

Éléments pour un cinéma roussellien

Elements for a Roussellian cinema

Hermes Salceda



Érik Bulloz, *Cinéma Roussel : pour un cinéma roussellien*,
Crisnée : Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2021, 96 p.,
EAN 9782873404796.

Pour citer cet article

Hermes Salceda, « Éléments pour un cinéma roussellien », Acta fabula, vol. 23, n° 3, Notes de lecture, Mars 2022, URL : <https://www.fabula.org/revue/document14214.php>, article mis en ligne le 02 Mars 2022, consulté le 05 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.14214

Hermes Salceda, « Éléments pour un cinéma roussellien »

Résumé - Cinéaste expérimental et théoricien, depuis son tout premier film, *Les Enfants de Raymond Roussel* (1985), Érik Bullot n'a cessé de revenir sur cet auteur, autant à travers ses essais que dans ses films. Nombre de questionnements récurrents chez Roussel, sur les rapports des mots aux images, sur le double, sur les mécanismes de la répétition, sur les écarts de langue aimantent aussi une bonne partie de ses créations, de même qu'un certain sens de l'économie des moyens. Le cinéaste nous offre ici un autre volet de ses explorations et lectures du cinéma à partir de Roussel, et de Roussel à partir du cinéma, chez l'éditeur belge Yellow Now dans une édition particulièrement soignée.

Mots-clés - Arts numériques, Arts visuels, Cinéma, Imaginaire, Procédé, Roussel (Raymond)

Hermes Salceda, « Elements for a Roussellian cinema »

Summary - Experimental filmmaker and theorist, since his very first film, *Les Enfants de Raymond Roussel* (1985), Érik Bullot has not ceased to return to this author, as much through his essays as in his films. Many of Roussel's recurring questions, on the relationship between words and images, on the double, on the mechanisms of repetition, on the gaps in language, also love a good part of his creations, as well as a certain sense of economy of means. The filmmaker offers us here another part of his explorations and readings of the cinema from Roussel, and of Roussel from the cinema, from the Belgian publisher Yellow Now in a particularly careful edition.

Éléments pour un cinéma roussellien

Elements for a Roussellian cinema

Hermes Salceda

Cinéaste expérimental et théoricien, depuis son tout premier film, *Les Enfants de Raymond Roussel* (1985), Érik Bullot n'a cessé de revenir sur cet auteur, autant à travers ses essais que dans ses films. Nombre de questionnements récurrents chez Roussel, sur les rapports des mots aux images, sur le double, sur les mécanismes de la répétition, sur les écarts de langue aimantent aussi une bonne partie de ses créations, de même qu'un certain sens de l'économie des moyens.

Le cinéaste nous offre ici un autre volet de ses explorations et lectures du cinéma à partir de Roussel, et de Roussel à partir du cinéma, chez l'éditeur belge Yellow Now dans une édition particulièrement soignée. Dans le livre précédent, *Raymond Roussel et le cinéma* (2020), É. Bullot s'était employé, avec succès, à relever les espaces d'intersection entre la poétique roussellienne, ses matériaux, sa façon de les agencer, son imaginaire, ses procédés, et l'imaginaire, les techniques et les dispositifs mobilisés surtout dans le cinéma des premiers temps. Il s'interrogeait, dans un séduisant post-scriptum, sur les conditions de possibilité d'un cinéma roussellien. Je reprends son propos : « un tel cinéma s'il en venait à exister [partirait] d'une *logique matricielle* propre aux éléments filmiques (plan, séquence, photogramme, montage, son) par des opérations de redoublement et de dédoublement internes » (*Raymond Roussel et le cinéma*, p. 96). Il s'agirait maintenant, précise-t-il, de « retrouver l'esprit de Roussel » dans certains films expérimentaux, au-delà du parfum thématique propre à une époque donnée, dépasser les références et les hommages ponctuels.

L'essai se situe volontairement dans l'espace de la spéculation réflexive et créatrice, intuitive et jouissive, davantage que dans celui de la recherche scientifique, mais n'en balise pas moins fermement et clairement le terrain des opérations en plaçant d'abord, à la suite de Foucault, le foyer de l'imagination roussellienne dans l'écart entre le visible et le langage : « C'est à l'intersection entre les jeux de langage et l'imagerie que le cinéma est susceptible de rencontrer l'imaginaire de l'écrivain. » (p. 15). C'est dans cet espace que le Procédé opère pour faire naître tout un monde, à la fois féérique et inquiétant. É. Bullot relie ainsi l'imagination au Procédé et c'est là un des intérêts de son livre pour la critique roussellienne.

La fidélité au Procédé, à ses opérations rhétoriques, à la nature des récits et des figures qu'il permet d'engendrer, seront donc des critères à partir desquels un film pourra être considéré roussellien : « Le film doit répondre à des règles de composition interne selon une logique matricielle. Quelles sont les unités discrètes du film susceptibles de donner lieu à une transposition cinématographique du Procédé ? » (p. 15-16). Sur ces bases, É. Bulloot retient quatre catégories pour analyser le rapport des films à l'écriture et aux fictions de Roussel : la permutation, le rébus, le double et la métamorphose. À chacune est associé un échantillon de cinéastes et de films dont les procédés, le traitement spécifique des unités discrètes permettent de les relier à l'écriture et à l'échafaudage de l'univers roussellien.

Pour la permutation, É. Bulloot retient les noms de Buñuel, Raúl Ruíz et Greenaway. Les deux derniers noms vont de soi, celui de Buñuel surprend davantage. Rien ne semble, en effet, plus étranger au surréaliste Buñuel que la froide logique d'un texte roussellien (le jeu et l'abstraction rousselliens relèvent bien davantage de Dada que du surréalisme) ; pourtant, É. Bulloot identifie dans *Le Fantôme de la liberté*, sous l'apparent disparate de surface, une logique ferme, faite de dédoublements et de répétitions. La prolifération de bifurcations narratives portées par des objets inattendus est une des conséquences de l'application du Procédé sur le récit. Raúl Ruiz est défini comme un cinéaste à Procédé, chez qui les plans sont utilisés comme équivalents des mots. Ainsi, dans *Combat d'amour en songe* qui est un hommage à Ramón Llull, nombre de figures rousselliennes sont identifiables, dédoublements, métamorphoses, gémellité. Peter Greenaway est un réalisateur extrêmement rigoureux dont les films peuvent jouer une logique matricielle stricte dans laquelle chaque élément trouve une place bien définie : *Drowning by numbers* (1988) en fournit un bon exemple.

Le rébus est une figure capitale dans les histoires de Roussel, mais les dislocations phonétiques de son Procédé évolué peuvent aussi être vues comme des rébus à résoudre par la fiction. Au diapason de la mode structuraliste, nombreux sont les cinéastes expérimentaux qui se sont intéressés aux possibilités filmiques de la structure de la signification, les écarts entre les mots et les référents, entre les mots et les images, la plasticité des mots ou l'alphabet et qui ont exploré les possibilités des jeux de langue pour créer des jeux d'images. Ainsi *Rameau's Hepnew* (1974) de Michael Snow, *Zorn's Lemma* (1970) de Hollis Frampton, proposant une méditation poétique sur l'alphabet, *Associations* (1975) de John Smith — un film qui joue sur les correspondances entre des images ultra-brèves et des mots et s'offre *in fine* comme un rébus à déchiffrer par les spectateurs. Les emboîtements et les listes de *Nouvelles impressions* semblent, de manière surprenante, interpeller les cinéastes, notamment Morgan Fisher dans *()* (2003) qui fait se succéder un empilement de plans courts « nous invitant à opérer des liens poétiques entre les choses, suggérant

des continuités improbables au fil des raccords » ; Michael Snow pose une véritable énigme tant est fragmentaire son déroulé d'images dans *Presents*. Dans ces films comme dans *Nouvelles Impressions*, la fragmentation donne lieu à une sorte de poésie microscopique qui fait surgir des rapprochements inattendus à partir de points de détail.

Le double est une des principales figures de l'écriture et de l'univers rousselliens, et ses différentes formes sont aussi un terrain favorable aux explorations cinématographiques qui aiment à interroger et déstabiliser l'identité en multipliant les dédoublements, comme *Les Autres* de Hugo Santiago (1974). La linéarité narrative peut elle aussi être malmenée en multipliant les bifurcations et les mises en abyme, ce que l'on observe dans les films de Jacques Rivette ou de Jean-Charles Fitoussi et, bien entendu, chez Alain Resnais dans *L'Année dernière à Marienbad*.

On connaît l'importance des tableaux vivants dans les livres de Roussel. *Impressions d'Afrique* est un roman particulièrement peuplé de tableaux qui sont, ensuite réabsorbés dans un récit. C'est le même type de structure qu'on retrouve dans *L'Hypothèse du tableau volé* de Raúl Ruiz dans lequel sont mis en scène différentes peintures sous la forme de tableaux vivants pour résoudre une énigme.

La métamorphose est la dernière figure à partir de laquelle É. Bulloz explore la possibilité d'un cinéma roussellien. Sous des apparences statiques, le monde de Roussel est peuplé de mutants ; il transgresse toutes les catégories ontologiques, nous disant ainsi qu'on ne saurait porter atteinte à la stabilité des mots sans déstabiliser l'ordre des êtres. Le florilège de métamorphoses rousselliennes permet à É. Bulloz de faire dialoguer l'écrivain avec des cinéastes comme Jan Svankmajer, Bruno Schulz, les frères Quay dont les films recréent des univers à la fois merveilleux et inquiétants, récupérant des éléments de fêtes foraines, de spectacles de prestidigitation, du monde des marionnettes et des automates.

Si Roussel a pu trouver un écho dans les arts visuels, le cinéma, les arts numériques, c'est surtout parce que l'auteur travaille avec des procédés, des structures très simples, des figures épurées jusqu'à l'abstraction. Relier l'invention de tout un univers de fiction à de simples métagrammes est à la fois très facile et très radical. Les figures qu'il met en scène sont souvent enfantines, des chats jouant aux barres, des hippocampes faisant une course, ses énigmes sont banales. Or, c'est justement ce caractère simple de son écriture et l'abstraction de ses figures, qui tournent hors de l'espace-temps, qui interpelle les créateurs les plus variés et qui favorise les transpositions dans des systèmes sémiotiques variés.

En même temps, et c'est ce que l'essai d'Érik Bulloz montre magistralement, le Procédé de Roussel et ses principales figures fonctionnent comme des sortes de lentilles qui permettent de lire une certaine histoire du cinéma avec des rapprochements et des associations originales et inspiratrices. Roussel comme promesse pour un cinéma expérimental :

[...] la petite musique de Roussel circule dans des films très divers qui vont de la comédie burlesque américaine au film structurel, de l'animation au film d'artiste, en passant par le cinéma d'auteur, lui-même en dialogue avec le cinéma de genre. (p. 8)

PLAN

AUTEUR

Hermes Salceda

[Voir ses autres contributions](#)

2001hs@gmail.com