

The background of the slide is a complex, abstract geometric wireframe structure. It consists of numerous overlapping rectangular and cylindrical shapes, all rendered in a light yellow-green color against a solid black background. The lines are thin and create a sense of depth and complexity, resembling a technical drawing or a modern architectural sketch.

Cours sur la théorie politique

Walter Benjamin

Theodor W. Adorno

A black and white photograph of Walter Benjamin, a man with glasses and a mustache, wearing a dark jacket, sitting at a desk in a library. He is leaning forward, writing on a piece of paper with a pen. On the desk are several stacks of papers and books. In the background, there are bookshelves filled with books and a filing cabinet with drawers labeled with years like '1936' and '1937'. A circular white overlay with a black border is positioned in the upper left corner, containing the text 'Walter Benjamin 1892-1940'.

Walter
Benjamin
1892-1940

Walter Benjamin

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



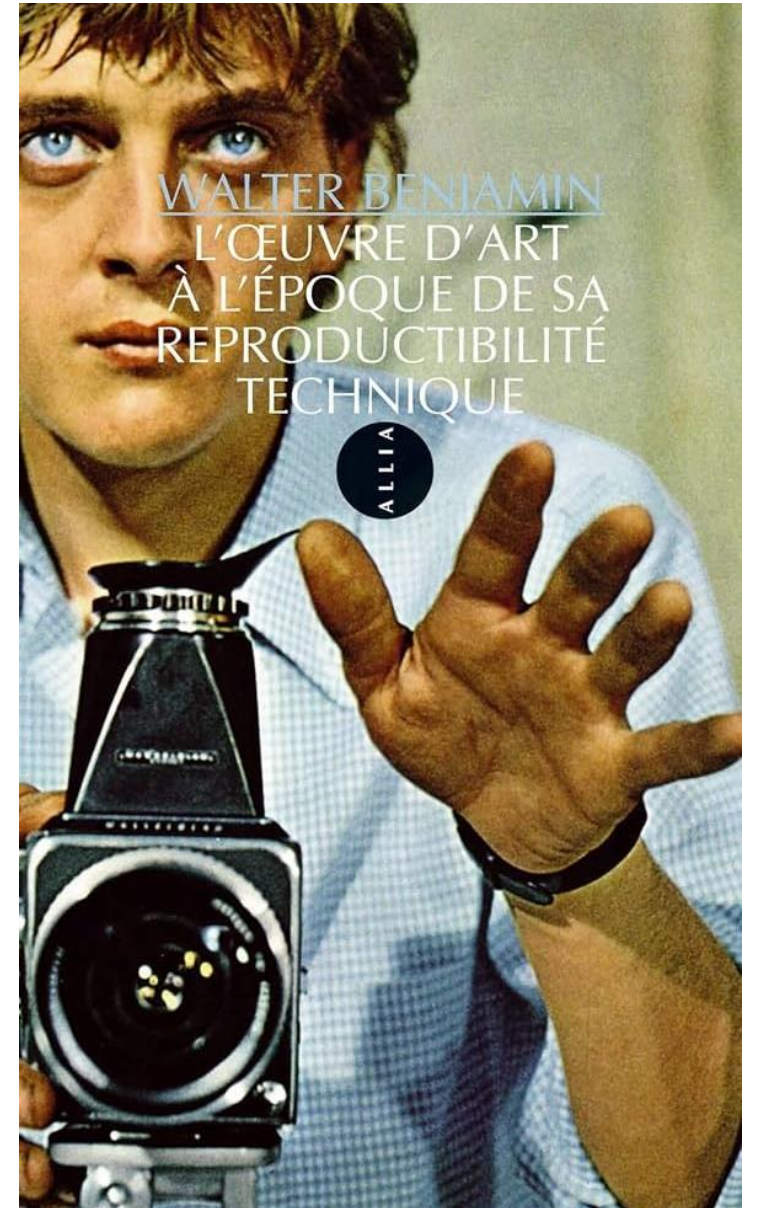
TRADUCTION INÉDITE

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

/ Philosophie /

PETITE
BIBLIO
PAYOT
CLASSIQUES

WALTER BENJAMIN
L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE
DE SA REPRODUCTIBILITÉ
TECHNIQUE





Benjamin s'intéresse
au cinéma en tant que
medium,
dispositif de projection
et spectacle collectif.

« 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 ».

Aux alentours de 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau lui permettant de faire non seulement de l'ensemble des oeuvres 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'oeuvre d'art et l'art filmique - agissent en retour sur l'art dans sa forme traditionnelle. I Chapitre

II chapitre

Cependant, il manque une chose à la reproduction la plus parfaite :
l'ici et-maintenant de l'oeuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve.

L'ici-et-maintenant de l'original décide 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 chose”

“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’oeuvre d’art, c’est son **aura**.”

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”.

Chapitre 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.

« 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 branche »

Walter Benjamin

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



TRADUCTION INÉDITE

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

/ Philosophie /

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.



Chapitre IV

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 originale de l'oeuvre d'art dans le rapport à la tradition trouvait son expression dans le culte.

*la valeur unique de l'oeuvre d'art « authentique »
se fonde dans le rituel, où elle trouve sa valeur
d'usage originelle et première.*

“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*, qui est une théologie de l’art”.

« la reproductibilité technique émancipe l'oeuvre d'art, pour la première fois dans l'histoire universelle, de l'existence parasitaire qu'elle menait dans le rituel.

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 ».

Chapitre VII

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.

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 culturels. Et pourtant, à l'époque où ces spéculations étaient publiées, des oeuvres comme *L'Opinion publique* et *La Ruée vers l'or* étaient déjà visibles. 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.

Chapitre X

Le cinéma répond au rétrécissement de l'aura par le façonnage artificiel, à l'extérieur du studio, d'une personnalité. 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.



Chapitre XII

“La reproductibilité technique de l’oeuvre 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.

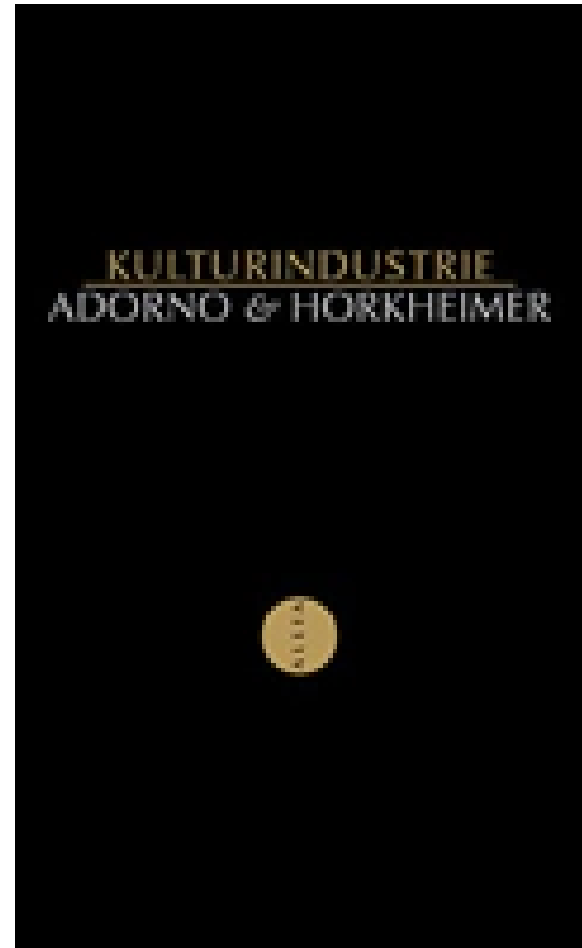
L’attitude progressiste se caractérise dans le même temps par le fait que le plaisir de regarder et de ressentir entre en relation immédiate et profonde avec l’attitude de qui juge en connaisseur. Pareille relation est un indice à caractère social de première importance. En effet, plus l’importance sociale 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”

MAX HORKHEIMER
THEODOR W. ADORNO

La dialectique de la raison



tel gallimard



La civilisation actuelle confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. Même les oppositions politiques dans leurs manifestations esthétiques sont unanimes pour chanter les louanges du rythme d'airain de ce système.

Sous le poids des monopoles, toute civilisation de masse est identique et l'ossature de son squelette conceptuel fabriqué par ce modèle commence à paraître. Les dirigeants ne se préoccupent même plus de la dissimuler ; sa violence s'accroît à mesure que sa brutalité ose se montrer au grand jour.

Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits.

Les parties intéressées expliquent volontiers l'industrie culturelle en termes de technologie. Le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes impose des méthodes de reproduction qui, à leur tour, fournissent en tous lieux des biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes identiques. Le contraste technique entre les quelques centres de production et des points de réception très dispersés exige forcément une organisation et une planification du management.

Les standards de la production sont prétendument basés sur les besoins des consommateurs : ainsi s'expliquerait la facilité avec laquelle on les accepte. Et, en effet, le cercle de la manipulation et des besoins qui en résultent resserre de plus en plus les mailles du système. Mais ce que l'on ne dit pas, c'est que le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement.

De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée ; les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée.

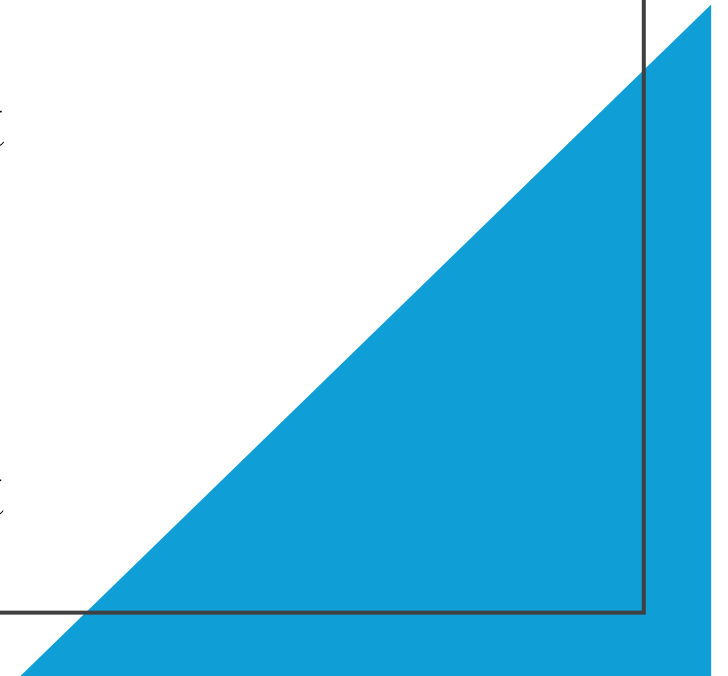


Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'oeuvre et celle du système social. Ceci est le résultat non pas d'une loi de l'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle. Le besoin qui par exemple pourrait échapper au contrôle central est déjà réprimé par le contrôle de la conscience individuelle.



Quand une branche de l'art procède suivant la même recette qu'une autre très différente d'elle par son contenu et ses moyens d'expression, quand l'intrigue dramatique d'un opéra à la guimauve diffusé à la radio ne devient qu'un moyen de montrer comment résoudre des difficultés techniques aux deux extrémités de l'échelle de l'expérience musicale - le vrai jazz ou une mauvaise imitation de celui-ci - ou quand un mouvement d'une symphonie de Beethoven est dénaturé pour servir de bande sonore comme un roman de Tolstoï peut l'être dans le script d'un film, prétendre que l'on satisfait ainsi aux désirs spontanés du public n'est que charlatanerie.

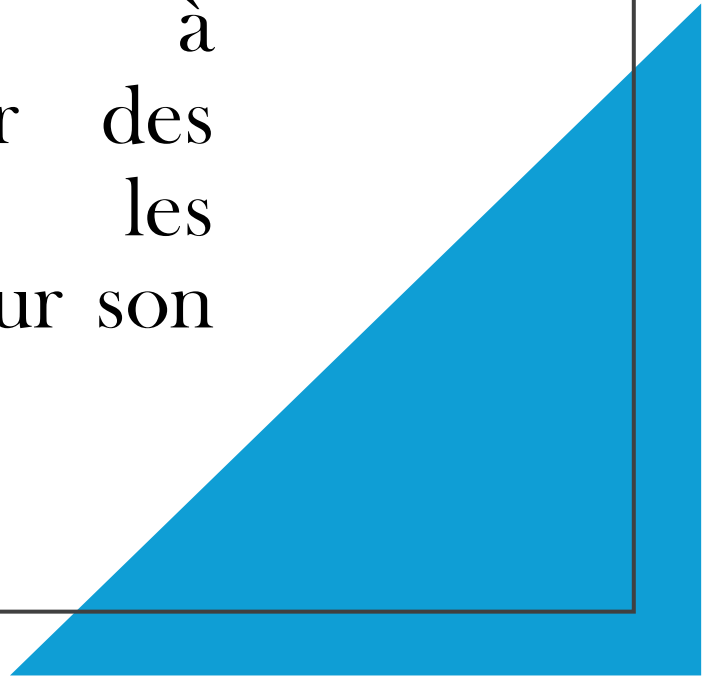
La dépendance dans laquelle se trouve la plus puissante société radiophonique à l'égard de l'industrie électrique, ou celle du film à l'égard des banques, est caractéristique de toute la sphère dont les différents secteurs sont à leur tour économiquement dépendants les uns des autres. Tout est si étroitement lié que la concentration d'énergie intellectuelle a atteint un volume lui permettant d'ignorer la ligne de démarcation entre les différentes firmes et branches techniques.



Les distinctions
emphatiques établies entre des films de catégorie A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent ainsi d'étiqueter. Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout.

Le fait d'offrir au public une hiérarchie de qualités n'a pour but qu'une quantification d'autant plus parfaite.

Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type.




Les avantages et les désavantages dont discutent les connaisseurs ont pour seul but de maintenir chez le public l'illusion de la concurrence entre les firmes et du choix.

Il en est de même pour les productions des Warner Brothers et de la Métro Goldwyn Mayer.

Pour les films, au nombre de stars, à l'étalage de technique, de travail, d'équipement et à l'utilisation des clichés psychologiques les plus récents.

Le critère universel de la Valeur réside dans la dose de tape-à-l'oeil, d'investissements dont on fait étalage.



Ce processus d'élaboration intègre tous les éléments de la production, depuis ceux du roman – qui a toujours un œil tourné vers le film jusqu'au dernier effet sonore.

C'est le triomphe du capital investi, dont le titre de maître toutpuissant est gravé en lettres de feu dans les coeurs de tous ceux que cette évolution a ruinés et qui sont candidats à un job ; tel est le contenu réel de tous les films, quelle que soit l'intrigue choisie par la direction de la production.

Pour le consommateur, il n'y a plus rien à classer : les producteurs ont déjà tout fait pour lui.



On s'arrange non seulement pour faire réapparaître régulièrement certains types de rengaines, de vedettes ou d'opéras à la guimauve, mais le contenu spécifique de chaque spectacle dérive directement d'eux et ne varie qu'en apparence. **Les détails deviennent interchangeable.** La brève succession des intervalles qui s'est révélée efficace dans une rengaine, l'échec temporaire du héros, qu'il accepte sportivement, la fessée salutaire imposée à la bien-aimée par la main robuste de la vedette masculine, sa rudesse envers l'héritière choyée, ainsi que tous les autres détails, sont des clichés préfabriqués, leur seule utilité est de correspondre à la fonction qui leur a été assignée dans le schéma. Leur seule raison d'être est de confirmer ce schéma en devenant partie intégrante de celui-ci.

Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié ; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu.

La longueur moyenne d'une *short story* est décidée une fois pour toutes et on ne peut rien y changer. Même le nombre des gags, des effets spéciaux et des plaisanteries est prévu comme le cadre dans lequel ils s'insèrent.

“Aujourd’hui, l’imagination et la spontanéité atrophiées des consommateurs de cette culture n’ont plus besoin d’être ramenées d’abord à des mécanismes psychologiques.

Les produits eux-mêmes – en tête de tous le film sonore, qui en est le plus caractéristique – sont objectivement constitués de telle sorte qu’ils paralysent tous ces mécanismes.

Leur agencement est tel qu’il faut un esprit rapide, des dons d’observation, de la compétence pour les comprendre parfaitement, mais qu’ils interdisent toute activité mentale au spectateur s’il ne veut rien perdre des faits défilant à toute allure sous ses yeux.

Même si l’effort exigé est devenu presque automatique, il n’y a plus de place pour l’imagination”

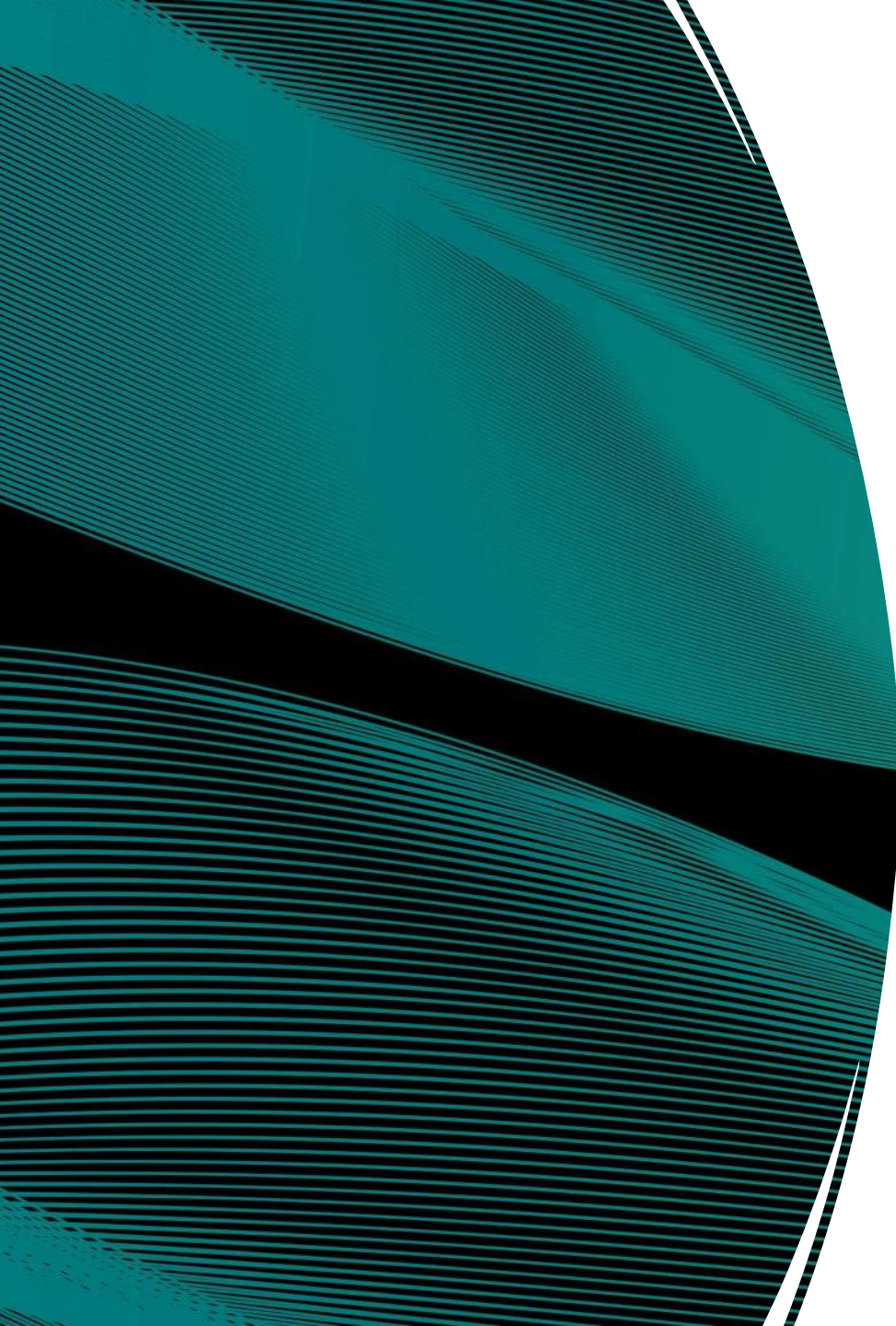
Les moindres détails sont modelés suivant ses prescriptions.

Tout comme l'art d'avant-garde, auquel elle est totalement opposée, l'industrie culturelle – à travers ses interdits – fixe positivement son propre langage avec sa syntaxe et son vocabulaire propres.

L'obligation permanente où elle se trouve de produire sans cesse de nouveaux effets qui restent pourtant conformes à l'ancien modèle, sert uniquement, comme une règle supplémentaire, à augmenter le pouvoir des conventions auxquelles chaque effet aurait tendance à échapper.

On pardonne à Orson Welles toutes ses violations des trucs du métier parce que toutes ces incorrections calculées ne font que confirmer et raffermir la validité du système.

Ce qui est nouveau dans cette phase de la culture de masse comparée au libéralisme avancé, c'est l'exclusion de toute nouveauté. La machine tourne sur place. Alors qu'elle est déjà arrivée au point de déterminer la consommation, elle écarte comme un risque inutile tout ce qui n'a pas encore été expérimenté. Les cinéastes considèrent avec méfiance tout scénario derrière lequel il n'existe pas un *best-seller* rassurant. C'est pourquoi il est toujours question d'idée, de nouveauté et de surprise, de quelque chose qui serait à la fois archiconnu tout en n'ayant jamais existé. Le rythme et la dynamique sont utilisés dans ce but. Rien ne doit rester inchangé, tout doit continuellement fonctionner, être en mouvement.



La moindre addition à l'inventaire culturel qui a fait ses preuves paraîtra trop hasardeuse. Les formes figées telles que le sketch, le récit bref, le film à thèse, les “tubes” sont la moyenne normative du libéralisme avancé, toujours imposée sous la menace.

La pureté de l'art bourgeois, qui s'est hypostasié comme royaume de la liberté en opposition à la pratique matérielle, fut obtenue dès le début au prix de l'exclusion des classes inférieures à la cause desquelles - véritable universalité - l'art reste fidèle précisément en sauvegardant sa liberté par rapport aux fins de la fausse universalité. L'art sérieux s'est refusé à ceux pour lesquels les difficultés et la pression de l'existence ont fait du sérieux une farce, et qui doivent être contents lorsqu'ils peuvent utiliser à se laisser aller le temps qu'ils ne consacrent pas au mécanisme de la production. L'art facile a accompagné l'art autonome comme une ombre. Il est la mauvaise conscience sociale de l'art sérieux.

La vérité dans tout cela c'est que le pouvoir de l'industrie culturelle vient de ce qu'elle s'identifie au besoin produit et ne s'oppose pas simplement à lui, même si cette opposition signifiait qu'elle est toute-puissante ou impuissante. Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'automatisation a pris en même temps un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre et sur son bonheur, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au divertissement, que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du processus du travail lui-même.

Le seul moyen de se soustraire à ce qui se passe à l'usine et au bureau est de s'y adapter durant les heures de loisirs. Tout amusement finit par être affecté de cette maladie incurable. Le plaisir se fige dans l'ennui du fait que, pour rester un plaisir, il ne doit plus demander d'effort et se meut donc strictement dans les ornières usées des associations habituelles.

Le spectateur ne doit pas avoir à penser par lui-même : le produit prescrit chaque réaction : non pas grâce à sa structure de fait – qui s'effondre quand on y réfléchit – mais au moyen de signaux. Toute corrélation logique qui sous-entend un effort intellectuel est scrupuleusement évitée.

Dans la mesure où les dessins animés font plus qu'habituer simplement les sens au rythme nouveau, ils font entrer de force dans les cerveaux cette antique leçon selon laquelle dans la société, la vie n'est qu'une usure incessante, écrasement de toute résistance individuelle. Dans les dessins animés, Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes.
