

**A R T**  
**EN THÉORIE**  
**1900-1990**

Cet ouvrage est publié avec l'aide du Fond d'incitation à la création (FIACRE), Ministère de la culture et de la communication (DAP). Il est traduit avec le concours de la Commission européenne (DG X).

# **A R T** **EN THÉORIE** **1900-1990**

**UNE ANTHOLOGIE PAR**  
**CHARLES HARRISON**  
**ET PAUL WOOD**

Traductions

**ANNICK BAUDOIN, CHRISTIAN BOUNAY, JACQUES DONGUY,**  
**CLAIRE BRUNET, NATHALIE BRUNET, ANTOINE HAZAN, OLGA JIROUSKOVA,**  
**JEAN-RAOUL MENGARDUQUE, MARTINE PASSELAIGUE, ISABEL PICON**

Sous la direction de

**ANNE BERTRAND et ANNE MICHEL**

**HAZAN**

La suprématie de la valeur esthétique – « l'art pour l'art » – est plus qu'une simple supériorité apparente. L'influence de la valeur esthétique ne se limite pas à restreindre ou à absorber les autres valeurs. Cependant, si elle libère chacune de ces valeurs d'un contact direct avec la valeur correspondante dans la réalité, elle met l'ensemble des valeurs de l'œuvre, dans son unité dynamique, en contact avec le système global de ces valeurs qui constituent les forces directrices de notre rapport au monde. Quel est la nature de ce contact ? Rappelons tout d'abord, comme nous l'avons démontré précédemment, que ce rapport est rarement simple. Par nature, les valeurs de l'œuvre d'art diffèrent, à la fois dans leurs qualités individuelles et dans leurs rapports mutuels, du système des valeurs valables pour la collectivité. Il en résulte une tension mutuelle qui est l'essence même de l'art et de son influence.

Le mouvement fluctuant de l'ensemble des valeurs qui régissent le vécu collectif est déterminé par des impératifs liés à l'application pratique de ces valeurs. Les changements dans cette hiérarchie (la réévaluation constante des valeurs) sont lourds de conséquences. Ils entraînent de violents ébranlements dans le mode de vie d'une collectivité donnée (ralentissement du développement de la société, remise en question des valeurs, déstructuration du système, et même poussées révolutionnaires). D'un autre côté, les valeurs de l'œuvre d'art – chacune indépendante de la réalité quotidienne mais ayant, dans leur ensemble, une validité temporaire – peuvent aisément se regrouper, se transformer et se cristalliser, ne serait-ce qu'expérimentalement, en une nouvelle configuration, remplaçant les anciennes. Elles peuvent s'adapter à l'évolution sociale et aux nouvelles formes d'une réalité donnée, ou, tout du moins, chercher les possibilités d'une telle adaptation.

Dans cette perspective, l'autonomie de l'œuvre d'art et la suprématie de la fonction et de la valeur esthétique n'apparaissent pas comme destructrices des rapports entre l'œuvre et la réalité – naturelle ou sociale – mais, bien au contraire, comme des stimulants constants de ce rapport. L'art joue un rôle vital essentiel même lorsque dans son expression, ou à certaines périodes de son évolution, il privilégie « l'art pour l'art » et la suprématie de la valeur et de la fonction esthétiques. Parfois c'est précisément pendant ces périodes de « l'art pour l'art » que l'art peut exercer une influence considérable sur la perception qu'a l'homme de la réalité et sur son rapport au monde.

6 – WALTER BENJAMIN (1892-1940) :

« L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTION MÉCANISÉE »

*Pendant son exil parisien, Walter Benjamin travaille à son projet, resté inachevé, sur les Passages (Passagenwerk), une étude sur les racines du modernisme dans l'architecture haussmannienne et sur les réactions qu'elle avait suscitées chez Baudelaire. Il y développe une analyse plus globale des nouvelles formes culturelles, qu'étudiaient aussi d'autres intellectuels de l'Allemagne de Weimar. Bien qu'elles*

*prennent naissance au XIX<sup>e</sup> siècle, ces nouvelles formes caractéristiques du XX<sup>e</sup> siècle sont apparues grâce aux technologies de reproduction de masse : l'imprimerie d'abord, mais aussi, plus particulièrement, la photographie et le cinéma. Dans cet essai, Benjamin soutient que l'« aura » de l'œuvre d'art originale, unique, se perd dans la reproduction, mais que ce fait, loin d'être regrettable, ouvre des perspectives de progrès. Le texte fut publié par le journal de l'Institut de Francfort (paraissant en exil aux États-Unis), Zeitschrift für Sozialforschung, V, n° 1 (New York, 1936), et a été reproduit dans Écrits français, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1991.*

I  
[...] Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes – reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique – se répercutèrent sur l'art dans sa forme traditionnelle.

II  
À la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique, exclusivement, s'exerçait son histoire. Nous entendons par là autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer. La trace des premières ne saurait être relevée que par des analyses chimiques qu'il est impossible d'opérer sur la reproduction ; les secondes sont l'objet d'une tradition dont la reconstitution doit prendre son point de départ au lieu même où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.* L'original, en regard de la reproduction manuelle, dont il faisait aisément apparaître le produit comme faux, conservait toute son autorité ; or, cette situation privilégiée change en regard de la reproduction mécanisée. Le motif en est double. Tout d'abord, la reproduction mécanisée s'affirme avec plus d'indépendance par rapport à l'original que la reproduction manuelle. [...] En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé. Avant

tout, elle lui permet de venir s'offrir à la perception soit sous forme de photographie, soit sous forme de disque. [...]

Ces circonstances nouvelles peuvent laisser intact le contenu d'une œuvre d'art – toujours est-il qu'elles déprécient son *hic et nunc*. S'il est vrai que cela ne vaut pas exclusivement pour l'œuvre d'art, mais aussi pour un paysage qu'un film déroule devant le spectateur, ce processus atteint l'objet d'art – en cela bien plus vulnérable que l'objet de la nature – en son centre même : son authenticité. L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel.

On pourrait réunir tous ces indices dans la notion d'*aura* et dire : ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son *aura*. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. *La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.* Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuels de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel. [...]

#### IV

L'unicité de l'œuvre d'art ne fait qu'un avec son intégration dans la tradition. [...] La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est de la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'*aura* ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes : *la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » a sa base dans le rituel.* Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparait encore dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Ce culte, qui se développe au cours de la Renaissance, reste en honneur pendant trois siècles – au bout desquels le premier ébranlement sérieux qu'il subit décèle ce fond. Lorsque à l'avènement du premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire, la photographie (simultanément avec la montée du socialisme), l'art éprouve l'approche

de la crise, devenue évidente un siècle plus tard, il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui n'est qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est ultérieurement issue une théologie négative sous forme de l'idée de l'art pur, qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute détermination par n'importe quel sujet concret.

Il est indispensable de tenir compte de ces circonstances historiques dans une analyse ayant pour objet l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Car elles annoncent cette vérité décisive : la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité. Un cliché photographique, par exemple, permet le tirage de quantité d'épreuves : en demander l'épreuve authentique serait absurde. *Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.* [...]

#### IX

La dispute qui s'ouvrit, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, entre la peinture et la photographie, quant à la valeur artistique de leurs productions respectives, apparaît de nos jours confuse et dépassée. Cela n'en diminue du reste nullement la portée, et pourrait au contraire la souligner. En fait, cette querelle était le symptôme d'un bouleversement historique de portée universelle dont ni l'une ni l'autre des deux rivales ne jugeaient toute la portée. L'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais. Cependant le changement des fonctions de l'art qui en résultait dépassait les limites des perspectives du siècle. Et même, la signification en échappait encore au XX<sup>e</sup> siècle – qui vit la naissance du film. [...]

#### XIV

La prise de vues et surtout l'enregistrement d'un film offrent une sorte de spectacle telle qu'on n'en avait jamais vue auparavant. [...] De par son principe, le théâtre connaît le point d'où l'illusion de l'action ne peut être détruite. Ce point n'existe pas vis-à-vis de la scène de film qu'on enregistre. La nature illusionniste du film est une nature au second degré – résultat du découpage. Ce qui veut dire : *au studio l'équipement technique a si profondément pénétré la réalité que celle-ci n'apparaît dans le film dépouillée de l'outillage que grâce à une procédure particulière – à savoir l'angle de prise de vues par la caméra et le montage de cette prise avec d'autres de même ordre.*

Dans le monde du film la réalité n'apparaît dépouillée des appareils que par le plus grand des artifices et la réalité immédiate s'y présente comme la fleur bleue au pays de la Technique.

Ces données, ainsi bien distinctes de celles du théâtre, peuvent être confrontées de manière encore plus révélatrice avec celles de la peinture. Il nous faut ici poser cette question : quelle est la situation de l'opérateur par rapport au peintre ? Pour y répondre, nous nous permettrons de tirer parti de la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie. Or, le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue – par l'imposition des mains – que très peu, il l'augmente – par son autorité – de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse : il diminue de beaucoup la distance entre lui et le patient – en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci – et ne l'augmente que de peu – par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi les organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme vis-à-vis du malade : c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le *cameraman* pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du *cameraman* faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. *C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils.*

## XV

*La reproduction mécanisée de l'œuvre d'art modifie la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art. De rétrograde qu'elle se montre devant un Picasso par exemple, elle se fait le public le plus progressiste en face d'un Chaplin.* Ajoutons que, dans tout comportement progressiste, le plaisir émotionnel et spectaculaire se confond immédiatement et intimement avec l'attitude de l'expert. C'est là un indice social important. Car plus l'importance sociale d'un art diminue, plus s'affirme dans le public le divorce entre l'attitude critique et le plaisir pur et simple. On goûte sans critiquer le conventionnel – on critique avec dégoût le véritablement nouveau. Il n'en est pas de même au cinéma. La circonstance décisive y est en effet celle-ci : les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se

montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente. Tout en se manifestant, ces réactions se contrôlent. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX<sup>e</sup> siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses.

En fait, le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film. Et, si peu que cette circonstance puisse se prêter à des conclusions quant au rôle social de la peinture, elle n'en représente pas moins une lourde entrave à un moment où le tableau, dans les conditions en quelque sorte contraires à sa nature, se voit directement confronté avec les masses. Dans les églises et les monastères du Moyen Âge, ainsi que dans les cours des princes jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la réception collective des œuvres picturales ne s'effectuait pas simultanément sur une échelle égale, mais par une entremise infiniment graduée et hiérarchisée. Le changement qui s'est produit depuis n'exprime que le conflit particulier dans lequel la peinture s'est vue impliquée par la reproduction mécanisée du tableau. Encore qu'on entreprit de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public de cinéma. Aussi le même public qui réagit dans un esprit progressiste devant un film burlesque doit-il nécessairement réagir dans un esprit rétrograde en face de n'importe quelle production du surréalisme. [...]

[...]

## XVII

L'une des tâches les plus importantes de l'art a été de tout temps d'engendrer une demande dont l'entière satisfaction devait se produire à plus ou moins longue échéance. L'histoire de toute forme d'art connaît des époques critiques où cette forme aspire à des effets qui ne peuvent s'obtenir sans contrainte qu'à base d'un standard technique transformé, c'est-à-dire dans une forme d'art nouvelle. Les extravagances et les crudités de l'art, qui se produisent ainsi particulièrement dans les prétendues époques décadentes, surgissent en réalité de son foyer créateur le plus riche. De pareils barbarismes ont en de pareilles heures fait la joie du dadaïsme. Ce n'est qu'à présent que son impulsion devient déterminable : *le dadaïsme essaya d'engendrer, par des moyens picturaux et littéraires, les effets que le public cherche aujourd'hui dans le film.*

Toute création de demande foncièrement nouvelle, grosse de conséquences, portera au-delà de son but. C'est ce qui se produisait pour les dadaïstes, au point qu'ils sacrifiaient les valeurs négociables, exploitées avec tant de succès par le cinéma, en obéissant à des instances dont, bien entendu, ils ne se rendaient pas compte. Les

dadaïstes s'appuyèrent beaucoup moins sur l'utilité mercantile de leurs œuvres que sur l'impropriété de celles-ci au recueillement contemplatif. Pour atteindre à cette impropriété, la dégradation préméditée de leur matériel ne fut pas leur moindre moyen. Leurs poèmes sont, comme disent les psychiatres allemands, des « salades de mots », faites de tournures obscènes et de tous les déchets imaginables du langage. Il en est de même de leurs tableaux, sur lesquels ils ajustaient des boutons et des tickets. Ce qu'ils obtinrent par de pareils moyens fut une impitoyable destruction de l'aura même de leurs créations, auxquelles ils appliquaient, avec les moyens de la production, la marque infamante de la reproduction. Il est impossible, devant un tableau d'Arp ou un poème d'August Stramm, de prendre le temps de se recueillir et d'apprécier comme en face d'une toile de Derain ou d'un poème de Rilke. Au recueillement qui, dans la déchéance de la bourgeoisie, devint un exercice de comportement asocial, s'oppose la distraction en tant qu'initiation à de nouveaux modes d'attitude sociale. Aussi, les manifestations dadaïstes assurèrent-elles une distraction fort véhémente en faisant de l'œuvre d'art le centre d'un scandale. Il s'agissait avant tout de satisfaire à cette exigence : provoquer un outrage public.

De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devint projectile chez les dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, fondé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups. Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vues. À peine son œil l'a-t-il saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée. Duhamel, qui déteste le film, mais non sans avoir saisi quelques éléments de sa structure, commente ainsi cette circonstance : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées. »

En fait, le processus d'association de celui qui contemple ces images est aussitôt interrompu par leurs transformations. C'est ce qui constitue le choc traumatisant du film qui, comme tout traumatisme, demande à être amorti par une attention soutenue. *Par son mécanisme même, le film a rendu leur caractère physique aux traumatismes moraux pratiqués par le dadaïsme.*

#### XVIII

La masse est la matrice où, à l'heure actuelle, s'engendre l'attitude nouvelle vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se transmue en qualité : *les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation.* Le fait que ce mode se présente d'abord sous une forme décriée ne doit pas induire en erreur et, cependant, il n'en a pas manqué pour s'en prendre avec passion à cet aspect

superficiel du problème. Parmi ceux-ci, Duhamel s'est exprimé de la manière la plus radicale. Le principal grief qu'il fait au film est le mode de participation qu'il suscite chez les masses. Duhamel voit dans le film « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuris 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. »

On le voit, c'est au fond toujours la vieille plainte que les masses ne cherchent qu'à se distraire, alors que l'art exige le recueillement. C'est là un lieu commun. Reste à savoir s'il est apte à résoudre le problème. Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots. L'architecture en est un exemple des plus saisissants. De tout temps elle offrit le prototype d'un art dont la réception réservée à la collectivité s'effectuait dans la distraction. Les lois de cette réception sont des plus révélatrices.

Les architectures ont accompagné l'humanité depuis ses origines. Nombre de genres d'art se sont élaborés pour s'évanouir. La tragédie naît avec les Grecs pour s'éteindre avec eux ; seules les règles en ressuscitèrent, des siècles plus tard. Le poème épique, dont l'origine remonte à l'enfance des peuples, s'évanouit en Europe au sortir de la Renaissance. Le tableau est une création du Moyen Âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée. En revanche, le besoin humain de se loger demeure constant. L'architecture n'a jamais chômé. Son histoire est plus ancienne que celle de n'importe quel art, et il est utile de tenir compte toujours de son genre d'influence quand on veut comprendre le rapport des masses avec l'art. Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique. Elle aussi, de par son essence, se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite. Or, ce mode de réception, élaboré au contact de l'architecture, a dans certaines circonstances acquis une valeur canonique. Car : *les tâches qui, aux tournants de l'Histoire, ont été imposées à la perception humaine ne sauraient guère être résolues par la simple optique, c'est-à-dire la contemplation. Elles ne sont que progressivement surmontées par l'habitude d'une optique approximativement tactile.*

S'habituer, le distrait le peut aussi. Bien plus : ce n'est que lorsque nous surmontons certaines tâches dans la distraction que nous sommes sûrs de les résoudre par l'habitude. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu jusqu'à quel point de nouvelles tâches de la perception sont devenues

solubles. Et comme, pour l'individu isolé, la tentation subsiste toujours de se soustraire à de pareilles tâches, l'art saura s'attaquer aux plus difficiles et aux plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser les masses. Il le fait actuellement par le film. *La réception dans la distraction, qui s'affirme avec une croissante intensité dans tous les domaines de l'art et représente le symptôme de profondes transformations de la perception, a trouvé dans le film son propre champ d'expérience.* Le film s'avère ainsi l'objet actuellement le plus important de cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique.

### XIX

La prolétarianisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante des masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'État totalitaire essaye d'organiser les masses prolétarianisées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses l'expression de leur « nature », non pas certes celle de leurs droits. Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'État totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes : *l'État totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique.*

Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne. La guerre, et rien que la guerre, permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi : seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. [...] Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, par le chômage et le manque de débouchés). *Dans cette guerre, la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain.* Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura. « *Fiat ars, pereat mundus* », dit la théorie totalitaire de l'État qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée

par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique « de tout premier ordre ». Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.

### 7 - THEODOR ADORNO (1903-1969) : LETTRE À BENJAMIN

*Critique musical, sociologue et philosophe, Adorno, comme Benjamin, est l'une des grandes figures dont le nom est lié à l'École de Francfort (l'institut de recherche sociale, rattaché à l'université de cette ville en 1923), bien qu'il n'en soit devenu membre qu'en 1938, date à laquelle il suivit l'école dans son exil new-yorkais. Dans cette lettre, il commente une première version de « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », de Benjamin, défendant d'une part la fonction critique de l'œuvre d'art autonome, et se demandant d'autre part si le changement technique peut vraiment amener un art populaire progressiste. Cette lettre fut écrite en mars 1936 ; elle fut publiée dans Über Walter Benjamin (Francfort, 1970) et est reproduite dans Walter Benjamin, Écrits français, op. cit.*

Cher Monsieur Benjamin,  
Si je me propose aujourd'hui de vous communiquer quelques notes au sujet de votre travail extraordinaire, ce n'est en aucune façon dans le dessein de vous adresser une critique ou même seulement une réponse convenable. [...]

Permettez pour cette raison que je me limite à une ligne directrice. J'accorde un intérêt passionné à ce qui, dans ce travail, me semble être l'affirmation de vos intentions premières (la construction dialectique du rapport entre mythe et Histoire) dans les couches de pensée de la dialectique matérialiste : à savoir l'autodissolution du mythe, elle-même dialectique, qui est visée ici en tant que désacralisation de l'art. [...]

C'est aussi cette communication-là qui me fournit le critère des divergences que je dois constater, sans autre but que de servir cette « ligne générale » qui est la nôtre, et qui se dessine aujourd'hui si nettement. Votre dernier travail me paraît s'inscrire dans la continuité d'ouvrages antérieurs, dans lesquels vous avez séparé le concept d'œuvre d'art en tant que production du symbole de la théologie aussi bien que du tabou magique. Aussi je trouve inquiétant – et je vois à cet endroit un résidu très sublimé de certains motifs brechtiens – que vous transposiez maintenant sans plus de façons le concept d'aura magique à « l'œuvre d'art autonome », lui assignant purement et simplement un rôle contre-révolutionnaire. Il n'est pas besoin de vous assurer que je suis pleinement conscient de ce qu'il entre de magique dans l'œuvre