Des métamorphoses de l'aura

Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini

Alain Naze

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1110>

DOI : 10.4000/appareil.1110

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Alain Naze, « Des métamorphoses de l'aura », *Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 11 octobre 2010, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1110> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1110>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des métamorphoses de l'aura

Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini

Alain Naze

NOTE DE L'ÉDITEUR

Version remaniée à partir des articles suivants : « Fonction de l'anachronisme chez Pasolini » et « Le cinéma, de Walter Benjamin à Pier Paolo Pasolini » du même auteur.

- 1 Une mise en écho des œuvres et démarches respectives de Benjamin et de Pasolini peut trouver son point de départ du côté d'une certaine pensée de l'histoire, qui, tout en n'étant pas romantique, fait du passé « ce qui peut sauver la révolution », selon la belle formule pasolinienne concluant le film *La rabbia* ; on pourrait évoquer alors, dans cette direction, le marxisme si peu orthodoxe de l'un et de l'autre ; mais le parallèle pourrait tout autant s'esquisser à partir de la conception du langage que tous deux développent, conception *intempestive* dans les deux cas, pour l'accent qu'elle fait porter sur la question de l'*origine* du langage, là où la science linguistique du xx^e siècle avait pourtant frappé d'interdit ce type de questionnement, pour la dimension *métaphysique* dont elle serait porteuse ; et alors on pourrait évoquer les accents prophétiques qu'a pu emprunter la parole de l'un ou de l'autre – et la liste de telles correspondances entre Benjamin et Pasolini pourrait être aisément poursuivie, faisant apparaître ainsi une résonance, significative en elle-même. Mais ici, c'est autour de la question du cinéma que la mise en relation des deux œuvres va plus spécifiquement nous intéresser, du moins à travers quelques-uns de ses aspects. Bien sûr, l'interrogation de Benjamin relative à la question du cinéma reconduit à toute sa réflexion sur l'œuvre d'art. Rappelons-nous qu'en ce qui concerne la photographie, il se demandait moins s'il s'agissait encore d'œuvre d'art, qu'il ne s'interrogeait sur les effets que l'apparition de la photo avait pu avoir sur l'art lui-même – et cette remarque peut évidemment être reportée, à l'identique, dans le champ de l'apparition du cinéma. Mais ici, donc, en restreignant le champ de la question, on va s'interroger sur un certain rapport que le cinéma entretiendrait, du moins selon l'optique de nos deux auteurs, entre la narration

et le choc. Il ne s'agit bien évidemment pas de faire du cinéma l'appareil par excellence de la narration, mais seulement d'envisager le fait que, si une dimension narrative est nécessairement présente dans tout film (ce que soutient Pasolini, on le verra), la spécificité du cinéma, dans le cadre d'une narrativité peut-être indépassable, pourrait bien consister en la provocation d'un certain type de *choc*, ou de *télescopage* qui, par la rupture ainsi introduite dans un continuum temporel, ne serait pas sans rapport avec cet « arrêt dialectique » que Benjamin désigne comme constitutif de « l'image dialectique », pensée comme un certain rapport entre « l'Autrefois » et le « Maintenant ». Dans cette optique, et quelque regret personnel et sentimental que Pasolini et Benjamin puissent, respectivement, entretenir à l'égard des mondes qui disparaissent, leur réflexion et leur pratique échapperont à tout passéisme, s'orientant bien plutôt vers ce qu'on pourrait peut-être nommer une reprise non « mélancoliste » de la question de l'aura.

1. Cinéma et narration

- 2 Si la question de la narration paraît centrale dans le rapport au cinéma qu'entretiennent Benjamin et Pasolini, c'est essentiellement en ce que le cinéma, forme artistique moderne par excellence, semble susceptible de prendre le relais des formes traditionnelles de narration. Par conséquent, il ne s'agit pas là du tout d'envisager un cinéma qui aurait à se plier, par exemple, aux conditions d'énonciation narrative propres à la littérature, mais de considérer que si la narration survit dans le cinéma, alors se trouve ainsi dessinés les contours d'une manière spécifiquement moderne de raconter. Là encore : au lieu de nous demander si le cinéma relève bien de l'ordre de la narration, demandons-nous plutôt comment le cinéma transforme la narration. D'ailleurs, l'ultime livre de Pasolini (*Pétrole*), qu'il présente essentiellement comme une « forme », emprunte fréquemment les voies d'une écriture de type cinématographique, ce qui montre bien que si le cinéma a partie liée à la narration, cela ne signifie pas nécessairement qu'il doive obéir aux exigences hétéronomes de la littérature, puisqu'il serait lui-même capable d'influer sur les formes littéraires de la narration.
- 3 On sait que Benjamin s'est particulièrement intéressé aux formes traditionnelles de l'art de raconter, et le lien qu'il établit entre la narration et les formes sociales montre bien que l'univers en lequel elle restait possible ayant disparu, si quelque chose comme *de la narration* subsiste, ce ne peut être que sous des modalités très différentes. Leskov tracerait ainsi la figure du dernier narrateur traditionnel, celle d'un monde disparaissant, mais on se tromperait en concluant pour autant à la mort de la narration, Benjamin soutenant bien plutôt que « [l]a narration, elle, demeurera. Mais pas sous sa forme "éternelle", dans sa chaleur familière et souveraine ; plutôt sous des formes inédites, audacieuses, desquelles nous ne savons encore rien¹ ». Si, de cette façon, le lien n'est pas positivement établi entre cinéma et narration, la prudence de Benjamin rend au moins son propos accueillant à l'idée selon laquelle le cinéma constituerait peut-être une des sources inédites de formes non traditionnelles de narration. L'attrait de Benjamin pour Eisenstein et peut-être surtout, même s'il ne paraît jamais l'évoquer directement, pour Vertov, semble pourtant nous orienter vers un cinéma de montage avant tout, c'est-à-dire pas directement narratif, et même, dans le cas de Vertov, résolument opposé à un cinéma de récit. Cette contradiction semble susceptible d'être dépassée, si l'on s'appuie sur l'idée pasolinienne selon laquelle il n'y a

pas de cinéma qui ne soit narratif, *au moins malgré lui*. Pasolini dit en effet continuer à « croire au cinéma qui raconte », jugeant qu'un film ne peut pas ne pas raconter quelque chose : face aux tentatives de nombreux réalisateurs cherchant à obtenir que « même au cinéma "il ne se passe rien"² », s'alignant en cela « sur le nouveau roman » et sur certaines avant-gardes qui parlent d'« anti-roman », Pasolini, lui, déclare ne pas y croire, « parce que toute forme d'art ne fait qu'évoquer la réalité, et rien d'autre, et dans la réalité il se passe toujours quelque chose, comme le temps passe, ou du moins donne-t-il l'impression de passer : et ceci est l'illusion de notre vie³ ». La question qui se pose ici est de chercher à comprendre comment Pasolini en arrive à cette conclusion, c'est-à-dire à l'idée d'une impossibilité d'un cinéma non narratif, tout en opposant un « cinéma de prose » à un « cinéma de poésie ».

- 4 En fait, il faut bien saisir que par l'expression de « cinéma de poésie », il ne désignait qu'une « notion abstraite », et ne cherchait à définir par là ni « la forme principale du cinéma moderne », ni celle qu'il aurait lui-même adoptée, puisque tout au contraire, il visait ainsi à cerner une notion « valable pour tous les temps », et qui aurait même dominé avec « le cinéma des origines⁴ ». Par conséquent, lorsqu'il parlait de « cinéma de poésie », loin de considérer qu'il désignait ainsi un cinéma absolument non narratif, Pasolini visait d'abord des films relevant d'une « poésie narrative », à l'image de cet *Homme d'Aran*, de Robert Flaherty, à propos duquel il écrit qu'on se trouve ici face à « une idée du montage assujetti à une technique narrative du cinéma de poésie⁵ ». Et en effet, si le personnage central du film est sans doute l'île irlandaise elle-même et la population qui l'habite, précisément contre vents et marées – et cela pourrait en effet nous conduire vers un cinéma non narratif, consistant seulement à enregistrer ce qui est, à la manière de Vertov éventuellement – il n'en reste pas moins (et ce fut d'ailleurs l'objet des critiques de la part des tenants du documentaire au sens strict) que le film de Flaherty est monté de façon à faire apparaître comme une épopée les activités de travail qui conditionnent la survie sur ces rochers désertiques – qu'on pense seulement au caractère haletant des scènes relatives à la pêche au requin pèlerin, lors desquelles naît une inquiétude pour les personnages eux-mêmes (à l'unisson de Michaël et sa mère), et plus largement pour l'issue de l'épisode. Autrement dit, si le cinéma de poésie se distingue bien d'un cinéma de narration, « [l]a différence ressorti[r]ait à la technique : plutôt que la technique narrative du roman, de Flaubert ou de Joyce, la technique narrative de la poésie⁶ », et c'est en cela que la sorte de poème épique de Flaherty peut être rejoint dans son genre par « les histoires parisiennes d'intérieurs, chambres à coucher ou bars, de Godard, [qui] sont montées avec une technique narrative typique de la poésie⁷ ». Il existe donc bien une certaine porosité entre les deux formes typiques de cinéma répertoriées par Pasolini, et cette remarque est utile pour saisir les passerelles entre « pseudo-récit » des films relevant d'un cinéma de poésie, et « poésie interne » propre à certains films narratifs, ni l'un ni l'autre ne relevant, en tout cas, d'un « cinéma de poésie non narrative », c'est-à-dire de « poésie-poésie⁸ ».

- 5 Pour définir de la manière la plus simple possible le « cinéma de poésie », Pasolini propose de reprendre la formule que les spécialistes utilisent : « Faire sentir la caméra » – les films relevant d'un cinéma de poésie prendraient donc le contre-pied de la formule valant pour les « cinéastes sages », jusqu'au début des années soixante : « Ne pas faire sentir la caméra⁹ ». Dans ces conditions, Pasolini se doit de reconnaître que s'il y avait une poésie propre aux « grands poèmes cinématographiques, de Charlot à Mizoguchi et à Bergman¹⁰ » (et qu'on retrouverait, à sa manière, dans *L'homme d'Aran*),

du moins n'obéissait-elle pas aux canons définissant le cinéma de poésie – on n'y sentait pas la caméra. C'est donc bien que la poésie de ces films se situait « ailleurs que dans le langage en tant que technique du langage », autrement dit, qu'elle n'en passait pas par l'adoption d'un « langage spécifiquement poétique », et que par conséquent, « ce n'étaient pas des poèmes, mais des récits : le cinéma classique a été et reste narratif : sa langue est celle de la prose » – on se trouverait donc face à une poésie « interne », à l'image de celle qui traverserait « les récits de Tchekhov ou de Melville¹¹ ». Pasolini réservera donc le terme de « pseudo-récit » aux films relevant du cinéma de poésie :

[L]a formation d'une « langue de la poésie cinématographique » implique donc la possibilité de faire, au contraire [au contraire des récits propres au cinéma classique], des pseudo-récits, écrits dans la langue de la poésie : la possibilité d'une prose d'art, d'une série de pages lyriques, dont la subjectivité est assurée par l'usage, servant de prétexte, de la « subjective indirecte libre » ; et dont le véritable protagoniste est le style¹².

- 6 Ainsi, s'il n'y a pas de cinéma non narratif, ce qui explique que Pasolini parle de « pseudo-récits » pour les films relevant d'un « cinéma de poésie », c'est d'abord parce qu'il n'y a pas de cinéma usant d'une langue lyrique. Mais si l'impossibilité, au moins actuelle, d'une poésie non narrative au cinéma implique que le cinéma de poésie relève de la prose (poétique), on peut dire aussi, en sens inverse, qu'il existe également une poésie « interne » propre au cinéma de prose, ou peut-être plutôt qu'il *existait* une telle poésie interne – le passage à l'imparfait se justifiant par le fait que Pasolini décrive ces récits à partir de conditions de possibilité qui ne semblent plus à notre portée :

[L]e fait que l'on n'y sentît pas la caméra signifiait que la langue *adhérait aux significations*, en se mettant à leur service : elle était transparente jusqu'à la perfection : elle ne se superposait pas aux faits, en les violentant à travers les folles déterminations sémantiques que l'on doit à sa présence comme conscience technico-stylistique continue¹³.

- 7 Pour comprendre ces mots de Pasolini, il ne faut pas oublier que pour lui, le cinéma est expression de la réalité *par* la réalité, et que dans ces conditions, les modifications de la réalité elle-même (c'est-à-dire tout autant des ressources du *langage* cinématographique) rejaillissent sur les possibilités d'expression propres au cinéma. Semblerait ainsi révolue l'époque d'une certaine transparence de la langue utilisée, où il aurait été encore possible de filmer sans faire se déplacer la caméra, tout en obtenant des effets remarquables (Pasolini évoque ici *Les lumières de la ville*, à travers « le comique stupéfiant du ballet de Charlot », boxant face à un champion beaucoup plus fort que lui, comique dont Pasolini estime qu'il est obtenu à partir d'une caméra restant immobile, prenant « un plan d'ensemble quelconque¹⁴ »). Par ce biais, on retrouve, cette fois dans le cadre du cinéma, une remarque de Benjamin relative à la littérature, plus précisément à l'impossibilité moderne de raconter selon les canons de la narration traditionnelle : « [...] s'il n'y a plus de bonnes histoires à écouter, c'est aussi que les choses ne durent plus de la bonne manière¹⁵ ». Ainsi, le cinéma connaîtrait peut-être, en accéléré, une évolution qui ne serait pas sans rapport avec la littérature : tout comme il n'est plus possible aujourd'hui d'écrire, simplement : « La marquise sortit à cinq heures », la transparence du narrateur ayant vécu, de même, le cinéaste ne pourrait plus filmer *en toute transparence* la marquise, sortant en effet à cinq heures. Car ces évolutions, en apparence essentiellement stylistiques, signifieraient d'abord une transformation de la réalité elle-même : de la même manière que Benjamin indique bien que les grandes figures (nomades et sédentaires) de la narration ont disparu avec

l'avènement du monde moderne, et du roman bourgeois, Pasolini indique pour sa part que le caractère *expressif* de la réalité tendant à se dissoudre (dans le cadre d'une réalité devenue *technique*, pour les objets, et, plus tard, sous les coups de « l'homologation consumériste » pour les corps, les voix, etc.), il est devenu impossible de réaliser des poèmes cinématographiques à la manière de Bergman, Dreyer, ou Mizoguchi, qui supposaient le caractère « poétisable » de la réalité. Pasolini, à cet égard, écrit : « [...] il y a quelque chose dans la vie moderne qui n'est plus poétisable [...] [o]u qui n'est poétisable qu'une seule fois », à l'image de l'usine filmée dans *Les temps modernes*, vis-à-vis de laquelle Charlot pouvait rester « expressif », en se détachant sur le fond de fonctionnalité propre à la technique – alors qu'aujourd'hui, selon les mots mêmes de Pasolini, « la vie à l'usine tend à s'imposer comme modèle fondamental et même unique de toute la vie », ce qui implique que le personnage de Charlot serait à présent intégré à la réalité elle-même, laquelle ne serait plus capable de sécréter quoi que ce soit échappant à la fonctionnalité, et donc surtout pas un équivalent de Charlot, ce personnage qui était « tout expressivité¹⁶ ». Soit, donc, la réalité n'est plus poétisable, soit elle ne l'est qu'une seule fois. Par conséquent, le cinéma lui-même participerait à cette *technicisation* par laquelle la réalité ne pourrait plus faire l'objet d'un poème cinématographique : la réalité ayant elle-même intégré les films réalisés (au sens où ces films font partie de cette réalité, et conditionnent en partie la manière dont on la perçoit), c'est à un appareillage redoublé de la réalité auquel on assiste ici (comme l'appareil narratif spécifiquement littéraire avait constitué un appareillage antérieur), et c'est donc à un retour de la médiation qu'on doit conclure (là où Pasolini visait, par le recours au cinéma, à supprimer une médiation entre lui et la réalité), dans le sens où un signe cinématographique peut désormais renvoyer aussi à un autre signe cinématographique – ainsi, les films à la poésie « interne » dont parle Pasolini auraient connu une situation idyllique, qui aurait proprement été celle de la mise en place de l'appareillage cinématographique appliqué à une réalité qui en était encore vierge. C'est donc cette intégration de la technique cinématographique à la réalité que Pasolini veut rendre visible, afin de déjouer les mystifications de la technique :

Les techniques audio-visuelles constituent désormais une grande part de notre monde, c'est-à-dire du monde du néo-capitalisme technique qui avance, et qui tend justement à rendre ses techniques a-idéologiques et ontologiques ; à les rendre tacites et absolues ; à en faire des habitudes ; à en faire des formes religieuses. Nous sommes des humanistes laïques, ou au moins des platoniciens non misologues : c'est pourquoi nous devons nous battre pour démystifier l'« innocence de la technique », jusqu'au bout¹⁷.

- 8 On retrouve ici une préoccupation qui sera aussi celle de Benjamin, à travers son opposition entre une « première technique » (visant essentiellement à une maîtrise des forces naturelles) et une « seconde technique » (envisagée comme plus émancipatrice, précisément en sa tendance à s'écarter d'une forme d'imitation de la nature), englobant bien évidemment le cinéma : loin de tout pas en arrière, l'émancipation se gagnerait à l'intérieur même de la seconde technique. C'est précisément en ce sens que Pasolini, tout en s'interrogeant à voix haute (« Devrai-je rendre compte, dans la vallée de Josaphat, de la faiblesse de ma conscience face aux séductions, qui s'identifient, de la technique et du mythe ?¹⁸ »), poursuivra jusqu'à sa mort ses expérimentations au sein du médium cinématographique, tout en continuant à l'interroger – mais de l'intérieur – quant à sa capacité politique de résistance. C'est en effet toute la démarche de Pasolini, et pas seulement au cinéma, qui témoigne d'un tel état d'esprit, puisque, sans pour autant jamais abandonner la poésie, il va cesser de recourir à la langue du Frioul, et

dans les années cinquante, passer à la forme romanesque, avec les deux ouvrages qu'on désigne généralement comme les « romans romains », les *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*. En cela, son choix d'une forme d'expression résolument moderne est évident, d'autant que ses modèles avoués en la matière sont alors Verga, Joyce et Gadda, autant de références montrant bien que son intention n'est nullement documentaire (bien que certains aient voulu y voir une forme de « document à l'état brut »), et qu'il ne s'agit pas pour Pasolini de faire œuvre d'ethnologue recueillant des parcelles de cultures, de langues en train de disparaître, mais bien de créer une œuvre littéraire contemporaine, bien conscient de la « crise » du roman bourgeois, ayant affecté « la belle confiance du XIX^e siècle¹⁹ ». De ce point de vue, son passage à l'expression cinématographique au début des années 1960 constitue bien sûr l'aspect le plus visible de son engagement artistique au sein de formes artistiques spécifiquement contemporaines, mais en cela Pasolini ne renie pas pour autant ses modes antérieurs d'expression, seulement, les jugeant alors impraticables, ou engagés dans une impasse, il change de technique – à l'intérieur même du cinéma la même logique sera discernable, comme au moment où, abjurant la *Trilogie de la vie*, il considérera que ce type de films n'est plus possible (les corps non homologués nécessaires à ces films sont alors considérés comme étant en voie d'intégration) et passera à son ultime expérimentation au cinéma à travers la réalisation de *Salo ou les cent vingt journées de Sodome*. On n'a cependant aucunement en cela une fuite en avant de la part de Pasolini, comme s'il avait progressivement abandonné toute tentative artistique de manifester son amour pour le passé, puisqu'il s'agit au fond à chaque fois d'adopter une position artistique tenable, lui permettant de ne pas céder sur l'essentiel, c'est-à-dire de ne pas sacrifier le passé – sans pour autant l'enfermer dans un écrin qui le figerait en reliques et nous ferait manquer « l'inoubliable ».

- 9 L'ultime film de Pasolini, en effet, constitue, par excellence, un film sur la capacité du cinéma à demeurer un moyen politique efficace, malgré (et du sein même de) son autoréférentialité, ici pleinement assumée. La proximité avec Benjamin se révèle encore ici, en ce que le questionnement de *Salo*, au fond, consiste à rechercher la brèche susceptible de briser la temporalité homogène du présent, d'interrompre la continuité du temps de la catastrophe ; et si cette proximité est encore celle qui les relie au cinéma en tant que tel, c'est que la réponse de Pasolini sera de part en part *cinématographique*.
- 10 Dans *Pétrole*, Pasolini utilise une métaphore du cinéma, à travers l'idée du personnage central du « roman », Carlo, en caméraman, dont les visions (dans le viseur de l'objectif) sont expliquées et commentées par trois petits dieux présentés comme l'élément rationnel du dispositif. Par là, Pasolini illustre son idée selon laquelle, quelle que soit la visée du réalisateur, en termes de signification, les images d'un film débordent toujours cette intention volontariste et consciente, en ce que c'est la réalité elle-même qui se présente au spectateur, avec son poids de simple présence, malgré tout, brute : les éléments d'un film provenant de la réalité elle-même, « les images sont toujours concrètes, jamais abstraites », et donc, si le cinéma peut atteindre le stade de la « parabole », à aucun moment il ne peut se faire « expression conceptuelle directe », la « matérialité onirique » de ses images s'y opposant formellement²⁰ – irrationalité cinématographique que le dispositif de *Pétrole* souligne, tout en y apportant un remède, mais spécifiquement littéraire. En revanche, la faille dans la manière de filmer, que le roman évoque, trouve, elle, un prolongement cinématographique dans l'œuvre de Pasolini. C'est le passage de *Pétrole* en lequel Carlo, filmant la réalité d'une Italie de

l'époque succédant à ce que Pasolini appelle le « génocide culturel », va se trouver face à un « déphasage », une sorte d'erreur technique, qui aura pour effet de substituer à la hideuse réalité contemporaine (constituée d'« immeubles neufs ») un monde immémorial, à travers « des mesures et les piliers d'un Aqueduc » de « ce qui fut autrefois une grande métropole plébéienne²¹ ». Cinématographiquement, cette erreur technique prendra la forme d'une manière de filmer contrevenant parfaitement aux règles de la narration, lorsque, en particulier dans *Les Mille et Une Nuits*, on se trouve face à des figurants du tiers monde qui *fixent* du regard la caméra. Un anachronisme comparable à celui qu'évoque le roman se produit alors, les corps plébéiens crevant ainsi littéralement l'écran (du moderne cinéma), en opérant une rupture dans la continuité temporelle de la narration, enrayant le récit par la fixation ainsi effectuée. On se trouve ici face à un équivalent cinématographique de ce que Benjamin appelle « image dialectique », c'est-à-dire, en l'occurrence, face à un télescopage entre la modernité du médium cinématographique et « l'Autrefois » propre à des corps sans âge, rencontre susceptible de faire briller, un instant, une réalité disparue, précisément à la faveur de « l'arrêt dialectique » ainsi opéré. L'homogénéité du présent a donc su être percée par le surgissement d'une extériorité. C'est, dans une certaine mesure, le même problème qui se pose dans *Salo ou les 120 journées de Sodome*, à ceci près qu'à la différence des films de la *Trilogie de la vie*, Pasolini a renoncé à chercher des corps plébéiens susceptibles de briser la triste répétition des corps soumis à l'homologation consumériste, par où la *sortie* hors du dispositif carcéral de *Salo* devra nécessairement emprunter d'autres voies.

- 11 De ce dernier film de Pasolini, on peut dire qu'il constitue une réflexion théorique en acte sur le cinéma, en ce qu'il pose la question de la place du spectateur comme voyeur (à la fois parce que nous regardons des actes de torture, des crimes, sans nous y opposer, et également parce que le film lui-même représente aussi les bourreaux qui, tour à tour, seront les spectateurs jouissant des crimes qui se commettent dans la cour), mais aussi celle de la complicité du réalisateur avec ce qu'il montre, quelles que puissent être ses intentions de dénonciation (le poids de réalité des images qu'on évoquait tout à l'heure, s'imposant à l'écran, se trouve ici métaphorisé à travers les paroles littéraires de Pasolini lui-même, qui seront, parce qu'elles sont prononcées par les bourreaux du film, compromises avec celles de tous les autres auteurs cités). C'est bien l'enfermement qui caractérise ce film, formellement et aussi du point de vue de l'histoire, et l'on est bien ici – si l'on ajoute l'autoréférentialité de l'œuvre, empêchant tout surgissement d'un *dehors* – dans ce que Deleuze a pu appeler, parlant de *Salo*, « un pur théorème mort, un théorème de la mort » (en opposition à *Théorème*, qui constituerait, lui, « un problème vivant », à travers la solution provenant du dehors, l'hôte)²². Que ce film dût être mal compris, c'est ce que Pasolini prévoyait, qui comptait défendre son film, au moment de sa sortie, comme on mène une « guérilla » – c'est qu'en effet, le risque est grand de l'indistinction entre le film lui-même et ce qu'il dénonce. Dans ces conditions, et Pasolini connaissant la puissance suggestive des images, la faille se doit d'être cherchée à une hauteur comparable, c'est-à-dire sur un terrain strictement cinématographique, une signification de parabole ne pouvant destituer tout à fait ce que des images ont constitué, à un niveau autrement profond. Dès lors, le sens que Pasolini confère à ce film, et qui en fait une dénonciation de l'univers consumériste (du « nouveau fascisme »), à travers une représentation empruntant les oripeaux du nazi-fascisme, ne peut valoir qu'à titre indicatif, quelque

chose de plus puissant devant agir dans ce film, sans quoi il serait digéré, absorbé par ce qu'il était censé combattre.

- 12 Or, si l'on considère *Salo* en son ensemble, on peut s'apercevoir qu'il se caractérise, notamment, par la présence de quelques moments de *pur cinéma*, c'est-à-dire de cinéma muet, que Pasolini, d'ailleurs, affirme préférer au parlant. Et il se trouve que ces moments sont particulièrement expressifs, que l'on songe à cette tentative de fuite d'un prisonnier, lors de son transfert, geste de rébellion intervenant dans un moment muet du film, seulement troué par les rafales qui abattront le fugitif ; ou qu'on envisage ce point levé du milicien ayant désobéi au règlement en couchant avec une servante, et qui se défait de son statut de collaborateur à travers cette nudité, moment muet là encore, auquel il est à nouveau mis fin par les coups de feu des bourreaux, l'exécutant ainsi. Mais c'est finalement toute la dernière partie du film (le « Cercle du sang ») qui s'avère également être quasiment muette, silence au sein duquel a lieu la défenestration suicidaire de la dernière narratrice (pianiste bien plutôt, puisque presque muette), après avoir vu par la fenêtre quelque chose que le spectateur ignore (sans doute des crimes dans la cour), et silence auquel met fin le bruit mat du corps au moment où, on l'imagine sans le voir, il touche le sol. Ces trois moments pourraient être enregistrés comme des moments de résistance, mais tous s'achevant par la mort des contrevenants à l'ordre nazi-fasciste, c'est l'impossibilité de sortir de cet enfer qui se trouverait ainsi affirmé, témoignant peut-être alors du désespoir du réalisateur lui-même. Mais, si l'on considère ces trois moments comme des actes de résistance *en tant qu'ils se produisent de façon muette*, et non pour eux-mêmes, alors une échappée devient envisageable. En effet, ce serait par le recours au silence qu'une trouée s'effectuerait, permettant d'échapper à cet univers, puisqu'au fond, c'est la parole *en tant que telle* qui se trouve compromise dans *Salo*, en ce que même les paroles de résistance parviennent à être *recupérées* par le fascisme. À travers le silence, c'est donc, paradoxalement, quelque chose de l'univers des « purs parlants » pasoliniens qui surgit, là où nous l'aurions, justement, le moins attendu. La pièce *Orgie* nous permet de confirmer que Pasolini considérerait bien qu'une telle fonction pouvait être attribuée au silence :

Homme : Et que disaient les gens ? / Femme : C'étaient les mêmes que chez toi.
 / Homme : Alors on ne parlait pas. / Femme : Oh si, les voix montaient de partout.
 / Le soleil frappait sur les gouttières bleues de sulfate ? / Ou sur les murs de pierre au-dessus des fumiers ? Et ces voix / rayaient de paix l'angoisse, tranquille, du jour.
 / Le crépuscule descendait doucement, comme une sorte de moût versé par les planètes / et son rouge était lourd comme une pâte divine ? / Eh bien ces voix étrangement joyeuses montaient, / du côté du clocher, ou des fermes sur la route asphaltée. / ET POURTANT PERSONNE NE PARLAIT. / [...] Homme : En vérité les miens étaient un peu différents. On vivait / dans une grande ville de province. [...] / ET POURTANT PERSONNE NE PARLAIT. [...] / Femme : Que les voix aient été / modulées dans un moyen âge rustique, passé / par le bon sens du XIX^e siècle, ou / dans une langue (une langue mal assimilée) / sur ce point il n'y a pas de doute : PERSONNE NE PARLAIT. / [...] Homme : Personne dans ce monde n'avait rien à dire à / quelqu'un d'autre : et pourtant tout résonnait de voix. / Et toi, comment as-tu appris à parler ? / Femme : En écoutant ces voix. / Homme : Mais elles te disaient quelque chose ? Quoi alors ? / Femme : Oh non, ce n'était que des voix. Elles disaient / mon nom, c'est vrai, et montraient / toutes les choses qui nous entouraient et dont nous nous servions / dans ce monde : MAIS ELLES NE PARLAIENT PAS / [...] Femme : Nous communiquions entre nous uniquement *en faisant quelque chose*. / Homme : Les Huns ou les Lombards *avaient fait* un petit temple / de la plus dure et la plus blanche des pierres ; / l'Étrusque *avait fait* une tombe de tuf avec des sexes roses. / Femme : Ma mère *faisait* le poulet à la sauge, / et la tarte de farine jaune,

sous la cendre. / [...] Homme : En nous apprenant à ne pas parler / voici ce qu'ils ont fait de nous. / Femme : Des personnes suffoquées par la joie de la honte²³.

- 13 Cette absence de parole apparaît donc avant tout comme une rupture vis-à-vis du langage instrumental, et comme un retour à la *réalité*, autant dire, par conséquent, à un univers plébéen, puisque le monde bourgeois est toujours caractérisé par Pasolini comme relevant de l'irréalité. Dans un tel monde où « personne ne parle », la seule communication possible est *action*, et sous ce rapport, la dernière partie de *Salo* laisse le langage cinématographique assumer sa performativité spécifique, celle d'un langage d'action qui, par définition, *en faisant, dit*. Dans notre univers sursaturé de communication, où même l'éthique se veut communicationnelle, le saut par la fenêtre de la pianiste revêt une valeur de révélation, en ce qu'il initie un pur anachronisme, faisant surgir dans l'univers de *Salo*, surchargé de paroles et de commentaires littéraires croisés, ce qui lui est le plus contraire, l'innocent langage d'action propre à un univers précapitaliste – autant dire que ce moment muet du film ressuscite un monde englouti. Le cinéma provoque ainsi l'émergence d'une image dialectique pleinement cinématographique : c'est en faisant se télescoper le cinéma contemporain de 1975 avec l'ancien cinéma muet, que *Salo* parvient, de façon immanente, à faire surgir une extériorité du sein même de l'autoréférentialité cinématographique, transperçant elle-même l'autoréférentialité culturelle et bavarde de la bande-son.
- 14 Ainsi, par-delà un cinéma de prose et un cinéma de poésie, on peut envisager que Pasolini expérimentait, à travers *Salo ou les cent vingt journées de Sodome* un cinéma d'*action*, très proche d'un cinéma muet, mais non par retour à une forme passée : là où le cinéma des origines était muet par nécessité, celui qu'inaugurait peut-être Pasolini, dans ce qui restera son ultime film, n'était que partiellement muet, et surtout ne l'était que par décision délibérée, c'est-à-dire sans réaliser le moindre pas en arrière du point de vue technique. C'est en cela que cette dernière forme cinématographique consonnerait encore profondément avec les conceptions benjaminienes, telles qu'on peut les appréhender, notamment du point de vue de la question du langage : parlant de la langue adamique, Benjamin se pose une question : « si la lampe, la montagne, le renard ne se communiquaient à l'homme, comment alors pourrait-il les nommer ? » ; et il en dégage cette réponse : « [...] il les nomme ; il se communique en les nommant²⁴ ». Or, du langage adamique des « noms », nous serions tombés dans un langage instrumental de simples « mots », incapables de nommer les choses en vérité, mais ce n'est pas là, pour Benjamin, une raison suffisante pour renoncer à entendre quelque chose d'un écho de la langue des origines, précisément à partir du lieu qui est le nôtre aujourd'hui, et non pas en cherchant à renouer de façon nostalgique avec le langage des origines. Le dernier film de Pasolini recueille ainsi quelques échos de la langue cinématographique des origines, sans renoncer pour autant à l'actualité de son cinéma – là est sa puissance intempestive. De son côté, et malgré son amour évident pour les formes de littérature populaire, Benjamin n'hésitera pas à manifester un intérêt pour le cinéma, et plus généralement, son attitude consistera à enregistrer l'impossibilité moderne de raconter selon les formes traditionnelles, sans s'accrocher désespérément à celles-ci, considérant notamment que si le roman triomphe dans notre époque, c'est là le signe qu'on est face à « la forme que les hommes se procurèrent, lorsqu'ils ne furent plus capables de considérer que du seul point de vue des affaires privées les questions majeures de leur existence²⁵ », en particulier la mort, qui est alors entrée dans un processus de privatisation. Une autre note, que ne reprendra pas l'essai sur « L'œuvre d'art... », témoigne même de la satisfaction de Benjamin face à cette

modification du statut de la mort : « tant mieux », dit-il, si dépérit « toute l'aura de consolation, de sagesse, de solennité, dont nous avons entouré la mort », note qui se conclut par ces mots : « Ne pleurons pas. Absurdité des pronostics critiques. *Le cinéma au lieu de la narration*. Nuance de la vie éternellement animée²⁶ ». Cette évolution quant à notre attitude relative à la mort se trouve donc explicitement reliée à la disparition de la narration, comme si nous avions à choisir entre le cinéma et la narration.

2. Ni liquidation, ni restauration de l'aura

- 15 En fait, les choses sont un peu plus subtiles, en ce que Benjamin n'évoque que la perte d'autorité de « l'ancienne narration », ce qui implique qu'il n'exclut donc pas par principe la possibilité de formes de narration spécifiquement modernes, auxquelles il serait alors possible que le cinéma puise, ou mieux encore, dont le cinéma pourrait être l'origine. La prudence de Benjamin, à cet égard, témoigne d'un refus des « pronostics », et nous confirme bien dans l'idée selon laquelle les mots de Benjamin ne peuvent pas exclure *a priori* du champ cinématographique l'usage de techniques narratives modernes, « inédites », ou plus précisément de *possibilités de récits*. Maintenant, et au-delà des explications historiques et sociologiques fournies par Benjamin lui-même, et qui concernent le passage d'un univers traditionnel à un monde moderne, si l'on veut saisir plus profondément la raison même pour laquelle le récit, sous ses formes traditionnelles, aurait perdu son autorité, il faut s'intéresser à la question de l'aura et de son apparent dépérissement, d'autant que seule une telle réflexion saura conférer à certaines formes artistiques le statut qui leur permettra de jouer le rôle de substitut du récit traditionnel, dans une époque supposée sans aura. Si le cinéma, par exemple, semble apte à produire cet effet de « choc » par lequel, depuis Baudelaire, on reconnaît la marque spécifique de la modernité, et du type inédit d'*expérience* qui s'y déploie, et que de cette manière il se révèle comme l'art par excellence dans une ère livrée à la valeur d'exposition, il resterait à évaluer sa *capacité* à produire des formes spécifiques de récit. Ce serait alors le moment de se demander, par exemple, comment Pasolini peut parvenir à faire des films justifiés par le seul « plaisir de raconter », et faire passer en effet en eux le plaisir d'entendre / voir un récit qui ne nous replonge d'aucune manière vers des modes traditionnels de l'art de conter. En cela non plus le réalisateur de la *Trilogie* n'avait pas oublié la leçon de Proust :

Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. [...] Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, *Les Mille et Une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux. Mais, comme Elstir Chardin, *on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant*²⁷.

- 16 Si la question de l'aura ne peut ici être laissée plus longtemps dans l'ombre par notre interrogation, c'est que c'est effectivement dans le cadre d'une époque ayant vu l'expérience s'appauvrir que l'ère de la transmissibilité de l'expérience serait parvenue à son terme. S'il n'est donc plus temps, pour les vivants, de quêter quelque enseignement décisif auprès des mourants, c'est que la mort elle-même a cessé d'être source d'autorité, qu'elle s'est trouvée, en quelque manière, désensorcelée. Y a-t-il cependant lieu d'énoncer la disparition pure et simple de l'aura dans notre époque, entérinant ainsi la conception selon laquelle cette aura relèverait entièrement d'une

ère dominée par la valeur culturelle, là où notre période constituerait celle du triomphe sans partage de la valeur d'exposition ? Cette vision des choses s'avère simpliste, à plus d'un titre et, à cet égard, il s'agira notamment de résister à l'opposition massive entre deux époques de l'histoire de l'art, opposition qui n'aperçoit pas le rapport dialectique entre *culte* et *exposition*, lequel, pourtant, relance la question de l'aura pour notre époque, et permet en particulier d'éviter de considérer le cinéma *en tant que tel* comme nécessairement facteur d'émancipation – mais cette complexification de la réflexion permettra tout autant d'éviter d'envisager le cinéma, dans une optique alors nostalgique, comme *la* forme artistique piétinant impitoyablement cette aura, que la photographie aurait encore su conserver, à la marge. Reconnaissons que cette question a été passablement obscurcie à travers les différentes versions du texte de Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », défiguré du fait des injonctions de Horkheimer visant à expulser du texte toute référence explicitement politique, de façon à maintenir l'orientation dite « scientifique » de l'*Institut für Sozialforschung*, mais surtout à cause des interventions répétées d'Adorno, ingérences dont la logique, d'apparence souvent contradictoire, est minutieusement reconstituée par Bruno Tackels²⁸.

- 17 Si, sur la base de la distinction d'origine marxienne opérée par Benjamin entre « première technique » et « seconde technique », on en vient à reconnaître avec Jean-Louis Déotte la narration comme « l'appareil » qui, dans le domaine artistique, correspond à l'ère de la production artisanale, alors que le cinéma constituerait « l'appareil » propre à une époque de production industrielle, on a vu qu'il fallait pourtant rester prudent pour ne pas mettre en place une césure sans reste entre récit et cinéma : lorsque Jean-Louis Déotte défend l'idée que « le cinéma n'a rien de narratif », et qu'à ce titre, il convient de distinguer deux « temporalités », « celle du don et du sacrifice » pour la narration, celle du « jeu » pour le cinéma²⁹, il ne faut donc pas entendre par là que le cinéma serait rétif à toute forme de narration. C'est seulement que le cinéma, *en tant que tel*, n'est pas *essentiellement* narratif, ce qui le distingue radicalement de « l'appareil » propre à l'art traditionnel de raconter, sans pour autant qu'il s'agisse de conclure à une interdiction de narration qui frapperait la forme cinématographique en tant que telle. Il s'agit donc d'opérer une distinction entre le récit (*l'istoria*) et « l'appareil » qui, le mettant en scène, constitue la dimension propre à « faire époque » :

[...] comme l'*istoria* respecte les règles de la *Poétique* aristotélicienne, c'est-à-dire celles de la *mimesis* au sens fort, si on la retrouve selon Rancière aussi bien comme but de la tragédie de Sophocle, comme but de l'art de la Renaissance, et au cœur de la *Fable cinématographique* comme chez Hitchcock, alors l'*istoria*, et plus largement la fable, n'est pas un concept discriminant et ne peut donc faire époque³⁰.

- 18 L'important, ici, serait de considérer « la construction légitime de la scène de la représentation », telle que « l'appareil perspectif » a pu la définir, puis telle que l'appareil cinématographique l'a fait, pour une *époque* ultérieure³¹. Ces remarques ne sont évidemment pas sans avoir d'importantes implications dans le cadre d'une histoire de l'art, puisque s'il est possible de faire remonter la naissance de l'*esthétique* seulement à la fin du XVIII^e siècle, c'est qu'on peut considérer que ce sont les « appareils modernes » qui ont « configuré la sensibilité commune » (face à un public qui n'est pas préalablement donné, une œuvre nouvelle doit être capable de le « sensibiliser » pour qu'il l'a reconnaisse comme œuvre d'art), alors que si « [l]es artisans et les artistes qu'ils sont devenus à partir du XV^e pouvaient avoir des débats [...], ils partageaient tous

la même croyance dans la destination de leur art parce qu'ils l'appareillaient semblablement » – il en résulte que la question de la définition même de l'art est devenue celle du public, ce qui implique « une crise permanente de l'adéquation de l'art et du public³² ». Or, c'est bien le type de raisonnement auquel se livre Benjamin, notamment dans ses réflexions relatives à la photographie, lesquelles peuvent, d'ailleurs, nous amener jusqu'au cœur de sa réflexion sur la technique, non pas en ce qu'ainsi il reconduirait simplement le questionnement banal du lien entre les arts et la technique, mais bien en ce qu'« il a inventé une question nouvelle : celle de la nécessité de la reproduction pour les arts, celle de la répétition pour l'événement³³ ». C'est en ce sens qu'on peut comprendre en effet le retournement auquel nous invite Benjamin, déjà aperçu, et qui consiste à substituer à la question de savoir si la photographie relève bien de l'art, celle qui viserait plutôt à établir « si l'invention même de la photographie n'[a] pas, du tout au tout, renversé le caractère fondamental de l'art³⁴ », raisonnement qui étend ses effets, bien entendu, à l'invention du cinéma. Autrement dit, au lieu de partir de l'idée d'une autonomie de l'œuvre d'art à l'égard de la technique, cette dernière se contentant alors de rendre seulement possibles les modalités d'effectuation de l'œuvre, Benjamin propose d'envisager la technique comme ce qui détermine « le caractère fondamental de l'art ». C'est ainsi qu'on peut alors comprendre le sens de cette « variante » qu'apporte Benjamin à sa dernière version du texte sur « L'œuvre d'art... », selon laquelle l'art aurait partie liée, dès la « préhistoire », avec la technique (en l'occurrence la « première » technique, celle qui visait à « la maîtrise des forces naturelles ») : « L'art est une tentative d'amélioration de la nature, une imitation, qui dans son fond le plus caché consiste à servir d'exemple. En d'autres termes, l'art est une *mimesis* parachevant la nature³⁵ ». Mais il y a bien une spécificité propre à la seconde technique, qui empêche qu'on la pense comme simple prolongement de la première, et qui la vide même de sa fonction d'imitation de la nature : « Cette société [celle de la préhistoire, où l'art avait partie liée à la magie] fut le pôle opposé à la nôtre, dont la technique est la plus émancipée. Or, cette technique émancipée s'oppose à la société actuelle *comme une seconde nature*, non moins élémentaire – les crises économiques et les guerres le prouvent – que celle dont disposait la société primitive. En face de cette seconde nature, l'homme, qui l'inventa mais qui, depuis longtemps, n'en est plus le maître, a besoin d'un apprentissage analogue à celui dont il avait besoin en face de la première nature. Une fois de plus, l'art est au service de cet apprentissage. Et notamment le cinéma. [...] Faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine, telle est la tâche historique au service de laquelle le cinéma trouve son sens véritable³⁶ ». Avant de commenter cette longue citation de la première version de « L'œuvre d'art... », joignons ces remarques supplémentaires, apparaissant dans la troisième version, en français :

Technique naturellement arriérée [il s'agit de celle qui correspond à "l'art de la préhistoire"] en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance d'avec la nôtre – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. L'exploit de la première, si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes. *Une fois pour toutes* – ce fut la devise de la première technique [...]. *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences). L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidée par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu.

[...] Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance³⁷.

- 19 S'il m'a paru utile de citer longuement ce passage de la troisième version, en complément de celui qui lui correspond dans la première, c'est que la plus ancienne version dessine essentiellement un rapport de continuité entre les deux techniques, car même si en insistant sur le caractère de « seconde nature » pris par la seconde technique, elle ouvre sur la domination de l'homme par la technique (en opposition avec la domination de l'homme à l'égard de la nature), malgré tout, donc, elle laisse dans l'ombre un aspect essentiel par lequel la seconde technique se distingue de la première : par la notion de « jeu », correspondant à une mise à distance de la nature, la troisième version empêche qu'on puisse encore assimiler la seconde technique à une simple imitation de la nature, et permet de saisir, on le verra, tout le sens de la notion d'« innervation », dont parle certes la première version citée. C'est en effet le « une fois n'est rien » qui ouvre sur la perfectibilité du cinéma, en ce que « [l]a notion de jeu est au centre du film sur un fond d'indifférenciation des matériaux³⁸ » – à l'image des Straub, dont Bruno Tackels souligne qu'ils ont remonté quatre fois *la Mort d'Empédocle*. En cela, ils auraient réussi à dépasser l'opposition entre théâtre et cinéma, qu'instaurait Brecht, lorsqu'il refusait au cinéma la capacité de dissocier la pièce de la représentation, puisqu'à travers ces montages successifs, ils aboutissent en effet à « la dissociation de la pièce et de la représentation, dans un film capable d'adapter "autant de fois qu'on veut un même thème"³⁹ ». Mais, de cette façon, les Straub administrent aussi la preuve que le cinéma est essentiellement *répétition*, qu'il n'est donc pas fondé sur « la prise, la saisie d'un événement prétendument unique », et par là, « ce travail [...] déjoue la fausse unicité du cinéma », quand pourtant « le cinéma [...] voudrait dire qu'il saisit sur le vif un événement *qui n'a lieu qu'une fois* – l'aura des choses⁴⁰ ». Autrement dit, puisque les Straub finissent par retenir des prises qu'ils avaient initialement écartées, c'est bien qu'ils les jugent « quasi aussi bonnes que celles qui constituent "le" film », et donc, le montage qu'ils effectuent avec ces nouvelles prises demeurant le même, cela signifie qu'ils réalisent en effet le *même* film. De cette façon, conclut Bruno Tackels, « [e]n remontant quatre fois le même film, les Straub dénoncent cette imposture [celle qui consiste à faire passer le cinéma comme le lieu du *Une fois pour toutes*, du fait de l'unicité de la prise] et font droit à la réalité de la répétition : *l'image n'existe que dans la répétition*⁴¹ ». La mise à distance de la nature, réalisée dans le cadre de la seconde technique, par le biais du cinéma, se révèle bien à travers la distinction opérée par Benjamin entre le peintre et le caméraman, en ce que l'image réalisée par le premier (qui conserve, en peignant « une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ») est « globale », quand celle du second (« le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné ») « se morcelle en un grand nombre de parties qui se recomposent selon une loi nouvelle⁴² » – la loi que lui assigne le montage. Dans ces conditions, il devient évident que « [l]a nature illusionniste du cinéma est une nature au second degré », au point que, « les appareils, sur le plateau de tournage, ont pénétré si profondément la réalité elle-même que, pour la dépouiller de ce corps étranger que constituent en elle les appareils, il faut recourir à un ensemble de procédés techniques particuliers : choix de l'angle de vues et montage réunissant plusieurs suites d'images du même type⁴³ ». Il s'agit donc si peu de saisir l'événement en son unicité, que celui-ci est d'emblée *appareillé*, et qu'il ne présente donc nulle antécédence vis-à-vis de la technique cinématographique elle-même – l'effet de

naturalité n'étant lui-même obtenu que par le recours à un surcroît de technique. Il s'ensuit notamment que l'acteur de cinéma diffère radicalement de l'acteur de théâtre, en ce que le premier n'a pas à *jouer* un rôle, sinon le sien propre, d'homme quelconque, puisé dans la masse⁴⁴, puisqu'au fond, il s'agit seulement pour lui de bien *passer* à l'image, autrement dit, de réussir ce *test* auquel l'appareil de prise de vues le soumet. On doit donc bien en conclure que la seconde technique réalise en effet une rupture radicale vis-à-vis de la première, en ceci que « le cinéma ne relève plus d'une poétique de la *mimesis* », pour autant que « l'industrie ne parachève pas la Nature⁴⁵ ». Mais c'est précisément par là, aussi, que le cinéma, bien qu'ayant partie liée avec la seconde technique et la domination de l'homme qui la caractérise, peut se révéler émancipateur.

- 20 En effet, il s'agirait de ne pas assimiler l'acteur de cinéma au travailleur de l'industrie « rivé à sa machine », car, choisissant de « donner ses apparences », l'acteur reste « maître de ce qu'il livre de lui », c'est-à-dire qu'« [il] renverse la passivité de la testabilité en activité de la maîtrise, parce que la caméra lui ouvre un espace de jeu [...], c'est-à-dire une surface de réversibilité⁴⁶ ». C'est bien en cela que la notion de « jeu », essentielle pour saisir l'écart entre les formes de la technique, constitue aussi le ressort émancipateur, situé au cœur même de cette seconde technique, propre au cinéma : ce n'est donc pas au moyen d'un pas en arrière (en deçà de l'aliénation humaine entraînée par l'industrie) que le cinéma aurait à agir dans une optique libératrice, mais bien en assumant cette « testabilité » sur laquelle ouvre l'ère des appareils propres à la seconde technique. En effet, Benjamin fait remarquer que « [l]e film permet que l'exécution d'un test (professionnel) soit exposable en jouant cette exposabilité elle-même comme un essai » ; autrement dit, à la différence d'« une grande majorité des habitants des villes [qui, « devant l'appareil »] se trouve dépouillée de son humanité dans les bureaux et les usines », « l'acteur va assumer l'exigence de l'essai, ce qui signifie qu'il va sauvegarder son humanité face à l'appareil » – moyen pour les masses venant le soir au cinéma de « faire l'expérience de la revanche que l'acteur de cinéma prend pour elles, non seulement en affirmant son humanité – ou ce qui leur apparaît tel – face à l'appareil, mais surtout en se servant de celui-ci pour son propre triomphe⁴⁷ ». C'est parce que le geste de l'acteur, tout en restant dans la continuité de celui du professionnel, ne laisse pas la finalité de l'acte s'effectuer (restant un essai), et par là s'avère « proche de la finalité sans fin chez Kant⁴⁸ », qu'il pourra se caractériser par cette capacité de *renversement*, qui consiste, fondamentalement, à *retourner* l'appareil industriel, de sa fonction d'aliénation à celle d'émancipation. Rappelons-nous que Benjamin conditionnait ce renversement à une adaptation de la structure économique aux « nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique⁴⁹ ». Toutefois, il précisait en même temps, en note dans cette troisième version, que le cinéma constituait bel et bien un instrument d'*innervation* de la seconde technique (autrement dit qu'il était capable d'animer cette technique, de lui donner vie), et donc, à ce titre, avait une fonction *politique* : « Cette technique [la seconde] constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient *subjuguées* [je souligne – AN] pour que puisse s'établir un jeu *harmonien* entre les forces naturelles et l'homme. [...] C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre, incommensurable. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications. Car plus l'élément collectif s'approprie sa seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le

domaine de ses possibilités. Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits⁵⁰ ». Ainsi, le cinéma, relevant de cette seconde technique, est apte à *subjuguer* les « forces sociales élémentaires » (les masses), condition pour que s'établisse une harmonie de type fouriériste entre l'homme et les forces naturelles, c'est-à-dire, pour que s'établisse entre l'homme et la nature un type de rapports que la première technique ne permettait pas. L'homme aurait donc un espoir de se libérer de la seconde technique (laquelle reste en effet aliénante, par la « seconde nature », totalement artificielle, qu'elle introduit, et qui fonctionne comme « ensorcellement de l'homme par la technique⁵¹ », à partir du lieu même de cette technique, et la « liquidation » de la première lui laisse entrevoir la possibilité d'une libération dessinant les contours d'une harmonie vis-à-vis de la nature. Il s'agit donc de la « tâche historique » consistant non en un quelconque retour à la nature, mais bien à « [t]ransformer le gigantesque appareillage technique de notre époque en matière de l'innervation humaine⁵² », autrement dit, à opérer « une réappropriation du corps par lui-même – une redécouverte de la *matière* à même l'univers technique⁵³ ». Ainsi, le « primat du regard extatique » prévalant dans la peinture, sous l'empire de la première technique, devrait, par exemple, en suivant le commentaire que fait Tackels d'un texte de Benjamin sur le théâtre, être remplacé par « le travail tactile du geste » – d'anesthésiée l'imagination devrait ainsi devenir innervée⁵⁴. On sait en effet que Benjamin définissait « imagination » et « copie » comme « deux modalités de l'essence artistique », et donc, qu'il distinguait les œuvres tournées essentiellement vers la « reproduction » de celles orientées vers « l'imagination », ces dernières relevant alors plus d'une pratique de la « déformation » que de la « mis[e] en forme⁵⁵ ». Le rôle ici assigné à la peinture passerait donc du côté du cinéma dans le texte sur « L'œuvre d'art... », ce qui se conçoit aisément si l'on songe aux remarques de Benjamin relativement au *gestus* de Chaplin, qu'il démarque d'ailleurs résolument du jeu de l'acteur de théâtre, pour la bonne raison qu'« il n'aurait pas pu tenir sur scène », et qu'il désigne comme le fait, qu'avec Chaplin, « l'ensemble des gestes de l'homme – envisagé dans son comportement corporel autant que spirituel – est “assemblé” mécaniquement dans la structure du film », ce qui constitue proprement « la nouveauté de Chaplin : il décompose le mouvement expressif de l'homme en une suite d'innervations infimes⁵⁶ ». Il ne s'agit donc pas de reproduire simplement les mouvements corporels, mais de les déformer, ce qui relève donc bien de « l'imagination authentique [qui] n'est pas constructive, [mais] pure déformation⁵⁷ ». C'est donc la structure du film (continuité) qui ouvre sur la discontinuité des mouvements, saccadés, de l'acteur. Or, définissant la « structure dialectique du film » comme « des images discontinues s'enchaîn[a]nt au sein d'une succession continue », Benjamin fait effectivement signe vers l'organisation capitaliste de la production, faisant correspondre à l'aspect de continuité « le défilement de la chaîne [de production] », à laquelle répondrait « la pellicule du film », chaque image valant alors comme une marchandise, et faisant correspondre à la discontinuité des images (le fait de décomposer les mouvements « en une suite d'innervations infimes ») – du moins on peut le penser avec Bruno Tackels – le fait que « ces images portées à l'écran comme marchandises sont des produits de l'homme, et, à ce titre, [...] l'exposent comme pur produit, coupé de lui-même⁵⁸ », façon par laquelle, donc, Tackels fait jouer à « l'exposabilité de la performance⁵⁹ » le rôle consistant à introduire du discontinu. On comprend en effet ici que le cinéma rendant le test exposable, c'est l'homme lui-même qui, à travers son image, prend la place de la marchandise, tout en cherchant à

« sauvegarder son humanité⁶⁰ ». On doit donc comprendre ici que la « structure dialectique » du film repose précisément sur cette opposition entre continuité et discontinuité : aussi longtemps qu'on ne considère les images que comme suite de marchandises défilant, la continuité est assurée, et elle n'est au fond rompue qu'à travers la considération du fait que par le biais de ces images, c'est la figure humaine en tant que telle qui se trouve marchandisée. Autrement dit, aussi longtemps qu'on considère le pur et simple défilement des images, elles demeurent indifférenciées, à titre de marchandise, et ce n'est que lorsqu'on s'arrête sur l'image pour la considérer en elle-même que la dimension d'exposition absolue propre au cinéma apparaît évidente. C'est en ce lieu que pourrait s'opérer cette « déformation renversante » dont parle Jean-Louis Déotte, et par laquelle le cinéma passerait du statut de « surface de reproduction » donnant naissance à des « images de surveillance » au service des dominants, selon la généalogie benjaminienne de la naissance du cinéma, à celui de « surface de reproduction idéalement politique *parce qu'habitable par la masse*⁶¹ ». C'est « l'énergie » susceptible de rendre possible un tel renversement qui reste à penser, et l'on comprend qu'à cet égard Benjamin ait pu considérer le cinéma comme un apprentissage, en ce que pour lui « l'appareillage du corps producteur de sens n'était pas mécaniste [...] mais quasi organique », par où, si la technique se révèle émancipatrice pour Benjamin, « c'est qu'elle procède par innervation du corps et donc du collectif, et qu'elle est entendue dans une acception “vitaliste”⁶² ». Si l'on ajoute que, du point de vue du spectateur, le film est reçu sous l'aspect discontinu de chocs répétés, comparables à ceux ressentis au sein d'une grande ville, on comprendra que, « [d]ans sa production comme dans sa réception, le film est une espèce de *condensé* du mode d'organisation de travail qui définit l'Europe de la modernité⁶³ ». Dans ces conditions, il reste à saisir de plus près le processus par lequel le cinéma, tout en étant source possible de la plus grande aliénation qui soit, reste cependant susceptible de constituer le lieu d'une nouvelle « innervation », émancipatrice. Comprendre cela demande qu'on se penche sérieusement sur la question de l'aura, qu'on la distingue notamment de la *trace*, mais encore qu'on la situe par rapport aux valeurs d'exposition et de culte, sans quoi il s'avèrera difficile d'entendre ce que Benjamin veut réellement signifier lorsqu'il écrit que « [s]ans le film, on ressentirait la perte de l'aura à un degré qui ne serait plus supportable⁶⁴ ». Finalement, il reste à saisir *comment*, bien que la figure humaine soit soumise à la plus pure exposition dans le domaine cinématographique, l'acteur de cinéma parvient à ne pas équivaloir au travailleur de l'industrie, le premier conservant une maîtrise qui échappe au second, tout comme il reste à comprendre *de quelle façon* le public, transformé en masse sous l'action du cinéma, peut malgré tout faire de cette forme d'art le moyen de son propre réveil.

- 21 L'individu *quelconque* définissant l'acteur de cinéma se situe aux antipodes de l'acteur de théâtre, et plus largement, il serait le signe même de la perte d'aura, étant l'homme de la masse. Et l'on aurait tendance à déplorer la recherche, par cette masse, de la simple « distraction » au spectacle de l'œuvre d'art, en opposition avec l'attitude valorisée de « recueillement » propre à « l'amateur d'art ». Or, nous dit Benjamin, « [i]l faut y regarder de plus près. L'opposition entre distraction et recueillement peut encore se traduire de la façon suivante : celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme ; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle ; elle l'entoure de ses vagues, elle l'embrasse de ses flots⁶⁵ ». On reconnaîtra sans peine l'opposition entre la valeur cultuelle de l'œuvre d'art (qui survit

dans le « recueillement » des spectateurs lors d'expositions muséales) et sa stricte valeur d'exposition (portée à son sommet dans l'attention distraite propre au spectateur de cinéma), mais le plus important ici est que cette dualité nous introduit à une autre, celle qui existe entre « l'aura » et la « trace ». En effet, le recueillement constitue une attitude en adéquation avec ce qui se donne entouré d'une aura, du moins si l'aura est bien « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », et s'oppose ainsi à l'attitude des « masses », cherchant à « rendre les choses “plus proches” de soi⁶⁶ ». La « trace » ne constituerait-elle donc pas, pour les masses, l'équivalent de l'aura pour l'amateur d'art, s'il est vrai que « [l]a trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée⁶⁷ » ? Dans le passage de l'aura à la trace se lirait donc l'évolution selon laquelle « [d]e jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction⁶⁸ ». On pourrait certes y lire la transformation du monde en marchandises, disponibles, reproductibles, et donc juger négativement cette perte d'aura, à l'image d'une résorption quasi complète de l'art dans le champ de la marchandise, d'une réduction à l'extrême de sa dimension d'*autonomie*. Il est cependant peut-être plus utile de jeter un regard sur l'envers de ce mouvement, c'est-à-dire sur l'émancipation qui accompagne le passage tendanciel⁶⁹ de l'aura à la trace : « Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous⁷⁰ ». Ainsi, l'aura tendant à être remplacée par la trace, dans notre époque, c'est à un désensorcellement du monde auquel on assisterait, avec les effets d'un dépit comparable à celui de l'amoureux désenchanté. L'amateur d'art est dominé par le tableau en lequel il se perd, ou plutôt par ces lointains évoqués par l'œuvre, à l'image de ce peintre chinois qu'évoque Benjamin, quand la masse distraite, elle, ne se recueillant plus devant l'œuvre, la *recueille* bien plutôt. L'image même de la proximité propre à la trace nous est donnée par l'intérieur bourgeois du XIX^e siècle, auquel le XX^e aurait largement mis fin : là où « [l]e XIX^e siècle a cherché plus que tout autre l'habitation [...], a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme⁷¹ » (tout un parallèle avec la figure du collectionneur serait possible ici), le siècle suivant, lui, se donnera pour tâche d'*effacer* ses traces, selon les mots de Brecht. L'ancienne façon d'habiter, selon laquelle « [l]es étuis, les housses, les gaines qui recouvraient le mobilier bourgeois du siècle précédent étaient autant de dispositifs pour *recueillir* et conserver des traces⁷² » disparaît donc sous les coups de boutoir d'un XX^e siècle affirmant un goût prononcé pour « la porosité, la transparence, la pleine lumière et l'air libre⁷³ ». La lutte du XX^e siècle contre l'univers des traces du siècle précédent atteint peut-être son point culminant dans la perte des savoir-faire, des savoirs intégrés par l'ouvrier professionnel de l'industrie, qui le distinguaient des autres producteurs, le « machinisme » ayant chassé la « pratique » du processus de production ; un phénomène comparable aurait eu lieu dans l'administration, d'où il ressort que « [l]a connaissance des hommes que l'employé expérimenté pouvait acquérir n'est plus quelque chose de décisif⁷⁴ ». Or, si la figure de l'ouvrier (ou du fonctionnaire) *quelconque* consone bien avec celle de l'acteur de cinéma, on comprend que là où la testabilité est subie par l'ouvrier de l'industrie, elle fera l'objet d'une exposition réappropriante de sa performance de la part de l'acteur. Cependant, si le XX^e siècle est bien celui de l'effacement des traces, jusque dans son architecture de fer et de verre, que peut donc bien encore *recueillir* le spectateur, distrait, du cinéma, qui n'est en tout cas plus un collectionneur ? En fait, c'est moins ce qu'il recueille que la manière dont il le recueille

qui importe, Benjamin écrivant en effet que « la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle », ce qui fait clairement porter l'accent sur la perception elle-même.

- 22 Analysant certaines propriétés et certains effets du mouvement dadaïste, Benjamin fait remarquer sa lutte impitoyable contre l'aura, notamment vis-à-vis de ses propres productions, mais aussi la volonté de ce mouvement de faire de l'œuvre d'art un objet de scandale, ce qui a fortement contribué au développement d'un rapport de « distraction » à l'égard de l'œuvre : « Au recueillement, qui est devenu pour une bourgeoisie dégénérée l'école du comportement asocial, s'oppose ici la distraction en tant que modalité de comportement social⁷⁵ ». C'est donc à ce titre qu'on peut dire qu'en transformant le spectacle, de plaisir pour l'œil ou l'oreille, à l'état de « projectile », le mouvement dadaïste tendait à redonner à l'œuvre d'art « la qualité tactile qui, aux époques historiques de grande transformation, est la plus indispensable » – sous ce rapport, on peut bien dire que ce mouvement a participé à l'essor du cinéma, en ce que « l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieux et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups⁷⁶ ». Le cinéma aurait donc repris l'intention de faire de l'œuvre un projectile, mais en la libérant de l'ancrage moral consistant à provoquer nécessairement un outrage public, autrement dit, l'effet de « choc » physique constitue l'élément sauvegardé, et en effet, si la fixité de l'image picturale invitait à la contemplation, à « s'abandonner à ses associations d'idées », en revanche, rien de tel ne peut intervenir face au flux d'images d'un film, aucune fixation ne peut s'effectuer, « [l]e processus d'association du spectateur qui regarde ces images [étant] aussitôt interrompu par leur *métamorphose*⁷⁷ ». Le « choc » dont on parle ici correspond à cette capacité d'*innervation*, propre au cinéma, qu'on a déjà évoquée, et qui « correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif », précisément à des modifications comparables à « celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, quiconque combat l'ordre social de notre époque⁷⁸ ». Le cinéma est donc bien le lieu même de la modernité, en ce que les chocs par lui provoqués ne se distinguent pas essentiellement de ceux engendrés par l'univers de la grande ville, mais il est aussi présenté comme le lieu d'un combat pour la libération à l'égard de l'aliénation capitaliste. Plus que par ses thèmes, le cinéma contient des potentialités émancipatrices liées à sa technique même, notamment sa capacité à toucher les masses : « 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 sa place centrale au cinéma. Ici, où la masse cherche à se distraire, la dominante tactile, qui commande la restructuration de l'aperception, ne manque point⁷⁹ ». Pur mouvement d'images, le film de cinéma ne se laisse pas recueillir comme un bien, et les *traces* qui sont les siennes sont celles qu'il inscrit en notre corps, par *innervation*. Quant à cette dernière, lorsqu'elle concerne la vue, elle ne peut qu'en passer par la main (ce qui constitue bien un saut qualitatif), laquelle « détache la chose de l'ici-maintenant et de l'immédiateté de la saisie sensible⁸⁰ » en la constituant en œuvre, puisque « [s]eule la forme artistique peut stabiliser et configurer ce qui, sinon, fuirait toujours⁸¹ ». C'est donc en représentant l'animal tué par une flèche qu'elle a elle-même tenue que la main rend visible l'objet, ce qui signifie donc que « la "représentation" artistique rend possible, en retour, la présence sensible », d'où « le paradoxe benjaminien d'une *mimesis* originaire », autrement dit d'une *mimesis* qui ne reproduit rien⁸². Mais, appliqué au cinéma, ce concept d'*innervation*, que Benjamin emprunte à Fiedler, renvoie d'abord aux techniques elles-

mêmes (que le cinéma innerve), en ce que le film servant à exercer l'homme à une aperception en adéquation avec la technique moderne, « [c]e rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage [...] fera place à l'affranchissement par ce même outillage [...] »⁸³. Et cet apprentissage s'effectue donc par l'habitude acquise de la distraction, qui se distingue des activités de travail comme de celles liées à la connaissance objective : en ce sens, l'œuvre cinématographique, qui ne peut se résumer à la seule technique, réaliserait bien une « *mimesis* originaire », puisqu'en « poétisant » les techniques, le cinéma les rend « pensables », quand elles ne sont « pas nécessairement objectivables »⁸⁴. Autrement dit, comme entre la main et la vue il y a un saut qualitatif nécessitant le recours à une *mimesis*, non de reproduction, mais « originaire », de même, entre ce que sont *en elles-mêmes* les techniques, et l'image qu'en forme le cinéma en les innervant, il y a un saut du même type, qui fait de la tâche du cinéma aussi une « *mimesis* originaire ». C'est que, comme le fait remarquer Jean-Louis Déotte, « les techniques, qui sont au fond la condition de la connaissance objectivante ne peuvent être véritablement connues », en ce que « [l]e milieu transindividuel est condamné à une sorte d'état quasi nouménal »⁸⁵. Selon cette logique, le stade supérieur de la déconnexion entre *mimesis* et reproduction serait atteint dans le cadre du cinéma en couleurs, en ce que, selon Benjamin, le corps ne peut produire la couleur, ce qui fait de cette dernière le *medium* de l'imagination, qu'il définit non par sa capacité à reproduire, mais par celle qui consiste à *déformer*. C'est en ce sens qu'on peut soutenir que « [l]'apparition *colorée* est bien un effacement de la forme », sa dissolution « dans le mouvement, introduisant la vitesse d'un déplacement de ce qui se métamorphose sans fin » ; et qu'ainsi, le cinéma qui aurait pleinement satisfait Benjamin aurait été en couleurs, comme cet *Ivan le Terrible*, mettant en scène « la dissolution des formes des danseurs dans le rouge qui envahit tout dans la seconde partie » – puisque « [l]es formes architectoniques de foules insurgées en mouvement [on pense bien sûr à *Octobre*, du même Eisenstein – AN], mais en noir et blanc, pouvaient le satisfaire politiquement, mais pas totalement selon l'exigence de la vérité de l'apparition »⁸⁶. Le cinéma en couleurs présenterait donc l'écart maximal possible pour cette technique vis-à-vis de la « trace », du moins si on laisse de côté tout ce qui pourrait relever de la « trace mnésique »⁸⁷, mais aussi tout ce qui fait de la trace le propre de l'intérieur au XIX^e siècle, pour ne la définir que dans le sillage du dispositif cinématographique entendu comme technique de surveillance, comme semble nous y inciter cette remarque de Benjamin : « Multiplication des traces grâce à l'appareil administratif moderne »⁸⁸. Ainsi entendue, en un sens rigoureusement restreint, la trace reconduit le cinéma à son antipoésie de pure technique d'enregistrement – et c'est dans ce cas que l'aura peut se révéler comme ce dont la perte ne serait peut-être pas supportable sans le film de cinéma.

- 23 La difficulté de la question de l'aura chez Benjamin tient essentiellement à plusieurs raisons, parmi lesquelles on peut évoquer les suivantes : la définition de l'aura est intimement liée à celle de sa disparition ; la fonction aliénante de l'aura se double parfois d'un rôle émancipateur ; l'aura peut se définir comme ce qui se donne de soi (l'aura d'un paysage), mais aussi comme ce qui peut se construire techniquement (les conditions de l'aura pour la photographie). Bref, étudiée isolément, l'aura présente des difficultés redoutables, qu'on a pu éviter jusqu'ici, notamment en détournant la question vers la dualité aura/trace. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'on s'intéresse à présent à l'aura : en quoi constitue-t-elle une dimension susceptible de permettre l'arrachement de l'appareil cinématographique à sa fonction de pure surveillance, qui

ramènerait la caméra à son simple statut d'appareil d'enregistrement ? Le texte sur la « Petite histoire de la photographie » est lui-même porteur de ces ambiguïtés autour de la notion d'aura. Envisageons par exemple certaines études de Hill, portant sur des images de personnes anonymes, qui sont évoquées par Benjamin à travers l'idée qu'en ces clichés quelque chose ne peut se résorber dans « l'art », et résiste à l'oubli : ce quelque chose peut difficilement s'interpréter autrement que comme une forme d'aura, saisie dans le regard baissé de cette pêcheuse de New Haven. Or, on a là « quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame impérieusement le nom de celle qui a vécu là, qui est encore réelle sur ce cliché⁸⁹ », autant dire qu'on est face à l'aura en sa dimension libératrice : l'anonyme, regard baissé, réclame un nom (de toute sa faiblesse), demande qu'on *réponde* au regard, et qu'on fasse droit à cette demande. À côté de cette dimension libératrice ainsi définie de l'aura, le même texte évoque le travail d'Atget, considéré également comme progressiste, bien que consistant essentiellement, lui, à libérer l'objet de l'aura : des photos en question, Benjamin écrit qu'« [e]lles pompent l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition⁹⁰ ». Or, ce mouvement consistant à « dégager l'objet de son enveloppe » (donc à le priver aussi de la possibilité de *faire trace*), en même temps qu'à « détruire son aura », se trouve concomitant d'un mouvement complémentaire (et cette fois porteur d'une dimension constitutive de la « trace ») visant à « posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou plutôt dans la reproduction⁹¹ ». Si le travail d'Atget, avec ses vues de la ville sans habitants, est considéré comme relevant d'un « mouvement salutaire », c'est qu'il participe de la tendance à rendre étrangers l'un à l'autre l'homme et son environnement, ouvrant ainsi « la voie au regard politiquement éduqué, qui renonce à toute intimité au profit de l'éclairement des détails⁹² ». Mais, si Benjamin en tire la conclusion que cette école pour un nouveau regard devrait fuir le portrait comme ce qui nie par définition sa visée, il fait pourtant remarquer que « l'homme est ce à quoi la photographie est le moins capable de renoncer⁹³ » – et d'ailleurs un certain cinéma russe aurait réussi à filmer des visages capables de transporter la caméra loin de tout art du portrait :

À celui qui l'aurait ignoré, les meilleurs films russes ont appris que même le milieu et le paysage ne se révèlent qu'au photographe qui sait les saisir dans leur *anonyme* manifestation sur un visage. Mais, cette possibilité, à son tour, dépend largement de celui qui est photographié. [...] Pour la première fois depuis des décennies, le cinéma russe a de nouveau permis de faire paraître devant l'objectif des hommes à qui leur image photographique n'était d'aucun usage. Aussitôt, le visage humain prit, sur la pellicule, une signification nouvelle et immense. Mais il ne s'agissait plus de portrait⁹⁴.

- 24 On n'est plus ici dans le cadre de la photographie de portrait, misant sur « le conditionnement technique de l'aura⁹⁵ », et ce ne sont plus des membres de la classe bourgeoise qui viennent se placer devant l'objectif ; cette fois, c'est le caractère « anonyme » des visages qui importe, en ce qu'ils sont le reflet d'un « milieu », d'un « paysage », autrement dit, en ce qu'ils sont bien autre chose que des individualités, plutôt des blocs de réalité. Mais si ces visages ne révèlent plus la présence auratique spécifique du portrait, il s'en faut pourtant qu'aucune aura ne vienne nimer ces images – il serait en effet difficile de nier que les paysages se lisant sur ces visages sont comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Dès lors, que Benjamin considère que c'est à August Sander qu'est revenu le mérite de dégager « la signification nouvelle et immense » de ces visages humains fixés sur la pellicule, dans les conditions qu'on vient de dire, importe peu quant au fond : que de telles images

(qu'on trouve, outre chez Sander aussi chez Eisenstein et Poudovkine, que cite Benjamin) puissent devenir le matériau permettant de s'exercer à l'art de la physionomie, cela n'empêche pas qu'elles puissent, par ailleurs, manifester une charge auratique irrépressible. L'indication de Benjamin est cependant intéressante pour le renversement qu'elle initie, en ce que s'il juge utile, lors des « périodes de bouleversement politique », de former « le sens physionomiste » (« [q]u'on vienne de la gauche ou de la droite, il faudra s'habituer à ce que les gens cherchent à lire sur votre visage d'où vous venez⁹⁶ »), on comprend qu'il s'agit là d'un retournement du sens de ces catégorisations, dans une optique libératrice. Au bout du compte, et à suivre ainsi Benjamin dans les méandres de sa réflexion relative à l'aura, il apparaît qu'on peut certes dire de cette dernière qu'elle enchaîne, qu'elle ensorcelle, qu'elle est essentiellement mythification de la réalité, et qu'à cet égard il faudrait s'en libérer – de ce point de vue, on pourrait d'ailleurs faire valoir que la démarche de Pasolini, consistant à n'avoir recours qu'exceptionnellement, et avec des visées bien précises, à des comédiens professionnels, relève sans doute pour partie d'une volonté d'échapper à l'aura de la *star*. Pourtant, par un tel jugement, on ne ferait pas droit à la complexité qui caractérise la pensée benjaminienne de l'aura. De la même manière, d'autres considérations, plus positives, demandent à être prises en compte, pour saisir la nécessité, chez Pasolini, d'avoir recours à des acteurs non professionnels, enracinés dans le sous-prolétariat, pour incarner ses personnages, et à ce propos, l'éloge qui lui est si souvent adressé d'être un maître dans l'art du *casting*, pourrait bien révéler une science de la « physionomie » proche de celle dont parlait Benjamin. Mais de ce que Pasolini n'a guère eu recours à des acteurs professionnels, il ne s'ensuit évidemment pas pour autant que la question de l'aura, le concernant, soit réglée. Les derniers films de Pasolini (avant *Salo ou les 120 journées de Sodome*, du moins) font inmanquablement penser à cette évocation des visages dans certains films russes, par Benjamin, en ce qu'à ce moment, le réalisateur italien va se tourner vers des figurants du tiers monde, considérant ne plus pouvoir trouver les *corps* pauvres qui l'intéressent et l'émeuvent dans les pays développés, soumis à « l'homologation consumériste ». Ce sont réellement des paysages, des milieux bien typés que ces figurants évoquent par leur seule présence, *intempestive* pour les spectateurs occidentaux – ces visages à la peau brune, souriants, édentés, parfois ravagés par les rides, sans âge. Et il n'est pas vrai que ces figurants constituent simplement une galerie de physionomies : la présence de ces visages humains réintroduit une dimension d'aura, qu'on peut cette fois juger libératrice.

- 25 N'oublions pas que chez Pasolini, notamment dans les *Mille et Une Nuits*, c'est aussi le mode d'apparition des corps sous-prolétariens qui importe, en ce que leur intrusion effectue une brèche dans le temps continu du récit. Si le temps du film (artificiel, présentant une continuité simplement « synthétique ») diffère du temps de la réalité (posé comme relevant d'une continuité « analytique »), on peut se demander si certains passages, dans le cinéma de Pasolini, ne remettent pas en cause un tel partage des temporalités⁹⁷. Dans les *Mille et Une Nuits*, certains figurants regardent directement la caméra (plongent donc leur regard dans les yeux du spectateur), contrairement aux règles de la narration cinématographique. En cela on peut voir une rupture dans le temps du récit, l'irruption, dans l'histoire racontée, d'une autre temporalité : puisque le temps du récit imite la continuité du temps de la réalité (en reproduisant artificiellement l'apparence), une rupture dans le temps de ce récit introduit par conséquent un temps discontinu⁹⁸, même si c'est, formellement, celui de la réalité elle-

même qui opère cette césure⁹⁹. On aurait là un télescopage, caractéristique de ce que Benjamin appelle « image dialectique », entre un univers ancestral et notre monde moderne – et si le surgissement d'un monde ancien a bien lieu ainsi, c'est que l'interruption ainsi effectuée dans le continuum temporel (que celui-ci soit sa simple reproduction, dans le cadre de ce film, n'importe pas ici, sauf à penser une temporalité soustraite à tout appareillage) crée la possibilité d'une telle rencontre, d'un tel événement, par l'arrêt ainsi provoqué dans la continuité temporelle. Ces *blocs de réalité* que sont ces figurants pasoliniens, déchirant l'écran, ou aussi ces personnages des films d'Eisenstein ou de Poudovkine, ou encore cette pêcheuse de New Haven, tous, au fond, témoignent d'une présence auratique, libératrice, pour l'image d'une *autre* humanité dont ils témoignent. Entre les *Mille et Une Nuits* et *Monika*, apparemment, on retrouve une même façon de fixer la caméra, même si dans le film de Bergman, cet effet est explicitement voulu, avec une actrice professionnelle, alors que dans celui de Pasolini on peut douter que le cinéaste ait demandé à quelque figurant de fixer la caméra. Or, dans un cas, ce procédé aboutit à un renforcement de la proximité entre œuvre d'art et marchandise (le devenir-pornographie et publicité de cette technique), alors que, dans l'autre cas, le même procédé (mais en est-ce bien un encore dans ce cas ?) aboutirait à une sorte de résurgence de l'aura, au beau milieu d'un film, c'est-à-dire dans le cadre d'un effet du medium par excellence de la modernité artistique. Si c'est bien dans les images des visages de paysans du tiers-monde que, au cœur du film de Pasolini, se joue comme l'apparition d'un lointain, il nous faut constater que cette apparition est en même une quasi-disparition, par *homologation*. Se rejouerait donc, cette fois sur la pellicule cinématographique, l'adieu de l'aura, dans l'ancienne photographie : « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois¹⁰⁰ », au point qu'on est fondé à se demander s'il existe des manifestations de l'aura, qui ne soient pas en même temps un chant du cygne.

- 26 Après ces remarques relatives à Pasolini, les mots de Benjamin concernant l'aura résonnent de façon particulière, et il est intéressant de citer tout un passage produit par Bruno Tackels : « Les conditions dans lesquelles vit la majorité des exploités s'éloignent de plus en plus de celles de la minorité qui prédomine. Plus s'accroît l'intérêt de ces derniers à contrôler les premiers, plus la satisfaction de cet intérêt devient précaire. Ceux qui tirent profit du travail du prolétariat ne s'exposent plus guère au regard des prolétaires. Les regards qui les attendent là menacent d'être de plus en plus méchants et, dans ces conditions, la possibilité d'étudier tranquillement les membres des classes inférieures sans faire l'objet en retour d'une étude de leur part, est de la plus haute importance. Une technique qui rend ceci possible a quelque chose d'immensément rassurant, même si elle est employée à d'autres fins. Elle peut dissimuler à plus longue échéance comment la vie dans la société humaine est devenue périlleuse. Sans le film, on ressentirait la perte de l'aura à un degré qui ne serait plus supportable¹⁰¹ ». Ce qui est appelé ici « perte de l'aura », c'est l'impossibilité, pour celui qui est regardé, de lever les yeux vers qui le regarde, puisque nous ne conférons d'aura à un être que pour autant que, tout en le regardant, nous lui accordons le pouvoir de nous regarder¹⁰². Or, dit Benjamin, les exploités ne s'exposent plus guère à être regardés par les exploités – il en va de même dans le cas du Tiers Monde, où, en l'absence de la caméra de Pasolini, il y avait peu de chance pour que ces pauvres entre les pauvres nous retournent un jour notre regard, autrement dit, pour qu'ils sortent de cette objectivation dans laquelle la caméra des ethnologues ou des journalistes, à l'occasion, peut les enfermer. Mais en même temps, « [l']aura d'un être produit un

rapport qui brise tout rapport, un rapport déréalisé qui enchaîne celui qui regarde dans le rêve de l'autre, un rêve qu'il provoque lui-même en le regardant¹⁰³ », et par conséquent, la manifestation de l'aura dans les *Mille et Une Nuits* resterait inséparable d'un non rapport effectif à l'autre. Mais, comme cette manifestation de l'aura, chez Pasolini, prend la forme d'un adieu¹⁰⁴, elle se double donc des avantages propres à la disparition de l'aura : « L'œil éveillé ne désapprend pas la force du regard, quand le rêve s'est complètement éteint en lui. Au contraire, ce n'est qu'alors que son regard devient fort¹⁰⁵ ». Autrement dit, les rêveries des *Mille et Une Nuits* trouvent un support dans les corps de figurants, mais leur regard plongé dans la caméra rompt le fil du récit, de l'enchantement, et donc s'il y a bien manifestation de l'aura à travers ce regard, il y a en même temps désamorçage de la rêverie¹⁰⁶, les visages nous regardant apparaissant dans leur réalité corporelle prosaïque, misérable. Une réponse à ces regards bouleversants devient alors possible à travers cet éveil par lequel « le lointain est totalement éradiqué » – mais pas l'altérité elle-même, celle que Pasolini se devait de chercher de plus en plus loin.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin Walter, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1971.
- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- Benjamin Walter, *Écrits français*, Paris Gallimard, 1991.
- Benjamin Walter, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- Benjamin Walter, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.
- Benjamin Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Benjamin Walter, *Fragments*, Paris, PUF, 2001.
- Benjamin Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002.
- Deleuze Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Déotte Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifeste, 2004.
- Déotte Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- Pasolini Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.
- Pasolini Pier Paolo, *Dialogues en public*, Paris, Sorbier, 1980.
- Pasolini Pier Paolo, *Pétrole*, Paris, Gallimard, 1995.
- Pasolini Pier Paolo, *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989.
- Tackels Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.

NOTES

1. Walter Benjamin, cité par J. M. Monnoyer in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris Gallimard, 1991, p. 201.
2. Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 228.
3. *Ibid.*, p. 205.
4. *Ibid.*, p. 203.
5. *Ibid.*, p. 228.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 153.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 153-154.
13. *Ibid.*, p. 153 (je souligne).
14. *Ibid.*
15. Walter Benjamin, *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1971, p. 61.
16. Pier Paolo Pasolini, *Dialogues en public*, Paris, Sorbier, 1980, p. 153.
17. Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 196.
18. *Ibid.*, p. 87.
19. Pier Paolo Pasolini : *Dialogues en public*, p. 27.
20. *Ibid.*, p. 140.
21. Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, Paris, Gallimard, 1995, p. 357.
22. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 228.
23. Pier Paolo Pasolini, *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 398-402.
24. Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 147.
25. Walter Benjamin, cité par J.-M. Monnoyer, in Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 201.
26. *Ibid.* (je souligne).
27. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, p. 348 (je souligne).
28. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.
29. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifeste, 2004, p. 249-250 (je souligne).
30. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 12-13.
31. *Ibid.*, p. 12.
32. *Ibid.*, p. 11-13.
33. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 226.
34. Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 152.
35. *Ibid.*, p. 181.
36. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 80-81.
37. Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 148-149.
38. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 258. Cette caractéristique du film (la « perfectibilité ») est ce qui nous libère de la « valeur d'éternité » propre à la statuaire grecque (*ibid.*).
39. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 84 (il cite Brecht).
40. *Ibid.* (je souligne).
41. *Ibid.*
42. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 99-101.
43. *Ibid.*, p. 98.

44. De cette manière le cinéma pourra donner à la masse un droit à apparaître (« *Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé* » – Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 94-95).
45. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 248.
46. *Ibid.*, p. 258.
47. Walter Benjamin, cité in Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 259.
48. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 259.
49. Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 149.
50. *Ibid.*
51. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 249.
52. Walter Benjamin, cité in Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 108.
53. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 75.
54. *Ibid.*
55. Walter Benjamin, *Fragments*, Paris, PUF, 2001, p. 145-147.
56. Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 175-176.
57. Walter Benjamin, *Fragments*, p. 147.
58. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 76.
59. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 88.
60. *Ibid.*
61. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 234 (je souligne).
62. *Ibid.*, p. 235-236.
63. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 77.
64. Walter Benjamin, cité in Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 150.
65. Walter Benjamin, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 107-108.
66. *Ibid.*, p. 75.
67. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 464.
68. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 75.
69. Par l'idée d'un passage « tendanciel » de l'aura à la trace, il s'agit d'éviter de les présenter de manière totalement antinomique, comme si la présence de l'une excluait tout à fait celle de l'autre. Il n'y a en effet pas de sens à penser une disparition pure et simple de l'aura, à travers ce que Benjamin nomme son « déclin » : « [...] si l'aura chez Benjamin nomme une qualité anthropologique *originale* de l'image, l'*origine* chez lui ne désigne en aucun cas ce qui demeurerait en amont des choses, comme la source est en amont du fleuve : l'origine, chez Benjamin, nomme "ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin" ; non pas la source, mais "un tourbillon dans le fleuve du devenir, [qui] entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître" (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 235).
70. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 464.
71. *Ibid.*, p. 239.
72. *Ibid.*, p. 244 (je souligne).
73. *Ibid.*, p. 239.
74. *Ibid.*, p. 245.
75. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 105-106.
76. *Ibid.*, p. 106.
77. *Ibid.*, p. 106-107 (je souligne).
78. *Ibid.*, p. 107.
79. *Ibid.*, p. 109.
80. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, p. 76.
81. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 208.
82. *Ibid.*

83. Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 149.

84. Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, p. 77.

85. *Ibid.*

86. Jean-Louis Déotte, *L'époque des appareils*, p. 240-245.

87. Éprouvant la « fécondité » de la corrélation établie par Freud entre mémoire involontaire et conscience, Benjamin évoque « le principe de Freud selon lequel « la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique » (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002, p. 155-156). Or, Freud écrivant par ailleurs que « une seule et même excitation ne peut à la fois devenir consciente et laisser une trace économique dans le même système », Benjamin en tire la conséquence, « en langage proustien », que « ne peut devenir élément de la mémoire involontaire que ce qui n'a pas été expressément et consciemment “vécu” par le sujet » (*Ibid.*, p. 156). Dès lors, ne contenant « aucune trace mémorielle », la conscience aurait avant tout une fonction de protection à l'égard des sensations, vis-à-vis des « chocs » possiblement traumatiques – la poésie de Baudelaire, fondée sur le choc, précisément, témoignerait d'un haut degré de conscience : « Le choc ainsi amorti, ainsi paré par la conscience, donnerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience vécue au sens propre. Il l'incorporerait directement dans la série des souvenirs conscients, il le stériliserait pour l'expérience poétique. On est en droit de se demander comment la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience où le choc est devenu la norme. D'une poésie de ce genre, on attendrait nécessairement un haut degré de conscience [...]. Ce trait convient parfaitement à la poésie de Baudelaire » (*id.*, p. 158-159). Dès lors, la performance la plus élevée de la réflexion consisterait à faire de « l'événement » une « expérience vécue » – si l'on n'y parvient pas, « l'agréable » ou bien « la désagréable frayeur » peut venir sanctionner « le défaut de protection contre le choc » ; or, « [i]l n'est pas rare que Baudelaire s'abandonne à la frayeur, voire qu'il la provoque » (*id.*, p. 160). Si, donc, le cinéma constitue le lieu même d'une *esthétique du choc*, c'est bien parce qu'il réclame une distraction d'esprit chez le spectateur, quand « l'effet de choc exercé par le film [...], comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée » (Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 107 – je souligne).

88. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 243.

89. Walter Benjamin, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 299.

90. *Ibid.*, p. 309.

91. *Ibid.*, p. 311.

92. *Ibid.*, p. 312.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*, p. 312-313 (je souligne).

95. *Ibid.*, p. 308.

96. *Ibid.*, p. 314 – On remarquera que Pasolini, précisément, soulignait l'impossibilité contemporaine de distinguer, du point de vue de la physiologie, un ouvrier d'un fasciste, du fait que droite et gauche avaient fusionné, corporellement.

97. Contradiction que Pasolini avait très bien aperçue, et qu'il jugeait seulement « apparente », déclarant à cet égard : « [...] le même amour inconsidéré de la réalité, traduit en termes linguistiques, me fait voir le cinéma comme une reproduction fluide de la réalité, alors que, traduit en termes expressifs, il me fixe devant les divers aspects de la réalité (un visage, un paysage, un geste, un objet) comme s'ils étaient immobiles et isolés dans l'écoulement du temps » (Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 201).

98. À l'image de cette discontinuité dont on a déjà parlé, et que le *gestus* de Chaplin introduisait dans la continuité propre au temps du film lui-même, l'interruption intervenant dans les *Mille et Une Nuits* aboutirait de la même façon à mettre en évidence le caractère d'exposition absolue, propre au cinéma.

99. Précisément parce que Pasolini se refuse à voir le monde comme « naturel » : « Mon amour fétichiste pour les « choses » du monde m'empêche de les considérer comme naturelles. Ou il les consacre ou il les désacralise avec violence, une par une : *il ne les lie pas dans un juste flux*, il n'accepte pas ce flux. Mais *il les isole* et les idolâtre, plus ou moins intensément, une par une » (Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 201 – je souligne).

100. Walter Benjamin, *Œuvres III*, p. 285.

101. Walter Benjamin, cité in Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 149-150.

102. Si Benjamin considère que la photographie a joué « un rôle décisif » dans le déclin de l'aura, c'est qu'il juge que le daguerréotype constituait « un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard », alors que, précisément, « il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse ». Dans ces conditions, « [q]ue l'attente soit comblée [...], l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude ». (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 199).

103. Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 152.

104. Conformément à la nature même de l'aura, comme l'indique Georges Didi-Huberman, lorsqu'il fait remarquer que « [l]'aura fait [...] système avec son propre déclin », comme, d'ailleurs, « [e]lle l'a sans doute fait pour toutes les époques de son histoire : il suffit de lire Plinie l'Ancien, qui se plaignait déjà du déclin de l'aura à l'époque de la reproductibilité des bustes antiques ». (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 236).

105. Walter Benjamin, cité in Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, p. 153.

106. On notera avec Georges Didi-Huberman que Benjamin rend de toute manière poreuse la frontière entre rêve et éveil : « C'est au moment fragile du *réveil* qu'il s'en remettait, moment dialectique à ses yeux [et en position de *seuil* – AN] parce qu'à la frontière évanescence, ambiguë, des images inconscientes et de la nécessaire lucidité critique. Voilà pourquoi il concevait l'histoire de l'art elle-même comme une *Traumdeutung* à développer sur le modèle freudien » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 242).

RÉSUMÉS

Parmi les domaines susceptibles de constituer un support pour l'établissement de *passages* entre Benjamin et Pasolini, susceptibles de faire consoner leurs pensées, ce texte privilégie celui du cinéma. Si la résorption du caractère expressif de la réalité au sein d'un univers instrumental, pour Pasolini, empêche de recourir encore à la transparence des grands poèmes du cinéma classique, de même que la disparition des grandes figures du narrateur, pour Benjamin, coupe la voie vers la narration en ses formes traditionnelles, pourtant, tous deux s'accordent pour reconnaître que, loin de devoir déplorer cet état de fait, il s'agirait de prendre acte de l'*appareillage* spécifique de notre époque, notamment en exhibant – à des fins, politiques, de démythification – l'intégration de la technique cinématographique à notre réalité.

Des types spécifiques de récit restent donc possibles pour notre époque, signe que le récit en tant que tel est capable de résister à la perte d'autorité de ses formes traditionnelles, qui auraient eu à subir l'apparent dépérissement moderne de l'aura. Si le cinéma n'est certes pas appareil de narration, son esthétique du *choc* semble malgré tout compatible avec des modalités renouvelées du récit, et d'abord avec des modalités assumant le fait que tout effet de naturalité doive dériver

d'un surcroît de technique. Que l'individu *quelconque*, issu de la masse, soit le type même de l'acteur de cinéma (à l'opposé de l'acteur de théâtre), cela semble indiquer une inexorable perte d'aura ; pourtant, certains visages, intempestifs, traversant les films de Pasolini font indéniablement signe vers une résurgence de l'aura – avec l'ambiguïté que cela suppose : ces corps déshérités sont bien ainsi sauvés de l'oubli, et l'aura s'avère alors libératrice, mais, dans le même temps, cette dernière risque d'enchaîner le spectateur dans le rêve de l'autre, mouvement par lequel le rapport à l'autre se briserait.

INDEX

Mots-clés : art, aura, choc, cinéma de poésie, cinéma de prose, émancipation, imagination, innervation, narration, nature, perception, récit, technique, trace

Personnes citées : Benjamin (Walter), Pasolini (Pier Paolo)

AUTEUR

ALAIN NAZE

Professeur de philosophie à Quimper, Alain Naze est titulaire d'un doctorat en philosophie obtenu auprès de l'université de Paris 8. Auteur de Temps, récit et transmission chez W. Benjamin et P.P. Pasolini aux éditions l'Harmattan.