando los dados en el cielo. En 1988, con la película y el libro *Tous les nuages sont des horloges* (*Todas las nubes son relojes*) en referencia a Karl Popper<sup>1</sup> usted proseguía ese cuestionamiento, y hoy, con ese texto que acaba de ser publicado en la revista *Positif*, –conferencia dada en la ENS de Lyon–, usted formula esta pregunta ¿Cómo someter la incertidumbre de las nubes a la certidumbre de los relojes?

RR Usted conoce el ensayo de Popper que se llama *De Nubes y relojes* sobre los sistemas mensurables y los sistemas no mensurables como las nubes. No sé bien como decirlo, porque finalmente los dados implican un aspecto mensurable pero no son relojes, los dados son el azar, por lo tanto son un juego.

Hay un tema que me interesa: es el folklore. El profesor Caillois cambiaba de tema cada seis meses, si usted le hacía una pregunta sobre un tema anterior se quedaba perplejo, se lo había olvidado todo. Es un poco lo que me pasa. Por eso lo que me interesa ahora son los juegos, es Caillois, es Huizinga. A Huizinga por su obra *Homo Ludens*<sup>2</sup>, lo llamaron el Copérnico de la Teoría de los juegos. Nicolas de Cues<sup>3</sup> también, que prefiguró lo que ahora se llama espacios ultramétricos, es decir los espacios no mensurables. Y justamente en el caso del cine se puede pensar así. En el cine, se muestra un plano de conjunto, un primer plano, un dedo y curiosamente el espectador no se pierde en ello, aunque la continuidad no sea perfecta. Entramos aquí en una región del espacio no mensurable. Nicolas de Cues cita el ejemplo de un cuadro muy famoso de Rogier Van Der Weyden, con imágenes de la Virgen. Si abrimos bien los ojos, desde cualquier posición, la Virgen, un señor o Napoleón, nos está mirando a los ojos, lo cual significa que desde cualquier lugar, nos encontramos a la misma distancia del personaje. En ese momento, anulamos, suprimimos la noción de espacio en el sentido de proximidad. Ese espacio se transforma en algo próximo y distinto del conjunto de la percepción directa del espacio. Para el cine es importante.

Se puede vincular esto algo que me interesa mucho: el arte de la lista en la cultura china, verdadera manía de listarlo todo que llega hasta Mao Zedong. Los catorce deberes de un buen revolucionario, las seis calamidades, las veinticuatro maneras de hacer un buen poema, las veintidós formas de mirar un pai-



Tournage de *Les trois couronnes du matelot* (1983)

va jusqu'à Mao Zedong : les quatorze devoirs d'un bon révolutionnaire, les six calamités, les vingt-quatre manières de faire un bon poème, les vingt-deux manières de regarder un paysage. Ce sont toujours des chiffres précis et des listes exhaustives. Ces listes sont hétéroclites et disparates. Vous connaissez certainement *Les mots et les choses* (1966) de Michel Foucault : ça commence par une liste hétéroclite chinoise citée par Borges. C'est une blague. Or ce que ne savait pas Borges, c'est que les listes chinoises sont aussi des blagues parce que le rire est un instrument philosophique. Ces listes ont commencé par des blagues et se sont terminées par des choses plutôt sérieuses comme les listes taoïstes.

Je lis dans les bus, les ascenseurs, les avions, mais je ne suis pas un lecteur de bibliothèque, je fais comme je peux pendant les tournages. Un jour, j'ouvre un livre au hasard, du sinologue François Julien, et je tombe sur un passage où il dit que la chose la plus proche des listes chinoises c'est le cinéma. Une séquence cinématographique est faite de redondances et aussi de disparités. Au même moment, par pure coïncidence, j'étais en train de lire Pavel Florensky<sup>4</sup>, que je relis de temps en temps, maintenant "Saint" Pavel Florensky, puisqu'il a été sanctifié et canonisé. C'est un mathématicien et mystique qui a été fusillé à l'époque de Staline. Staline a ensuite fusillé tous ceux qui l'avaient fusillé,

sage. Siempre son cifras precisas y listas exhaustivas. Son listas heteróclitas e inconexas. Usted conoce seguramente *Les mots et les choses* (1966, *Las palabras y las cosas*), de Michel Foucault: empieza con una lista heteróclita china citada por Borges. Es una broma. Ahora bien, lo que no sabía Borges era que las listas chinas son también bromas porque la risa es una herramienta filosófica. Estas listas comenzaron con bromas y terminaron con cosas más bien serias como las listas taoístas.

Yo leo en los autobuses, en los ascensores, en los aviones, pero no soy un lector de biblioteca, hago como puedo durante los rodajes. Un día, abriendo al azar un libro del sinólogo François Julien, doy con un fragmento donde se afirma que lo más parecido a las listas chinas es el cine. Una secuencia cinematográfica está hecha de redundancias y también de disparidades. Por entonces y por pura casualidad, yo estaba leyendo a Pavel Florensky<sup>4</sup> –autor que vuelvo a re-leer periódicamente– ahora "San" Pavel Florensky, ya que ha sido santificado y canonizado. Fue un matemático y místico fusilado en la época de Stalin. Stalin fusiló luego a todos aquellos que lo habían fusilado, Stalin era un poco caprichoso. En la Escuela de Bellas Artes de Moscú, él dijo "una película es un libro hojeado a toda velocidad". Una palabra, una palabra, un renglón, otra palabra... ¡y uno hojea por ambos lados! Hay esta



Tournage de *Les trois couronnes du matelot* (1983)

Staline était un peu capricieux. À l'École des Beaux-arts de Moscou, il dit "un film c'est un livre feuilleté à toute vitesse". Un mot, un mot, une ligne, un autre mot... et vous feuillotez dans les deux sens! Il y a cette séquentialité, mais il y a le hasard. Donc il n'y a pas de cinéma exhaustif. Le cinéma est toujours une perception éparpillée.

Quand on mélange tout ça on se retrouve aux dés et au calcul des probabilités. Si on revient à Huizinga, il a mis les jeux à la base de toute forme de pensée, la pensée artistique, toutes les activités humaines non lucratives. Ça va du jeu de cartes, qui peut être lucratif mais peut ne pas l'être, à la méthode Monte-Carlo d'Ulam<sup>5</sup>, qui est un problème mathématique que je n'arrive pas à comprendre tout à fait, et qui travaille avec les transfinis. Les sports, la guerre ou la pratique mystique sont liés au jeu. Je prends ces choses avec un minimum de distance. Mais il faut dire que lorsque l'on rentre dans un questionnement sur le folklore, la dimension du jeu est indispensable. Et ce jeu change de niveau en s'approchant du mythe. La fonction du folklore reste encore un mystère, même si l'on comprend certaines choses. Dans le film que je viens de faire sur les contes folkloriques chiliens (*La recta provincia*, 2007), je les mélange avec des contes folkloriques germaniques et ça marche. On fait un pont entre eux et les indiens, ça marche. De même si on prend les quatre âmes les plus importantes des Vikings : les Hamrs<sup>6</sup>, les Felgyas, les Hugn et l'âme osseuse, on les retrouve chez les Mapuche<sup>7</sup>, ce sont les mêmes qu'on observe. Que je sache, il n'y a pas eu de Vikings dans le sud du Chili, il

secuencialidad, pero también el azar. Así que no existe cine exhaustivo. El cine siempre es una percepción dispersa.

Cuando mezclamos todo eso nos encontramos de nuevo con los dados y el cálculo de probabilidades. Si volvemos a Huizinga, él puso los juegos como base de toda forma de pensamiento, el pensamiento artístico, todas las actividades humanas no lucrativas: desde el juego de naipes, que puede ser o no lucrativo, hasta el método de Monte-Carlo de Ulam<sup>5</sup>, problema matemático que no logro entender del todo y que trabaja con los transfinitos. Los deportes, la guerra o la práctica mística están vinculados al juego. Me tomo esas cosas con un mínimo de distancia. Pero es preciso decir que al entrar en un cuestionamiento sobre fol-

lore, resulta imprescindible la dimensión del juego. Y este juego cambia de nivel al acercarse al mito. La función del folclore todavía sigue siendo un misterio, aun si comprendemos algunas cosas. En la película que acabo de terminar (*La recta provincia*, 2007) sobre cuentos folclóricos chilenos que mezclo con cuentos folclóricos germanos y funciona. Hagamos un puente entre ellos y los indios funciona. Asimismo si consideramos las cuatro almas más importantes de los vikingos: las Hamrs<sup>6</sup>, las Felgyas, las Hugn y el "alma ósea", las volvemos a encontrar entre los mapuches<sup>7</sup>. Que yo sepa, no hubo vikingos en el sur de Chile, sólo hubo algunos alemanes, pero más tarde... Se dice que esas almas de vikingos son de origen indoeuropeo, pero, aquí poco importa la filiación, lo importante es que están. Es una manera poética de percibir el mundo. Esto no tiene necesariamente una influencia directa en el espacio cinematográfico sino en la narrativa, en las funciones narrativas de la película. Y ahí estamos muy lejos de la teoría de los tres actos.

**P-A N** Desde *L'œil qui ment* (1992, *El ojo que miente*), usted ha desarrollado proyectos cada vez más importantes a nivel económico, lo que le ha permitido trabajar con actores conocidos y acceder a un público más amplio. Pero al mismo tiempo, da la impresión de que muy pocas personas saben describir sus películas, que aún en el caso de las más "ricas" no ceden a la simplificación narrativa.

**RR** Paradójicamente, creo que al principio con *L'hypothèse du tableau volé* (1979, *Hipótesis del cuadro robado*) llegué en el momento justo porque corres-

y a eu quelques Allemands, mais plus tard... On dit que ces âmes des Vikings sont d'origine indo-européenne, mais la filiation, ici, a très peu d'importance ; ce qui est important c'est qu'elles sont là. C'est une manière poétique de percevoir le monde. Ça n'a pas forcément d'influence directe sur l'espace cinématographique, mais sur la narrativité, sur les fonctions narratives du film. Et là on est très loin de la théorie des trois actes.

**P-A N** Depuis *L'œil qui ment* (1992), vous avez développé des projets de plus en plus importants sur le plan économique, ce qui vous a permis de travailler avec des acteurs connus et d'accéder à une plus large audience. Mais en même temps, on a le sentiment que très peu de personnes savent décrire vos films, qui même pour les plus "riches" d'entre eux ne cèdent pas à la simplification narrative.

**RR** Paradoxalement, je crois qu'au départ avec *L'hypothèse du tableau volé* (1979) je suis tombé au bon moment parce que ça correspondait aux discussions autour de la notion de figuration. On parlait beaucoup du rôle des idéologies et de la figuration visuelle. Il y avait des gens qui ressuscitaient la querelle de l'iconoclasme. "Sans savoir ni lire ni écrire" je suis tombé dedans et donc aussi dans la critique. Cela s'est reproduit avec *Les trois couronnes du matelot* (1983) et ensuite il y a eu une espèce de malentendu permanent.

La grande audience se gagne en renonçant à travailler avec une complexité sans laquelle je ne vois pas l'intérêt de faire des films. Chaque jour, je trouve de nouvelles possibilités d'élargissement des capacités expressives du cinéma.

Schacter<sup>8</sup>, un neurologue de Boston, a étudié la mémoire implicite, la mémoire non localisée car il voulait savoir pourquoi les amnésiques alors qu'ils sont amnésiques, se rappellent tant de choses. Il a

pondía a las discusiones en torno a la noción de figuration. Se hablaba mucho del papel de las ideologías y de la figuration visual. Había gente que resucitaba la disputa del iconoclasmo. Sin comerlo ni beberlo, me vi en medio de eso y entonces caí sin preparación en medio de tal disputa y también de la crítica. Eso se reprodujo con *Les trois couronnes du matelot* (1983, *Las tres coronas del marinero*). Luego ha habido una especie de malentendido permanente.

Para llegar a un público amplio, es preciso renunciar a una complejidad en el trabajo sin la cual no veo el interés de hacer películas. Cada día encuentro nuevas posibilidades de ampliación de las capacidades expresivas del cine.

Schacter<sup>8</sup>, un neurólogo de Boston, estudió la memoria implícita, la memoria no localizada, ya que quería saber por qué los amnésicos aun siendo amnésicos, se acuerdan de tantas cosas. Planteó entonces el problema al revés: los amnésicos olvidan, no saben nada de nada, están siempre un poco perdidos; sin embargo hablan, telefonean, hacen las compras...

Entonces comenzó a trabajar, como de costumbre, con tests. Por ejemplo, decía "Copenhague Bruselas Amsterdam" y le pedía al amnésico que repitiera, éste no podía... ya se había olvidado. Pero si en ese momento decía "Copenhague...", el amnésico inmediatamente se acordaba y terminaba diciendo él mismo "Bruselas Amsterdam"; la primera palabra había actuado como un disparador. Schacter y su equipo llegaron entonces a la conclusión de que existía una memoria periférica. Esta memoria podría ser también emocional.

Hagamos una transposición por el momento todavía un poco abrupta: en todas las películas tenemos una historia, una serie de diálogos que forman algo como una historia, un tejido de acontecimientos lineal, pero detrás hay muchas cosas; está la biblioteca, el color de la chaqueta, están los zapatos, hay alguien que pasa. Esas cosas son asimiladas por el "priming", por la memoria implícita. Si utilizamos eso, si lo trabajamos de cierto modo, eso crea un vínculo emocional mucho más complejo.

Estoy preparando una película que se llama *Love and virtue* acerca del personaje de Roland. Es una adaptación de *La chanson de Roland* más *Orlando innamorato* y *Orlando furioso*<sup>9</sup>. Hay tres siglos entre los dos y Ariosto lo cambió todo. En *La chanson de Roland*, a Roland lo matan los vascos, lo que aparentemente es cierto; en *La chanson*, es el sobrino de Carlomagno mientras que no lo era, y para terminar Europa es un completo disparate: los sarracenos están en España, los chinos en Alemania o no muy lejos, Orlando se enamora de la hija del rey de Catai, Virginie Ledoyen. El rey de Catai no es chino, es algo

Le temps retrouvé, 1999





La recta provincia, 2007



donc posé le problème à l'envers : les amnésiques oublient, ne savent rien de rien, ils sont toujours un peu perdus, pourtant ils parlent, ils téléphonent, ils font leur marché...

Alors il a commencé à travailler, comme d'habitude avec des tests. Par exemple, il disait "Copenhague Bruxelles Amsterdam" et demandait à l'amnésique de répéter, celui-ci ne pouvait pas... il avait déjà oublié. Mais si alors il lui disait "Copenhague..." , l'amnésique immédiatement se souvenait et finissait de lui-même "Bruxelles Amsterdam", le premier mot ayant servi d'amorce. Schacter et son équipe en ont donc conclu qu'il existait une mémoire périphérique. Il semble que cette mémoire soit aussi émotionnelle.

Alors faisons une transposition pour le moment encore un peu abrupte : dans tous les films, on a une histoire, enfin une série de dialogues qui forment quelque chose comme une histoire, un tissu d'évènements linéaire, mais derrière il y a plein de choses, il y a la bibliothèque, il y a la couleur de la veste, il y a des chaussures, il y a quelqu'un qui passe, ces choses-là sont assimilées par le "priming", par la mémoire implicite. Si on se sert de ça, si on le travaille d'une certaine manière, ça crée un rapport émotionnel beaucoup plus complexe.

Je suis en train de préparer un film qui s'appelle *Love and virtue* autour du personnage de Roland. C'est une adaptation de *La chanson de Roland* plus *Orlando innamorato* et *Orlando furioso*<sup>9</sup>. Il y a trois siècles entre les deux et Ariosto a tout changé. Dans *La chanson de Roland*, Roland est tué par les Basques, ce qui est la vérité apparemment ; dans *La chanson*, il est le neveu de Charlemagne alors qu'il ne l'était pas, et puis l'Europe est complètement disparate: les Sarrasins sont en Espagne, les Chinois sont en Allemagne ou pas loin, Orlando tombe amoureux de la fille du roi de Cathay, Virginie Ledoyen. Le roi de Cathay n'est pas chinois, il est quelque chose comme indien.

Comment rendre compte indirectement de choses aussi disparates, de ces décalages entre l'expérience médiévale d'un texte qui est en plein gothique et un

así como indio.

¿Cómo dar cuenta indirectamente de cosas tan inconexas, de esos desfases entre la experiencia medieval de un texto que está en pleno período gótico y un texto que ya es casi del pos-renacimiento? Son dos percepciones estéticas del mundo. Yo me permito agregar un tercer elemento, es el prerrafaelita, ese movimiento romántico de pintores y de poetas ingleses como Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones y otros, que quieren volver a antes de Rafael; es completamente otra cosa, es más bien la pintura simbolista. Imagínese una escena que se desarrolla en primer plano delante de la cámara, detrás hay una estatua, digamos de la Virgen. Al principio, es una Virgen gótica, luego se transforma en **Virgen** renacimiento, con el realismo del renacimiento, y luego en Virgen prerrafaelita con un cuello largo, extremadamente manierista. Las tres Vírgenes tienen el mismo volumen y después aplicamos un "morphing" para pasar constantemente de una a otra. Tenemos entonces esta percepción de la virgen que es gótica luego romántica...

En *La belle et la bête* (1945) cuando el padre de *Belle* llega al castillo, están esos personajes que son como estatuas vivientes que sonríen. Como están al lado del centro de atención principal de la escena, la fóvea –el "centro fóvico", la percepción del detalle– no los distingue, pero el resto del ojo los ve. Si articulamos la escena principal y la escena del plano de fondo, vemos dos películas al mismo tiempo: una película explícita y una película implícita. Eso permite dar una visión global de la imagen cinematográfica que la disuelve en vez de concretizarla.

**P-A N** En una entrevista de los años 80 usted afirmaba: "ya no se trata de hacer creer en lo que se muestra sino de mostrar como practicamos la ilusión", luego en los años 90 usted decía: "el cine es una descomposición minuciosa del mundo real", usted añadía en su *Poétique du cinéma*<sup>10</sup>: "los hombres políticos y los actores practican la misma lógica narrativa, en la cual, no lo olvidemos, la regla de oro es que no hace falta que los aconte-

texte qui est déjà presque dans la post-renaissance : ce sont deux perceptions esthétiques du monde. Moi je me permets d'en rajouter une troisième, c'est le préraphaélite, ce mouvement romantique de peintres et de poètes anglais comme Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones et autres, qui veulent retourner avant Raphaël. C'est complètement autre chose, c'est plutôt la peinture symboliste. Imaginez une scène qui se déroule au premier plan devant la caméra ; derrière il y a une statue, disons de la Vierge. Au début, c'est une Vierge gothique, puis elle se transforme en Vierge renaissance, avec le réalisme de la renaissance, et puis en Vierge préraphaélite avec un long cou, extrêmement maniériste. Les trois Vierges ont le même volume et après on applique un morphing pour passer constamment de l'une à l'autre. On a donc cette perception de la vierge qui est gothique puis romantique...

Dans *La belle et la bête* (1945) quand le père de Belle arrive dans le château, il y a ces personnages qui sont comme des statues vivantes qui sourient. Comme elles sont à côté du centre d'attention principal de la scène, la fovéa – le “centre fovique”, la perception du détail – on ne les aperçoit pas, mais le reste de l'oeil les voit. Si on articule la scène principale et la scène d'arrière-plan, on voit deux films en même temps : un film explicite et un film implicite. Cela permet de donner une vision fleuve de l'image cinématographique qui la dissout plutôt que de la concrétiser.

**P-A N** Dans une interview des années 80 vous affirmiez : “Il ne s'agit plus de faire croire à ce que l'on montre, mais de montrer comment on pratique l'illusion” Puis, dans les années 90, vous disiez “Le cinéma est une mise à plat du monde réel”. Vous ajoutiez dans votre *Poétique du ciné-*

*L'œil qui ment* (1992)



**cimientos sean reales sino solamente realistas”. ¿De qué realidad o de que parte de lo real habla su cine?**

**RR** Evidencia narrativa. *Enargeia*<sup>11</sup>. Se me ocurre una cita de Borges, él dice: “Madame Bovary es creíble por lo tanto de alguna manera, real, Hitler no es creíble por lo tanto no es real”...

Busco entrar en las paradojas del tiempo, las paradojas recientes, porque hay muchas en la historia.

La idea del viaje en el tiempo consiste en actuar sobre el olvido que permite acordarse de ciertas cosas, es un poco lo mismo que la memoria implícita...

Vygotski, el soviético conocido como el Mozart de la neurología rusa, descubrió todo sin instrumento; nadie entiende como hizo. Lo que teorizó con un siglo de adelanto se demuestra hoy. Hay que decir que había muchos cadáveres, muchos enfermos, muchas cabezas abiertas, era la guerra. Hizo experimentos que encuentro cercanos al cine, tests de percepción visual sobre las formas geométricas y la combinación de esas formas con el mundo real. ¡Es por lo tanto uno de los primeros que teoriza sin saberlo sobre el Cubismo! Trabajó sobre las relaciones del lenguaje y del pensamiento. Su texto más famoso se llama *Pensamiento y lenguaje*<sup>12</sup>. En dos palabras, es complementario de otro científico, Stanislaw Ulam, un matemático polaco. Ulam explica que el pensamiento científico, que está cerca del pensamiento artístico, procede por cadenas de ideogramas simples, visuales, o sea imágenes. Esas imágenes se entrelazan y atacan ortogonalmente el lenguaje natural, es decir, el lenguaje que usamos para hablar y con el que no podemos pensar creativamente porque es demasiado lento. Ese lenguaje natural es por supuesto indispensable, sin él no podríamos vivir. El pensamiento creativo está constituido por imá-



*ma*<sup>10</sup> : “les hommes politiques et les acteurs pratiquent la même logique narrative, pour laquelle, ne l’oublions pas, la règle d’or veut que les événements n’aient pas besoin d’être réels mais seulement réalistes”. De quelle réalité ou de quelle part du réel parle votre cinéma ?

RR Evidencia narrativa. *Enargeia*<sup>11</sup>. Il me vient une citation de Borges, il dit : “Madame Bovary est crédible donc d’une certaine manière réelle, Hitler n’est pas crédible donc il n’est pas réel”...

Je cherche à rentrer dans les paradoxes du temps, les paradoxes récents, parce qu’il y en a de nombreux dans l’histoire.

L’idée de voyage dans le temps consiste à opérer sur l’oubli qui permet de se rappeler certaines choses, c’est un peu la même chose que la mémoire implicite...

Vygotski, le soviétique qu’on appelle le Mozart de la neurologie russe a tout découvert sans instrument, personne ne comprend comment il a fait. Ce qu’il a théorisé un siècle plus tôt est vérifiable aujourd’hui. Il faut dire qu’il avait beaucoup de cadavres, beaucoup de malades, beaucoup de têtes ouvertes, c’était la guerre. Il a fait des expériences que je trouve très proches du cinéma, des tests de perception visuelle sur les formes géométriques, et la combinaison de ces formes avec le monde réel. C’est donc un des premiers qui théorise sans le savoir sur le Cubisme ! Il a travaillé sur les rapports du langage et de la pensée. Son texte le plus célèbre s’appelle *Pensée et Langage*<sup>12</sup>. En deux mots, il est complémentaire d’un autre, Stanislaw Ulam, un mathématicien polonais. Ulam explique que la pensée scientifique, qui est proche de la pensée artistique, procède par des chaînes d’idéogrammes simples, visuelles, donc des images. Ces images s’enchaînent et attaquent orthogonalement le langage naturel, c’est-à-dire, le langage dont on se sert pour parler et avec lequel on ne peut pas penser créativement parce qu’il est trop lent. Ce langage naturel est bien sûr indispensable, sans lui on ne pourrait pas vivre. La pensée créative est constituée d’images reliées entre elles et qui traversent le langage dans tous les sens. Le langage est en quelque sorte un aéroport de la pensée. Ce qui nous intéresse pour le cinéma c’est surtout l’idée qu’on peut faire des enchaînements non narratifs. Cela a été appliqué à mon avis de manière trop littérale par Eisenstein, qui participait de ce groupe de recherche. Dans les notes qu’il a prises pour travailler sur l’*Ulysse* de Joyce, ou quand il voulait mettre en scène visuellement des idées abstraites comme *Le Capital* de Marx, il est parti dans ce sens. Il ne faut pas ignorer le langage naturel qui constitue un vrai problème de communication dans les sciences et la philosophie. Par exemple les scolastiques faisaient la distinction entre “*natura naturans*” et “*natura naturata*”, donc “*la nature res extensa*” dirait Descartes, par

genes interconectadas y que atraviesan el lenguaje en todas las direcciones. El lenguaje es de alguna manera un aeropuerto del pensamiento. Lo que nos interesa para el cine es sobre todo la idea de que se pueden hacer encadenamientos no narrativos. Esto ha sido aplicado, en mi opinión de manera demasiado literal, por Eisenstein, que participaba en ese grupo de investigación. En los apuntes que tomó para trabajar sobre el *Ulises* de Joyce, o cuando quería poner en escena visualmente ideas abstractas como *El Capital* de Marx, se orientó hacia esta dirección. No hay que ignorar el lenguaje natural que constituye un verdadero problema de comunicación en las ciencias y la filosofía. Por ejemplo los escolásticos diferenciaban “*natura naturans*” y “*natura naturata*”, es decir la naturaleza “*res extensa*” diría Descartes, en contraste con el “*res cogitans*”, pienso sobre el mundo. “*Natura naturata*”, es de alguna manera la naturaleza separada del hombre; “*natura naturans*” es el hombre dentro de la naturaleza, naturaleza de la cual el hombre forma parte. Spinoza retomó esta distinción para realizar este amalgama fascinante entre la naturaleza y Dios. Luego vino Bachelard que dijo que los poetas establecen la relación entre “*natura naturans*” y “*natura naturata*”. O sea que establecen la relación entre la naturaleza que miramos y la naturaleza que le mira a uno. Y ahí vuelvo a mis reflexiones sobre la cuestión: cómo una película puede mirarle a uno. Bachelard basándose en un poema de Goethe en el que el poeta ve el lago que lo mira, dice que hace falta la intervención de la voluntad que debe detenerse en la superficie, no debe buscar el sentido en el interior, no debe crear símbolos, alegorías. La superficie crea su propia complejidad, el devenir de la superficie; con esto llegamos a Deleuze... Bachelard ofrece entonces una tercera opción sobre el malentendido del lenguaje, es la contemplación volitiva, hay por lo tanto tensión, hay un querer retenerse, no penetrar.

ERIC LEBOT **El cine intentó representar al hombre y ahora tenemos la impresión de que es el hombre el que imita la imagen...**

RR Aquí una vez más hay un malentendido del lenguaje. Se habla de cine, de todos los cines, y cuando se habla de todos los cines es como si se buscara hacer una teoría general de la tipografía o de los libros. Yo hablo de cierto tipo de cine que practico. Es mi poética, y mi idea es que cada uno busque su poética, su camino. En mi trabajo pedagógico no busco imponer mis ideas, por eso son bastante extravagantes, bastante, por así decir, escurridizas. No busco hablar de “todo” el cine. Entre todos los enfoques que existen, hay un cine que exige la demostración. Cierta tipo de cine político, *Mondovino* (2004) por ejemplo. Se puede pensar lo que se quiera de las películas demostrativas, es una manera

opposition “*au res cogitans*”, je pense sur le monde. “*Natura naturata*”, c’est la nature séparée de l’homme en quelque sorte, “*natura naturans*” c’est l’homme à l’intérieur de la nature, la nature dont l’homme fait partie. Spinoza a repris cette distinction pour réaliser cet amalgame fascinant entre la nature et Dieu. Puis vient Bachelard qui dit que les poètes font le lien entre “*natura naturans*” et “*natura naturata*”. C’est-à-dire font le lien entre la nature qu’on regarde et la nature qui vous regarde. Et là je retombe dans mes réflexions sur la question : comment un film peut vous regarder. Bachelard s’appuie sur un poème de Goethe dans lequel le poète voit le lac qui le regarde, et dit qu’il faut l’intervention de la volonté qui doit s’arrêter à la surface, ne doit pas chercher le sens à l’intérieur, ne doit pas créer des symboles, des allégories. La surface crée sa propre complexité, le devenir de la surface, on rejoint ici Deleuze... Bachelard offre donc une troisième option sur le malentendu du langage, c’est la contemplation volitive, il y a tension donc, il y a un vouloir se retenir, ne pas pénétrer.

ERIC LEBOT **Le cinéma a essayé de représenter l’homme et maintenant on a l’impression que c’est l’homme qui imite l’image...**

RR Il y a là encore un malentendu du langage. On parle de cinéma, on parle de tous les cinémas, et quand on parle de tous les cinémas c’est comme si on cherchait à faire une théorie générale de la typographie ou des livres. Je parle d’un certain type de cinéma que je pratique. C’est ma poétique, et mon idée c’est que chacun cherche sa poétique, sa démarche. Dans mon travail pédagogique, je ne cherche pas à imposer mes idées, c’est pour cela qu’elles sont assez farfelues, assez glissantes si j’ose dire. Je ne cherche pas à parler de “tout” le cinéma. Dans toutes les démarches qui existent, il y a un cinéma qui exige la démonstration. Un certain type de cinéma politique, *Mondovino* (2004) par exemple. On peut penser ce qu’on veut des films démonstratifs, c’est une manière de faire. Mais la démonstration peut-être d’un autre type. Quand Antonioni, dans *L’éclipse* (1962), je crois, filme et montre le fonctionnement de la Bourse, pendant quinze minutes qu’à l’époque on trouvait ennuyeuses, c’est une des critiques les plus radicales de l’économie de marché. Il n’y a pas un mot, ni pour ni contre. Il n’y a pas de commentaires. Il y a simplement une vision contemplative, paisible, de cette aberration. La classe



*L'hypothèse du tableau volé* (1979)

de proceder. Pero la demostración puede ser de otro tipo. Cuando Antonioni, creo que es en *El eclipse* (1962), filma y muestra el funcionamiento de la Bolsa, durante quince minutos que en aquella época parecían aburridos, es una de las críticas más radicales de la economía de mercado. No hay ni una palabra a favor o en contra. No hay comentarios. Hay simplemente una visión contemplativa, apacible, de esta aberración. La clase obrera está ausente, la gente afectada directamente por esos valores está ausente; sólo está el juego, un juego de locura, es la ruleta rusa. Si hay una escena de una película en la que la demostración en el sentido político está bien lograda, yo diría que es esa escena. ●

#### NOTAS

1. Popper, K. R. *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St Louis, Washington University Press, 1966; traducción. integral del inglés y con prefacio de J. J. Rosat, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1991.
2. Huizinga, J. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 6ème édition, 1951 (versión original 1938).
3. Nicolas de Cues (1401-1464) consideraba que ningún átomo podía ser estable porque la estabilidad es representable en un espacio geométrico, que ningún planeta podía ser perfectamente circular porque el círculo es representable (etc.), dicho de otro modo, porque la razón reduce lo real al estado de imagen (representación).
4. Pavel Alexandrovich Florensky: matemático ruso que se hizo sacerdote (1882-1937).
5. Método Monte Carlo : métodos de simulación estadística.
6. Hamrs: *los innumerables dobles de los hombres, feroces pero también dobles humanos generalmente bienintencionados aunque a veces sean un poco bromistas, pícaros*. Felgyas: el alma animal. Hugar: el alma única de cada uno de nosotros, que surgiendo de un más allá difuso, viene a nuestro encuentro. El “alma ósea”: la estructura, esa emoción singular que la película nos ha transmitido. Raúl Ruiz, *Le Cinéma, art de l'ombre*, Positif 553, Scope, Marzo 2007.
7. El pueblo mapuche es el pueblo originario de Chile, constituye alrededor del 10 % de la población actual. Es el único pueblo originario de América latina que no fue vencido por la colonización española, que se vio obligada a firmar con las autoridades tradicionales tratados que reconocían los territorios que se extienden desde el sur de Bio Bio hasta la isla de Chiloé, como territorios autónomos mapuches.

ouvrière est absente, les gens qui sont directement concernés par ces valeurs sont absents, il y a juste le jeu, un jeu de folie, c'est la roulette russe. S'il y a une scène de film où la démonstration dans le sens politique est réussie, je dirai que c'est cette scène-là. ●

#### NOTES

1. Popper, K. R. *Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St Louis, Washington University Press, 1966 ; trad. intégrale de l'anglais et préfacé par J. J. Rosat, *La connaissance objective*, Paris, Aubier, 1991.
2. Huizinga, J. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 6ème édition, 1951 (version originale 1938).
3. Nicolas de Cues (1401-1464) considérait qu'aucun atome ne pouvait être stable puisque la stabilité est représentable dans un espace géométrique, qu'aucune planète ne pouvait être parfaitement circulaire puisque le cercle est représentable (etc.), autrement-dit parce que la raison réduit le réel à l'état d'image (représentation).
4. Pavel Alexandrovitch Florensky Mathématicien russe devenu prêtre (1882-1937).
5. Méthode Monte Carlo : méthode de simulation statistique
6. Hamrs : *les innombrables doubles des hommes, féroces, mais aussi des doubles humains plutot bienvenus, même s'il leur arrive parfois d'être un peu blagueurs, roubards*. Felgyas : *l'âme animale*. Hugn : *l'âme unique de chacun d'entre nous, qui surgissant d'un au-delà diffuse, vient à notre rencontre*. L'âme osseuse : *la structure, cette émotion singulière que le film nous a transmise*. Raúl Ruiz, *Le Cinéma, art de l'ombre*, Positif 553, Scope, Mars 2007.
7. Le peuple mapuche est le peuple originaire du Chili, il constitue 10 % environ de la population actuelle du Chili. C'est le seul peuple originaire d'Amérique latine qui n'a pas été vaincu par la colonisation espagnole, obligeant celle-ci à signer avec ses autorités traditionnelles des traités reconnaissant les territoires s'étendant du sud du Bio Bio jusqu'à l'île de Chiloe, comme territoires autonomes mapuches.
8. Schacter, D. L. *À la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau*, De Boeck université, 1999.
9. *Orlando furioso* (Roland furieux) est un poème épique de 40 chants, écrit par Ludovico Ariosto, dit en français l'Arioste, écrit au début du XVI<sup>e</sup> siècle, il sera publié en 1516, s'inscrivant comme un lointain descendant de la Chanson de Roland (ou Chanson de Roncevaux) et présenté, à sa sortie, comme une suite de l'Orlando innamorato (Roland amoureux) de Matteo Maria Boiardo.
10. Ruiz, R. *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 1995.
11. Terme qui connaîtra une fortune considérable à la Renaissance, et sert à caractériser l'art de la *vive représentation* par l'emploi approprié d'images visuelles qui agissent sur la psychologie du lecteur afin d'emporter l'adhésion.
12. Vygotski, L. *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997.

**PIERRE-ALEXANDRE NICAISE** Né en 1970, est titulaire d'un DEA de Sociologie (UTM) : *Espace imaginaire et société : Le cinéma de Raúl Ruiz* (1999) dirigé par Anne Sauvageot. En 1994 il co-fonde l'Association Eidos à Montauban (Les Journées Cinéma de Montauban). En 2003, il s'occupe de la programmation du Cinéma ABC de Toulouse en tant que directeur artistique. Il travaille depuis 2005 à Cinéfol31 (Cinéma Le Cratère) à Toulouse. Il est l'auteur d'un site sur le cinéma de Raúl Ruiz ([www.lecinemaderaúlruiz.com](http://www.lecinemaderaúlruiz.com) 2005) et d'un site sur le cinéma d'Henri-François Imbert ([www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com](http://www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com) 2006).

**RÉSUMÉ** Dans cet entretien réalisé en Mars 2007 à la Cinémathèque de Toulouse, à l'occasion d'une rétrospective mise en place par cette dernière et l'ARCALT, Raúl Ruiz revient sur ses préoccupations et questionnements théoriques toujours en mouvement. De ses travaux de chercheur au sein de l'Université d'Aberdeen à son dernier film *La recta provincia* (2007), du langage cinématographique à la théorie des jeux, de la mémoire implicite à la remise en cause de la narration linéaire, Raúl Ruiz conçoit un système poétique qui prend en compte la complexité de notre relation au réel, ponctuant son discours de nombreux exemples pris dans la littérature, l'histoire et le cinéma.

**MOTS CLÉS** cinéma - langage - mémoire - pensée - université - jeu - espace - perception - théorie des trois actes - représentation non linéaire.

8. Schacter, D.L., *À la recherche de la mémoire, Le passé, l'esprit et le cerveau*, De Boeck université, 1999.

9. *Orlando furioso* est un poème épique de 40 cançons, écrit par Ludovico Ariosto, appelé en français *l'Arioste*; écrit au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sera publié en 1516, s'inscrivant comme un lointain descendant de la *Chanson de Roland (ou Chanson de Roncevaux)* et présenté alors comme une continuation de *l'Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo.

10. Ruiz, R. *Poétique du cinéma*, Dis Voir, 1995.

11. Terme qui connaîtra une fortune considérable à la Renaissance, et sert à caractériser l'art de la *vive représentation* par l'emploi approprié d'images visuelles qui agissent sur la psychologie du lecteur afin de gagner son adhésion.

12. Vygotski, L. *Pensée et langage*, Paris, La Dispute, 1997.

**PIERRE-ALEXANDRE NICAISE** Né en 1970, est titulaire d'un Master (DEA) de Sociologie (UTM) : *Espace imaginaire et société : le cinéma de Raúl Ruiz* (1999) dirigé par Anne Sauvageot. En 1994 est cofondateur de la Association Eidos à Montauban (Les Journées Cinéma de Montauban). En 2003 se occupe de la programmation du cinéma ABC de Toulouse comme directeur artistique. Travaille depuis 2005 à Cinéfol 31 (Cinéma Le Cratère) à Toulouse. Es el autor de una página web sobre el cine de Raúl Ruiz ([www.lecinemaderaúlruiz.com](http://www.lecinemaderaúlruiz.com) 2005) y de otra sobre el cine de Henri-François Imbert ([www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com](http://www.lecinemadehenrifrancoisimbert.com) 2006).

**RESUMEN** En esta entrevista, realizada en marzo de 2007, con motivo de una retrospectiva llevada a cabo por la Cinemateca de Toulouse y ARCALT, Raúl Ruiz vuelve sobre sus preocupaciones y cuestionamientos teóricos siempre en movimiento. De sus investigaciones en el seno de la Universidad de Aberdeen a su última película *La recta provincia* (2007), del lenguaje cinematográfico a la teoría de los juegos, de la memoria implícita al cuestionamiento sobre la narración lineal, Raúl Ruiz concibe un sistema poético que toma en cuenta la complejidad de nuestra relación con lo real, subrayando su discurso con numerosos ejemplos tomados de la literatura, la historia y el cine.

**PALABRAS CLAVES** cine - lenguaje - memoria - pensamiento - universidad - juego - espacio - percepción - teoría de los tres actos - representación no lineal.

#### *L'œil qui ment* (1992)

