

Les témoignages de la gentillesse du monde nous sont apportés aux moments les plus durs de l'existence : à la naissance, lors du premier pas dans la vie, et lors du dernier, au moment de la quitter. Voilà le programme minimum de la sollicitude humaine. On le retrouve dans le poème sur Lao-Tseu, où il a pris la forme suivante :

Tu vois, ce qui est dur a le dessous.

Ce poème a été écrit à une époque où cette phrase frappe l'oreille des hommes comme une promesse qui ne le cède en rien à quelque promesse messianique que ce soit. Mais, pour le lecteur actuel, elle contient non seulement une promesse, mais encore un enseignement :

*Que l'eau qui doucement effleure
La pierre énorme, avec le temps en vient à bout.*

Cela nous apprend qu'il ne faut pas perdre de vue le caractère variable et changeant des choses et prendre le parti de ce qui est aussi insignifiant, aussi prosaïque, mais en même temps aussi inépuisable que l'eau. En lisant cela, le dialecticien matérialiste pensera à la cause des opprimés. (Elle est pour les puissants une chose insignifiante, pour les opprimés une chose prosaïque et, quant à ses conséquences, la plus inépuisable.) En troisième lieu, enfin, il y a, à côté de la promesse et de la théorie, la morale qui ressort de ce poème. Celui qui veut vaincre la dureté ne doit laisser passer aucune occasion d'être gentil.

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique¹

(dernière version de 1939)

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leurs usages 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 des 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 plus 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 Valéry, «La Conquête de l'ubiquité»,
*Pièces sur l'art*².

1. N. d. T.: On trouve une autre traduction française de cette dernière version, par Christophe Jouanlanne, dans Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, coll. Arts et esthétique, 1997. (RR)

2. Paul Valéry, «La Conquête de l'ubiquité», *Pièces sur l'art*,

AVANT-PROPOS

Lorsque Marx entreprit l'analyse du mode de production capitaliste, ce mode de production était à ses débuts. Marx orienta ses analyses de telle sorte qu'elles reçurent valeur de pronostic. Il remonta aux rapports fondamentaux de la production capitaliste et les représenta de telle façon qu'ils révélèrent ce qu'on pouvait encore, dans l'avenir, attendre du capitalisme. La conclusion fut qu'on pouvait en attendre, non seulement une exploitation renforcée des prolétaires, mais finalement aussi l'instauration de conditions qui rendent possible sa propre suppression.

La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire valoir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser qu'aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient aussi valeur de pronostic. Mais à ces attentes correspondent moins des thèses sur l'art prolétarien après la prise du pouvoir, encore moins sur la société sans classes, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production. Leur dialectique n'est pas moins perceptible dans la superstructure que dans l'économie. C'est pourquoi on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique de pareilles thèses. Elles écartent une série de concepts traditionnels — création et génie, valeur d'éternité et mystère —, dont l'application

incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste. *Dans ce qui suit, les concepts que nous introduisons dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme. En revanche ils sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art.*

I

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers par amour du gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction technique de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire, par bonds successifs séparés par de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. Les Grecs ne connaissaient que deux procédés techniques de reproduction : la fonte et l'empreinte. Les bronzes, les terres cuites et les monnaies étaient les seules œuvres d'art qu'ils pouvaient reproduire en série. Les autres ne comportaient qu'un seul exemplaire et ne se prêtaient à aucune technique de reproduction. Avec la gravure sur bois, on réussit pour la première fois à reproduire le dessin, bien longtemps avant que l'imprimerie permit la reproduction de l'écriture. On connaît les immenses transformations introduites dans la littérature par l'imprimerie, c'est-à-dire par

la reproduction technique de l'écriture. Mais, quelle qu'en soit l'importance exceptionnelle, elles ne représentent qu'un cas particulier du phénomène que nous envisageons ici à l'échelle de l'histoire universelle. Le Moyen Âge ajoutera à la gravure sur bois la gravure sur cuivre, au burin et à l'eau-forte, le début du XIX^e siècle la lithographie.

Avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permit pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin put accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations. Il commençait à marcher au même pas que l'imprimerie. Mais à peine quelques dizaines d'années s'étaient-elles écoulées depuis la découverte de la lithographie que la photographie, à son tour, allait la supplanter dans ce rôle. Avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif. Et comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole. L'opérateur du cinéma, en filmant, fixe les images en studio, aussi vite que l'acteur dit son texte. Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma. À la fin du siècle dernier on s'attaqua au problème que posait la reproduction des sons. Tous ces efforts convergents permettaient de prévoir une situation

que 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. » *Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques.* À cet égard rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes — la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique — agissent en retour sur les formes artistiques traditionnelles.

II

À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses possesseurs successifs². La trace des altérations

1. Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p. 105. [N. d. T. : *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. II, p. 1284 sq. (RR)]

2. Bien entendu, l'histoire d'une œuvre d'art ne se limite pas à ces deux éléments : celle de la Joconde, par exemple, doit tenir compte aussi de la façon dont on l'a copiée au XVIII^e, au XVIII^e et au XIX^e siècles, et de la quantité même de ces copies.

matérielles n'est décelable que grâce à des analyses physico-chimiques, impossibles sur une reproduction; pour déterminer les mains successives entre lesquelles l'œuvre d'art est passée, il faut suivre toute une tradition en partant du lieu où se trouve l'original.

Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. Pour établir l'authenticité d'un bronze, il faut parfois recourir à des analyses chimiques de sa patine; pour démontrer l'authenticité d'un manuscrit médiéval, il faut parfois établir qu'il provient réellement d'un dépôt d'archives du xv^e siècle. Tout ce qui relève de *l'authenticité échappe à la reproduction — et bien entendu pas seulement à la reproduction technique*¹. Mais, en face de la reproduction faite de main d'homme et généralement considérée comme un faux, l'original conserve sa pleine autorité; il n'en va pas de même en ce qui concerne la reproduction technique. Et cela pour deux raisons. En premier lieu, la reproduction technique est plus indépendante de l'original que la reproduction manuelle. Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement

1. C'est précisément parce que l'authenticité n'est pas reproductible que le développement intensif de certains procédés techniques de reproduction a permis d'établir des différences et des degrés dans l'authenticité elle-même. À cet égard le commerce d'art a joué un rôle important. Celui-ci avait un intérêt immédiat à pouvoir distinguer différents tirages d'une planche, avant et après la lettre, différents tirages d'une gravure, etc. Avec la découverte de la gravure sur bois, on peut dire que l'authenticité des œuvres était attaquée à sa racine, avant même d'avoir atteint à une floraison qui devait l'enrichir encore. En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Âge n'était pas encore « authentique »; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au xix^e.

déplaçable pour obtenir divers angles de vue; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle. Voilà pour le premier point. En second lieu, la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. Sous forme de photographie ou de disque, elle permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur. La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air.

Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc*. Il en va de même sans doute pour autre chose que l'œuvre d'art, et par exemple pour le paysage qui défile devant le spectateur d'un film; mais quand il s'agit de l'objet d'art, cette dépréciation le touche en son cœur, là où il est vulnérable comme aucun objet naturel: dans son authenticité. Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément — la durée matérielle — échappe aux hommes, le second — le témoignage historique de la chose — se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose¹.

1. La plus lamentable représentation de *Faust* dans un théâtre de province est supérieure à un film sur le même sujet, en ceci du moins qu'elle rivalise idéalement avec la création de la pièce à