

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

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Paris, capitale du XIX^e siècle

WALTER BENJAMIN

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

Traduit de l'allemand par

LIONEL DUVOY

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2011

TITRE ORIGINAL
*Das Kunstwerk im Zeitalter
seiner technischen Reproduzierbarkeit*

NOTICE

DES ÉCRITS de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est celui qui connut le plus de remaniements. Il en existe quatre versions.

1) La première fut rédigée en allemand entre l'automne et le mois de décembre 1935. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, éditeurs des œuvres complètes de Benjamin en allemand, l'ont reproduite à partir d'un manuscrit dans les *Gesammelten Schriften*, Bd 1 (2), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 431-469. Elle reste sans doute légèrement différente du tapuscrit que Benjamin avait conservé jusqu'à son internement par les Allemands en 1939, au camp de Vernuche à Nevers. On doit la conservation de ce manuscrit à son amie l'actrice Asja Lacis (1891-1979) qui vivait alors à Moscou. Benjamin espérait en effet que son mari, le dramaturge et théoricien du théâtre Bernard Reich (1894-1972), intercédât en sa faveur pour faire paraître son essai dans les *Deutsche Blätter* de la revue moscovite *IL (Internationale Literatur)*. Mais Reich s'y refusa : "Votre méthode m'est si étrangère, écrivit-il à Benjamin le 19 février 1936, qu'il m'est impossible de vous indiquer les erreurs que, je crois, vous avez commises." (Cité par Detlev Schöttker in *Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* :

und weitere Dokumente, Francfort am Main, Suhrkamp, coll. Text und Kommentar, 2007, p. 57.) Comptant sur l'intercession de Bertolt Brecht, Benjamin tenta une seconde fois, en juillet 1936, de faire publier cette version dans la revue allemande de Moscou, *Das Wort*. Mais en vain.

2) La deuxième, rédigée en allemand entre la fin de 1935 et février 1936, est celle qui sert de base à la version française commise par Pierre Klossowski. Longtemps considérée comme perdue, elle fut retrouvée en 1973 dans la succession Horkheimer. Tiedemann et Schweppenhäuser la reproduisent dans le volume VII des *Gesammelten Schriften*.

3) La troisième version, traduite en français par Pierre Klossowski sous la direction de Max Horkheimer, fut publiée en toute hâte en 1936, dans le n°5 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, sous un titre impropre : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. On aura compris qu'à trahir ainsi le titre de l'essai, Klossowski et Horkheimer n'allaient pas en rester là. De l'aveu même de Benjamin, le résultat fut désastreux, eu égard au nombre de coupes opérées dans le texte par Hans Klaus Brill, le secrétaire d'Horkheimer. Et même si la collaboration avec Klossowski s'avéra fructueuse, Benjamin déplora leur manque de concertation. Ainsi put-il écrire à Horkheimer le 27 février 1936 : "Les premiers chapitres que Klossowski avait traduits sans en discuter au préalable avec moi, contenaient de nombreux contresens et altérations." (Cf. Detlev Schöttker, *op. cit.*, p. 61). Le premier chapitre

fut ensuite tout bonnement supprimé sans que Benjamin en fût informé. Horkheimer, qui enseignait alors à la Colombia University de New York, s'en justifia dans une lettre adressée à l'auteur le 18 mars 1936 : "Je tenais et tiens encore votre dissertation pour un manifeste fondamental. [...] Mais précisément, dans ce genre de manifestes rendus publics, nous devons nous réserver un droit de modification sur la base des motifs invoqués. [...] Après consultation réitérée de tous les collaborateurs locaux, nous sommes parvenus à la conviction que ce chapitre ne peut pas paraître." (Cf. Detlev Schöttker, *op. cit.*, p. 129.) Ces motifs étaient essentiellement d'ordre politique : le premier chapitre, qui deviendra dans la dernière version la préface de l'essai, débute en effet sur une analyse marxiste du phénomène de la reproduction des œuvres d'art. C'est même tout l'intérêt du texte dans son ensemble que de confronter dialectiquement les trois points de vue – marxiste, fasciste et capitaliste –, afin de donner à comprendre en quoi la possibilité de reproduire l'objet d'un acte unique (la création artistique) contient en germe les possibilités offertes au totalitarisme d'imposer son régime aux masses. Les choix de Klossowski et Horkheimer – ne serait-ce que celui de traduire *technische* par mécanisée – sont de ce point de vue illégitimes, puisqu'ils décident en lieu et place de Benjamin que seuls deux ennemis sont à combattre : le fascisme et le communisme, clairement identifiés dans l'esprit du public par leur culte commun des *machines*.

4) Enfin, la quatrième version, rédigée en allemand, le fut en réaction à la publication de 1936. Elle reste la seule autorisée par l'auteur. On en doit la parution à Theodor W. Adorno (*Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955) qui en établit l'édition l'année même où il renonça à sa nationalité américaine. Benjamin l'avait envoyée à Gretel Adorno, qui s'était à plusieurs reprises proposée d'en rédiger une copie (cf. Walter Benjamin à Gretel Adorno, lettre du 26 mars 1939 in *Walter Benjamin und Gretel Adorno, Briefwechsel 1930-1940*, Frankfurt am Main, 2005, p. 364.) C'est cette version que nous traduisons dans la présente édition. Au vu de l'indispensable service philologique qu'offre la lecture de la deuxième version de l'essai, nous mentionnerons également en notes les corrections, suppressions et ajouts effectués par Benjamin.

Les notes appelées par un chiffre romain en minuscule sont de l'auteur. Les notes appelées par un chiffre arabe sont du traducteur.

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 Valéry, *Pièces sur l'Art*,
Paris [s.d.], pp. 103-104
("La conquête de l'ubiquité").¹

1. Gallimard, 1934. "La Conquête de l'ubiquité" avait été publié pour la première fois en 1929, comme préface à l'ouvrage collectif paru aux éditions du Tambourinaire, *De la musique avant toute chose*, réunissant des textes

d'Henri Massis, Camille Bellaigue, André George, Lucien Dubesch, Jean Cocteau, Tristan Klingsor, André Levinson, Edouard Schneider et Henri Béraud, illustrés par David Hermine et Roger Wild.

Dans la deuxième version de l'essai, Benjamin ne cite pas Valéry mais Madame de Duras, en français : "Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut."

AVANT-PROPOS

QUAND Marx entreprit l'analyse du mode de production capitaliste, ce dernier en était à ses débuts. Marx fonda ses analyses en sorte qu'elles acquièrent une valeur de pronostic. Il remonta aux rapports fondamentaux de la production capitaliste et les exposa de manière à ce qu'en découle ce que l'on pouvait attendre du capitalisme. Le résultat fut que l'on pouvait non seulement prévoir une surexploitation de plus en plus accentuée des prolétaires mais aussi, en somme, l'établissement des conditions de sa propre suppression.

La révolution de la superstructure, beaucoup plus lente que celle de l'infrastructure, a nécessité plus d'un demi-siècle pour faire valoir la transformation des conditions de production dans tous les domaines de la culture. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'il est possible d'énoncer sous quelle forme cela s'est produit. Il convient d'imposer à ces données certaines exigences prédictives. Cependant, ces exigences se rapportent moins aux thèses sur l'art du prolétariat après sa prise de pouvoir — encore moins sur la

société sans classes – qu'à celles ayant trait aux tendances évolutives de l'art dans les conditions actuelles de production. Leur dialectique est tout aussi décelable dans la superstructure que dans l'économie. Il serait pour cela erroné de sous-estimer la valeur polémique de telles thèses. Elles mettent en jeu quantité de concepts traditionnels – comme la créativité et la notion de génie, la valeur d'éternité et le mystère –, concepts dont l'usage incontrôlé (et actuellement difficilement contrôlable) induit à traiter les faits selon une orientation fasciste. *Les nouveaux concepts introduits par la suite dans la théorie de l'art se distinguent de ceux qui ont cours, du fait qu'ils sont parfaitement inutilisables pour les visées du fascisme. En revanche, on peut les employer pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art.*

I

EN PRINCIPE, l'œuvre d'art a toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le reproduire. Cette imitation était également pratiquée par les élèves pour s'exercer dans l'art, par les maîtres pour diffuser les œuvres et, enfin, par des

tiers avides de profit. À cet égard, la reproduction technique de l'œuvre d'art constitue quelque chose de nouveau, apparaissant par intermittence dans l'histoire, par poussées entrecoupées de longs intervalles, mais selon une intensité croissante. Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction technique des œuvres d'art : la fonte et l'empreinte. Les bronzes, terres cuites et monnaies étaient les seules œuvres d'art à pouvoir être fabriquées en masse. Aucune autre ne pouvait être reproduite, ni dans son unicité, ni techniquement¹. Avec la gravure sur bois, l'art graphique devint pour la première fois reproductible ; il le fut longtemps avant que l'écriture ne le devienne à son tour, grâce à l'imprimerie. Les immenses transformations qu'a introduites l'imprimerie, la reproductibilité technique de l'écriture, dans la littérature sont connues. Eu égard au phénomène considéré ici à l'échelle historique, elles ne forment cependant qu'un

1. Dans la deuxième version, ce passage : "Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction technique [...] Aucune autre ne pouvait être reproduite, ni dans leur unicité, ni techniquement" ouvrait le chapitre VIII, dans lequel Benjamin mettait en opposition l'art grec et le cinéma. Voir plus bas la traduction intégrale de ce chapitre, en note 1 page 40.