

**Elseneur**

35 | 2020

Claude Simon, passions du corps

---

Lorraine Dumenil, *Artaud et le cinéma*

Loïck Dutot

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/395>

**Éditeur**

Presses universitaires de Caen

**Édition imprimée**

Date de publication : 24 septembre 2020

Pagination : 159-161

ISBN : 978-2-84133-970-9

ISSN : 0758-3478

**Référence électronique**

Loïck Dutot, « Lorraine Dumenil, *Artaud et le cinéma* », *Elseneur* [En ligne], 35 | 2020, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/395>

---



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Lorraine Dumenil, *Artaud et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place (Le cinéma des poètes), 2019, 128 p.

Après Breton, Duras ou Ponge, c'est Artaud qui est l'objet d'un essai monographique de la collection « Le cinéma des poètes ». Après avoir organisé en 2011 à la Villa Médicis une rétrospective des apparitions d'Artaud dans le cinéma des années 1920 et 1930, Lorraine Dumenil, professeure d'histoire et de théorie des arts, interroge dans *Artaud et le cinéma* la façon paradoxale dont l'auteur du *Théâtre et son double* aborde le septième art. Dans cet ouvrage synthétique, elle divise son étude en trois parties, respectivement consacrées aux différentes pratiques cinématographiques d'Artaud, à ses réflexions théoriques, et enfin aux traces persistantes du cinéma dans son œuvre. Découpage sans surprise, contraint par le format et l'ambition de la collection, mais qui n'en permet pas moins d'analyser efficacement l'ensemble de la carrière cinématographique d'Artaud et la place qu'il occupe parmi ses contemporains, attirés comme lui par le nouveau médium. S'il est « un enfant du cinéma » (p. 7), car né en 1896, Lorraine Dumenil rappelle en préambule qu'Artaud a laissé une production théâtrale (pièces, écrits) quantitativement bien plus importante que celle qu'il a consacrée au cinéma. Néanmoins, entend démontrer l'auteure, il en fut un praticien et un théoricien marquant en son temps.

La première partie de l'essai présente la double pratique cinématographique d'Artaud, lui qui qualifiait le cinéma de « métier affreux » (p. 11). Exposant d'abord sa carrière actoriale, Lorraine Dumenil présente les films dans lesquels il joua et leurs réalisateurs, créant avec certains (Dreyer, Gance) des affinités artistiques. Apparaît une relation contrastée d'Artaud avec le métier d'acteur, « véritable métier d'esclave » (p. 15) selon ses dires après qu'il a joué un rôle mineur, quand après des premières prestations remarquées il ambitionnait une carrière à succès. Au contraire, celle-ci sera faite de petits rôles, qu'Artaud accepte pour subvenir à ses besoins. Malgré ses participations à des films marquants (*La Passion de Jeanne d'Arc*, *Napoléon*), sa pratique actoriale est donc globalement un échec. En cause, ce que Lorraine Dumenil présente comme une « suracuité du jeu » (p. 18), à savoir des prestations excessivement théâtrales, au point d'en devenir maladroites. Pour Artaud cependant, cela répond au besoin de « concordance » (p. 22) entre celui qu'il est et le personnage à incarner, et permet la réussite de l'interprétation – argument utilisé pour postuler au rôle d'Usher dans l'adaptation que Jean Epstein veut faire de la nouvelle de Poe, en vain. L'excès de son jeu et la folie qui s'en dégage le desservent. Les rapprochant de convulsions qui saisissent Artaud lors d'une conférence de 1933, Lorraine Dumenil fait l'hypothèse qu'ils sont « une préfiguration

de [son] œuvre et de [sa] vie» (p. 24). Sa carrière de scénariste obéit aux mêmes aléas. S'il envisage cette activité avec sérieux, seul le scénario de *La Coquille et le Clergyman* devient un film, et un seul autre est publié dans la NRF. À terme, Artaud se lance dans l'écriture de *scenarii* commerciaux et publicitaires pour s'assurer un revenu. L'arrivée du parlant l'en détournera. Pour Lorraine Dumenil, l'ensemble de ces textes traduit un intérêt pour le rêve et les images qu'il suscite, et révèle une précision technique propre à un professionnel de cinéma, tout en se rapprochant parfois d'une écriture poétique. Sans être un grand succès, la carrière de praticien d'Artaud lui a néanmoins permis d'être au cœur de la création et de la production cinématographiques.

Dans la seconde partie sont abordées les réflexions proposées par Artaud théoricien. La pensée du poète se développe dans des textes (dont bon nombre de lettres) qui selon l'auteure révèlent une vision contrastée, entre enthousiasme et déception, d'un cinéma pris dans sa globalité et son ontologie. Marqué par les travaux de Freud et d'autres psychiatres, influencé par les surréalistes, Artaud l'envisage comme une traduction des rêves et de l'inconscient. Cette capacité d'«exploration du fonctionnement de la pensée» (p. 42) que déploie le septième art, explique Lorraine Dumenil, provoque d'abord l'engouement d'Artaud. Une caractéristique cinématographique qu'il avait cherché à exploiter dans ses *scenarii*, mais qui est difficilement applicable à l'écran – à cet égard, l'auteure rappelle que la réalisation de *La Coquille et le Clergyman* fut l'objet d'une querelle entre Artaud et une Germaine Dulac accusée d'avoir trahi le scénario. Dans son entrain, Artaud fait du cinéma la manifestation concrète des opérations de l'esprit, hors des mots, *via* un nouveau langage capable de créer une forme de représentation plus intuitive. Implicitement, Lorraine Dumenil montre que le poète, dont le langage est le matériau premier, n'est jamais loin quand s'exprime le théoricien du cinéma. C'est la puissance de l'image sur les esprits et les corps, son incorporation directe par le sujet donc, qui intéressent Artaud. Néanmoins, son enthousiasme a laissé place à une certaine désillusion. L'auteure pointe deux raisons à cela. La première est liée à l'arrivée du parlant, bien qu'il faille distinguer, nous dit-elle, le «parlant» proprement dit, rejeté par Artaud, et le son, qui offre selon lui de nouvelles possibilités. Impliquant une «soumission au narratif» (p. 52) et un rapprochement avec le théâtre, la parole – dialoguée – fait disparaître ce qu'il estime être une qualité ontologique et poétique du cinéma, l'intuition évocatrice de l'image. Il envisage en revanche le son (qui peut passer par la voix) comme un atout potentiel pour l'image cinématographique, s'il se conjugue avec elle pour s'en faire un prolongement qui paradoxalement demeure

strictement visuel. La seconde raison découle du fonctionnement même du médium cinématographique qui, selon Artaud, et notamment à la suite de l'arrivée du parlant, rend compte du réel de façon mécanique et figée. Le cinéma devient dès lors trop factice aux yeux du poète.

Condamné à partir de 1933, le cinéma continue néanmoins d'habiter l'œuvre d'Artaud, comme le montre la dernière partie de l'essai. C'est notamment dans le rapport au théâtre qu'il est pensé par Artaud ; aussi Lorraine Dumenil consacre-t-elle une large place à l'articulation contrastée qui se fait jour entre les deux arts dans l'œuvre du poète. Artaud envisageait d'abord une certaine *cinématographicité* du théâtre, celui-ci se nourrissant des atouts intrinsèques du cinéma pour offrir une nouvelle forme d'image et échapper à la narration. Plus tard néanmoins, Artaud estimera que le théâtre doit pouvoir se renouveler à partir de ses propres forces et procédés, et se préserver des défauts du cinéma. L'ambition ultime d'Artaud selon l'auteure est la possibilité d'un spectacle total, dialectique, afin, à terme, de mettre en place l'expérience de la cruauté. C'est toutefois le médium théâtral qu'il finit par privilégier, tout en préservant l'influence de l'image filmique, source d'un nouveau langage. Artaud cherche ainsi à rendre l'image théâtrale hypnotisante, capable de provoquer des réactions corporelles, à l'instar du cinéma. Autrement dit, explique Lorraine Dumenil, il veut appliquer sur scène ses théories cinématographiques, avec l'avantage qu'a le théâtre de mettre en coprésence le corps de l'acteur et celui du spectateur, instituant un rapport direct entre le public et l'image qui favorise la *catharsis* artaudienne de la cruauté. Enfin, l'auteure revient sur la fortune de la pensée cinématographique d'Artaud. Celle-ci, occultée par ses réflexions théâtrales et rapprochée des idées surréalistes et de celles de grands cinéastes (Gance, Eisenstein), n'a eu qu'un faible impact. C'est Deleuze dans *L'Image-temps* qui fait d'Artaud un important penseur du cinéma et un précurseur de l'idée selon laquelle la pensée est un sujet filmique de premier ordre. Dès lors, ses théories sur la représentation de la pensée ou de la cruauté influencent des cinéastes comme Claire Denis, Gaspard Noé ou Bertrand Bonello.

Lorraine Dumenil dessine ainsi le parcours d'Artaud praticien et théoricien du cinéma, dans un essai synthétique mais suffisamment riche. L'une de ses qualités principales est de laisser à lire des propos du poète soigneusement et efficacement choisis, qui illustrent l'étude de l'auteure.

Loïck DUTOT

*Université de Caen Normandie*