

BÉLIS A., *Aristoxène de Tarente et Aristote, Le Traité d'Harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986; compte rendu de P. Brunet, *Revue des études grecques*, 107, 1994, p. 296-297.

MARY-ANNE ZAGDOUN

→ Ariston, Aristote, Damon, Diogène de Babylone, Harmoniciens, Platon, Pythagoriciens, Stoïciens.

ARNHEIM, RUDOLF. 1904-2007

Rudolf Arnheim, théoricien de l'art et psychologue de la perception visuelle, s'est révélé être pendant sa jeunesse berlinoise un remarquable spécialiste du cinéma, d'abord critique pour le magazine satirique *Das Stachelschwein*, puis à *Die Weltbühne* et au *Berliner Tageblatt*. La pratique de la critique conduisit Arnheim à présenter dès 1932 un ouvrage théorique majeur, *Film als Kunst* (littéralement: le cinéma en tant qu'art), où l'on retrouve d'évidence la formation universitaire de l'auteur. Arnheim est en fait le plus brillant héritier du gestaltisme berlinois, à l'heureux temps de la République de Weimar où l'Institut de psychologie expérimentale occupait deux étages du Palais impérial et ressemblait davantage à une ruche qu'à une thébaïde. Arnheim soutient sa thèse sous la direction de Max Wertheimer et devient un proche de Wolfgang Köhler, avec lequel il travaille dans la foulée de sa thèse sur la question de l'expression, notamment faciale. Son intérêt pour le cinéma servit grandement sa recherche mais causa aussi sa perte car les nazis n'avaient guère apprécié la comparaison entre les moustaches de Hitler et de Charlot – plus d'une décennie avant le texte d'André Bazin sur le même sujet – et prièrent le jeune chercheur de quitter le pays en août 1933. Après six ans à Rome, Arnheim quitta l'Europe pour les États-Unis, devint professeur en 1943 à Sarah Lawrence College avant de rejoindre en 1968 l'université de Harvard où l'on construisit pour lui le « Carpenter Center for the Visual Arts », seul immeuble bâti d'après les plans de Le Corbusier en Amérique du Nord. *Art and Visual Perception* (1954) constitua à la fois un bilan du gestaltisme et sa véritable ouverture aux problématiques artistiques; seul *L'Art et l'illusion* de Gombrich peut lui être comparé en termes d'influence. Il

reste cependant que l'ouvrage sur le cinéma contenait en germe bien des intuitions développées ultérieurement.

Le cinéma peut en effet être un art s'il surmonte un obstacle initial, celui de sa reproduction « automatique » du réel. Stanley Cavell reprendra ce terme pour caractériser le film dans *La Projection du monde*, mais Arnheim y voit surtout une série de facteurs de différenciation liés à des carences: c'est parce que le cinéma est muet, dépourvu de couleurs, par essence limité par le cadre et les données spatio-temporelles qu'il va pouvoir, et même devoir, trouver forme et expression. Arnheim est un théoricien du cinéma *muet*: l'œil devient « créatif » dans la mesure où il s'empare des matériaux visibles; Arnheim reste foncièrement gestaltiste en refusant toute *interprétation* du réel (cf. la querelle Wittgenstein-Köhler), mais aussi toute intervention des processus psychiques (il s'oppose également par là au modèle « mentaliste »); selon lui la vue seule est en jeu, et le film produit directement des sensations analogues à celles qui affectent la vue. Les nombreux exemples filmiques (Chaplin, DeMille, cinémas allemand et satirique) rendent la démonstration vivante et éloquente.

ARNHEIM R., *Film als Kunst* [1932], Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 1974. La traduction française *Le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, est faite d'après l'édition anglaise de 1957, elle est abrégée et ne permet pas de comprendre la logique des développements, notamment par la suppression de paragraphes et sous-paragraphes. – *Kritiken und Aufsätze zum Film*, Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 1977; trad. angl., *Film Essays and Criticism*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

MARC CERISUELO

→ Bazin, Cavell, Gombrich, Le Corbusier, Wittgenstein.

ARTAUD, ANTONIN. 1896-1948

Antonin Artaud est né le 4 septembre 1896 à Marseille, dans une famille bourgeoise. Traversant l'enfance sans heurt apparent, il connaît une première crise dépressive importante à la fin de l'adolescence. Réformé pour cause de santé fragile (une souffrance physique supportée grâce à des drogues de plus en plus fortes), il débarque à

Paris en 1920 dans l'idée de devenir comédien. Malgré son physique avantageux, ses succès au théâtre comme au cinéma, Artaud choisit de se consacrer à la mise en scène. Il publie aussi des poèmes. Son œuvre écrite lui offre une visibilité incontestable dans le domaine des lettres ; il est proche à l'époque du mouvement surréaliste. L'omniprésence de la douleur physique et mentale dans son existence le pousse à créer avec toujours plus d'acharnement – voir ses recueils *Le Pèse-nerfs* (1925), *L'Ombilic des Limbes* (1925), ou les proses de *L'Art et la mort* (1929). En 1926, Artaud fonde le Théâtre Alfred-Jarry, pour lequel il monte quatre spectacles dont il est le metteur en scène exclusif. À partir de 1930, il se consacre pleinement à la théorie du théâtre. Ses textes (conférences et manifestes) sont repris dans le recueil *Le Théâtre et son double*, dont plusieurs mouvements théâtraux se réclameront (par exemple le Living Theatre). Après une période de voyages et vagabondages hors Europe, Artaud plonge dans une détresse psychique sévère et sera interné jusqu'en 1946. Sa dernière lecture publique est une conférence radiophonique, alors interdite de diffusion : *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Artaud meurt le 4 mars 1948, laissant derrière lui une œuvre posthume (écrite et graphique) considérable.

Artaud s'est distingué par un projet esthétique radical, celui du « théâtre de la cruauté ». Son idée était d'inventer des spectacles qui parlent à tous – plutôt qu'à une élite éduquée – et qui réveillent les spectateurs, en s'adressant directement à leurs nerfs. Immédiate et violente, intense de part en part, l'action théâtrale devait permettre une opération de *catharsis* (purgation des passions), en révélant la sauvagerie enfouie en chacun : « Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet » (*Le Théâtre et son double*, p. 141). Inspiré par le théâtre oriental, Artaud présente dans ses écrits des outils scéniques inédits, aux antipodes du théâtre psychologique en vogue à son époque. Son projet de développer un nouveau langage a inspiré de nombreux artistes : « Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots » (*Le Théâtre et son double*, p. 192).

ARTAUD A., *Le Théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard « Folio », 1985. – *Van Gogh, le suicidé de la société* [1947], Paris, Gallimard « L'Imaginaire », 2001. – *Œuvres*, choix de textes par É. Grossman, Paris, Gallimard « Quarto », 2004.

BORIE M., *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989. – DELEUZE G. & GUATTARI F., *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1995, et *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1994. – DERRIDA J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967. – RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

MAUD HAGELSTEIN

→ Deleuze, Derrida, Rancière.

ARTUSI, GIOVANNI MARIA. c. 1540-1613

Devenu chanoine régulier de San Salvatore à Bologne en 1562, Giovanni Maria Artusi fut l'élève et le disciple zélé de son maître Zarlino. Dans *L'arte del contraponto*, publié en 1586, il présente une synthèse de *Le istituzioni harmoniche* de Zarlino, en assouplissant toutefois les règles du contrepoint formulées par le maître. Il publie un second traité théorique en 1589, *Seconda parte dell'arte del contraponto*, dans lequel il approfondit la question de l'usage de la dissonance, et propose une explication de la suspension, en clarifiant le rôle des divers intervalles.

Toutefois c'est pour son attaque en règle des « imperfections » de la *seconda prattica* monteverdienne que Giovanni Maria Artusi est passé à la postérité. À partir de 1570, les milieux musicaux florentins remettent en cause la théorie pythagorico-zarlinienne qui inféode les intervalles musicaux aux propriétés des nombres. À cette musique rationnelle et normée, qui, si elle n'abandonne pas le souci de plaire à l'auditeur, ne cherche pas principalement à l'émouvoir, Claudio Monteverdi (1567-1643) oppose une *seconda prattica*, qui se veut servante du texte par l'expression, imitant les passions en les transférant à l'auditeur (*movere gli affetti*). Monteverdi oppose ainsi le *parlar cantando* de la seconde pratique, où l'harmonie sert un poème passionné, au *cantar parlando* de la première pratique, où le texte vient s'adjoindre à une harmonie commandée par ses propres normes.