



“ Le derme de la réalité ” (Artaud, Benjamin et le cinéma)

Evelyne Grossman

► To cite this version:

Evelyne Grossman. “ Le derme de la réalité ” (Artaud, Benjamin et le cinéma). Pierre Piret. La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation 1, L'Harmattan, 2007. halshs-01421553

HAL Id: halshs-01421553

<https://shs.hal.science/halshs-01421553>

Submitted on 22 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le derme de la réalité » (Artaud, Benjamin et le cinéma)

Evelyne Grossman
Université Paris 7-Denis Diderot

Antonin Artaud et Walter Benjamin aimèrent-ils vraiment le cinéma ? A relire aujourd'hui les textes que tous deux consacrèrent à ce qu'on appelait alors « l'art cinématographique », il n'est pas interdit d'en douter. Il se peut en effet qu'on n'ait pas prêté suffisamment attention à ce qu'il faut bien appeler l'étrange ambivalence de leurs discours face à la *machine* cinématographique, cet objet envers lequel ils éprouvent l'un et l'autre un assez similaire embarras, mêlant rejet et fascination.

Antonin Artaud, comme l'on sait, changea radicalement d'avis sur le cinéma. Après avoir, à la fin des années vingt, évoqué dans bien des textes la *magie* du cinéma (et le terme de « magie » est pour Artaud chargé de singulières résonances), il déclare finalement en 1933 dans un article intitulé « La vieillesse précoce du cinéma » : « Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné »¹. Ce qu'il n'a pas supporté, entre autres, c'est l'avènement du cinéma parlant. Pas seulement pourtant, et la condamnation du cinéma par Antonin Artaud au nom de son *inaptitude à la répétition* n'est pas l'aspect le moins étrange de son jugement, on le verra ; il invite en tout cas à repenser, avec Walter Benjamin, ce qu'il faut entendre par « reproductibilité technique ». Car il n'est pas sûr, après tout, que le cinéma soit le meilleur exemple de « reproduction mécanisée » dans le domaine de l'œuvre d'art. La question n'est pas la même, pour Benjamin lui-même, selon qu'il évoque la reproduction mécanisée du tableau et les modifications que celle-ci entraîne dans nos modes de perception (la perte d'authenticité des séries identiques, la standardisation de l'unique, le dépérissement, la disparition de leur « aura ») ou qu'il parle de cinéma. Par bien des aspects en effet, le cinéma est tout entier machinique et reproducteur d'images, obéissant à ce qu'Artaud appellera sombrement les « lois internes de la machine à l'œil buté² ». Et pourtant, l'image cinématographique, souligne Benjamin tout comme Artaud, a une valeur magique. D'où peut-être, on le verra, un certain embarras de Benjamin devant le cinéma, comme si, finalement, il éprouvait quelque difficulté à *reproduire* à son propos les théories de la reproductibilité technique qui lui permirent si bien de distinguer le peintre du photographe, le tableau du daguerréotype³. Il se peut, en effet, que pour Artaud comme pour Benjamin, la question du cinéma relève finalement d'un paradoxe de la technique, autrement dit qu'elle complexifie ce modèle apparemment simple du dépérissement de l'aura, ce pouvoir magique ou « cultuel » comme dit Benjamin, de fascination, ce pouvoir qu'une œuvre exerce sur notre regard et notre capacité à nous sentir regardés.

Il faut d'abord rappeler quelques faits. Leur réflexion sur le cinéma est à peu près contemporaine : les années 1925-1933 environ pour Artaud (1933, c'est la date de ce fameux texte « La vieillesse précoce du cinéma »), les années 1931-1939 pour Benjamin. La « Petite histoire de la photographie » dont il reprendra quelques éléments dans sa réflexion ultérieure

¹ Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Quarto-Gallimard, 2004, p. 382. Sauf indication contraire, les textes d'Artaud sont cités dans cette édition.

² *Ibid.*

³ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Œuvres* II, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Folio-essais, 2000. Tous les textes de Benjamin seront cités dans cette édition en trois volumes des *Œuvres*. On se contentera désormais d'indiquer le numéro du tome suivi de la page.

sur l'œuvre d'art mécanisée date de 1931 (première publication en trois parties dans *Die Literarische Welt*, les 18 et 25 septembre et le 2 octobre 1931). L'article « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » qui connut de nombreuses variantes et versions fut publié d'abord en 1935 puis, dans une dernière version, en 1939.

Pour Artaud (je me réfère ici à ses premiers textes, enthousiastes, sur le cinéma) comme pour Benjamin, le cinéma apparaît comme un art de la *profondeur* (le mot revient chez l'un et l'autre) : l'image cinématographique nous transperce, elle bouleverse notre rapport optique au monde. Le cinéma, écrit Artaud « implique un renversement total des valeurs, un bouleversement complet de l'optique, de la perspective, de la logique. Il est plus excitant que le phosphore, plus captivant que l'amour ». Et plus loin, il ajoute : « Le cinéma est un excitant remarquable. Il agit sur la matière grise du cerveau directement ». Il va même jusqu'à comparer le pouvoir de l'image cinématographique à « une injection sous-cutanée de morphine⁴ ». Et de même Benjamin, dans la dernière version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », comparant le mage opérant à distance sur les corps au chirurgien intervenant « à l'intérieur du malade », conclut que le peintre est comme le mage : il « observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même » ; le caméraman, au contraire, « pénètre en profondeur dans la trame même du donné » (III, 300). Loin d'être liée à une désacralisation du réel et de notre rapport à l'œuvre d'art, la technique au cinéma, serait finalement *au service* d'une force de fascination qu'on pourrait qualifier d'auratique (si on aime le mot). Comme le souligne Benjamin :

« Pour l'homme d'aujourd'hui, l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils *pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel* » (III, 300 ; je souligne).

C'est aussi ce que dit Artaud, d'une autre façon : le moindre détail, au cinéma est comme grossi, auréolé d'un étrange halo de vie (son aura, peut-être, là encore) :

« ... toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée sur l'écran. Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il isole les objets, il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc..., vivent d'une vie quasi animale, et qui ne demande qu'à être utilisée⁵ ».

Deuxième idée, tout aussi fondamentale, pour l'un et l'autre : le cinéma a à voir avec le rêve et donc avec l'inconscient. Dans cette mesure, il va bien au-delà d'une transfiguration artistique du réel : il touche, dit Benjamin à l'inconscient, et pas seulement à celui du spectateur (ce qui serait somme toute banal), mais à l'inconscient même du monde et du réel, si une telle chose existe ... Ainsi évoque-t-il ces « aventureux voyages » que nous faisons dans un autre réel que nous ouvre l'image cinématographique : « grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles

⁴ « Réponse à une enquête » (enquête lancée par René Clair sur le cinéma, publiée dans *Théâtre et Comoedia illustré* en mars 1923), Quarto p. 41-42.

⁵ « Sorcellerie et cinéma » (1927), Quarto p. 257.

dimensions. ». Ainsi le ralenti nous découvre-t-il des formes jusque là inconnues et quasi surnaturelles. Et Benjamin conclut :

« Il est bien clair [...] que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux. Elle est autre surtout parce que, à l'espace où domine la conscience de l'homme, elle substitue un espace où règne l'inconscient. [...] C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions. Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à *l'inconscient visuel*, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel » (III, 305-306 ; je souligne).

L'exactitude de la technique pouvant donner accès à une « valeur magique » qu'aucune peinture ne pourrait avoir à nos yeux, c'était déjà l'idée que développait la « Petite histoire de la photographie ». Le spectateur, soulignait Benjamin, peut retrouver parfois dans telle ou telle photo d'une insondable tristesse (le regard perdu du jeune Kafka, l'œil lointain de cette mère de famille rêvant à la mort), « la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle *le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image*⁶ . »

Pour Artaud aussi, comme pour tous les surréalistes de l'époque, le cinéma touche à l'inconscient. On l'a souvent noté : la naissance du cinéma (1895) précède de peu la publication de *l'Interprétation des rêves* de Freud (1899). On sait l'importance du recours à l'image pour les surréalistes (images poétiques, mentales, oniriques, picturales, photographiques, cinématographiques). Il suffit de rappeler l'irruption de la photographie dans *Nadja* de Breton ou les articles que Bataille donne à la revue *Documents*. Autour de Breton et Breton lui-même, nombreux sont ceux qui se mettent à écrire des scénarios et, parfois, à les tourner : Soupault, Desnos, Man Ray, Dali, Buñuel, Bataille, Artaud. Tous sont tentés par l'image en mouvement car ils pensent pouvoir détourner le cours du cinéma commercial au profit de préoccupations d'avant-garde. « L'Etoile de mer » de Man Ray date de 1928 ; « Le Chien andalou » de Buñuel de 1929. On connaît par ailleurs la carrière d'acteur de cinéma du jeune Antonin Artaud, depuis « Fait divers » de Claude Autant-Lara en 1924 jusqu'à sa « Koenigsmark » de Maurice Tourneur en 1931, en passant par le « Napoléon » d'Abel Gance 1927, « la passion de Jeanne d'Arc » de Carl Dreyer⁷ en 1928 et « l'Opéra de quat'sous » de Pabst en 1931.

Pour le premier Artaud, comme pour Benjamin, le cinéma par le bouleversement qu'il apporte à notre appréhension de la réalité, construit de nouvelles structures de la perception ; il donne accès à des profondeurs jusque-là inconnues de la psyché. Il faut ici rappeler que les réflexions d'Artaud sur le théâtre et le cinéma sont contemporaines et rigoureusement liées. 1927, par exemple, année de « La Coquille et le clergyman », époque où il joue le moine Massieu dans « La Passion de Jeanne d'Arc » de Carl Dreyer, est aussi l'année où il fonde le Théâtre Alfred Jarry. Sa réflexion sur le théâtre et le cinéma s'inscrit ainsi à l'intérieur de cette tentative qui est la sienne à l'époque de repenser toute la question du spectacle et de la représentation, la question posée pouvant se traduire ainsi : comment déjouer par le geste

⁶ « Petite histoire de la photographie » (II, 300 ; je souligne).

⁷ Notons au passage que lorsque Walter Benjamin, dans une note de son article de 1939 sur « L'œuvre d'art... », souligne la disparition de toute aura chez l'acteur de cinéma par opposition à l'acteur de théâtre (« Car l'aura est liée à son *hic et nunc*. Il n'en existe aucune reproduction »), il donne justement l'exemple du film de Dreyer comme étant l'un de ceux qui parviennent le mieux à transformer l'acteur en objet, en pur accessoire (III, p.292, n.1).

vivant, par la force en acte, la propension de toute figure à prendre forme, à se solidifier, autrement dit à devenir cadavre. En 1925, Artaud écrit dans une lettre ceci : « Ne croyez-vous pas que ce serait maintenant le moment d'essayer de rejoindre le Cinéma avec la réalité intime du cerveau ? ». Phrase fondamentale : il y a en effet un paradoxe essentiel dans la conception qu'Artaud a du cinéma : à la fois en effet, la technique cinématographique permet d'accéder à des profondeurs jusque-là insoupçonnées, d'atteindre cette « réalité intime » voire inconsciente du cerveau ou de la psyché, d'autre part, il ne faut surtout pas qu'elle y parvienne sous peine d'anéantir la force de ce qu'elle révèle. Toute la question est là et l'impossible qu'elle referme.

Il faut relire ce qu'il écrit en 1927, pour présenter son scénario « la Coquille et le clergyman », scénario qui, comme l'on sait, sera tourné par Germaine Dulac :

«Ce scénario n'est pas la *reproduction* d'un rêve [je souligne ce terme de « reproduction »] et ne doit pas être considéré comme tel. [...] Ce scénario recherche la vérité sombre de l'esprit, en des images issues uniquement d'elles-mêmes [...]. La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. [...] Une certaine agitation d'objets, de formes, d'expressions ne se traduit bien que dans les convulsions et les sursauts d'une réalité qui semble se détruire elle-même avec une ironie où l'on entend crier les extrémités de l'esprit⁸ ».

Toute la conception qu'Artaud a d'abord du cinéma et l'espoir qu'il y fonde d'y réincarner sa pensée et son esprit, est résumée dans un article de 1927 qui s'intitule « Sorcellerie et cinéma ». Il y évoque « cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images », il parle de « cette sorte de puissance virtuelle des images [qui] va chercher dans le fond de l'esprit des possibilités à ce jour inutilisées » et qui révèle « toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation » ; le cinéma dégage « une atmosphère de transe ». Bref, conclut-il : « Et l'époque aujourd'hui est belle pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été. Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là⁹ ».

On touche ici à cette question essentielle de l'irreprésentable, question qui revient constamment dans les théories théâtrales et cinématographiques d'Artaud. Pour résumer d'un mot trop rapide l'hypothèse que je voudrais faire, je dirai ceci : le cinéma pour Artaud est pris dans un irréconciliable *double bind* qui ne peut conduire qu'à sa mort justement parce que, grâce à la technique (ou à cause, dirait Artaud, de la technique), il y a de moins en moins d'irreprésentable (et déjà en 1931). C'est là la pente fatale de la technique cinématographique. Pour comprendre ceci, qui éclaire d'ailleurs par parenthèse sous un jour différent cette fureur d'Artaud devant le film que Germaine Dulac avait, d'un point de vue technique, très honnêtement réalisé à partir du scénario de « la Coquille », il faut revenir un instant au statut de la représentation telle qu'Artaud la théorise au théâtre.

Les quelques textes (« drames mentaux ») qu'Artaud écrit dans les années vingt pour le théâtre Alfred Jarry sont clairement d'inspiration surréaliste. Ainsi, par exemple, le *Jet de sang*, dont la première représentation était annoncée dans le programme de la saison 1926-

⁸ « Cinéma et réalité », Quarto p. 248.

⁹ « Sorcellerie et cinéma », *op. cit.*, p. 257.

1927. Ce texte est littéralement truffé d'indications dicascaliques dont la représentation sur scène est difficilement envisageable. Celle-ci, par exemple : « Elle mord Dieu au poignet. Un immense jet de sang lacère la scène ». Le Théâtre Alfred Jarry ne jouera pas *Le Jet de sang* ce qui ne signifie d'ailleurs pas qu'il soit injouable. Il fut monté entre autres en 1962 par le groupe de Jean-Marie Patte, repris à Paris par René Goering puis par Peter Brook¹⁰. Autre exemple, en 1933-1934, le descriptif scénique du spectacle *La Conquête du Mexique*, où Artaud fait figurer au troisième acte la notation suivante : « Montézuma coupe l'espace vrai, le fend en deux comme un sexe de femme pour en faire jaillir l'invisible¹¹ ». Surréalistes, ces textes le sont au sens où Artaud lui-même, après sa rupture avec le groupe, en donnait une définition : « Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. [...] Le concret tout entier change de vêture, d'écorce, ne s'applique plus aux mêmes gestes mentaux. L'au-delà, l'invisible repoussent la réalité. Le monde ne tient plus¹² » ; ou encore : « L'espace spirituel est plein d'issues. Il ne suffit que de l'atteindre et de s'y installer¹³ ». Ces deux expressions (*gestes mentaux*, *espace spirituel*) indiquent assez à quel point le théâtre d'Artaud, surréaliste dans cette acception qui est la sienne, dépasse la simple notion de théâtre « mental ». Pour lui, le mental *se représente*, le spirituel *se spatialise* et son théâtre se joue précisément dans ce pari d'une mise en scène (et d'une mise en acte) d'un espace indissociablement corporel et psychique.

C'est en ce sens que les divers scénarios pour le cinéma qu'Artaud rédige entre 1924 et 1930, relèvent tous du postulat que le cinéma doit, comme le théâtre, permettre de *corporiser* les rêves, faire surgir sur la scène comme sur l'écran, les forces invisibles de la psyché. Mais – et c'est là l'inconciliable paradoxe – si les rêves sont simplement reproduits sur la pellicule, réalisés – dans tous les sens du terme – à l'écran, où est la sorcellerie ? Il n'y a plus de magie de l'invisible si la technique supplée à l'irreprésentable, si elle permet de donner forme à la force des rêves. Comme le remarquait récemment le cinéaste André S. Labarthe¹⁴, il faut reconnaître l'extrême fidélité de Germaine Dulac, cinéaste d'ailleurs confirmée, à Antonin Artaud mais c'est précisément ce savoir qu'Artaud récuse : cette grammaire apprise, ces codes stéréotypés, tout cet appareillage technique que son scénario pourtant sollicite à chaque phrase. Le film réalisé, calibré, chronométré a dû lui sembler mort. Les images qu'il avait sous les yeux arrivaient de très loin, elles re-présentaient, elles reproduisaient son scénario faute d'avoir pu en saisir le jaillissement. Or l'essentiel aux yeux d'Artaud, il le répétera constamment, est précisément « que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement ». C'est encore ce qu'il soulignera, peu avant sa mort, à propos de l'enregistrement de l'émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de dieu », dans une lettre à Paule Thévenin du 24 février 1948 : « je suis très triste et désespéré, mon corps me fait mal de tous les côtés, / mais surtout j'ai l'impression que les gens ont été déçus / par ma radio-émission. / Là où est la *machine* / c'est toujours le gouffre et le néant, / il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait »¹⁵. C'est en des termes proches, on l'a vu, qu'il s'en prenait déjà à la machine cinématographique en 1933, cette « soi-disant magie mécanique », cette « machine à l'œil buté ». Ce qu'il y oppose jusqu'à la fin ? « Un théâtre de sang, / un théâtre qui a chaque représentation aura fait gagner *corporellement* / quelque chose »¹⁶. Et de même au cinéma : il s'agit moins de représentation,

¹⁰ Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste* (1967), Idées/Gallimard, p. 406-407.

¹¹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, édition de Paule Thévenin, tome V, p. 26.

¹² « A la grande nuit ou le bluff surréaliste », Quarto p. 238.

¹³ « Point final », Quarto p. 243.

¹⁴ « La peau humaine des choses : Artaud et le cinéma », revue *Europe* janvier-février 2002, numéro Antonin Artaud, p. 232-233.

¹⁵ Quarto p. 1676.

¹⁶ *Ibid.*

finalement, que de capacité à subir le choc corporel que l'écran provoque sur celui qui, dès lors, ne peut plus être un spectateur à distance. Ce que l'œil de l'esprit regarde, dit Artaud, c'est toujours de la mort.

En ce sens, le spectateur « engagé » d'Artaud serait-il l'inverse du spectateur « distrait » de Walter Benjamin ? Il faut y regarder un instant de plus près. A la fin de son texte sur « L'œuvre d'art », Benjamin pose la question de ce que serait un art « de masse » ou pour les masses. Première réponse : contrairement à la relation individuelle que chaque spectateur entretient avec un tableau (se recueillant en lui, voire s'y abîmant), « la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle » (III, 311). Un autre type de réception semble donc caractériser le spectateur de cinéma, une réception que Benjamin qualifie de « tactile », fondée non sur l'attention mais sur l'accoutumance. Le spectateur de cinéma serait ainsi semblable à ces masses qui passent, sans les voir ou presque, devant les chefs d'œuvre de l'architecture, en ressentent vaguement la présence, les percevant *par distraction*.

« L'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer. Disons plus : c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. [...] C'est ce qu'il fait aujourd'hui au cinéma. *La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice.* Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception. S'il fait reculer la valeur culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention » (III, 312-313 ; l'auteur souligne).

Loin de toute description simpliste (négative ou de dédain) que l'on pourrait être tenté d'y voir, « l'homme distrait » me semble au contraire exemplaire de l'essentielle ambivalence qui marque la réflexion de Walter Benjamin lorsqu'il tente d'appréhender d'un point de vue marxiste ce qu'il pense être la nécessité d'un art de masse. D'une part en effet, cet « homme distrait » évoque irrésistiblement l'homme des masses décrit par Hannah Arendt, celui des « vastes couches de gens neutres et indifférents » qui n'adhèrent jamais à aucun parti et forment le lit des totalitarismes ¹⁷. Ce n'est sans doute pas un hasard si, juste après avoir évoqué son « homme distrait », Benjamin souligne en note les dangers du cinéma utilisé à des fins de propagande par le fascisme ; « à la reproduction en masse correspond en effet une reproduction des masses », écrit-il. Nulle autre technique d'enregistrement ne peut, comme le cinéma, saisir ainsi les masses d'hommes en mouvement, remarque-t-il. Les actualités filmées qui montrent les grands rassemblements (cortèges, meetings, manifestations sportives...) permettent ainsi à la masse de « se voir elle-même face à face ». Commentant ce même article, Gilles Deleuze y décèle comme une inquiétude informulée et pourtant sous-jacente aux propos de Benjamin : l'art du mouvement automatique ne coïncidait-il pas en effet avec l'automatisation des masses et la mise en scène d'Etat ? La menace ? : « Hitler comme cinéaste », résumait Deleuze : « Et il est vrai que jusqu'au bout le nazisme se pense en concurrence avec Hollywood. Les fiançailles révolutionnaires de l'image-mouvement avec un art des masses devenues sujet se rompaient, laissant place aux masses assujetties comme automate psychologique, et à leur chef comme grand automate spirituel¹⁸ ». Et pourtant d'autre part, en dépit de cette menace sous-jacente que sans aucun doute Benjamin sent

¹⁷ Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, Quarto-Gallimard, 2002, p. 619.

¹⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, 1985, p. 344

poindre ici dans l'image cinématographique, on peut entendre aussi dans la perception « incidente », sans effort d'attention, de son nouvel homme « distrait » (« inconscient » dans tous les sens du terme ?) comme un écho d'une version vulgaire, c'est-à-dire collective (au sens de la multitude du *vulgus*), de l'attention flottante d'un psychanalyste par protocole aveuglé et distrait. En ce sens, « l'homme distrait » dans sa distanciation brechtienne face à l'écran de cinéma, à la fois proche et lointain, semble renouer paradoxalement avec le fonctionnement même de l'aura. Mieux même, il la réinvente : Qu'est-ce au juste que l'aura ? demande Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie ». Réponse : « Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un *lointain*, si *proche* soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche » (II, 311 ; je souligne). Ambiguïté fondamentale de Benjamin, là encore, déchiré entre la nostalgie d'une aperception solitaire et unique, celle de l'homme cultivé, et la défense idéologique d'un autre regard : celui de la communauté des hommes rassemblés. C'est ainsi sans doute qu'il faut entendre sa critique ironique d'une certaine naïveté d'Apollinaire et des surréalistes – ces « intellectuels bourgeois de gauche, dits bien intentionnés » – et la hâte avec laquelle ils « s'empressent d'acquiescer au miracle incompris de la machine » (II, 124). La machine technique, telle est sans doute l'analyse complexe (fascinée et distante à la fois) de Benjamin, porte en elle les ferments d'une nouvelle perception du monde. Il nous appartient d'œuvrer pour que ses promesses ne virent pas au cauchemar.

Apparemment donc, on est ici très loin d'Artaud et de sa conception d'un écran de cinéma comme chair tactile où se projettent nos rêves. Artaud, il est vrai, à très tôt rompu avec l'idéal communiste de Breton et des surréalistes. « Sans méconnaître les avantages de la suggestion collective, écrivait-il un peu perfidement en 1927, je crois que la Révolution véritable est affaire d'individu. L'impondérable exige un recueillement qui ne se rencontre guère que dans les limbes de l'âme individuelle. Pour moi, négligeant toute tentative commune, je m'enfonce à la recherche de la magie que je me suis faite, dans une solitude sans compromis¹⁹ ». De quoi s'agit-il finalement pour lui, au cinéma ? De la matérialisation, sur l'écran comme sur la scène, de l'invisible. Au cinéma comme au théâtre c'est de chair qu'il s'agit. « Si profond que l'on creuse dans l'esprit, écrit-il à l'époque de sa rupture avec Breton, on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux [...], quelque chose de substantiel, [...] une certaine vibration²⁰ ». C'était le même principe qu'énonçait déjà sa « théorie de la Chair » dans *l'Ombilic des Limbes*. Qu'est-ce que la Chair ? Un corps subtil en instance d'incarnation. Proche de ce rapport en chiasme que Merleau-Ponty, lecteur d'Artaud, théoriserait dans *le Visible et l'Invisible*, la Chair est un double de matière et d'esprit, d'organique et de spirituel. Dans « Position de la Chair » en 1925, Artaud écrit :

« Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la *finesse* des moelles. C'est cela, moi que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair²¹ ».

Dans ses textes des années 25, la Chair désigne un milieu fondamental réinventant l'archaïque, pré ou post-identitaire (« pré-égologique », dira Merleau-Ponty), où matière et intellect se mêlent. C'est une masse traversée par de l'énergie, du corps à la fois solide et

¹⁹ « Point final », *op. cit.*, Quarto p. 241.

²⁰ « Cinéma et réalité », *op. cit.*, Quarto p. 247.

²¹ « Position de la Chair », Quarto p. 146.

subtil, une matière impulsive et vibrante où s'enracine la *substance pensante* : « J'imagine un système où tout l'homme participerait, l'homme avec sa chair physique et les hauteurs, la projection intellectuelle de son esprit²² ». Or l'écran de cinéma pour Artaud est très exactement cela : une peau-membrane vibratile, une surface tactile à la fois proche et lointaine, espace de projection et de contact. Au cinéma, écrit-il, « toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là ». On n'est pas loin ici de ce que l'historien d'art Henri Focillon tente lui aussi de saisir de cette mystérieuse « vie des formes » qui grouille et vibre en-deçà des images stratifiées de la représentation. Dans l'espace-milieu qu'il analyse, celui par exemple de l'art baroque, la forme est d'abord vie mobile : « L'épiderme n'est plus une enveloppe murale exactement tendue, il tressaille sous la poussée de reliefs internes qui tentent d'envahir l'espace et de jouer à la lumière et qui sont comme l'évidence d'une masse travaillée dans sa profondeur par des mouvements cachés²³ ». La toile, l'écran de cinéma est bien, pour Artaud, cette matière vivante en-deçà et au-delà de la surface réelle et fixée sur laquelle le film est projeté. L'espace paradoxal qu'instaure la salle de cinéma est « cet espace virtuel, absolu que l'écran étend devant nous. [...] notre oeil voit *ailleurs que dans la salle* ce qui se passe sur l'écran²⁴ ». On comprend mieux alors son opposition à un cinéma parlant où le haut-parleur localise *dans* la salle ce que l'on entend, et où l'effet de réel produit par le son, restreint en le matérialisant ce que l'œil, en le rendant virtuel, démultipliait. Quatre ans après cette apologie du cinéma, il en écrira finalement l'éloge funèbre que l'on sait :

« Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. Outre qu'il n'entoure pas les choses, qu'il n'entre pas au centre de la vie, des formes il ne retient que *l'épiderme* et ce qu'en peut rejoindre un angle visuel fort restreint, *il interdit tout ressassement et toute répétition*, ce qui est une des conditions majeures de l'action magique, du déchirement de la sensibilité. On ne refait pas la vie. Des ondes vivantes, inscrites dans un nombre de vibrations à jamais fixé, sont des ondes désormais mortes. Le monde du cinéma est un monde clos, sans relation avec l'existence²⁵ ».

Artaud, on le voit, déplace (sans la connaître) la problématique de Benjamin. Le cinéma n'était pas pour lui un art de la reproduction mécanisée, de la « reproductibilité technique ». C'était *un art de la répétition*. De même qu'au théâtre il cherchait à instaurer directement sur l'espace de la scène ce qu'il appelait la « diction », c'est-à-dire cette force répétitive qui imprègne le discours et déstabilise l'ordre linéaire²⁶ – vibration, rythme –, de même au cinéma. Ce qu'Artaud cherche constamment à expérimenter au théâtre, c'est ce qu'il appelle « l'efficacité envoûtante » des répétitions incantatoires (phonèmes, bruits, sonorités), les « répétitions rythmiques de syllabes, [les] modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots²⁷ ». Bien loin qu'Artaud ait voulu au théâtre « effacer la répétition en général » comme l'a cru Jacques Derrida²⁸, il a tout au contraire, et dans tous ses textes, mis

²² *Ibid.*

²³ Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), PUF, collection Quadrige, p. 39.

²⁴ Lettre d'Antonin Artaud à Yvonne Allendy le 26 mars 1929, Quarto p. 304.

²⁵ « La vieillesse précoce du cinéma », *op. cit.*, Quarto p. 382-383 ; je souligne.

²⁶ Sur le théâtre artaudien comme art de la répétition et le rôle de la « diction » (*discorps* et *dictame*), je renvoie à ce que j'ai développé dans *Artaud / Joyce, le corps et le texte*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996, p. 99-102.

²⁷ *Le Théâtre et son Double*, Quarto p. 579

²⁸ *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 361. « Ici nous touchons, écrit Derrida, à ce qui paraît être l'essence profonde du projet d'Artaud, sa décision historico-métaphysique. [...] La répétition était pour lui le mal [...]. La répétition sépare d'elle-même la force, la présence, la vie ». C'est la limite de l'interprétation de Derrida que de lire Artaud depuis l'horizon de la présence « pure » et de la métaphysique, pour finir en boucle par postuler chez

l'accent sur sa force magique d'envoûtement et de contagion. Car la répétition n'est pas une reproduction à l'identique et ce qui se répète n'est jamais le même : la diction chez Artaud est un acte qui déforme et répète de travers : « xylophénie », polyglossie. Ce n'est pas seulement que toute répétition « à l'identique », au sens banal voire industriel du terme, soit impossible. Artaud n'est pas Marcel Duchamp chez qui, par exemple, Georges Didi-Huberman analyse la revendication efficace de « *l'inframince différence* au cœur même de toute reproductibilité technique des images²⁹ ». Plus profondément, comme le montre Gilles Deleuze, il existe une répétition travaillée par la discordance, celle de Kierkegaard ou celle de l'éternel retour de Nietzsche qui se répète parce qu'il n'est jamais le retour du même : « C'est parce que rien n'est égal, c'est parce que tout baigne dans sa différence, dans sa dissemblance et son inégalité, même avec soi, que tout revient. Ou plutôt tout ne revient pas³⁰ ». C'est très exactement cette répétition que met en acte l'écriture d'Artaud, comme ici en juin 1945 dans l'un de ses *Cahiers de Rodez*,:

« [...] car je ne suis pas cette force qui avec le temps revient sur soi-même, je n'ai pas de moi-même que d'écarter du moi et je suis une force autre que celle-même qui écarterait la précédente, je ne suis pas dans le roulement et je n'ai pas à m'en détacher ou à le nier³¹ ».

Qu'est-ce alors que la « reproduction mécanisée » pour Artaud ? C'est, paradoxalement, celle du corps humain, ce corps anatomique, organique, soumis à la grande machinerie de la génération sexuée, cette démoniaque « reproductibilité » d'un genre humain voué au tombeau, à l'éternelle reproduction de la mort. En ce sens, l'œuvre d'art mécanisée, le cinéma standardisé sans *aura*, sans magie, sans inconscient, est à l'image du corps humain, reproduisant de la mort en série au lieu de répéter du vivant. Le cinéma dira Artaud dans le dernier article qu'il lui consacre, n'est plus qu'une « prise de possession fragmentaire, [...] stratifiée et glacée du réel ». Les vibrations se sont tues, l'écran est à présent immobile et Artaud évoque alors « le monde imbécile des images pris comme à la glu dans des myriades de rétines [qui] ne parfera jamais l'image qu'on a pu se faire de lui³² ». On pense alors à ce qu'écrivait Gilles Deleuze de l'image vivante, si proche finalement de ce qu'en dit Artaud : « Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée³³ ». Réduite à une forme, à un objet reproductible, l'image disparaît. Peut-être est-ce cela que veut suggérer Artaud lorsqu'il dit en avoir définitivement brisé avec l'art, à la fin de sa vie. Ce qu'il tente alors ? Retrouver « ce qui se dissimule sous les choses, où les images écrasées, piétinées, détendues ou épaisses [rejoignent] ce qui grouille dans les bas-fonds de l'esprit ».

Alors, l'œil qui les regarde tombe.

lui une « reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire » (*op. cit.*, p. 349).

²⁹ Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 106-179.

³⁰ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 313.

³¹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, éd. cit. tome XVI, p. 304.

³² *Op. cit.*, Quarto p. 383.

³³ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, postface à *Quad* de Samuel Beckett, Minuit, 1992, p. 76.