

Walter Benjamin

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique



TRADUCTION INÉDITE

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

/ Philosophie /

Présentation

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, par Walter Benjamin

Traduit de l'allemand par Frédéric Joly

Préface d'Antoine de Baecque

Traduction inédite

Éditions Payot

Penser, c'est ressentir. Et c'est à une expérience intime, intuitive, des sens et des formes, de l'espace et du monde que nous invite Walter Benjamin dans cet essai de 1939 qui reste son texte le plus populaire. Le philosophe y montre comment l'invention de la photographie et surtout celle du cinéma, en rendant possible la reproduction massive des œuvres d'art, ont précipité le « déclin de l'aura », formule désormais célèbre pour un concept devenu central dans l'histoire de l'art et la philosophie esthétique, l'aura d'une œuvre étant l'effet de sa présence unique, liée à un lieu précis et inscrite dans l'histoire. À travers cette crise esthétique, c'est de notre société qu'il nous parle, une société où chacun a le droit d'être un héros et de peser sur la vie de la cité, mais une société qui doit aussi réinventer l'espace intime, le rapport au passé et au futur – et même l'authenticité.

Walter Benjamin

**L'œuvre d'art
à l'époque de
sa reproductibilité
technique**

*Traduction inédite de l'allemand
par Frédéric Joly*

Préface de Antoine de Baecque

Petite Bibliothèque Payot

ÉDITIONS PAYOT & RIVAGES

106 boulevard Saint-germain

75006 Paris

www.payot-rivages.fr

Couverture : Anne-Laure Baudrillart

Illustration : © www.annelaurebaudrillart.com

TITRE ORIGINAL :

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1939)

© 2013, Éditions Payot & Rivages,
pour la préface et la présente traduction française

ISBN : 978-2-228-90971-6

Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gracieux ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales.

Préface

L'art des ravages

par Antoine de Baecque

« Le film s'offre comme un vivier aux pêcheurs du passé de l'avenir. »

Chris MARKER, à propos du *Joli Mai* (1962)

On trouve dans ce texte fameux de Walter Benjamin¹, cette définition du concept d'aura, devenu central dans l'histoire de l'art et la philosophie de l'esthétique : « Nous définissons [l'aura] comme l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne montagneuse à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui qui se repose – cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche². » On saisit là le tremblé de la pensée benjaminienne, qui s'apparente à un *vibrato* poétique, à un art de la métaphore, à une expérience intime des sens et des formes, à un ressenti de l'espace du monde. Le bien-être d'un homme se reposant d'une marche en montagne, la sieste dans la nature auprès d'un ami ou d'un être cher, la dialectique du proche et du lointain, la résurgence précise du souvenir, l'unicité d'exception de la chose vécue et surtout la netteté littéraire du rendu de la vie, tout cela fait de Benjamin un *penseur écrivain* d'une irréductible originalité. D'une audace, également, qui n'a que peu d'équivalent : qui d'autre saurait, oserait cerner le motif central d'une pensée à l'aide des mots concrets de la nature, d'une métaphore si traversière, d'un journal intime de petits actes vrais ? Comme il le dit lui-même, Benjamin cherche à *respirer* l'œuvre d'art, à connaître avec ses sens, à écrire, même sur les concepts les plus abstraits, à l'aide de ses émotions.

La bataille du télescope

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique est un texte problématique. À l'automne 1935, Walter Benjamin vit et travaille à Paris. Il tente de faire avancer ce qu'il considère comme son grand-œuvre, *Le Livre des passages*, matrice efflorescente de la plupart des textes écrits dans les cinq dernières années de son existence. En même temps, il fait figure de correspondant parisien de l'Institut pour la recherche sociale, dirigé à New York par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, ses cadets, et de leur revue, *Zeitschrift für Sozialforschung*, dont il existe une édition française. Entre ces

« passages » et ces commanditaires sourcilleux, prend place l'histoire de l'écriture et des réécritures³ de *L'Œuvre d'art*.

Tout part des passages parisiens et d'un obstacle que rencontre Benjamin : comment définir en profondeur cet art urbain moderne si typique de la capitale française dans les deuxième et troisième tiers du XIX^e siècle ? Cette esthétique matérialiste est gouvernée par la reproduction mécanique, la « reproductibilité technique ». Éclaircir cette notion est une condition *sine qua non* à la poursuite du travail, telle une mise au point, au sens optique du terme : considérer à nouveau frais la reproductibilité technique ouvrira à Benjamin une plus juste vision historique de la culture parisienne du XIX^e siècle. Il le signale explicitement dans une lettre à un ami datée d'octobre 1935, alors qu'il se met à l'écriture de *L'Œuvre d'art* – d'abord sous forme de notes, qui vont devenir un texte en quinze points, un avant-propos et un épilogue –, usant d'une de ces métaphores si caractéristiques de son style : « Je m'efforce de diriger mon télescope par-delà la brume ensanglantée du dix-neuvième, que je m'efforce de dépeindre selon les traits qu'il révélera dans un monde futur, libéré de la magie. Je vais évidemment commencer par construire moi-même ce télescope et, à la tâche, j'ai le premier trouvé quelques propositions fondamentales de l'esthétique matérialiste. Je suis juste en train de les écrire en un court écrit programmatique⁴. »

Le télescope conçu par Benjamin possède un double usage : il lui permet, à peu de distance, d'écrire un premier texte, *Petite histoire de la photographie*⁵, puis un second, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Mais cet instrument, à la fin de l'année 1935, n'est pas du goût de ses protecteurs, qui lui font quelques reproches véhéments, ainsi qu'un professeur le ferait à son élève doué mais gaffeur, inspiré mais ruant dans les brancards. En janvier et février 1936, Horkheimer est de passage à Paris. Il prend connaissance du texte ; s'ensuivent quelques conversations serrées, puis, de retour à New York, des lettres d'une redoutable franchise, écrites par Adorno ou par lui à un correspondant parisien qui cherche à publier son essai, en allemand et en français, dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Ce qui embarrasse les New-Yorkais de l'École de Francfort, ce sont des expressions politiques trop explicites, tout ce qui « pourrait être compris comme une profession de foi politique » : ils exigent les remplacements des mots « réactionnaires » par « conservateurs », « fascisme » par « État totalitaire », « guerre impérialiste » par « guerre moderne », « communisme » par « les forces constructives de l'humanité »⁶. Benjamin s'exécute. Il l'écrit à Horkheimer : « J'ai revu [...] les formulations politiques que vous m'aviez indiquées et j'ai modifié à certains endroits la terminologie ; à d'autres, particulièrement à la fin du premier chapitre, j'ai modifié le texte même, parfois aussi rayé une phrase. À l'exception du dernier dont nous avons parlé, la notion de fascisme ne s'y trouve tout au plus que dans deux ou trois passages⁷. »

D'où les multiples versions de *L'Œuvre d'art*. Il en existe quatre. La première, rédigée entre octobre et novembre 1935. La seconde, en février-mars 1936, après discussions et échanges avec Adorno et Horkheimer, en vue de sa publication dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*, qui n'aura lieu que de façon posthume en 1955. Une troisième est rédigée directement en français pour l'édition hexagonale du *Journal pour la recherche sociale*, avec l'aide de Pierre Klossowski, sous la supervision de Raymond Aron, alors directeur du bureau parisien de l'Institut pour la recherche sociale, et du secrétaire de Horkheimer à Paris, M. Brill, qui manie les ciseaux d'Anasthasie avec un zèle certain. Achievée en mars 1936, cette version est contestée par Benjamin (et par Aron), non publiée dans l'immédiat, et ne paraîtra que cinquante-cinq ans plus tard, en 1991, dans les *Œuvres complètes*. Enfin, une quatrième version date de 1939, remise à plat, repensée, réécrite une fois passés et oubliés – pas tout à fait cependant – les conseils, les discussions, les polémiques, les coupes et réécritures des six mois pénibles allant d'octobre 1935 à mars 1936. C'est généralement cette dernière version qui sert de support aux publications et aux traductions les plus récentes, notamment celle que propose ici Frédéric Joly.

L'aura à l'épreuve

Cependant, les réticences formulées dès 1936 ne sont pas uniquement liées à la terminologie politique un peu crue employée par Benjamin, on s'en doute. Il existe un problème de fond résultant d'un regard sur l'histoire de l'œuvre d'art, et plus particulièrement concernant son orientation. Car le jeune philosophe de quarante-trois ans ne braque pas son télescope vers le futur en se positionnant depuis un passage parisien des années 1840. En un mot, son texte n'est pas le mode d'emploi technophile et progressiste d'un perfectionnement de l'œuvre grâce aux outils de la reproduction moderne qui permettraient une large diffusion, voire une démocratisation de l'accès à l'art. Il ne vise pas plus la restauration nostalgique d'un état perdu de l'œuvre. Il s'agit bien davantage d'un regard au présent mais mélancolique sur ce que la technique fait disparaître à jamais : comment l'art est entré en crise par la reproductibilité de l'œuvre. La mélancolie sourd des lignes controversées de *L'Œuvre d'art*, mais l'on verra pourtant que ce regard désolé sait être créateur.

Ce qui s'en va, ce qui disparaît, quand une machine reproduit une œuvre d'art, est précisément son *aura*. Là réside le problème. On sait Benjamin proche ami de Brecht⁸ – et *L'Œuvre d'art* a sans doute été écrit sous cette influence déterminante, ce qui explique aussi, et profondément, le scepticisme d'Adorno et Horkheimer, adversaires du dramaturge, qui ont cherché à « débrechtiser » le texte de Benjamin. Or, Bertolt Brecht, à la lecture de *L'Œuvre d'art*, est furieux, comme l'indique une note de son *Journal de travail* de 1938 : « [Benjamin] part de quelque chose qu'il appelle l'aura. [...] Celle-ci tendrait à dépérir depuis peu, conjointement avec le sacré. Benjamin a fait cette découverte en analysant le cinéma, où l'aura s'évanouit à cause de la reproductibilité des œuvres. Pure mystique ! Malgré la posture antimystique. C'est donc ainsi qu'on adapte la conception matérialiste de l'histoire ! Il y a plutôt de quoi s'effrayer⁹. » Pour Brecht, Benjamin verse dans le camp conservateur par pur idéalisme, accroché au concept mélancolique de l'aura qui le conduirait à regarder vers le passé et à rattacher l'œuvre d'art à ses origines culturelles.

Pourtant, là où Brecht, mais aussi Adorno, considèrent l'aura comme un motif de déploration, Benjamin y associe une tout autre valeur. Elle est moins dégradation, perte, déprédation, que rupture, crise, catastrophe : il n'y a pas de jugement moral ou esthétique dans *L'Œuvre d'art*, seulement le constat des différents états historiques du statut de l'œuvre l'art. Benjamin ne fait que citer un discours de déploration, datant du milieu du XIX^e siècle lui-même, qu'il ne partage ni ne juge. Il a lu Baudelaire lançant au salon de 1859 : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, plutôt se reproduisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi, ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français¹⁰. » Il connaît cette sentence de Wallace Stevens : « La plupart des appareils modernes destinés à reproduire la vie, appareil photo compris, ne font en réalité que la répudier. Nous gobons le mal ; le bien nous reste en travers de la gorge¹¹. » Dans cette même perspective, il accueille dans la lettre de son essai les mots accusateurs de Georges Duhamel, cinéphobe et contempteur du septième art : « Ce qu'il reproche avant tout au cinéma, écrit Benjamin à propos de Duhamel, c'est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Il présente le cinéma comme “un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis [...]”. Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, [...] n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour ‘star’ à Los Angeles”¹². »

Walter Benjamin décrit le tournant historique que représente le déclin de l'aura, passage d'une ère de l'œuvre d'art à une autre, comme un dépouillement. L'œuvre se défait de son aura, ce qui est aussi une forme de libération, au sens de l'interprétation marxiste, selon laquelle le capitalisme industriel dépouille l'art de son romantisme, de sa sacralité, pour le faire apparaître en sa vérité réifiée : une chose, un produit, un objet. La généralisation de la reproduction en art – en l'occurrence la photographie puis le

cinéma – substitue à l'unicité de l'œuvre une appropriation par les masses aux fins d'un usage de vision, voire de consommation, immédiat. « Cependant, écrit Benjamin, il manque une chose à la reproduction la plus parfaite : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve. » Un peu plus loin, il ajoute : « L'ici-et-maintenant de l'original décide de son authenticité. » Puis : « Le domaine entier de l'authenticité se dérobe à la reproductibilité technique. »

Les quatre âges de l'art

Ayant ainsi défini l'aura comme l'unicité d'une œuvre dans son espace-temps, le texte décline quatre âges de l'art, considérés chacun en regard de son rapport à l'aura. Pour Benjamin, l'art des origines, au service de pratiques magiques collectives, est avant tout cultuel. Ce que produisent les hommes de la première histoire est consacré à prendre place au sein d'un rituel protecteur, visant à leur accorder la clémence de la nature ou des forces divines. C'est ce rituel, et le caractère inapprochable de l'œuvre d'art sacrée, qui fondent l'aura culturelle : un interdit (du toucher, parfois même du regard – car l'existence de ces images a plus d'importance que le fait qu'elles sont vues) définit alors le rapport à l'œuvre dans sa perspective auratique – « L'élan que l'homme de l'âge de pierre représente sur les parois de sa grotte est un instrument magique », rappelle Benjamin.

L'art de la deuxième époque est muséal, défini par sa « valeur d'exposition ». À mesure que les pratiques artistiques s'affranchissent du culte, durant ce long processus de sécularisation du regard débutant avec la Renaissance italienne, les œuvres deviennent exposables. On les montre, hors des enceintes sacrées, afin d'aiguiser et d'exciter un goût esthétique, un jugement de valeur, une comparaison entre artistes, styles, époques. Mais l'œuvre ainsi exposée, en particulier dans les musées, garde intacte son aura : elle conserve une présence unique et non reproductible dont l'autorité plonge celui qui lui fait face dans la contemplation purement esthétique. Le musée déplace l'aura de l'œuvre : son spectateur ne la regarde plus comme un objet cultuel, ni même tel le symbole d'un pouvoir ecclésiastique, princier ou monarchique, mais comme un absolu du beau, une unité idéale. L'œuvre exposée devient *belle* : sa sacralité s'esthétise. Il ne s'agit pas d'une métamorphose complète mais d'un glissement du sacré depuis le culte vers l'esthétique.

La troisième forme d'art est celle de la reproduction mécanique et massive : le cinéma en est l'emblème et l'agent, fondé sur un double phénomène de reproduction, l'enregistrement mécanique de la réalité puis la fabrication en série de copies. Walter Benjamin, semblable à un Siegfried Kracauer, dix ans avant André Bazin, invite à prendre au sérieux les conséquences de l'apparition d'une technique de reproduction exacte et surtout mécanique de la réalité, qui change le concept même de l'art. Autrement dit, ce n'est plus le rituel sacré qui détermine la valeur de l'œuvre d'art, ni sa beauté, mais son rapport à la réalité : sa vérité. Toute une série de conséquences en découlent, notamment sur le jeu des acteurs confrontés à cette liquidation de l'unicité de leur performance, et sur la nature contradictoire du cinéma qui ne peut s'affirmer comme art que dans le contraste avec sa nature mécanique profonde. « Sa nature illusoire est une nature au second degré », écrit Benjamin à propos du cinéma : elle est le fruit du montage, du choix de l'angle de prise de vue, des gros plans, des ralentis, des surimpressions, tout ce qui offre une forme au septième art, mais perturbe sa mécanique purement reproductrice du réel. Benjamin attire également l'attention sur l'autre procès de reproduction : la diffusion massive des images et la constitution d'un public de masse. Le cinéma, selon *L'Œuvre d'art*, ouvre aux spectateurs comme communauté – donc à la masse – un champ d'action insoupçonné. Il permet une réception collective et simultanée, inaccessible – ou difficilement accessible – aux autres médiums de représentation. La pensée du cinéma de Benjamin¹³ n'est donc pas réductible à une pure pensée de la technique, car c'est le public qui en est la pierre de touche : l'appareil de cinéma est destiné à doter le public d'une nouvelle perception de la réalité. Comme le sport, le cinéma convertit les spectateurs en « experts » de la réalité.

Par conséquent, le cinéma devient le lieu privilégié où les masses forment leur conscience politique, puisque, en devenant expert en réalité, le public peut se permettre de changer cette réalité (ou de croire qu'il peut le faire). D'où l'espoir placé par Walter Benjamin dans la signification politique du cinéma, sa foi dans la constitution d'une communauté spectatrice émancipée. Le quatrième âge de l'œuvre d'art est donc politique. Dès lors que le critère d'authenticité est liquidé par la reproductibilité technique, et dilué dans la masse, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. « Elle se fonde désormais, reprend Benjamin, sur une autre forme de pratique : la politique. » À la foi des croyants, au jugement de goût des esthètes, qui vénéraient tout deux l'aura de l'œuvre, culturelle ou artistique, succèdent le regard et la conversation du public massif des salles obscures, un regard combattant et une conversation qui donne corps à l'opinion publique.

Le cinéma, art apocalyptique

Le cinéma est l'art qui fait des ravages dans l'histoire. Il détruit, liquide, emporte, renouvelle, tout à la fois agent destructeur et salvateur. Il est l'art de la crise, celui qui provoque la catastrophe : au rythme de ses images galopent les cavaliers de l'apocalypse. Dans *L'Œuvre d'art* s'opère la « liquidation de l'aura », selon le terme même employé par Benjamin. Le film provoque une crise de l'art en rompant les liens traditionnels que l'œuvre entretient, d'une part, avec la représentation du monde et le public, d'autre part, avec l'œuvre elle-même. Toute la modernité artistique, selon Benjamin, tient dans cette relecture de la catastrophe cinématographique : l'œuvre ne peut se perpétuer qu'en sacrifiant son aura traditionnelle.

Le penseur se déclare prêt à payer ce prix. D'abord, car toute restauration de l'unicité de l'aura lui paraît artificielle ; de plus, le nouvel art opérant cette liquidation lui semble le seul à pouvoir, techniquement, formellement et politiquement, coller à la réalité du monde contemporain tel qu'il est en train de muer. Benjamin insiste sur ces capacités techniques de la caméra et en relève les conséquences sur la perception de la réalité : « Avec le gros plan, l'espace se dilate ; avec le ralenti, c'est au mouvement de se diffracter à son tour. [...] Il est ainsi bien clair que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui parle à l'œil. Nature autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme se substitue un espace entrelacé d'inconscient. [...] C'est ici qu'intervient la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions. À travers elle, pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel. [...] Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme aujourd'hui. » Le cinéma entérine, par sa technique et sa forme, les modifications profondes de la perception. Ainsi, il n'est pas seulement le mieux à même d'enregistrer la nouvelle réalité, il possède les capacités d'en cerner les dangers, la vitesse, l'élargissement ou le rétrécissement, aussi bien l'imaginaire collectif que l'inconscient visuel. C'est par là que le cinéma se projette dans la pensée future : il filme au présent la crise du passé aussi bien que l'inconscient visuel de demain.

Benjamin, cependant, n'est ni passéiste ni futuriste. Sa lucidité est fondée sur le sens du présent : son texte dessine la catastrophe *hic et nunc*, puisque la destruction de l'aura engendre *dans l'instant même* des formes modernes. Cette position est d'abord historique. Walter Benjamin, dans le cru de son existence, est pris entre deux apocalypses, pleinement intégrées dans son texte : la Grande Guerre comme modèle dévoyé de la reproductibilité technique – c'est la mort qu'elle a fabriquée en masse – ; le fascisme comme esthétisation dévoyée de la politique – « Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre », lance-t-il dans *L'Œuvre d'art*. Entre ces deux écueils, le chemin est étroit : la catastrophe même y conduit, sans sécurité ni assurance.

Mais qu'est-ce qu'une catastrophe benjaminienne ? « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée

de catastrophe. Que les choses continuent à “aller ainsi”, voilà la catastrophe », répond-il dans un texte de 1938¹⁴. Ailleurs, il indique, sous le sceau du mystère, cette voie étroite qui n’est ni restauration de la tradition, ni célébration du patrimoine, ni certitude aveugle placée dans le progrès : sont sauvées les œuvres « lorsqu’on met en évidence chez [elles] la fêlure¹⁵ ».

Cette « fêlure », ce qui est dessiné dans le présent comme un regard orienté à *la fois* vers le passé et vers le futur – *ce qui diverge dans l’histoire* –, seul le cinéma l’enregistre et la met en forme. Car il est l’art apocalyptique par excellence, celui qui détruit le passé en liquidant la tradition artistique et, dans le même temps, sauve l’histoire parce qu’il la projette immédiatement dans le futur. Ce que Walter Benjamin exprime dans *Sur le concept d’histoire* en lançant sa cinquième thèse par la formule suivante, d’une terrible fulgurance : « La véritable image du passé se faufile devant nous¹⁶. » La présence toute-puissante de l’image cinématographique lui permet d’historiciser la réalité en la saisissant à même le monde : il est l’art qui détruit l’art, capte l’instant de l’histoire, et sauve cette dernière en la préservant pour le futur par la technique, par la reproduction, en la donnant massivement à voir par la reproductibilité. Le cinéma arrache une époque déterminée au cours homogène de l’histoire. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans l’image l’œuvre d’une époque, et dans l’époque le cours entier de l’histoire à travers tous ses temps. Chez Benjamin, le cinéma a acquis le pouvoir d’être le marqueur des temps historiques. Voir la catastrophe, tel est, dans l’œil de Walter Benjamin, le défi visionnaire que seul le cinéma peut relever. Il filme l’histoire qui prend feu, se défait et se refait.

Antoine de BAECQUE¹⁷

¹. *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* est sans doute l’essai de Benjamin qui a bénéficié des plus nombreuses éditions et des plus larges commentaires.

². Toutes les citations, sauf indication en note, sont tirées de la nouvelle traduction proposée ici par Frédéric Joly.

³. Pour davantage de détails, voir les travaux philosophiques de Bruno Tackels, qui a soutenu une thèse sur Benjamin, la question de l’aura et *L’Œuvre d’art* en 1994 à Strasbourg, sous la direction de Philippe Lacoue-Labarthe, puis a publié chez L’Harmattan (Paris, 1999) *L’Œuvre d’art à l’époque de Walter Benjamin. Histoire d’aura*, avant de reprendre et développer cette approche dans *Walter Benjamin. Une vie dans les textes. Essai biographique*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 481-498 et p. 739-788. On lira en outre, de Rainer Rochlitz, qui a supervisé et présenté l’édition des *Œuvres* de Walter Benjamin en trois volumes dans la collection « Folio » chez Gallimard (Paris, 2000) : *Le Désenchantement de l’art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-209. Voir également l’édition de *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* réalisée par Lambert Dousson, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus philosophie », 2008.

⁴. Walter Benjamin, *Correspondance. II : 1929-1940*, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 195.

⁵. On trouve dans la *Petite histoire de la photographie* des formulations très proches de celles de *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* : « Qu’est-ce proprement que l’aura ? », se demande ainsi Benjamin qui avance les mots repris littéralement dans le second essai : « Une trame singulière d’espace et de temps : unique apparition d’un lointain, si proche soit-il. »

⁶. Lettre de Max Horkheimer à Walter Benjamin, 18 mars 1936, in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 132.

⁷. Lettre de Walter Benjamin à Max Horkheimer, 27 février 1936, *ibid.*, p. 128.

⁸. Voir Bruno Tackels, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 433-444.

⁹. Bertolt Brecht, *Journal de travail, 1938-1955*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, L’Arche, 1976, p. 15.

¹⁰. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 288.

¹¹. Wallace Stevens, cité par Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 236.

¹². Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 74-75.

¹³. Sur Walter Benjamin et le cinéma, on peut se reporter à Pierre-Damien Huyghe, « L’expérience, le film », *Tradition, transmission, enseignement. Une relecture de la modernité par Walter Benjamin*, Strasbourg, Publications de l’École des arts décoratifs de Strasbourg, 1997, p. 71-83 ; Maria Muhle, « Benjamin, Walter », in Antoine de Baecque, Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012 ; ainsi que le livre important dirigé par Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Walter Benjamin, Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012.

¹⁴. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, traduit et préfacé par Jean-Lacoste, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot » 1982, p. 242.

¹⁵. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 490-491.

¹⁶. Walter Benjamin, *Sur le concept d’histoire*, suivi de : *Eduard Fuchs, le collectionneur et l’historien*, et de : *Paris, la capitale du XIX^e siècle*, traduit par Olivier

Mannoni, préface de Patrick Boucheron, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. 59.

[17](#). Historien, professeur d'histoire du cinéma à l'université de Paris-Ouest-Nanterre, auteur notamment de *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Version de 1939

« Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. »

Paul VALÉRY¹

¹. Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p. 103-104 [repris dans *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1284].

Avant-propos

Au moment où Marx entamait l'analyse du mode de production capitaliste, ce mode de production était à ses débuts. Marx articula ses visions de sorte qu'on leur conférât valeur de pronostic. Il remonta aux rapports de base de la production capitaliste, et les formalisa de manière à ce que son lecteur sache ce qu'il était permis d'attendre, à l'avenir, du capitalisme. Il s'avéra qu'il était permis d'en attendre non seulement une exploitation sans cesse aggravée des prolétaires, mais en définitive aussi l'instauration de conditions rendant possible sa propre suppression.

Il a fallu plus d'un demi-siècle au renouvellement de la superstructure, qui se montre bien plus lent que celui de l'infrastructure, pour que soit mis en évidence, dans tous les territoires de la culture, le changement des conditions de production. Sous quelle forme ce changement s'est produit, il n'est possible de l'indiquer qu'aujourd'hui¹. Il est permis d'exiger de ces indications qu'elles aient quelque valeur de prédiction. Mais à ces exigences répondent moins des thèses sur l'art du prolétariat après la prise du pouvoir, et moins encore des thèses sur la société sans classes, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions de production des temps présents. Leur dialectique ne se manifeste pas moins dans la superstructure que dans l'économie. Raison pour laquelle il serait erroné de sous-estimer la valeur polémique de telles thèses. Elles écartent toute une série de notions traditionnelles – comme la création et le génie, la valeur intemporelle et le mystère –, notions dont l'utilisation incontrôlée (et pour le moment difficilement contrôlable) conduit à un traitement à la fasciste du matériau factuel. *Dans les pages qui suivent, les concepts importés dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont parfaitement inutilisables pour les visées du fascisme. Ils se montrent en revanche utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art.*

¹. Benjamin considérait aussi être le premier à le faire de façon convaincante, comme en témoigne cet extrait d'une lettre à Werner Kraft du 28 octobre 1935 : « J'ai le premier trouvé quelques propositions fondamentales de l'esthétique matérialiste. » Voir Walter Benjamin, *Correspondance. II : 1929-1940*, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 195. (N.d.T.)

I

L'œuvre d'art a toujours été fondamentalement reproductible. Ce que des hommes avaient fait pouvait toujours être reproduit par d'autres. Les élèves, dans l'apprentissage de l'art, les maîtres, à fin de diffusion des œuvres, enfin des tiers mus par l'appât du gain, pratiquaient effectivement une telle reproduction. En comparaison, la reproduction technique de l'œuvre d'art est quelque chose d'inédit, qui s'impose par intermittence dans l'histoire, par poussées fort éloignées dans le temps les unes des autres, mais avec une intensité croissante. Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction technique des œuvres d'art : la fonte et la gravure. Les bronzes, les terres cuites et les pièces de monnaie étaient les seules œuvres d'art qui pouvaient être fabriquées par eux en séries. Aucune autre ne pouvait être reproduite dans son unicité et sur un mode technique. Avec la gravure sur bois, la technique graphique, pour la première fois, devint reproductible ; elle le fut bien avant que l'écriture le devienne à son tour grâce à l'imprimerie. Les immenses changements que l'imprimerie, la reproductibilité technique de l'écrit, a suscités dans la littérature sont connus. Au regard du phénomène qui est ici considéré à l'échelle de l'histoire universelle, ils ne constituent toutefois qu'un cas particulier, bien sûr particulièrement important. Au Moyen Âge, la gravure sur cuivre et la gravure à l'eau-forte viennent s'ajouter à la gravure sur bois, tout comme au début du XIX^e siècle la lithographie.

Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un stade fondamentalement nouveau. Le procédé, bien plus rapide, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son gravage dans un bloc de bois ou de sa gravure sur une plaque de cuivre, donna pour la première fois la possibilité à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché non pas seulement de façon massive (comme tel était déjà le cas), mais dans des présentations chaque jour nouvelles. L'art graphique, grâce à la lithographie, fut en mesure d'accompagner le quotidien de ses illustrations. Il se mit à suivre l'allure de l'imprimé. Très vite, tout juste quelques décennies après l'invention de la lithographie, il fut cependant surpassé par la photographie. Avec la photographie, la main fut pour la première fois libérée des obligations artistiques les plus lourdes du processus de reproduction de l'image, dès lors endossées par le seul œil rivé à l'objectif. L'œil saisissant plus vite que la main ne dessine, le processus de reproduction de l'image fut si monstrueusement accéléré qu'il put suivre l'allure de la parole. L'opérateur de cinéma, en tournant la manivelle de la caméra en studio, fixe les images aussi rapidement que l'acteur dit son texte. Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, il en fut de même de la photographie avec le film parlant. La reproduction technique du son fut élaborée à la fin du XIX^e siècle. Ces efforts convergents ont été à l'origine d'une situation prévisible, que Paul Valéry caractérise ainsi : « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe¹. »

Aux alentours de 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau lui permettant de faire non seulement de l'ensemble des œuvres d'art du passé son objet, et de soumettre leur effet aux plus grandes transformations, mais lui permettant aussi de conquérir une place à part entière parmi les procédés artistiques. Pour la présente étude, rien n'est plus instructif que d'observer comment ses deux manifestations différentes – la reproduction de l'œuvre d'art et l'art filmique – agissent en retour sur l'art dans sa forme traditionnelle.

¹. Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *op. cit.*, p. 105 [et p. 1284 pour l'édition Pléiade].

II

Cependant, il manque une chose à la reproduction la plus parfaite : l'ici-et-maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve. Mais c'est à cette présence unique, et uniquement à elle, que l'histoire doit de s'accomplir, et cette existence, à son tour, se soumet à elle. Non seulement doivent être prises en compte les transformations connues par l'œuvre au fil du temps dans sa structure physique, mais les divers rapports de propriété dont elle put être l'objet doivent l'être aussi¹. Des analyses de type chimique ou physique, qui ne sauraient s'appliquer à la reproduction, suffisent à retrouver la trace de ses diverses transformations ; la trace des rapports de propriété, elle, est l'objet d'un processus de transmission, dont la reconstitution doit être entamée à partir du site d'origine.

L'ici-et-maintenant de l'original décide de son authenticité. Les analyses de type chimique de la patine d'un bronze peuvent être utiles à l'établissement de son authenticité ; en conséquence, la preuve qu'un manuscrit identifié comme datant du Moyen Âge provient d'une archive du xv^e siècle, peut être utile à l'établissement de cette authenticité. Le domaine entier de *l'authenticité se dérobe à la reproductibilité technique – et, bien sûr, pas uniquement à la seule reproductibilité technique*².

Mais tandis que l'authenticité conservait sa pleine autorité sur la reproduction manuelle, dès lors généralement stigmatisée comme contrefaçon, il n'en alla pas de même face à la reproduction technique. La raison en est double. Premièrement, la reproduction technique s'avère être plus autonome dans ses rapports à l'original que la reproduction manuelle. Elle peut, à titre d'exemple, faire ressortir par la photographie des aspects de l'original seulement accessibles à la lentille réglable et à ses angles de vue arbitrairement choisis, mais pas à l'œil humain, ou fixer des images qui se dérobent tout bonnement à l'optique naturelle, à l'aide de certains procédés comme l'agrandissement ou le ralenti. Il s'agit de la première raison. En second lieu, elle peut de surcroît placer la représentation de l'original dans des situations qui ne sont pas accessibles à l'original lui-même. Elle lui donne avant tout la possibilité d'être rencontré par le récepteur, que ce soit sous la forme de la photographie, que ce soit sous celle du disque. La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le cabinet d'un amateur d'art ; l'œuvre chorale, qui est interprétée dans une salle ou à l'air libre, se laisse écouter dans une chambre.

Les circonstances susceptibles d'accueillir le produit de la reproduction technique de l'œuvre d'art peuvent certes laisser intacte l'existence même de l'œuvre d'art – elles n'en déprécient pas moins son ici-et-maintenant. Si cela ne vaut effectivement en rien pour la seule œuvre d'art mais, en conséquence, par exemple, pour un paysage qui défile dans un film sous les yeux d'un spectateur, il n'en est pas moins porté atteinte, à travers ce procédé, au noyau le plus sensible de l'objet même de l'art, susceptible comme ne l'est aucun autre objet naturel. Il est ici question de son authenticité. L'authenticité d'une chose est l'incarnation de tout ce qui, en elle, est transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son

pouvoir d'évocation historique. Ce pouvoir d'évocation se fonde sur la durée matérielle de la chose. Avec la reproduction, où cette durée matérielle se dérobe aux hommes, le pouvoir d'évocation historique de la chose vacille entièrement. Rien de plus, toutefois ; mais ce qui se met à vaciller ainsi, c'est l'autorité même de la chose³.

Il est possible de résumer ce qui ressort ici par la notion d'aura, et de dire : ce qui dépérit à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, c'est son aura⁴. Le processus est symptomatique : sa signification excède le domaine de l'art. *La technique de reproduction, comme on l'appelle en général, détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace son apparition unique par des copies produites en masse. Et en permettant à la reproduction d'entrer en contact avec le récepteur dans la situation qui lui est propre, elle actualise l'objet reproduit*. Ces deux processus conduisent à un violent ébranlement de la chose transmise – une déstabilisation de la tradition, le revers de la crise et du renouvellement de l'humanité en cours. Ils se montrent en étroite corrélation avec les mouvements de masse de notre temps. Le cinéma est leur agent le plus puissant. Sa signification sociale, y compris dans sa forme la plus positive, et précisément dans celle-là, ne peut être pensée indépendamment de son aspect destructeur, de son aspect cathartique : la liquidation de la valeur de la tradition dans l'héritage culturel. Ce phénomène est des plus tangibles dans les grands films historiques. Il conquiert des positions toujours nouvelles. Et lorsqu'Abel Gance, en 1927, s'exclama avec enthousiasme : « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven feront du cinéma [...]. Toutes les légendes, toutes les mythologies et tous les mythes, tous les fondateurs de religion et toutes les religions elles-mêmes [...] attendent leur résurrection lumineuse, et les héros se bousculent à nos portes pour entrer⁵ », il en appela alors, probablement sans en avoir conscience, à une liquidation générale.

¹. Naturellement, l'histoire de l'œuvre d'art englobe bien plus de choses : l'histoire de Mona Lisa, par exemple, doit se pencher sur la question de savoir comment et combien de fois elle fut copiée tout au long des ^{xviii}^e, ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles.

². Parce que justement l'authenticité n'est pas reproductible, l'introduction forcenée de certains procédés de reproduction – de nature technique – a autorisé une différenciation et une gradation de l'authenticité. Une fonction importante du commerce de l'art a été d'opérer de telles distinctions. Ce dernier avait un intérêt évident à distinguer les divers tirages d'une planche, celle d'avant et celle d'après la lettre, d'une plaque de cuivre, et caetera. Avec l'invention de la gravure sur bois, il est permis de dire que la qualité d'authenticité fut attaquée à la racine, avant même d'avoir pu déployer ses fleurs tardives. Une image de madone du Moyen Âge, au moment même de son exécution, n'était pas encore « authentique » ; elle le devenait au fil des siècles, et le devint surtout, peut-être, au cours du ^{xix}^e.

³. La représentation provinciale la plus lamentable de *Faust* a dans tous les cas l'avantage, sur un film consacré à Faust, de se tenir en concurrence idéale avec la représentation de Weimar originelle. Et ce qui, de cette teneur traditionnelle, peut, au pied de la rampe, se rappeler à notre bon souvenir a perdu toute valeur devant l'écran de cinéma – le fait, par exemple, que derrière Méphisto se cache Johann Heinrich Merck, l'ami de jeunesse de Goethe, et ainsi de suite.

⁴. Walter Benjamin évoque pour la première fois le concept d'aura en 1931 dans sa fameuse *Petite histoire de la photographie*. Voir Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-194. (N.d.T.)

⁵. Abel Gance, « Le temps de l'image est venu », in *L'Art cinématographique*, t. II, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 94-96.

III

Les modalités de perception sensorielle des collectivités humaines se transforment aussi, sur de longues périodes historiques, avec leur mode d'existence entier. Les modalités d'organisation de la perception sensorielle – le médium dans lequel elle s'effectue – ne sont pas seulement conditionnées par la nature, mais aussi par l'histoire. Le temps des grandes invasions, qui fut celui de l'industrie d'art de l'époque romaine tardive¹ et de la *Genèse de Vienne*², n'eut pas seulement un autre art comme l'Antiquité, mais eut aussi une autre perception. Les érudits de l'École viennoise, Aloïs Riegl et Franz Wickhoff³, qui s'élevèrent contre le poids de la tradition classique sous laquelle cet art avait été enfoui, sont les premiers à avoir tiré des enseignements quant à l'organisation de la perception à l'époque où cet art était en vigueur. Si vastes qu'étaient leurs connaissances, elles atteignirent leurs limites, ces savants se contentant de donner un portrait formel de la perception propre à l'époque romaine tardive. Ils ne cherchèrent pas – et peut-être ne pouvaient-ils pas l'envisager – à montrer les bouleversements sociaux qui trouvaient leur expression dans ces transformations de la perception. Les circonstances se montrent à présent plus favorables à une telle entreprise. Et si les transformations dans le médium de la perception dont nous sommes les contemporains se laissent comprendre comme le déclin de l'aura, alors il est possible d'en démontrer les conditions sociales.

Il convient d'illustrer la notion d'aura proposée plus haut pour les objets historiques par l'idée d'une aura des objets naturels. Nous définissons cette dernière comme l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il⁴. Suivre du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne montagneuse à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui qui se repose – cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette description permet de reconnaître facilement les conditionnements sociaux de l'actuel déclin de l'aura. Ce dernier s'explique par deux circonstances qui sont toutes deux liées à l'importance croissante des masses dans la vie d'aujourd'hui. En effet : *rendre les choses plus proches de soi spatialement et humainement est une demande des masses actuelles*⁵ *tout aussi insistante que leur tendance à vouloir évacuer l'unicité de chaque réalité à travers sa reproduction, dans la réception de cette reproduction.* Chaque jour, le besoin se fait plus impérieusement sentir de se saisir de l'objet dans la plus intime proximité, dans l'image, ou plutôt dans son reflet, dans la reproduction. Et la reproduction, indéniablement, telle que l'offrent le journal illustré et les actualités, se distingue de l'image. L'unicité et la durée sont dans l'image aussi étroitement intriquées que le sont la volatilité et la renouvelabilité dans la reproduction. L'expulsion de l'objet hors de son nimbe, la destruction de l'aura, sont la signature d'une perception dont « le sens de l'identique dans le monde⁶ » s'est à un tel point développé qu'elle s'accapare également l'unique au moyen de la reproduction. Ainsi se manifeste dans le registre de l'intuitif ce qui, dans le domaine de la théorie, se manifeste comme la valeur croissante de la statistique. L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'une

portée illimitée, tant pour la pensée que pour l’intuitif.

¹. Allusion au titre du grand ouvrage d’Alois Riegl (1858-1905), *Die spätromische Kunstindustrie*, Vienne, 1901 – parfois traduit aussi en français par « Industrie artistique du Bas-Empire ». Benjamin admire chez Riegl sa manière de démontrer le caractère historique de toute perception esthétique et d’analyser les produits de l’art à partir de leurs conditions formelles de possibilité. *(N.d.T.)*

². *Die Wiener Genesis*, codex biblique enluminé présentant un extrait du Livre de la Genèse dans la traduction de la Septante, et datant de la première moitié du vi^e siècle. *(N.d.T.)*

³. Franz Wickhoff donna en 1895 avec Theodor Gomperz l’édition de *Die Wiener Genesis* et lui consacra une étude fondamentale pour la compréhension de l’art romain tardif. *(N.d.T.)*

⁴. Benjamin reprend ici, au mot près, la définition qu’il donne de l’aura dans la *Petite histoire de la photographie*. Sur la dialectique du proche et du lointain, voir par exemple « Bureau des objets trouvés », in Walter Benjamin, *Sens unique*, traduit et préfacé par Frédéric Joly, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013, p. 141. *(N.d.T.)*

⁵. Que les choses deviennent, sur le plan humain, plus proches des masses peut signifier : l’évacuation de la fonction sociale hors du champ visuel. Rien ne garantit qu’un portraitiste d’aujourd’hui, lorsqu’il peint un chirurgien renommé entouré des siens à la table du petit-déjeuner, saisisse sa fonction sociale avec plus d’exactitude qu’un peintre du xvi^e siècle *[sic]* qui, par exemple comme Rembrandt avec *La Leçon d’anatomie*, présentait au public ses médecins de façon représentative.

⁶. Expression tirée d’un ouvrage de l’écrivain danois Johannes Vilhelm Jensen (1873-1950), *Exotische Novellen*, Berlin, Samuel Fischer, 1909. Jensen est notamment l’auteur de la nouvelle intitulée *Gradiva*, rendue célèbre par l’analyse qu’en donna Freud en 1907. *(N.d.T.)*

IV

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'une avec son intégration dans la tradition. Cette tradition elle-même est bien sûr quelque chose d'absolument vivant, quelque chose d'exceptionnellement changeant. Une statue antique de Vénus, par exemple, se situait pour les Grecs, qui faisaient d'elle l'objet d'un culte, dans un autre rapport à la tradition que pour les clercs du Moyen Âge, qui voyaient en elle une idole funeste. Mais ce qui s'imposait aux uns comme aux autres de la même façon, c'était son unicité ; pour le dire autrement : son aura. Le mode d'insertion originaire de l'œuvre d'art dans le rapport à la tradition trouvait son expression dans le culte. Les œuvres d'art les plus anciennes, comme nous le savons, se tiennent au service d'un rituel, d'abord magique, ensuite religieux. Le fait que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne se dissocie jamais entièrement de sa fonction rituelle est désormais d'une importance décisive¹. Autrement dit : *la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » se fonde dans le rituel, où elle trouve sa valeur d'usage originelle et première*. Celle-ci peut être transmise à volonté, elle se trouve également encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté, concevable comme rituel sécularisé². Le culte profane de la beauté, qui prit forme à la Renaissance pour rester en vigueur trois siècles durant, laissa apercevoir distinctement, une fois cette période écoulée, dans le premier pénible ébranlement dont il fut l'objet, ces fondements. En effet, avec l'apparition du premier moyen de reproduction véritablement révolutionnaire, la photographie (contemporaine des commencements du socialisme), l'art sent venir la crise, devenue manifeste cent ans plus tard, et lui répond par la doctrine de *l'art pour l'art*³, qui est une théologie de l'art. En a ensuite résulté, pour ainsi dire, une théologie négative qui adopte pour forme l'idée d'un art « pur » ne rejetant pas seulement toute fonction sociale, mais aussi toute détermination à travers un sujet prenant figure. (En poésie, Mallarmé a occupé le premier cette position⁴.)

Prendre en compte ces rapports est indispensable si l'on entend étudier l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Car ils préparent l'aperçu suivant, ici décisif : la reproductibilité technique émancipe l'œuvre d'art, pour la première fois dans l'histoire universelle, de l'existence parasitaire qu'elle menait dans le rituel. L'œuvre d'art reproduite devient, dans des proportions toujours plus importantes, la reproduction d'une œuvre d'art conçue pour la reproductibilité⁵. De la plaque photographique, par exemple, il est possible de tirer quantité d'épreuves ; se poser la question du tirage authentique n'a pas de sens. *Mais dès l'instant où le critère de l'authenticité s'avère inapplicable à la production artistique, la fonction sociale entière de l'art s'en trouve également bouleversée. Au lieu de se fonder sur le rituel, elle se fonde sur une autre praxis : en l'occurrence, sur la politique.*

¹ La définition de l'aura en tant qu'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il », ne constitue rien d'autre que la formulation de la valeur culturelle de l'œuvre d'art dans les catégories de la perception spatio-temporelle. Lointain est le contraire de proche. Le lointain essentiel est l'inapprochable. En effet, un trait essentiel de l'image

culturelle est son inapprochabilité. Elle demeure, de par sa nature, « un lointain, si proche soit-il ». La proximité possible avec sa matérialité ne porte pas atteinte à son lointain, qu'elle conserve une fois apparue.

2. Dans la mesure où la valeur culturelle de l'image se sécularise, les représentations du substrat de son unicité deviennent plus incertaines. L'unicité du phénomène se manifestant dans l'image culturelle est toujours plus évincée au profit de l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice. Jamais sans un reste, toutefois ; le concept d'authenticité ne cesse jamais de renvoyer à quelque chose qui excède la simple authentification. (Cela s'avère particulièrement évident chez le collectionneur, qui conserve toujours quelque chose de l'adorateur de fétiches et qui, à travers la possession de l'œuvre d'art, contribue activement à sa force culturelle.) En dépit de cela, la fonction du concept d'authenticité dans la réflexion sur l'art demeure évidente : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité prend la place de la valeur culturelle.

3. En français dans le texte. (*N.d.T.*)

4. Sur la place éminente de Stéphane Mallarmé dans la réflexion de Benjamin, tel que l'illustre, par exemple, *Sens unique*, voir Pierre Missac, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil, 1987, p. 32-35 et p. 57-59. (*N.d.T.*)

5. Pour ce qui est des œuvres cinématographiques, la reproductibilité technique du produit n'est pas, comme par exemple avec les œuvres littéraires ou picturales, une condition, s'imposant de l'extérieur, de leur diffusion de masse. *La reproductibilité technique de l'œuvre filmique est inhérente à la technique même de sa production. Celle-ci ne permet pas seulement le mode le plus direct de diffusion massive de l'œuvre cinématographique, elle le commande tout simplement.* Elle le commande, car la production d'un film est si coûteuse qu'un particulier qui, par exemple, pouvait s'offrir un tableau, ne peut plus s'offrir le film. En 1927, il a été calculé qu'un long métrage, pour être rentable, devait atteindre un public de neuf millions de personnes. Avec le cinéma parlant, un recul s'est toutefois ici produit, pour l'instant ; son public s'est en effet restreint en raison des barrières linguistiques, et au moment même où étaient privilégiés les intérêts nationaux à travers le fascisme. Mais plus important que la prise en compte de ce recul – qui, au demeurant, est atténué par le doublage –, il convient de se pencher sur le lien de ce cinéma avec le fascisme. La simultanéité des deux phénomènes trouve son origine dans la crise économique. Les mêmes bouleversements qui, en règle générale, ont conduit à tenter de maintenir, au moyen d'une violence ouverte, les rapports de propriété existants, ont amené l'industrie du cinéma, menacée par la crise, à précipiter l'élaboration du film parlant. Le lancement du cinéma parlant procura alors un soulagement temporaire. Et certes pas pour la seule raison que le parlant attira à nouveau les masses dans les salles, mais aussi parce qu'il rendit solidaires capitaux nouveaux de l'industrie électrique et capitaux de l'industrie du cinéma. De cette façon, il a – considéré de l'extérieur – favorisé des intérêts nationaux, mais il a – considéré de l'intérieur – internationalisé comme jamais auparavant la production cinématographique.

V

La réception des œuvres d'art adopte divers accents ; se dégagent parmi eux deux pôles. L'un a trait à la valeur cultuelle de l'œuvre d'art, l'autre à sa valeur d'exposition^{1, 2}. La production artistique débute avec des créations mises au service du culte. On pourrait faire l'hypothèse, au sujet de ces créations, que leur existence est chose plus importante que le fait qu'elles soient vues. L'élan que l'homme de l'âge de pierre représente sur les parois de sa grotte est un instrument magique. Il l'expose certes à ses semblables ; mais il est avant tout destiné aux esprits. De nos jours, la valeur cultuelle en tant que telle semble tout simplement exiger que l'œuvre d'art soit dissimulée au regard : certaines statues de divinités sont seulement accessibles au prêtre dans le sanctuaire, la *cella*³ ; certaines images de madones restent couvertes presque l'année entière ; certaines sculptures, dans les cathédrales du Moyen Âge, ne peuvent être aperçues du sol. *Les pratiques artistiques particulières s'émancipant du rituel, les occasions d'exposer leurs productions se firent plus nombreuses*. L'exposabilité d'un buste, qui peut être envoyé ici et là, est plus grande que celle d'une statue de divinité, qui se voit assigner un emplacement définitif à l'intérieur du temple. L'exposabilité du panneau peint est plus grande que celle de la mosaïque ou de la fresque qui le précédèrent. Et si l'exposabilité d'une messe n'était peut-être pas moins grande que celle d'une symphonie, la symphonie fit tout de même son apparition au moment où son exposabilité promettait de devenir plus grande que celle de la messe.

Avec les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art, l'exposabilité de cette œuvre d'art s'est accrue dans des proportions telles que le déplacement quantitatif entre ses deux pôles⁴ se traduit, comme au temps de la préhistoire, par une transformation qualitative de sa nature. De la même façon, en effet, que l'œuvre d'art, au temps de la préhistoire, était en premier lieu devenue, en vertu de l'importance absolue de sa valeur cultuelle, un instrument de magie, que l'on ne reconnut en quelque sorte que bien plus tard comme œuvre d'art, ainsi, aujourd'hui, l'œuvre d'art, en vertu de l'importance absolue de sa valeur d'exposition, se voit dotée de fonctions entièrement inédites, parmi lesquelles se distingue celle dont nous sommes le plus conscients : la fonction artistique, une fonction dont il est fort possible que nous la considérions à l'avenir comme secondaire⁵. Il est bien certain qu'à l'heure actuelle la photographie et, plus largement, le cinéma apportent à ce savoir la confirmation la plus adéquate.

¹. L'esthétique de l'idéalisme, dont le concept de beauté est par principe celui d'une beauté indivise (et exclut en conséquence l'idée qu'elle puisse être divisée), ne peut reconnaître cette polarité. Elle s'annonce tout de même chez Hegel si distinctement qu'elle se montre concevable dans le cadre de l'idéalisme. « On avait déjà de longue date des images. La piété les exigeait depuis longtemps comme objets de dévotion, mais elle n'avait aucun besoin d'images *belles*, qui la gênaient même. L'image belle contient aussi un élément extérieur, mais c'est en tant qu'elle est belle que son esprit parle aux hommes ; or, dans la dévotion, il faut essentiellement qu'il y ait un rapport à une *chose*, car, par elle-même, elle n'est qu'engourdissement de l'âme. [...] Le bel art [...] est né dans l'église même [...] encore que l'art soit déjà sorti du principe de l'église » (Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, traduit par J. Gibelin, Paris, Vrin, 1989, p. 313). Un passage du *Cours d'esthétique* laisse également penser que Hegel avait ici discerné un

problème : « Nous n'en sommes plus, écrit-il dans ces cours, à pouvoir vénérer religieusement les œuvres d'art et à leur vouer un culte ; l'impression qu'elles produisent est à présent plus tempérée, plus rassise, et ce qui s'éveille en nous par leur intermédiaire nécessite encore une plus haute pierre de touche » (Hegel, *Cours d'esthétique*, tome 1, traduit par J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Paris, Aubier, 1995, p. 17).

2. Le passage du premier type de réception artistique au second décide absolument de l'évolution historique de la réception artistique. Une certaine oscillation se laisse néanmoins en principe observer, pour chaque œuvre d'art particulière, entre ces deux modes de réception opposés. Ainsi, par exemple, de *La Vierge de saint Sixte*. Depuis l'étude de Hubert Grimme, on sait que *La Vierge de saint Sixte* fut à l'origine peinte pour être exposée. Les recherches de Grimme étaient motivées par la question suivante : pourquoi le linteau de bois, au premier plan de l'image, sur lequel s'appuient les deux *Putti* ? Comment Raphaël, se demanda ensuite Grimme, avait-il pu avoir l'idée d'encadrer le Ciel de deux tentures ? L'enquête montra que *La Vierge de saint Sixte* avait été commandée à l'occasion de la cérémonie de mise en bière du pape Sixte [Jules II, dans l'étude de Grimme (*N.d.T.*)]. La monstration de la dépouille du pape avait eu lieu dans une chapelle latérale de la basilique Saint-Pierre. Tout au long de l'exposition solennelle, le tableau de Raphaël avait reposé sur le cercueil, au fond – un fond en forme de niche – de la chapelle. Le sujet représenté par Raphaël dans ce tableau, comme surgissant de l'arrière-plan de la niche délimité par les rideaux verts, c'est la Madone, sur le tapis de nuées, s'avancant vers le cercueil papal. La remarquable valeur d'exposition du tableau de Raphaël trouva son plein emploi à l'occasion des funérailles de Sixte. Peu de temps après, il fut placé sur le maître-autel de l'église du monastère des Chartreux, à Plaisance. La raison de cet exil se trouve dans le rituel romain. Le rituel romain interdit de vouer un culte, sur un maître-autel, à des images ayant été exposées à l'occasion de funérailles. Cette injonction fut, dans une certaine mesure, à l'origine d'une dépréciation de l'œuvre de Raphaël. Cependant, afin d'en tirer un prix conséquent, la curie finit par accepter implicitement que le tableau puisse être exposé sur un maître-autel. Afin d'éviter toute polémique, on laissa partir le tableau vers une confrérie d'une lointaine ville de province. [Pour une revisitation critique très fouillée de la présente analyse, voir Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 95-98. (*N.d.T.*)]

3. La *cella* est la partie close du temple étrusque et plus tard du temple romain. (*N.d.T.*)

4. C'est-à-dire la valeur cultuelle d'un côté et la valeur d'exposition de l'autre. (*N.d.T.*)

5. Brecht, sur un autre plan, propose des réflexions analogues : « Si nous ne pouvons plus appliquer la notion d'œuvre d'art à la chose qui naît dès que l'œuvre d'art est transformée en marchandise, il faut alors abandonner cette notion, avec prudence et circonspection, mais sans crainte, si nous ne voulons pas que soit liquidée en même temps la fonction de la chose, car elle doit passer par cette phase et cela sans rouspéter : il ne s'agit pas d'un petit écart sans conséquence hors du droit chemin. Ce qui lui arrive là la modifiera de fond en comble et effacera son passé, à tel point que s'il fallait reprendre un jour l'ancienne notion – et cela arrivera bien, pourquoi pas – elle n'évoquerait plus le souvenir de ce qu'elle désignait jadis » (Bertolt Brecht, « Le procès de *L'Opéra de Quat' sous* », in *Sur le cinéma*, traduit par J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 214-215).

VI

Dans la photographie, la valeur d'exposition refoule sur toute la ligne la valeur cultuelle. Mais celle-là ne cède pas sans résistance. Elle dispose d'un dernier retranchement, le visage humain. Nul hasard à ce que le portrait occupe une place centrale dans la photographie des débuts. La valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge dans le culte du souvenir des êtres aimés éloignés ou disparus. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, l'aura, sur les photographies des débuts, fait signe pour la dernière fois. C'est cela même qui fait sa beauté mélancolique et comparable à nulle autre. Mais là où l'homme se retire de la photographie, la valeur d'exposition oppose pour la première fois à la valeur cultuelle sa supériorité. L'importance sans pareille d'Eugène Atget, qui immortalisa les rues parisiennes vides d'habitants du XIX^e siècle, est d'avoir donné à ce processus son lieu¹. On a dit de lui, à très bon droit, qu'il les photographiait comme une scène de crime. La scène du crime est également vide de toute présence humaine. Le cliché qui en est pris récolte les indices. Les clichés photographiques, chez Atget, deviennent des pièces à conviction du processus historique. C'est cela qui fait leur signification politique cachée. Ils ne tardent pas à exiger une réception bien déterminée. La contemplation détachée ne leur convient pas beaucoup. Ils inquiètent le regardeur, qui ressent ceci : pour aller vers eux, s'impose un itinéraire bien précis. Dans le même temps, les journaux illustrés se mettent à lui servir de guide. De qualité ou non – qu'importe. La légende, pour la première fois, lui est devenue indispensable. Et il est évident qu'elle revêt un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directives que le regardeur d'une image, dans le périodique illustré, reçoit par le biais de la légende, deviennent très vite plus précises et plus impérieuses encore dans le film, où la conception de chaque image unique est le fruit de la succession de toutes celles qui la précèdent.

¹ Nous savons grâce à Pierre Missac, qui connut Benjamin personnellement, que le philosophe n'avait qu'une connaissance partielle de l'œuvre d'Atget, puisque bon nombre de photographies de rues parisiennes prises par ce dernier comprennent, en fait, au moins un personnage. Voir Pierre Missac, *Passage de Walter Benjamin*, op. cit., p. 101-102 et p. 132. (N.d.T.)

VII

La querelle qui a prospéré, au cours du XIX^e siècle, entre la peinture et la photographie quant à la valeur artistique respective de leurs productions, paraît aujourd'hui aberrante et confuse. Mais un tel constat ne plaide pas en défaveur de son importance et, au contraire, pourrait plutôt la souligner. Cette querelle était effectivement la manifestation d'un bouleversement historique à l'échelle mondiale qui, en tant que tel, n'était consciemment compris par aucune des deux protagonistes. L'époque de sa reproductibilité technique privant l'art de son fondement cultuel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais. Mais le changement de fonction de l'art qui en découlait ne fut pas aperçu par le siècle. Et il échappa longtemps aussi au XX^e siècle, qui vit le déploiement du cinéma.

Comme l'on avait rivalisé en vaine sagacité afin de décider si la photographie était un art – sans se demander d'abord si la nature entière de l'art ne s'était pas transformée avec l'invention de la photographie –, les théoriciens du cinéma se posèrent bientôt, à son sujet, les mêmes questions prématurées. Mais les difficultés que la photographie avait causées à l'esthétique traditionnelle étaient un jeu d'enfant comparées à celles qui l'attendaient avec le cinéma. D'où la violence aveugle qui caractérise les débuts de la théorie du film. Abel Gance, par exemple, compare de cette façon le film aux hiéroglyphes : « Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Égyptiens. [...] Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de *culte*, pour ce qu'elles expriment¹. » Séverin-Mars, quant à lui, écrit : « Quel art eut un rêve [...], plus poétique à la fois et plus réel ? Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course². » Alexandre Arnoux, de son côté, termine une libre digression sur le cinéma muet en posant tout simplement la question : « En somme, tous les termes hasardeux que nous venons d'employer ne définissent-ils pas la prière³ ? » Il est très instructif d'observer combien ces théoriciens s'efforcent d'attribuer au cinéma le terme d'art, et combien cet effort les oblige à y déceler, avec une désinvolture sans pareille, des éléments cultuels. Et pourtant, à l'époque où ces spéculations étaient publiées, des œuvres comme *L'Opinion publique* et *La Ruée vers l'or* étaient déjà visibles⁴. Cela n'empêche pas Abel Gance d'élaborer la comparaison avec les hiéroglyphes, ni Séverin-Mars de parler du cinéma comme on pourrait parler des peintures de Fra Angelico. Il est symptomatique qu'aujourd'hui encore aussi, les auteurs réactionnaires, tout particulièrement, partent en quête de la signification du cinéma en se tournant dans la même direction : vers la sphère de ce que nous pourrions appeler le sacré, ou alors vers celle du surnaturel. À l'occasion de l'adaptation cinématographique donnée par Max Reinhardt du *Songe d'une nuit d'été*, Franz Werfel affirme que le cinéma n'a jusqu'à présent pas encore atteint à l'art parce qu'il s'est contenté de donner une stérile copie du monde extérieur, avec ses rues, ses

intérieurs, ses gares, ses restaurants, ses autos et ses plages. « Le cinéma n’a pas encore saisi sa véritable signification, ses possibilités réelles [...] Elles tiennent à son extraordinaire capacité à donner expression au féerique, au miraculeux, au surnaturel, grâce à des moyens naturels et à une force de conviction sans pareille⁵. »

¹. Abel Gance, « Le temps de l’image est venu », *op. cit.*, p. 100-101.

². Cité par Abel Gance, *ibid.*, p. 100. Séverin-Mars (1873-1921) était acteur et joua dans plusieurs films d’Abel Gance, parmi lesquels *J’accuse* (1919) et *La Roue* (1923). (*N.d.T.*)

³. Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris, G. Crès & Cie, 1929, p. 28. [Alexandre Arnoux (1884-1973) était romancier, dramaturge et traducteur. (*N.d.T.*)]

⁴. Chaplin tourne *L’Opinion publique* en 1923 et *La Ruée vers l’or* en 1925. (*N.d.T.*)

⁵. Franz Werfel, « Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt », *Neues Wiener Journal*, cité dans *Lu*, 15 novembre 1935.

VIII

L'acteur de théâtre, et lui seul, présente en personne au public, à l'état définitif, sa performance artistique ; en revanche, la performance de l'acteur de cinéma est présentée au public par l'intermédiaire d'un appareillage¹. De cette dernière donnée, résultent deux conséquences. L'appareillage, qui apporte au public la prestation de l'acteur de cinéma, n'est pas tenu de respecter cette prestation comme une totalité. Sous la direction de l'opérateur, il se positionne sans cesse différemment par rapport à cette performance. La succession des prises de vue que compose le monteur à partir du matériau qui lui est remis forme le film monté à l'état définitif. Ce film comprend un certain nombre de moments faits de mouvements qui, en tant que tels, doivent être reconnus comme des mouvements de caméra – sans parler des prises spécifiques comme les gros plans. Ainsi la performance de l'acteur est-elle soumise à une batterie de tests optiques. Telle est la première conséquence du rôle de médiation joué par l'appareillage dans la présentation au public de la prestation de l'acteur de cinéma. La seconde conséquence réside dans le fait que l'acteur de cinéma, qui ne présente pas lui-même, en personne, sa prestation au public, perd la possibilité, réservée à l'acteur de théâtre, d'adapter sa prestation au public au cours de la représentation. Le public de cinéma se retrouve de ce fait même dans une position particulière : celle d'un expert n'ayant pas à faire l'expérience d'un quelconque contact personnel avec l'acteur. *Le public ne se lie sur le mode de l'identification à l'acteur qu'en se liant sur le même mode à l'appareillage. Il endosse donc le modus operandi de cet appareillage : il teste*². Ce n'est pas là une manière de faire à laquelle des valeurs culturelles peuvent être exposées.

1. L'« appareillage » (*die Apparatur*) n'est pas l'« appareil » (*der Apparat*). Cette notion est ici synonyme de « structure technique ». L'appareillage (de reproduction à fin de reproductibilité) comprend des appareillages spécifiques ; par exemple, pour le film, l'appareillage d'enregistrement (*Aufnahmeapparatur*), qui inclut, entre autres, l'appareillage de prise de vue ou de son, ou encore la machinerie d'éclairage. L'appareillage englobe aussi, bien sûr, les très nombreux appareils. Voir sur ce point, dans la revue en ligne *Appareil* de la Maison des sciences de l'homme, la relecture critique féconde donnée par Jacques Boulet de la traduction que Maurice de Gandillac avait faite de *L'Œuvre d'art* pour Gallimard. (*N.d.T.*)

2. « La position du cinéma [...] par rapport aux personnages de l'action, par exemple, est également intéressante. [...] Toute motivation caractérielle est exclue, la vie intérieure des personnages n'est jamais donnée comme étant la raison fondamentale de l'action, et n'en est que rarement le principal résultat » (Bertolt Brecht, « Le procès de *L'Opéra de Quat'sous* », *op. cit.*, p. 167). À la multiplication des possibilités de tester l'acteur de cinéma qu'autorise l'appareillage correspond l'extraordinaire multiplication, provoquée par les conditions économiques, des possibilités de tester l'individu. Ainsi des examens d'aptitude professionnelle qui ne cessent de gagner en importance. Au cours de l'examen d'aptitude professionnelle, la performance de l'individu se voit découpée en séquences. Une prise de vue cinématographique et un examen d'aptitude professionnelle se déroulent devant une commission de spécialistes. Le responsable des prises de vue, dans le studio de cinéma, occupe exactement la place qui est celle, durant l'examen d'aptitude, du superviseur des examens.

IX

Il importe peu au cinéma que l'acteur présente au public un autre lui-même ; ce qui importe, c'est qu'il se présente lui-même à l'appareillage. Pirandello a été l'un des premiers à percevoir cette transformation de l'acteur induite par l'épreuve du test. Que les remarques à ce sujet insérées dans son roman *On tourne* se contentent de souligner l'aspect négatif de la chose ne restreint guère leur portée. Et les restreint moins encore le fait qu'elles portent sur le film muet. Car le parlant n'a pas transformé fondamentalement cette donne. Ce qui demeure décisif, c'est que l'on joue pour un appareillage ou, dans le cas du film parlant, pour deux. « Les acteurs de cinéma, écrit Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence [...]. La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres ; eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle¹. » Ce même état de fait peut être défini de la manière suivante : pour la première fois – et c'est là l'œuvre du cinéma –, l'homme se retrouve en situation de devoir agir, certes avec sa personne vivante entière, mais dans le renoncement à son aura. Car l'aura est liée à son ici-et-maintenant. Il n'en existe aucune reproduction. L'aura qui, sur la scène, nimbe Macbeth, ne peut être séparée, aux yeux du public vivant, de celle qui nimbe le comédien qui l'incarne. Mais la spécificité de la prise de vue réalisée en studio consiste en ceci que l'appareillage occupe la place du public. Aussi l'aura de l'acteur doit-elle s'évanouir – et avec elle, dans le même temps, celle du personnage interprété.

Il n'est pas étonnant qu'il faille précisément un dramaturge comme Pirandello pour, dans le portrait qu'il dresse du cinéma, remonter sans le préméditer à l'origine de la crise qui, nous le voyons, touche le théâtre. Rien, en effet, n'est plus radicalement contraire à l'œuvre d'art happée par la reproduction technique ou – comme le film – issue d'elle, que le théâtre. Toute analyse approfondie le confirme. Des observateurs informés ont depuis longtemps reconnu, comme le fit Rudolf Arnheim en 1932, que dans la représentation filmique, « les effets les plus grands sont presque toujours obtenus lorsqu'on "joue" le moins [...]. L'évolution la plus récente consiste à traiter l'acteur comme un accessoire, que l'on choisit pour des motifs bien précis et [...] que l'on pose à la bonne place² ». À ce constat est très étroitement lié un autre. *L'acteur, qui arpente la scène, s'installe dans un rôle. Cela est très souvent refusé à l'acteur de cinéma.* Sa performance n'est absolument pas homogène, mais est le résultat de nombreuses actions singulières. Outre les considérations relevant de la contingence – location du studio, disponibilité des partenaires, décor, etc. –, les contraintes élémentaires propres à la machinerie imposent leur loi, qui décomposent le jeu de l'acteur en une série de séquences susceptibles d'être montées. Et avant toute chose, l'éclairage, dont l'installation oblige à fractionner les prises de vue, réalisées dans le studio à

différents moments, afin de représenter un événement qui, sur l'écran, apparaît comme une action plus rapide, faite d'un seul tenant. Sans parler de montages plus manifestes encore. Un saut par la fenêtre peut ainsi être tourné en studio en utilisant un échafaudage, mais la fuite qui s'ensuit être le cas échéant tournée plusieurs semaines après en extérieur. C'est d'ailleurs un jeu d'enfant que d'imaginer des cas bien plus paradoxaux encore. Il peut être exigé de l'acteur qu'il sursaute après qu'un coup a été frappé à la porte. Ce tressaillement n'est peut-être pas effectué comme souhaité. L'acteur à nouveau présent dans le studio, le réalisateur peut alors en profiter pour faire tirer un coup de feu dans son dos sans l'en avertir, afin d'obtenir l'effet recherché. La frayeur de l'acteur à cet instant peut être enregistrée et montée dans le film. Rien ne montre plus radicalement que l'art a fui le domaine de la « belle apparence » qui, longtemps, passa pour être le seul où il pouvait prospérer.

[1.](#) Luigi Pirandello, *On tourne* (1915), cité in Léon-Pierre Quint, « Signification du cinéma », *L'Art cinématographique*, tome II, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 14-15.

[2.](#) Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt, 1932, p. 176-177. Certains détails apparemment secondaires, au moyen desquels le réalisateur s'écarte des pratiques théâtrales, gagnent dans ce contexte un intérêt accru. Ainsi de la tentative de laisser jouer l'acteur sans maquillage, comme Dreyer, entre autres, le mit en pratique dans *La Passion de Jeanne d'Arc*. Il consacra des mois à trouver quarante acteurs destinés à composer le tribunal religieux. Il en alla de la recherche de ces acteurs comme de celle d'accessoires difficiles à se procurer. Dreyer se donna le plus grand mal à éviter les similitudes d'âge, de stature, de physionomie (voir Maurice Schultz, « Le maquillage », *L'Art cinématographique*, tome VI, Paris, Félix Alcan, 1929, p. 65-66). Si l'acteur devient un accessoire, alors il n'est pas rare que l'accessoire, inversement, fasse office d'acteur. Il n'est en tout cas pas exceptionnel que le cinéma soit amené à confier un rôle à l'accessoire. Au lieu de tirer n'importe quel exemple d'un nombre infini d'entre eux, contentons-nous d'en choisir un seul, d'une force probante toute particulière. Une horloge fonctionnant n'aura toujours sur scène qu'un effet perturbateur. Son rôle, qui est de mesurer le temps, ne peut être toléré sur scène. Même dans une pièce naturaliste, le temps astronomique se heurterait à la temporalité scénique. Il est, dans ces conditions, hautement significatif que le film, lui, puisse à l'occasion utiliser, de but en blanc, une mesure de temps donnée par l'horloge. C'est là un autre trait distinctif indiquant que chaque accessoire singulier peut, dans une circonstance bien précise, remplir une fonction décisive. Ne reste plus ensuite qu'un pas à franchir pour parvenir à l'observation de Poudovkine, pour qui « le jeu de l'acteur lié à un objet, et construit sur celui-ci » ne « cesse pas d'être l'une des méthodes les plus puissantes de la conception filmique » (Vsevolod Poudovkine, « Filmregie und Filmmanuskript », *Bücher der Praxis*, tome V, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1928, p. 126). Ainsi le film est-il le premier moyen artistique en mesure de montrer comment la matière se joue de l'homme. Il peut, pour cette raison même, être un remarquable instrument de représentation matérialiste.

X

La stupeur de l'acteur devant l'appareillage, telle que Pirandello la décrit, est à l'origine de même nature que la stupeur de l'homme face à son apparition dans le miroir. Mais désormais le reflet peut être découplé de sa personne, il est devenu transportable. Et où est-il transporté ? Sous les yeux du public¹. Pas un seul instant où l'acteur de cinéma n'en est pas conscient. *L'acteur de cinéma sait, tandis qu'il se tient devant l'appareillage, que c'est au public qu'il a affaire en dernière instance : au public des acheteurs, qui constituent le marché*. Ce marché, sur lequel il ne s'expose pas seulement avec sa force de travail, mais aussi avec sa peau et ses cheveux, avec son cœur et ses reins, lui apparaît aussi peu concret à l'instant de sa performance – décisive pour lui – qu'à un article quelconque en cours de fabrication dans une usine. Cette configuration n'aurait-elle pas sa part dans le sentiment oppressant, l'angoisse nouvelle qui, d'après Pirandello, s'empare de l'acteur devant l'appareillage ? Le cinéma répond au rétrécissement de l'aura par le façonnage artificiel, à l'extérieur du studio, d'une *personality*. Le culte des stars encouragé par l'industrie du cinéma entretient ce magnétisme de la personnalité, qui se résume depuis longtemps déjà au charme putride de son caractère mercantile. Tant que l'industrie du cinéma donnera le ton, le film d'aujourd'hui ne se verra, dans l'ensemble, attribuer aucun mérite révolutionnaire nouveau, ni ne promouvra une critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art. Nous ne nions pas que le cinéma d'aujourd'hui puisse, dans des cas particuliers, aller plus loin, et soutenir une critique révolutionnaire des rapports sociaux, et même du régime de la propriété. Mais ce n'est pas l'axe essentiel de la recherche actuelle, et tout aussi peu celui de la production cinématographique en Europe occidentale.

C'est un fait lié à la technique du film, exactement comme à celle du sport, que d'assister en qualité de demi-spécialiste à chacune des performances qu'ils montrent. Il suffit, pour s'ouvrir à la compréhension de cet état des choses, d'avoir un jour entendu un groupe de livreurs de journaux, appuyés sur leurs vélos, en train de discuter des résultats d'une course cycliste. Ce n'est pas sans raison que les éditeurs de presse organisent des compétitions pour leurs livreurs. C'est qu'elles éveillent un fort intérêt dans leurs rangs. Car le vainqueur, dans ces manifestations, a une chance de passer de livreur de journaux à coureur cycliste professionnel. De la même façon, les actualités, par exemple, donnent à chacun une chance de quitter le statut de simple passant pour revêtir celui de figurant d'un film. Il est même possible de se voir ainsi transporté, sous certaines conditions, dans une œuvre d'art – on pense ici aux *Trois chants sur Lénine* de Dziga Vertov ou à *Misère au Borinage* de Joris Ivens. *Tout contemporain peut revendiquer à bon droit d'être filmé*. Un regard jeté sur la situation historique de la littérature aujourd'hui éclaire au mieux cette revendication.

Les choses sont ainsi faites en littérature que, des siècles durant, un très petit nombre d'écrivains fit face à plusieurs milliers de lecteurs. Un changement se produisit vers la fin du siècle dernier. Avec le

développement exponentiel de la presse, qui mit à la disposition du lectorat de toujours nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels, locaux, une part sans cesse plus importante de ce lectorat intégra – dans un premier temps occasionnellement – les rangs de ceux qui écrivent. Ce processus s’amorça lorsque la presse quotidienne ouvrit un « courrier des lecteurs », et il importe aujourd’hui à tel point qu’il n’existe pas un seul Européen actif qui ne puisse fondamentalement trouver quelque part possibilité de publier une expérience professionnelle, une doléance, un reportage, ou autres choses de ce genre. La distinction entre l’auteur et le public est ainsi sur le point de perdre son caractère fondamental. Elle devient une distinction fonctionnelle, évoluant au cas par cas, d’un cas à l’autre. Le lecteur est à tout moment disposé à devenir un qui écrit. Devenu, bon gré mal gré, un expert – ne serait-ce qu’expert d’une tâche subalterne –, dans le cadre d’un processus d’extrême spécialisation du travail, c’est en tant qu’expert qu’il accède au statut de qui écrit. En Union soviétique, le travail lui-même a son mot à dire. Et sa représentation par le verbe constitue une partie du savoir-faire nécessaire à son exercice. La compétence littéraire ne se fonde plus sur une formation spécialisée, mais sur une formation polytechnique, et devient ainsi bien commun².

Tout cela se laisse sans difficultés transposer au cinéma, où des changements de perspective qui, pour ce qui est de la littérature, avaient dû attendre des siècles pour faire valoir leurs droits, se sont produits en une décennie. Car dans la praxis du cinéma – et, avant tout, du cinéma russe –, cette perspective différente est par endroits déjà devenue effective. Certains des acteurs rencontrés dans le cinéma russe ne sont pas des acteurs au sens où nous l’entendons, mais des gens qui jouent leur propre rôle – et ce, en tout premier lieu, dans le cadre du processus de travail qui est leur. En Europe occidentale, l’exploitation capitaliste du cinéma interdit la prise en considération d’une revendication légitime, celle de l’homme d’aujourd’hui à voir son image reproduite. Dans ces conditions, l’industrie du cinéma a tout intérêt à stimuler l’intérêt des masses à travers des représentations illusoires et à travers des spéculations équivoques.

1. La transformation du mode d’exposition à travers la technique de reproduction qui se laisse ici constater se manifeste également en politique. La crise actuelle des démocraties bourgeoises implique une crise des conditions présidant de façon déterminante à l’exposition des gouvernants. Les démocraties exposent immédiatement, en personne, les gouvernants, certes devant les représentants de la nation seulement... Le parlement est leur public ! Grâce aux innovations de l’appareillage d’enregistrement, qui permettent de faire entendre à un nombre illimité de personnes l’orateur au cours même de son discours et, ensuite, de le faire voir à un nombre illimité de personnes, l’exposition de l’homme politique devant cet appareillage d’enregistrement est devenue un paramètre de tout premier plan. Les parlements se dépeuplent en même temps que les théâtres. La radio et le cinéma ne modifient pas seulement la fonction de l’acteur professionnel, mais aussi, précisément, la fonction de tous ceux qui, comme les gouvernants, se présentent en personne devant leur appareillage. Si les tâches respectives de l’acteur de cinéma et du gouvernant ont peu à voir entre elles, la direction de ce changement est la même pour tous. Il s’agit bien ici de contrôler et de réaliser des performances dans des conditions sociales déterminées. Il en résulte une nouvelle sélection, une sélection du fait même de l’appareillage, d’où la star et le dictateur sortent grands vainqueurs.

2. Le caractère privilégié des techniques en question se perd. Aldous Huxley écrit : « Les progrès en technologie ont conduit [...] à la vulgarité [...] la reproduction par procédés mécaniques et la presse rotative ont rendu possible la multiplication indéfinie des écrits et des images. L’instruction universelle et les salaires relativement élevés ont créé un public énorme sachant lire et pouvant s’offrir de la lecture et de la matière picturale. Une industrie importante est née de là, afin de fournir ces données. Or, le talent artistique est un phénomène très rare ; il s’ensuit [...] qu’à toute époque et dans tous les pays la majeure partie de l’art a été mauvais. Mais la proportion de fatras dans la production artistique totale est plus grande maintenant qu’à aucune autre époque. [...] C’est là une simple question d’arithmétique. La population de l’Europe occidentale a un peu plus que doublé au cours du siècle dernier. Mais la quantité de “matière à lire et à voir” s’est accrue, j’imagine, dans le rapport de un à vingt, au moins, et peut-être à cinquante, ou même à cent. S’il y avait n hommes de talent dans une population de x millions, il y aura vraisemblablement $2n$ hommes de talent pour une population de $2x$ millions. Or, voici comment on peut résumer la situation. Contre une page imprimée, de lecture ou d’images, publiée il y a un siècle, il s’en publie aujourd’hui vingt, sinon cent pages. Mais, contre chaque homme de talent vivant jadis, il n’y a maintenant que deux hommes de talent. Il se peut, bien entendu, que, grâce à l’instruction universelle, un grand nombre de talents en puissance qui, jadis, eussent été morts-nés, doivent actuellement être à même de se réaliser. Admettons [...] qu’il y ait à présent trois ou même quatre hommes de talent pour chacun de ceux qui existaient autrefois. Il demeure encore vrai que la consommation de “matière à lire et à voir” a considérablement dépassé la production naturelle d’écrivains et de dessinateurs doués. Il en est de même de la “matière à entendre”. La prospérité, le gramophone et la radiophonie ont créé un public d’auditeurs qui consomment une quantité de “matière à entendre” accrue hors de toute proportion avec l’accroissement de la population, et, partant, avec l’accroissement normal du nombre des musiciens doués de talent. Il résulte de là que, dans tous les arts, la production de fatras est plus grande, en valeur absolue et en valeur relative, qu’elle ne l’a été autrefois ; et qu’il faudra qu’elle demeure plus grande, aussi longtemps que le monde continuera à consommer les quantités actuelles et démesurées en “matière à lire, à voir et à entendre” » (Aldous Huxley, *Croisière d’hiver. Voyage en Amérique centrale*, traduit par J. Castier, Paris, Plon, 1935, p. 273-275). Cette façon de voir n’est manifestement pas progressiste.

XI

Le tournage d'un film, et particulièrement d'un parlant, offre un spectacle qui, nulle part auparavant, n'avait été concevable. Il montre un processus défait de tout point de vue unique permettant à l'observateur de dissocier, dans son champ de vision, le jeu de l'acteur en tant que tel de l'appareillage d'enregistrement, de la machinerie d'éclairage, du staff des assistants, etc. (À moins que l'adaptation de sa pupille entre en concordance avec celle de l'appareil d'enregistrement.) Cette configuration, plus que toute autre, rend superficiel et insignifiant le rapprochement susceptible d'être établi entre une scène tournée en studio et une scène jouée au théâtre. C'est le principe même du théâtre que d'offrir un point d'où il devient d'emblée presque impossible de reconnaître le caractère illusoire des événements se produisant sur scène. La scène tournée dans un film en est au contraire dépourvue. Sa nature illusoire est une nature au second degré ; elle est un résultat du montage. Cela signifie : *dans le studio de cinéma, l'appareillage s'est si profondément immiscé dans la réalité que l'impression de pureté de cette réalité, comme si elle s'était libérée du corps étranger de l'appareillage, est le résultat d'une procédure spécifique, en l'occurrence la prise de vue au moyen d'un appareil spécialement mis au point à cette fin, et son montage avec d'autres prises de vue de même nature*. Cette vision d'une réalité émancipée de l'appareil est ici devenue des plus artificielles, et le spectacle de la réalité immédiate fleur bleue au pays de la technique.

Le même trait, qui se distingue lorsqu'opposé à celui du théâtre, se montre plus significatif encore confronté à celui de la peinture. Il nous faut ici poser la question : comment se comporte l'opérateur de la caméra par rapport au peintre ? Qu'on nous permette, pour y répondre, une comparaison précieuse, qui s'appuie sur la notion d'opérateur, familière à la chirurgie. Le chirurgien représente le pôle d'un ordre dont l'autre pôle est occupé par le guérisseur. L'attitude du guérisseur, qui soigne un malade par imposition des mains, est différente de celle du chirurgien, qui effectue une intervention à l'intérieur même du corps du malade. Le guérisseur maintient la distance naturelle entre le patient, dos très droit, et lui-même ; pour le dire plus précisément : la distance est ici réduite de peu, mais grande est son autorité. Le chirurgien procède à l'inverse : il réduit de beaucoup la distance le séparant du patient – dans la mesure où il fore son intérieur même –, et n'augmente que peu son autorité – en raison de la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes. En un mot : afin de se distinguer du guérisseur (qui relève également encore de la médecine générale), le chirurgien, au moment décisif, renonce à se confronter d'homme à homme à son malade ; il s'introduit plutôt en lui sur le mode opératoire. Le guérisseur et le chirurgien se comportent respectivement comme le peintre et l'opérateur de la caméra. Le peintre observe dans son travail une distance naturelle vis-à-vis de la réalité donnée ; l'opérateur de la caméra, au contraire, pénètre profondément dans le tissu de la réalité¹. Les images que tous deux en retirent sont immensément différentes. Celle du peintre est un tout, celle de l'opérateur à la caméra

diversement morcelée, ses parties devant être rassemblées selon une loi nouvelle. *Ainsi la représentation filmique de la réalité est-elle pour l'homme d'aujourd'hui incomparablement plus riche de significations, car elle apporte une vision de la réalité émancipée de l'appareil, qu'il est légitime d'exiger de l'œuvre d'art, et n'y parvient précisément que parce qu'elle pénètre cette réalité de la façon la plus intensive au moyen de l'appareillage.*

¹ Les audaces de l'opérateur à la caméra sont dans les faits comparables à celles de l'opérateur chirurgical. Luc Durtain, dans un inventaire des tours d'adresse techniques spécifiquement gestuels, énumère ceux « qui, en chirurgie, accomplissent certaines manœuvres délicates. Je prendrai pour exemple celle de l'oto-rhinolaryngologie [...] : le travail "en perspective" de la chirurgie endonasale : les acrobaties, inversées par le miroir de la chirurgie du larynx ; la minutie, la bijouterie de la chirurgie de l'oreille. Mais, de l'opération de la cataracte, cette délicate discussion de l'acier avec des tissus presque fluides, jusqu'à la puissante laparotomie, quelle gamme de subtilités musculaires est requise de l'homme, qui veut refaire ou sauver le corps humain » (Luc Durtain, « L'homme et la technique », *Vendredi*, n° 19, 13 mars 1936).

XII

La reproductibilité technique de l'œuvre d'art modifie le rapport de la masse à l'art. Des plus rétrogrades, hostile à un Picasso par exemple, elle devient des plus progressistes, par exemple devant un Chaplin. L'attitude progressiste se caractérise dans le même temps par le fait que le plaisir de regarder et de ressentir entre en relation immédiate et profonde avec l'attitude de qui juge en connaisseur. Pareille relation est un indice à caractère social de première importance. En effet, plus l'importance sociale d'un art s'amenuise, plus la critique et la disposition à la dilection dans les rangs du public se disjoignent – comme cela se manifeste avec évidence dans la peinture. Le conventionnel est accueilli sans esprit critique aucun, tandis que l'on critique l'inédit véritable avec dégoût. Au cinéma, l'attitude critique et la disposition à la dilection du public coïncident. Et le facteur décisif en est celui-ci : c'est au cinéma, plus que partout ailleurs, que se manifestent les réactions des individus. Ces réactions, dont la somme constitue la réaction d'ensemble du public, sont d'emblée conditionnées par un devenir imminent, celui d'une massification immédiate. Et tandis que ces réactions se font connaître, elles se contrôlent. La comparaison avec le peintre s'avère ici aussi encore utile. La peinture avait constamment revendiqué un droit absolu à être contemplée par un seul ou un petit nombre. La contemplation simultanée de tableaux par un vaste public, telle qu'elle fit son apparition au XIX^e siècle, est un symptôme annonciateur de la crise de la peinture, qui ne fut en aucun cas déclenchée par la photographie seule, mais, de façon relativement indépendante de cette dernière, par la prétention de l'œuvre d'art à toucher le très grand nombre.

Il s'avère de cette façon que la peinture n'est pas en mesure d'offrir un objet pour une réception collective simultanée, comme l'architecture l'a fait de tout temps, comme le fit autrefois l'épopée, comme le fait aujourd'hui le cinéma. Et bien que l'on ne puisse guère en tirer de conclusions quant au rôle social de la peinture, cette configuration n'en constitue pas moins une fort sévère restriction là où la peinture, en raison d'une situation spécifique, et pour ainsi dire en dépit de sa nature, est immédiatement confrontée aux masses. Dans les églises et les monastères du Moyen Âge, et dans les cours princières jusqu'à la fin du XVIII^e siècle environ, la réception collective des tableaux ne se réalisait pas sur le mode de la simultanéité, mais de façon extrêmement graduée, et se transmettait conformément à un ordre de hiérarchie. Dès lors qu'il en allait tout autrement, le conflit particulier dans lequel la peinture avait été entraînée à travers la reproductibilité technique de l'image ne pouvait que s'aggraver. Mais si on entreprenait de la porter dans les galeries et dans les salons, aux yeux des masses, ces dernières ne disposaient d'aucun moyen leur permettant, dans le cadre d'une telle réception, de s'organiser et de se contrôler elles-mêmes¹. C'est précisément pourquoi le même public qui réagit de façon progressiste devant un film comique devient réactionnaire en face du surréalisme.

¹. Cette façon de voir pourrait sembler grossière ; mais, comme le grand théoricien Léonard le montre, les façons de voir grossières peuvent entrer en parfaite concordance avec leur temps. Léonard compare la peinture et la musique dans les termes suivants : « La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois après sa création, comme l'infortunée musique. [...] La musique, qui s'évapore à mesure qu'elle naît, est inférieure à la peinture, que l'emploi du vernis a rendu éternelle » (Léonard de Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*, cité in Fernand Baldensperger, « Le raffermissement des techniques vers 1840 », *Revue de littérature comparée*, XV/I, Paris, Klincksieck, février-mars 1935, p. 79, note 1).

XIII

Les spécificités du cinéma ne s'expliquent pas simplement par la manière qu'a l'homme de se présenter devant l'appareillage d'enregistrement, mais s'expliquent aussi par la manière qui est la sienne de se représenter, avec son aide, le monde qui l'entoure. Un regard sur la psychologie de la performance montre la capacité de l'appareillage à faire office de test. Un coup d'œil à la psychanalyse l'illustre sous un autre angle. Le cinéma a dans les faits enrichi notre univers sensible en recourant à des méthodes qui peuvent être mieux comprises lorsqu'on les rapproche de celles de la théorie freudienne. Un lapsus dans la conversation passait, il y a cinquante ans, plus ou moins inaperçu. Qu'il ouvrît d'un coup une perspective profonde dans une conversation qui semblait auparavant cousue de fil blanc eût compté parmi les exceptions. Depuis *Psychopathologie de la vie quotidienne*¹, cela a changé. Elle a isolé des choses qui baignaient auparavant, inaperçues, dans le grand fleuve du perçu, et dans le même temps les a rendu analysables. Le cinéma a eu pour effet, dans l'ensemble du monde sensible optique, et désormais aussi acoustique, un approfondissement similaire de l'aperception. Que les actions projetées dans la salle de cinéma puissent être analysées avec bien plus d'exactitude, et selon un nombre bien plus grand de points de vue que les actions représentées sur les tableaux ou sur scène, n'est que l'envers de cette situation. L'action représentée dans un film est bien plus analysable qu'en peinture en raison de l'information incomparablement plus exacte qui y est fournie sur la situation. Que l'action représentée dans un film soit bien plus analysable que celle représentée sur scène s'explique par la possibilité qui y est donnée d'en isoler beaucoup plus les composantes. Cette configuration a tendance – et cela fait son extrême importance – à favoriser la pénétration mutuelle de l'art et de la science. De fait, d'un comportement soigneusement prélevé dans une situation donnée – comme le muscle d'un corps –, on ne peut qu'à peine discerner, entre sa valeur artistique et son apport potentiel à la science, les raisons de son attrait si puissant. Ce sera *l'une des fonctions révolutionnaires du cinéma que de rendre également manifestes l'utilisation artistique et l'utilisation scientifique de la photographie qui, auparavant, se tenaient le plus souvent à grande distance l'une de l'autre*².

Tandis que le cinéma, à travers des gros plans se focalisant sur les objets inventoriés par lui, à travers une mise en valeur des détails cachés de nos accessoires courants, à travers l'exploration d'un environnement banal sous la géniale direction de l'objectif, augmente d'un côté la compréhension des contingences qui régissent nos existences, ce cinéma parvient d'un autre côté à nous assurer un espace de jeu immense et insoupçonné ! Nos bistrots et nos grandes avenues, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner pour l'éternité. Vint alors le cinéma, et cet univers carcéral fut détruit au moyen de la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que nous entreprenons désormais, en toute placidité, de rocambolesques périples parmi ses débris dispersés aux quatre vents. Avec le gros plan, l'espace se dilate ; avec le ralenti, c'est au mouvement de se diffracter à son tour. Et

de même que l'agrandissement n'a pas seulement pour tâche de clarifier ce que l'on voit « de toute façon » confusément, mais plutôt de mettre au jour des formes structurelles de la matière parfaitement inédites, de même le ralenti ne fait pas apparaître que des motifs connus du mouvement, mais déniché dans cette totalité connue l'inconnu, « qui n'agit pas du tout à l'instar des ralentissements de mouvements plus rapides, mais comme de singuliers glissements, comme un étrange flottement, un surnaturel¹ ». Il est ainsi bien clair que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui parle à l'œil. Nature autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme se substitue un espace entrelacé d'inconscient. S'il est plutôt habituel de prendre note, ne serait-ce que très vaguement, de la démarche des gens, on ne sait assurément rien de leur attitude dans la fraction de seconde où le pas s'allonge. Si le geste que nous réalisons afin de nous saisir d'un briquet ou d'une cuillère nous est déjà familier, dans les grandes lignes, nous ne savons pourtant rien de ce qui se joue au juste entre la main et le métal, et moins encore comment cela fluctue selon les différents états qui sont nôtres. C'est ici qu'intervient la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions. À travers elle, pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel.

¹. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), traduit par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001. (*N.d.T.*)

². S'il fallait chercher à cette situation une analogie, celle avec la peinture de la Renaissance est tout à fait instructive. Nous y rencontrons aussi un art dont l'essor incomparable et l'importance se fondent – et il ne s'agit pas de leur fondement le moins important – sur le fait qu'il intègre une grande quantité de sciences nouvelles ou, du moins, de nouvelles données scientifiques. Cet art a recours à l'anatomie et à la perspective, à la mathématique, à la météorologie et à la théorie des couleurs. « Quoi de plus loin de nous, écrit Valéry, que l'ambition déconcertante d'un Léonard, qui considérant la Peinture comme un suprême but ou une suprême démonstration de la connaissance, pensait qu'elle exigeât l'acquisition de l'omniscience et ne reculait pas devant une analyse générale dont la profondeur et la précision nous confondent ? » (Paul Valéry, « Autour de Corot », *Pièces sur l'art*, *op. cit.*, p. 191 [et p. 1323 pour l'édition Pléiade]).

³. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, *op. cit.*, p. 138.

XIV

C'est depuis toujours l'une des tâches les plus importantes de l'art que de susciter une demande dont la pleine satisfaction ne peut être exaucée pour la raison précise qu'il est, par définition, en avance sur son temps¹. L'histoire de chaque forme artistique connaît des périodes critiques au cours desquelles cette forme produit des effets qui, alors, ne peuvent aisément résulter que d'une norme technique modifiée, c'est-à-dire d'une forme artistique inédite. Les extravagances et outrances artistiques qui en résultent, surtout dans les temps de prétendue décadence, jaillissent en réalité de son foyer d'énergie historique le plus riche. Le dadaïsme a été le dernier à déborder de pareilles manifestations barbares. Sa tentative est à peine reconnue aujourd'hui pour ce qu'elle est : *le dadaïsme tenta de provoquer, au moyen de la peinture (ou de la littérature), les effets que le public recherche aujourd'hui au cinéma.*

Toute production de demandes nouvelles, révolutionnaires, fait de l'excès de zèle. Le dadaïsme fit cela, au point de sacrifier les valeurs marchandes, qui caractérisent en si grande partie le cinéma, au profit d'intentions plus significatives – qui, dans la forme ici décrite, lui échappaient évidemment. Pour les dadaïstes, la possibilité que leurs œuvres fussent récupérées par le système mercantile était bien moins préoccupante qu'un autre enjeu : il s'agissait surtout pour eux de faire en sorte que leurs œuvres ne puissent jamais devenir des objets de méditation contemplative. C'est à travers rien moins qu'un avilissement fondamental de leur matériau qu'ils cherchèrent à atteindre cette irrécupérabilité. Leurs poésies sont des « salades de mots », elles contiennent des tournures obscènes et tous les déchets qui se peuvent imaginer de la langue. Il n'en va pas autrement de leurs peintures, qui accueillent boutons et tickets de transport. Ce qu'ils obtiennent avec de tels moyens, c'est une destruction impitoyable de l'aura propre à leur production, sur laquelle ils impriment, au moyen de la production, la cicatrice d'une reproduction. Il est impossible, devant un tableau de Jean Arp, ou devant une poésie d'August Stramm, de s'y absorber ou de prendre position comme devant un tableau de Derain ou un poème de Rilke. À la méditation qui, dans la dégénérescence de la bourgeoisie, est devenue une école du comportement asocial, s'oppose la distraction² en tant qu'une variante du comportement social³. Dans les faits, les manifestations dadaïstes garantissaient une distraction bel et bien violente, dans le cadre de laquelle elles faisaient de l'œuvre d'art l'épicentre d'un scandale. Il s'agissait avant tout de satisfaire à une exigence : provoquer des esclandres publics.

Séduisante d'apparence, ou de sonorité convaincante, l'œuvre d'art, avec les dadaïstes, se fit projectile. Qui frappe le regardeur. Elle acquit une qualité tactile⁴. Elle a ainsi favorisé la demande de cinéma, dont l'élément divertissant est aussi, en premier lieu, un élément tactile, qui repose sur une succession changeante de scènes et de plans sollicitant le spectateur par saccades. Comparons la toile sur laquelle se déroule le film avec la toile sur laquelle se trouve la peinture. Cette dernière invite le regardeur à la contemplation ; devant elle, il peut se livrer à ses associations d'idées. Ce qu'il ne peut

faire devant la prise de vue filmique. À peine l'a-t-il saisie du regard qu'elle s'est déjà transformée. Elle ne peut se fixer. Georges Duhamel, qui hait le cinéma et ne comprend pas son importance, mais qui a saisi certains éléments de sa structure, évoque cet état dans la remarque suivante : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées⁵. » En fait, le flot d'associations chez qui regarde ces images est tout de suite interrompu par leur transformation. C'est là que réside l'effet-choc du cinéma qui, comme tout effet-choc, ne peut être amorti qu'à travers une présence d'esprit renforcée⁶. *Par la force de sa structure technique, le cinéma a libéré l'effet-choc physique de l'emballage moral dans lequel le dadaïsme l'avait, pour ainsi dire, emballé*⁷.

1. « L'œuvre d'art, dit André Breton, n'a de valeur que dans la mesure où elle frémit des réflexes de l'avenir. » Dans les faits, toute forme artistique élaborée se trouve à l'intersection de trois lignes de développement. En effet, la technique tend vers une forme artistique déterminée. Avant que le cinéma ne fasse son apparition, il existait des petits livres de photographies dont les images, lorsqu'on les faisait défiler à toute vitesse en les contrôlant d'une pression du pouce, présentaient un combat de boxe ou un match de tennis ; il y avait les automates des bazars, dont le déroulement des images était actionné par un tour de manivelle. Deuxièmement, les formes artistiques traditionnelles, à certains stades de leur évolution, tendent à ne produire que laborieusement des effets qui, plus tard, sont aisément obtenus par la nouvelle forme artistique. Avant que le cinéma ne fasse autorité, les dadaïstes cherchèrent, à travers leurs manifestations, à provoquer une réaction dans le public qu'un Chaplin, par la suite, suscita tout naturellement. Troisièmement, des transformations sociales souvent insignifiantes tendent à une transformation de la réception qui se révélera être un atout de premier ordre pour la forme artistique nouvelle. Avant que le cinéma ne commence à constituer son public, le Panorama impérial [*Kaiserpanorama*] attirait un public venant contempler les images qui y étaient projetées (images qui avaient déjà cessé d'être immobiles). Ce public se plaçait devant un paravent, dans lequel étaient installés les stéréoscopes, chaque regardeur ayant le sien. Devant ces stéréoscopes apparaissait automatiquement une image unique, arrêtée un bref instant, et qui, ensuite, laissait place à une autre. Edison (avant que l'écran de cinéma et le procédé de la projection aient été inventés) avait dû encore travailler avec les mêmes moyens à l'époque où il présentait les premières pellicules filmiques à un public restreint, qui regardait fixement à l'intérieur de l'appareil où défilait la succession des images. Du reste, l'aménagement même du Panorama impérial est une manifestation tout à fait évidente d'une dialectique de l'évolution. En somme, avant que le cinéma ne rende collective la contemplation des images, cette dernière, devant les stéréoscopes de cet établissement rapidement démodé, restait individuelle, comme l'avait été jadis, encore une fois, avec la même force, la contemplation de l'image divine par le prêtre dans la *cella*. [Le Panorama impérial de Berlin donne son titre, dans l'œuvre de Benjamin, à un fragment de *Sens unique* et à un autre, très différent, d'*Enfance berlinoise vers 1900*. Voir Walter Benjamin, *Sens unique*, op. cit., p. 73-85, ainsi que la nouvelle traduction par Pierre Rusch d'*Enfance berlinoise vers 1900*, Paris, L'Herne, 2012, p. 39-41. (N.d.T.)]

2. Les échanges que Benjamin et Kracauer purent avoir durant leur séjour commun en France ne semblent pas étrangers à l'intérêt porté par Benjamin à la notion de distraction (envisagée très différemment par Kracauer). Voir Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction » (1926), *L'Ornement de la masse*, Paris, La Découverte, 2008, p. 286-291. (N.d.T.)

3. Cette méditation se traduit sur le plan théologique par la conscience d'être seul avec son dieu. À l'âge d'or de la bourgeoisie, le sentiment selon lequel se soustraire à la tutelle de l'église était affaire de liberté s'est, dans cette conscience, renforcé. Au temps du déclin de cette bourgeoisie, la même conscience devait favoriser chez l'individu une tendance secrète à priver la communauté des forces qu'il met en œuvre dans son commerce avec dieu.

4. La notion de tactile est ici tirée de la réflexion d'Alois Riegl. La vision proche est, pour Riegl, tactile, elle produit des surfaces dures et tactiles ; la vision lointaine, elle, est optique, elle crée des surfaces optiques et désintégréées. La forme qui est proche est tactile et objective ; la surface, qui est lointaine, optique et subjective. (N.d.T.)

5. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 52.

6. Le film est la forme artistique qui correspond aux menaces sans cesse plus mortelles auxquelles doivent faire face les hommes d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer aux effets-choc est un moyen pour les hommes de s'adapter aux périls qui les guettent. Le cinéma correspond à des transformations profondes de l'appareil aperceptif – transformations vécues, à l'échelle personnelle, par tout passant pris dans le trafic des grandes villes, et, à l'échelle historique, par tout citoyen d'aujourd'hui. [La notion d'effet-choc doit très probablement aussi aux conversations de l'auteur avec Kracauer. Sur leurs pensées respectives et les relations, faites d'estime réciproque, qui furent les leurs, voir Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 676-683. (N.d.T.)]

7. Comme pour le dadaïsme, d'importants éclaircissements sont également apportés par le cinéma au cubisme et au futurisme. Tous deux apparaissent comme d'insuffisantes tentatives artistiques, ayant échoué à rendre compte de la pénétration du réel par l'appareillage. Ces écoles, afin de se distinguer du cinéma, menèrent leur recherche non pas en recourant à l'appareillage afin d'offrir une représentation artistique de la réalité, mais à travers une sorte d'alliage mêlant au réel représenté l'appareillage représenté. Le pressentiment, reposant sur l'optique, de la gestation de cet appareillage joue dans le même temps le rôle principal dans le cubisme ; dans le futurisme, ce rôle principal est joué par le pressentiment des effets de cet appareillage, mis en évidence dans le défilement rapide de la bande filmique.

XV

La masse est une matrice d'où ressort à l'heure actuelle revigorée toute attitude commune vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se fait qualité : *les masses bien plus importantes de participants ont entraîné une mutation du mode de participation*. Que cette participation fasse dans un premier temps son apparition sous une forme compromettante ne doit pas induire en erreur l'observateur. Pourtant, ils n'ont pas manqué, ceux qui, avec passion, s'en sont tenus à cet aspect superficiel de la chose. Parmi eux, Duhamel s'est montré le plus radical. Ce qu'il reproche avant tout au cinéma, c'est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Il présente le cinéma comme « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis [...]. Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, [...] n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour "star" à Los Angeles¹ ». Il s'agit au fond ici, on le voit bien, de la vieille plainte : les masses recherchent la distraction alors que l'art exige la concentration du regardeur. C'est un lieu commun ! La question reste seulement de savoir s'il fournit une base pour l'étude du cinéma.

Ici, il convient d'y regarder de plus près. Distraction et concentration se situent dans une opposition qui autorise la formulation suivante : celui qui s'absorbe dans une œuvre d'art s'y abîme ; il pénètre dans cette œuvre comme ce peintre chinois, dans la légende, y disparaît, absorbé comme il l'est dans la contemplation de la peinture qu'il vient d'achever. Au contraire, la masse distraite ingurgite, quant à elle, l'œuvre d'art. Et de la manière la plus évidente avec les édifices. L'architecture a de tout temps offert le prototype d'une œuvre d'art dont la réception se déroule dans la distraction et par le collectif. Les lois de sa réception sont des plus instructives.

Les édifices accompagnent l'humanité depuis sa préhistoire. De nombreuses formes artistiques sont nées et ont disparu. La tragédie fit son apparition avec les Grecs, pour s'éteindre avec eux, et ne renaître des siècles plus tard qu'à travers ses « règles ». L'épopée, dont l'origine se situe dans l'enfance des peuples, disparut en Europe avec la fin de la Renaissance. La peinture de chevalet est une création du Moyen Âge, et rien ne lui garantit une durée éternelle². Mais le besoin qu'ont les hommes d'un logement reste constant. L'art de bâtir n'est jamais resté en jachère. Son histoire est plus longue que celle de tout autre art, et pour chaque tentative de rendre compte du rapport des masses à l'œuvre d'art il importe de prendre conscience de l'importance de ses effets sur elles. Les édifices sont l'objet d'une double réception : à travers l'usage et à travers la perception. Pour le dire mieux encore : d'une réception tactile et d'une réception optique³. On n'a pas la moindre idée d'une telle réception si on se la représente à la manière d'une réception attentive, habituelle, par exemple, chez les voyageurs s'attardant devant des édifices célèbres. Il n'existe en effet pour l'ordre tactile aucun équivalent à ce qu'est pour l'ordre optique la contemplation. La réception tactile se déroule non pas tant par la voie de l'attention que par celle de

l'habitude. Pour ce qui est de l'architecture, cette habitude, par contre, régit même jusqu'à sa réception optique. Cette réception, par sa nature même, consiste également bien moins en une attention soutenue qu'en une perception passagère. Mais cette réception formée au contact de l'architecture revêt dans certaines circonstances une valeur canonique. Car : *des tâches qui, dans les tournants historiques, sont assignées à l'appareil perceptif humain, il n'est en rien possible de s'acquitter au moyen de l'optique pure, c'est-à-dire de la contemplation. Elles seront progressivement menées à bien sous la direction de la réception tactile, par accoutumance.*

Le distrait peut lui aussi s'accoutumer. Mieux : le fait de pouvoir venir à bout de certaines tâches dans la distraction démontre en premier lieu qu'elles sont devenues une habitude. À travers la distraction, telle qu'il a à nous l'offrir, l'art établit par la bande comment l'aperception est désormais à même d'accomplir les tâches nouvelles qui lui incombent. D'ailleurs, dans la mesure où la tentation demeure pour l'individu de se dérober à de telles tâches, l'art s'attaquera à la plus lourde et importante de toutes, là où il peut mobiliser les masses. Il fait cela à l'heure actuelle dans le cinéma. *La réception dans la distraction, qui se manifeste avec une insistance croissante dans tous les domaines artistiques, et qui est le symptôme des transformations profondes de l'aperception, a avec le cinéma son instrument d'exercice véritable*⁴. Par son effet-choc, le cinéma va au-devant de cette forme de réception. Le cinéma ne refoule pas la valeur culturelle au seul motif qu'il amène le public à adopter une attitude d'expert, mais aussi parce que l'attitude de l'expert n'implique dans les salles de cinéma aucune attention. Le public est un examinateur, mais un examinateur distrait.

¹. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, op. cit., p. 58.

². *L'Œuvre d'art* n'est pas le seul texte, dans l'œuvre de Benjamin, à souligner le caractère historique des genres artistiques et des supports culturels. On pourra ainsi se reporter, au sujet de la disparition possible du livre, ou du moins de ses métamorphoses possibles, au fragment – certes moins théorique – intitulé « Inspecteur général du livre assermenté » dans *Sens unique*, op. cit., p. 93-96. (N.d.T.)

³. Benjamin, on l'a vu, doit cette opposition à Aloïs Riegl, qui l'applique à tous les arts. L'évolution entière de l'art occidental s'inscrit selon Riegl dans l'écart séparant les modes tactile et optique de la perception. Voir Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et visions du monde*, Paris, Klincksieck, 1978 et 2003 ; ainsi que *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, nouv. éd., Paris, Seuil, 2013. (N.d.T.)

⁴. La notion d'aperception dans la distraction est également le fruit d'échanges entre Benjamin et Kracauer. Voir sur ce point l'introduction des éditeurs au grand livre de Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. XIX-XX – dans lequel est par ailleurs régulièrement évoqué le présent essai de Benjamin. (N.d.T.)

Épilogue

La prolétarianisation endémique des hommes d'aujourd'hui et l'éducation toujours améliorée des masses sont les deux aspects d'un seul et même phénomène. Le fascisme tente d'organiser les masses prolétarisées nouvellement apparues sans porter atteinte pour autant aux rapports de propriété dont elles travaillent à la liquidation. Il voit son avenir dans le fait de laisser les masses s'exprimer (mais surtout pas dans celui d'accéder à leur droit)¹. Les masses ont le droit de transformer les rapports de propriété : le fascisme cherche à leur donner une expression permettant la perpétuation de ces rapports. *Le fascisme équivaut en toute logique à une esthétisation de la vie politique*. Au viol des masses, qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond le viol d'un appareillage, qu'il ravale à la production de valeurs culturelles.

Tous les efforts tendant à l'esthétisation de la politique culminent en un point. Ce point unique est la guerre. La guerre, et la guerre seulement, permet d'assigner un objectif à des mouvements de masse à très grande échelle tout en préservant les rapports de propriété existants. Aussi l'état de fait se formule-t-il en politique. Il se formule, du point de vue de la technique, de la manière suivante : seule la guerre permet de mobiliser les moyens techniques entiers des temps présents tout en perpétuant les rapports de propriété. Il est évident que le panégyrique de la guerre du fait du fascisme ne se sert pas de *cet* argument. Y jeter un œil est tout de même instructif. Il est écrit dans le manifeste de Marinetti sur la guerre coloniale menée en Éthiopie la chose suivante : « Voilà vingt-sept ans que nous, futuristes, nous opposons à ce que la guerre soit qualifiée d'antiesthétique. [...] Nous affirmons en conséquence : [...] La guerre est belle car, grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits chars d'assaut, elle fonde la souveraineté de l'homme sur la machine, dès lors assujettie. La guerre est belle, car elle inaugure le rêve d'un homme au corps métallique. La guerre est belle, car elle enrichit un pré en fleur des orchidées flamboyantes des mitrailleuses. La guerre est belle, car elle mêle, pour en faire une symphonie, les feux d'artillerie, les canonnades, les arrêts de tir, les parfums et les odeurs de putréfaction. La guerre est belle, car elle crée des architectures inédites, comme celles des grands chars d'assaut, des escadrilles aériennes aux formes géométriques, des panaches de fumée s'élevant au-dessus des villages incendiés, et bien d'autres choses encore. [...] Poètes et artistes du futurisme [...], rappelez-vous ces principes fondamentaux d'une esthétique de la guerre, pour que soit ainsi éclairé [...] votre combat en faveur d'une nouvelle poésie et d'une plastique nouvelle² ! »

Ce manifeste a pour mérite la clarté. Sa problématique mérite d'être reprise par le dialecticien. L'esthétique de la guerre d'aujourd'hui se présente à lui comme ceci : que l'exploitation naturelle des forces productives se maintienne à travers le système de propriété, et alors l'accroissement des moyens techniques, des cadences et des sources d'énergie en fera très vite une exploitation non naturelle. La guerre, avec ses dévastations, apporte la preuve que la société n'était pas suffisamment mûre pour faire

de la technique son organe, que la technique n'était pas suffisamment développée pour assumer les forces sociales élémentaires³. La guerre impérialiste, dans ses traits les plus horribles, est déterminée par la divergence existant entre d'impressionnants moyens de production et leur exploitation insuffisante dans le processus de production (en d'autres termes, par le chômage et le manque de débouchés). *La guerre impérialiste est une insurrection de la technique qui exige, sous forme de « matériau humain », la matière naturelle dont la société l'a privée*. Au lieu de canaliser les fleuves, elle dirige le flot humain dans le lit de ses tranchées ; au lieu de répandre ses semences depuis ses avions, elle largue des bombes incendiaires sur les villes et a trouvé dans la guerre chimique un moyen d'un nouveau genre de liquider l'aura.

« *Fiat ars – pereat mundus*⁴ », dit le fascisme qui, comme Marinetti le professe, attend de la guerre l'assouvissement artiste d'une perception sensorielle métamorphosée par la technique. De toute évidence, il s'agit de l'aboutissement ultime de *l'art pour l'art*⁵. L'humanité qui, jadis, chez Homère, était pour les dieux de l'Olympe un objet de spectacle, l'est désormais devenue pour elle-même. Le détachement qu'elle éprouve à l'égard d'elle-même a atteint un point tel qu'elle peut vivre sa propre destruction comme un plaisir esthétique de premier ordre. *Voilà ce qu'il en est de l'esthétisation du politique à laquelle travaille le fascisme. Le communisme lui répond par la politisation de l'art*.

¹. Ici, doit être relevé un détail technique d'importance, eu égard en particulier aux actualités, dont la portée propagandiste peut difficilement être surestimée. *La reproduction de masse va particulièrement au devant de la reproduction des masses*. Dans les grands défilés festifs, les rassemblements monstres, dans les manifestations sportives de masse, et dans la guerre, qui aujourd'hui vont entièrement de pair avec l'appareillage d'enregistrement, la masse se regarde elle-même en face. Ce processus, dont la portée n'a pas besoin d'être soulignée, est étroitement lié au développement des techniques d'enregistrement et de reproduction. L'appareillage, en règle générale, se saisit des mouvements de masse avec plus de précision que le regard. Des centaines de milliers d'hommes ne sont jamais aussi bien saisis qu'observés du ciel. Et quand bien même cette perspective serait tout aussi accessible à l'œil humain qu'à l'appareillage, cet œil, lui, ne peut agrandir l'image qu'il emporte. Cela signifie que les mouvements de masse, et aussi la guerre, représentent une forme de comportement humain particulièrement adaptée à l'appareillage.

². Publié dans *La Stampa*, Turin.

³. Pour une exploration par Benjamin (bien antérieure au présent essai, puisque datant du milieu des années 1920) de ce même thème, sous un angle moins théorique, plus « littéraire », voir « Planétarium », le fragment final de *Sens unique*, *op. cit.*, p. 213-216. (N.d.T.)

⁴. « Que l'art advienne, le monde dût-il en périr. » (N.d.T.)

⁵. En français dans le texte. (N.d.T.)

Walter Benjamin aux Éditions Payot & Rivages

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Sur le concept d'histoire, suivi de : Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien, et de : Paris, la capitale du XIX^e siècle

Sens unique

Critique de la violence

Expérience et pauvreté, suivi de : Le conteur, et de : La tâche du traducteur

Critique et utopie

Enfance. Éloge de la poupée et autres essais

Romantisme et critique de la civilisation

Je déballe ma bibliothèque

Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme

À propos de cette édition

Cette édition électronique du livre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin a été réalisée le 19 juillet 2013 par les Éditions Payot & Rivages.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 978-2-228-90970-9).
Le format ePub a été préparé par Facompo, Lisieux.