

Le corps subtilisé

L'oeuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma

Olivier Asselin

Théâtre et cinéma
Numéro 88 (3), 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16435ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Asselin, O. (1998). Le corps subtilisé : l'oeuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma. *Jeu*, (88), 118–122.

Le corps subtilisé : l'œuvre d'art à l'ère de la photographie et du cinéma

Avec le XX^e siècle, les techniques de reproduction ont atteint à un tel niveau qu'elles vont être en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'influence, mais de s'imposer elles-mêmes comme des formes originales d'art. À cet égard rien n'est plus révélateur que la manière dont deux de ses manifestations différentes – la reproduction de l'œuvre d'art et l'art du cinéma – ont réagi sur les formes artistiques traditionnelles [...]. On s'était dépeigné en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art ; les théoriciens du cinéma devaient succomber à la même erreur.

Walter Benjamin, *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936)¹.

L'*Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* est probablement l'un des textes les plus lus de Walter Benjamin. Les commentateurs retiennent surtout de ce texte toutes les réflexions – d'une extraordinaire perspicacité – sur l'impact de la photographie sur l'œuvre d'art, ou plus précisément de la reproduction photographique des œuvres d'art sur la réception même de l'art, mais oublie trop souvent que le texte porte aussi et surtout sur l'impact du cinéma sur le théâtre, en particulier de la technique cinématographique sur l'art de l'acteur. Et les deux propos, bien sûr, sont intimement liés.

On connaît la première thèse de Benjamin. « À la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art, – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve », son « authenticité », son « originalité », bref son « aura ». La reproduction photographique des œuvres et la diffusion massive de ces reproductions peuvent en effet « faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil » et « transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne

1. Walter Benjamin, *Essais*, tome II, 1935-1940, traduits par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 90 et 102.

saurait jamais se trouver² ». La reproduction dévalue ainsi l'aura de l'œuvre d'art : la présence de l'œuvre semble désormais moins importante que sa visibilité, la valeur culturelle de l'art, que sa valeur d'exposition (comme le dit Benjamin en reformulant ici la distinction marxiste entre la valeur d'usage et la valeur d'échange).

La réflexion de Benjamin sur l'impact des technologies de reproduction sur notre expérience de la réalité ne s'arrête pas là. Comme la photographie transforme la réception de l'œuvre d'art, le cinéma affecte le travail de l'acteur : son aura aussi est dévaluée, au profit d'une image transformée, différée et transportable. La technique s'interpose en effet entre le public et l'acteur, qui ne peut plus adapter son jeu aux réactions des spectateurs et voit même sa performance transformée par un découpage de l'action et un tournage non chronologique, une variation du point de vue et du cadrage, puis un montage, une bande sonore, etc. L'acteur se trouve comme dessaisi.

Et Benjamin de citer ici Pirandello : « Les acteurs de cinéma se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes [...]. Leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence³. »

Benjamin ne déplore pas cette dévalorisation de l'aura, comme bien des gens le font à l'époque et d'autres encore aujourd'hui. Au contraire, il attribue même à ces technologies – la photographie et le cinéma – un certain pouvoir politique : la dévaluation de l'aura par la reproduction peut contribuer à remettre en question toute l'esthétique bourgeoise, qui fétichise indûment l'œuvre d'art (et l'acteur). « Dès lors que le critère de l'authenticité n'est plus appli-

cable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique⁴. » Il est difficile aujourd'hui de partager l'optimisme de Benjamin – et pas seulement parce que ses modèles politiques ont vieilli. Déjà, l'histoire a montré qu'aucune technologie n'est en soi bénéfique ou maléfique – tout dépend évidemment de l'usage qu'on en fait (et Benjamin, d'ailleurs, le sait bien, qui pressent l'usage que les fascismes et les totalitarismes feront de ces technologies de masse). Ensuite, il est



Le corps de l'acteur au cinéma : « une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence ». *Nosferatu le vampire*, de F.W. Murnau.

2. *Ibid.*, p. 91.

3. *Ibid.*, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 98.

maintenant évident que la reproductibilité ne dévalue pas toujours l'aura et qu'elle peut même souvent contribuer à la renforcer : l'original authentique n'a jamais été aussi valorisé qu'à l'ère de la reproductibilité technique, *la Joconde* n'a jamais été aussi sacralisée que dans la prolifération de ses reproductions, l'acteur aussi fétichisé que depuis l'invention du cinéma. (La photographie et le cinéma sont des technologies non seulement iconiques mais aussi indicelles : elles produisent des images (analogiques) qui sont aussi des empreintes (physiques), c'est-à-dire des reliques.) Enfin, le fétichisme de l'original nous semble peut-être moins réactionnaire aujourd'hui, dans le contexte d'une société qui généralise le spectacle.

Mais les espérances politiques de Benjamin n'invalident en rien son analyse. Il est certain que les technologies de reproduction, comme la photographie et le cinéma, si elles ne dévaluent pas nécessairement l'aura, peuvent la marginaliser radicalement : souvent, l'image prime sur l'objet, la copie sur l'original, le simulacre sur la réalité (pour employer un langage baudrillardien), la représentation sur la présence (pour employer un langage derridien).

Comme bien des nouvelles technologies en quête de légitimité, la photographie et le cinéma ont commencé par imiter l'art. (Il faut dire qu'un bon nombre de leurs premiers artisans venaient des beaux-arts et du théâtre et continuaient à s'adresser, en partie au moins, au public de l'art.) La photographie et le cinéma ont ainsi emprunté aux beaux-arts et au théâtre des sujets, des formes et même des effets, comme cette aura, si valorisée, que la photographie et le cinéma ont peut-être tenté à leur manière de reproduire en insistant toujours sur la dimension miraculeuse de leur technologie. Mais de leur côté, comme tous les arts menacés par l'apparition d'une technologie ou d'une industrie concurrente, efficace et rentable, qui tend à s'imposer comme le modèle de toutes les pratiques artistiques, l'art et le théâtre ont peut-être commencé par se définir contre la photographie et le cinéma pour rejeter, toujours au nom de l'« art pur », tout ce qu'ils pouvaient sembler partager avec eux. Mais ils n'en ont pas moins fini par imiter la photographie et le cinéma, par certains aspects au moins, souvent sans même le savoir, ou alors au nom d'une critique qui cache parfois beaucoup d'admiration. On ne fera pas ici l'inventaire de ce que l'art moderne et contemporain a de « photographique » – avec sa fascination pour l'empreinte, l'instantanéité, l'automatisme, la reproductibilité, etc. – et le théâtre, de « cinématographique » – avec cet intérêt pour la scénographie magnifiée, l'éclairage atmosphérique, l'ambiance sonore et musicale, le jeu plus psychologique, la discontinuité du récit et la multiplication des points de vue, qui caractérise le théâtre dit « de l'image » ou, plus précisément, du gros plan et du montage visuel et sonore, par opposition au théâtre « de la cruauté », le théâtre de la présence, du corps et du cri.

Mais l'art et le théâtre auront surtout retenu de la photographie et du cinéma cette redéfinition de l'aura, cette reconfiguration de la présence, du lieu et du temps, que produit la médiatisation de l'image. Souvent, aujourd'hui, les objets sur la scène de la galerie ou les corps sur la scène du théâtre ont une étrange présence, qui n'est plus celle de la représentation classique, ni celle de la présentation moderne, mais une présence marquée d'absence (l'oxymore est nécessaire pour définir cette singularité). Ce n'est pas que ces objets et ces corps soient des signes qui s'absentent pour mieux



Le corps de l'acteur au théâtre : « une présence marquée d'absence ».

Robert Lepage dans *les Aiguilles et l'Opium*.

Photo : Barbara Staubach.

représenter. Ce n'est pas non plus qu'ils soient des choses matérielles qui se présentent pour mieux résister à toute représentation. En fait, par la lumière (diffuse, zonée ou intermittente), la scénographie (picturale plutôt qu'architecturale), certains aspects de la mise en scène (lente, mécanique ou discontinue) ou quelque médiation technologique, ces objets et ces corps sont dématérialisés, la scène entière est déréalisée, le lieu est transformé, non seulement en un lieu fictif, mais aussi et surtout en une image – comme si tout cela eût été un mirage et même un songe.

Et le temps lui-même s'en trouve altéré. Car cette image se déploie dans une durée, une durée narrative même, mais qui n'est pas celle de la représentation classique. Dans le théâtre classique, même lorsque la règle des trois unités était suivie à la lettre, même lorsque la représentation était en temps réel (et que le récit prenait autant de temps que l'histoire racontée), la représentation ne semblait pas durer ainsi, elle passait plutôt, et vite, parce qu'elle paraissait toujours condenser le temps : elle racontait une histoire chargée (pleine d'événements, d'actions, de langage), déterminée (sinon prévisible, du moins prévue et inéluctable) et achevée (avec une fin). La logique de ce théâtre-là était la fatalité : on savait bien tout ce qui allait se passer. Mais aujourd'hui, souvent, l'expérience ne passe pas, elle dure plutôt, non seulement parce qu'elle est en temps réel, mais surtout parce qu'elle paraît même dilater le temps : elle est bien, elle aussi, portée par un récit, mais le récit reste obscur, il est fragmenté et ruiné, plein de vides, de temps morts et de silences, comme une allégorie, il est indéfini et surtout sans fin, ou plutôt indéfini. Le dénouement – l'anagnorsis avec la catharsis – est imprévisible, toujours imminent, mais à jamais différé. Le ressort de ces œuvres-là est ainsi souvent le suspense : on ne sait pas ce qui va se passer, ni quand.

La photographie et le cinéma auront sans doute ainsi changé la nature de l'art et du théâtre, non pas vraiment en dévaluant l'aura – la présence charnelle de l'œuvre, de l'acteur, du corps –, mais surtout en révélant, *a contrario*, que cette pleine présence est utopique et qu'elle est toujours déjà traversée d'une absence, inévitable, qui est peut-être la condition de toute représentation. Benjamin le pressent sans doute, qui définit déjà l'aura d'une manière quasi photographique ou cinématographique : comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il⁵ ».

Aujourd'hui, la télévision a supplanté la photographie et le cinéma : elle est devenue l'industrie dominante et ainsi le modèle de toutes les pratiques (tandis que la photographie et le cinéma sont devenus des arts comme les autres, souvent d'ailleurs contre la télévision). Mais la télévision n'est pas une technologie comme les autres. Dans la reproduction, la photographie et le cinéma distanciaient l'aura, mais en même temps, de ce fait, pouvaient la magnifier comme jamais. La télévision, par contre, reproduit le monde pour le résorber tout entier dans l'actualité incessante d'une image, qui désormais semble sans reste. Et c'est peut-être là que l'aura va véritablement se dissiper, le corps se subtiliser – comme l'art et le théâtre. **J**

5. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Essais*, tome I, 1922-1934, traduits par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p. 161.

Olivier Asselin est professeur à l'Université Concordia, où il enseigne l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Il s'intéresse particulièrement à l'esthétique du XVIII^e siècle et à l'art contemporain. Il a collaboré à diverses revues (*Parachute*, *Trois*, *la Recherche photographique*, *Protée*) et a réalisé quelques films : *la Liberté d'une statue* (1990), *le Siège de l'âme* (1997) et *Maîtres anciens* (1997), une adaptation télévisuelle de la création théâtrale de Denis Marleau d'après Thomas Bernhard.