

Reproductibilité et exposabilité : une (r)évolution culturelle. Commentaire de L'OEuvre d'art... de Walter Benjamin

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Reproductibilité et exposabilité : une (r)évolution culturelle. Commentaire de L'OEuvre d'art... de Walter Benjamin. Jean Arnaud. La Figure à l'oeuvre. Études offertes à Michel Guérin, Presses Universitaires de Provence, 2015, Collection Arts, 979-10-320-0028-1. hal-01525434

HAL Id: hal-01525434

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01525434

Submitted on 20 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Reproductibilité et exposabilité

Une (r)évolution culturelle

Commentaire de *L'Œuvre d'art…* de Walter Benjamin[1]

Leszek Brogowski
Université Rennes 2

> Benjamin oppose […] la valeur rituelle – caractérisant la relation privilégiée, élitaire (asociale, dit-il), de l'amateur éclairé avec le chef-d'œuvre défiant le temps –, à la valeur d'exposition, qui, à l'ère de la technique moderne et des masses, fait droit au désir de celles-ci : que rien, dans la représentation, ne reste caché, que tout soit rendu (au) public[2].

C'est le diagnostic posé par Michel Guérin qui a motivé le présent commentaire : l'œuvre de Walter Benjamin « est aujourd'hui reconnue plus que connue[3] ». Et elle mérite d'être connue aussi bien dans son extraordinaire étendue que dans ses infimes détails. L'écriture de Benjamin est en effet un piège : légère et simple, elle ne s'offre pas pourtant à une lecture rapide, car chacun de ses mots pèse lourd. Elle a beaucoup de choses à dire encore, mais elle reste discrète.

L'incompréhension semble toucher particulièrement la reproductibilité et l'exposabilité, deux notions clefs introduites par Walter Benjamin, que la présente étude se propose d'examiner. Deux tendances à l'œuvre à partir des années 1980 motivent également ce retour : la radicalisation progressive de la reproductibilité par

1 Je ne m'intéresse pas ici à l'évolution de la pensée de Benjamin entre 1935 (première version de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ») et 1939 (dernière version), mais aux valeurs qu'elles portent toutes. C'est la version française, rédigée par Walter Benjamin lui-même en 1936, qui est ici utilisée de préférence : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, nrf/Gallimard, 1991, p. 140-171 (les italiques dans les citations sont toujours de l'auteur). Elle est signalée entre parenthèses dans le corps du texte par le numéro du paragraphe, en chiffres romains, suivi par le numéro de page, en chiffres arabes. Pour l'historique de la rédaction et de la publication, voir notamment : *Écrits français*, *op. cit.*, p. 124-139. Je remercie Nicolas Théry pour les précieuses remarques qu'il a bien voulu me faire au sujet de ce commentaire.

2 Michel Guérin, « Passage Walter Benjamin », *La Pensée de Midi* n° 2, 2000, p. 33, accessible en ligne : http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-32.htm (26.01.2014).

3 *Ibid.*, p. 32. Voir *Appareil* n° 12 (*Walter Benjamin. Politiques de l'image*), 2013, revue accessible en ligne : http://revues.mshparisnord.org/appareil/index (18/01/2014).

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 9 17/11/2015 10:45:04

le numérique et la domination des théories institutionnelles de l'art. Celle-ci nous oblige notamment à clarifier le rapport entre « valeur d'exposition » et pratique de l'exposition dans le monde de l'art, souvent confondues l'une avec l'autre. Pour ce faire, il faut au préalable éclairer les modalités selon lesquelles, dans les écrits de Benjamin, le concept de l'art est affecté par l'évolution des techniques de la reproduction, et préciser la conception benjaminienne de l'histoire de l'art. En effet, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée,* Walter Benjamin propose de

> représenter l'histoire de l'art comme l'opposition de deux pôles de l'œuvre d'art même, et de retracer la courbe de son évolution en suivant les déplacements du centre de gravité d'un pôle à l'autre. Ces pôles sont sa valeur rituelle et sa valeur d'exposition (V 147).

L'histoire émancipe-t-elle progressivement l'art de son origine cultuelle et l'installe-t-elle définitivement dans l'exposabilité, dont l'exposition en galerie d'art serait un aboutissement ? Quel rôle le numérique joue-t-il dans ce processus ? La reproductibilité radicale qu'il apporte permet-elle de radicaliser les thèses de Benjamin sur la nature de l'art ?

Reproduction mécanisée et concept de l'art : infrastructure/superstructure, quantité/qualité

Personne avant Benjamin ne s'est intéressé au rôle central de la *photographie* dans la transformation des conditions de production et de réception des œuvres d'art au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. Mais la perspective benjaminienne est plus large : la photographie n'est qu'une des techniques modernes de la reproduction mécanisée, parmi lesquelles Benjamin compte le film et le phonographe, mais aussi l'imprimerie. De cette dernière, il dit – et ce dès le premier paragraphe de *L'Œuvre d'art…* – qu'elle ne représente « qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle » (I 140). Or, l'imprimerie franchit le pas important avec la technique d'impression en offset, mise en place progressivement dans les années 1880. Elle remplace la pierre lithographique, trop lourde pour une impression industrielle, par des plaques de zinc grainées mécaniquement, ce qui permet non seulement la mise en mouvement et le freinage plus rapide de la presse, mais surtout leur installation sur les cylindres, dont l'utilisation a rendu possible à son tour une autre invention, à savoir le blanchet, c'est-à-dire un intermédiaire caoutchouteux transportant l'encre du cylindre sur le papier, ce qui donne une meilleure homogénéité de l'impression. C'est ce procédé qui, malgré diverses améliorations, est toujours utilisé massivement de nos jours.

Né en 1892, Walter Benjamin n'a peut-être pas assez de distance par rapport à l'invention de l'offset pour penser distinctement son importance. C'est pourtant

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 10 17/11/2015 10:45:04

l'offset qui constitue le prolongement de la photographie par la reproduction imprimée, et qui « assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé » (II 142). Les analyses benjaminiennes n'auraient pas eu toute leur pertinence avant la généralisation de l'usage de l'offset, car elles portent en réalité sur le couple photographie/offset. Et cela, Benjamin le sait très bien : « le jour semble effectivement proche, écrit-il, où il y aura plus de feuilles illustrées que de commerce de gibier et de volailles[4] ». Ce n'est sans doute pas par hasard que la première phrase de la « Petite histoire de la photographie » (1931) fait référence à l'imprimerie[5] ! Toujours est-il que l'écart d'un demi-siècle entre les deux inventions, photographie et offset, ainsi que l'apparition tardive de la réflexion sur la reproductibilité, permettent de considérer que la photographie seule n'a pas produit des effets suffisamment marquant dans l'infrastructure (la base matérielle de la société) pour susciter des modifications notables dans la superstructure (la culture comme l'ensemble des idées de la société). L'« Avant-propos » de *L'Œuvre d'art…* (1939) rattache en effet directement ses analyses aux travaux de Marx : « 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[6]. » En considérant qu'« on est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient *aussi* valeur de pronostic[7] », Benjamin suggère que le statut de ce texte se situe à mi-chemin entre analyse descriptive et anticipation prospective. Et il ajoute qu'elles ont également une « valeur polémique[8] » (étymologiquement : disposée à la guerre).

C'est l'attention portée à l'évolution des techniques comme moments décisifs de l'infrastructure, puis aux changements qu'elle entraîne dans la superstructure (changement des pratiques culturelles allant jusqu'à leur théorisation), qui a rendu possible les analyses benjaminiennes de la reproductibilité :

> *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 (I 141).*

Sur quoi Benjamin veut-il attirer l'attention du lecteur en soulignant l'ensemble de ce passage ? À travers ces deux phrases, dont l'une paraphrase d'ailleurs l'autre, il

4 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres II*, Paris, Gallimard/Folio essais, 2000, p. 315.

5 « Le brouillard qui couvre les débuts de la photographie est un peu moins épais que celui qui s'étend sur les commencements de l'imprimerie », *ibid.*, p. 295.

6 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard/Folio essais, 2000, p. 270.

7 *Ibid.*, p. 270 (je souligne).

8 *Ibid.*

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 11 17/11/2015 10:45:04

souligne l'existence de deux stades de la reproduction, la première ne concernant que la reproduction des œuvres d'art uniques, comme la peinture, ce qui en amplifie l'impact (d'où l'idée malrucienne du musée imaginaire), l'autre constituant un procédé à part entière dans la *production* des œuvres reproductibles dans leur essence, comme le cinéma.

Considérons d'abord ce premier stade. Dans « Paris, capitale du XIXe siècle » (1935), Walter Benjamin remarque que

> L'Exposition universelle de 1855 consacre pour la première fois un stand spécial à la photographie. La même année, ajoute-t-il aussitôt, Wiertz publie le grand article où il attribue pour mission à la photographie d'éclairer la peinture à la lumière de la philosophie [9].

Deux sens différents mais complémentaires se télescopent dans cette remarque, sens que saisit si bien la formule de Michel Guérin sur l'exposabilité chez Benjamin : « que rien, dans la représentation, ne reste caché, que tout soit rendu (au) public ». La reproduction des œuvres d'art implique en effet non seulement l'impact quantitatif qui les rend accessibles *au public*, notamment à travers l'imprimé, mais encore l'impact qualitatif, c'est-à-dire la disponibilité *publique* des œuvres à toute sorte d'examen critique. Le daguerréotype, écrit Wiertz, « tue l'œuvre de la patience, il rend hommage à l'œuvre de la pensée [10] ».

Les premiers historiens de l'art semblent avoir eu le pressentiment de cette illumination philosophique de la peinture par la photographie, annoncée par Wiertz, « ce lourd peintre d'idées [11] », comme le qualifie Benjamin. Une importante littérature scientifique y est aujourd'hui consacrée [12]. La méthode iconologique d'Aby Warburg, utilisée notamment dans l'*Atlas Mnemosyne*, n'est bien sûr devenue possible que grâce à la photographie qui permet de rapprocher et de comparer non seulement les reproductions d'œuvres, mais encore toute sorte d'images de la réalité.

> L'invention de la photographie ayant rendu possible la fabrication mécanique de diapositives, la méthode de la double projection fut finalement mise au point par une série d'historiens de l'art, à commencer par Bruno Meyer et Heinrich Wölfflin [13],

9 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 51.

10 Citation retenue par Benjamin : *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, texte établi par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf/Passages, 2002, p. 685.

11 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 319.

12 Voir par exemple : Martin Warnke, « Warburg und Wölfflin », Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, 1991, p. 79-86.

13 Horst Bredekamp, « Expériences et exigences en histoire de l'art », trad. Philippe Cordez, *Images revues* (*Histoire, anthropologie et théorie de l'art*), accessible en ligne : (http://imagesrevues.revues.org/1248#ftn18 (11/10/2011).

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 12 17/11/2015 10:45:04

écrit Horst Bredekamp. Wölfflin est conscient du fait que c'est la photographie qui lui a permis de construire son tableau de catégories esthétiques[14], et il en perçoit clairement les limites : le point de vue du photographe[15], l'absence ou la déformation de couleurs[16], le changement d'échelle, l'élimination, du moins partielle, de l'environnement de certaines œuvres[17], etc. Plusieurs fois, Wölfflin prend même la plume pour indiquer comment il faut photographier les œuvres, et pour formuler des conseils à l'usage de l'historien. C'est parce que la photographie accroît l'exposabilité des œuvres qu'elle a rendu possible chez Wölfflin l'analyse des *conditions optiques* de possibilité à des époques différentes, et donc la conceptualisation des différentes *visions* du monde (*Weltanschauungen*) qui se sont exprimées à travers les œuvres. La photographie a donc aidé l'historien à éclairer le sens historique de la peinture, de la sculpture, de l'architecture – de l'art en général –, car elle peut « révéler des aspects de l'original accessibles non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre de choisir son champ et qui, à l'aide de certains procédés tels que l'agrandissement, captent des images qui échappent à l'optique naturelle » (II 142).

Pour observer comment l'impact quantitatif de la photographie peut produire des effets qualitatifs, y compris sur la pratique picturale, on peut prendre l'exemple de la peinture impressionniste où l'influence de la photographie est lisible à travers des nouveaux motifs, des nouveaux cadrages, des nouvelles façons de voir et de composer le tableau, etc., qui sont apparus d'abord à travers l'usage de l'appareil photographique. Mais cela, Wölfflin ne le comprend pas, car il s'intéresse aux conditions optiques de la *Weltanschauung* artistique de manière abstraite, c'est-à-dire sans tenir compte de ses conditions matérielles, en l'occurrence non seulement la photographie et d'autres instruments d'observations[18], mais aussi, par exemple, le confectionnement de la peinture en tubes, qui a permis aux peintres impressionnistes de travailler en plein air. La transformation de la réalité artistique par les techniques de la reproduction a donc été plus profonde que ne le laissaient entendre les nouveaux concepts esthétiques élaborés par Wölfflin. Pour étudier la *Weltanschauung* artistique du tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, il faut étudier les conditions matérielles de possibilité qui la déterminent, en premier lieu les techniques de la reproduction.

Et c'est précisément Walter Benjamin qui fournit les outils conceptuels pour comprendre ce second stade du processus historique de la transformation de l'art par

14 Voir *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra. 1844-1936*, Rainer Michaël Mason, Hélène Pinet, dir., cat. expo. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.

15 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, G. Monfort, 1992, p. 65.

16 *Ibid.*, p. 116.

17 Voir Jean-Claude Chirollet, « Heinrich Wölfflin et la photographie d'œuvres d'art », *Heinrich Wölfflin. Comment Photographier Les Sculptures : 1896, 1897, 1915*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 26.

18 Voir Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e^ siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 13 17/11/2015 10:45:04

la reproduction. En effet, à l'époque de la reproductibilité mécanique, ce processus modifie non seulement les catégories esthétiques de l'historien de l'art, mais surtout les conditions de *production*, et donc de réception de l'art dans la société moderne, et par conséquent, *les concepts immanents à la pratique de l'art*. Wölfflin et Warburg, historiens de l'art parmi les plus clairvoyants de leur époque, ont appliqué ce nouvel instrument que fut la photographie, à l'objet qui, lui, n'a pas encore été transformé par elle : le premier aux œuvres de la Renaissance et du baroque, le second à des images de la culture Hopi et de la Renaissance florentine, mais aussi, dans *Atlas Mnemosyne*, en mélangeant des documents photographiques et les reproductions d'œuvres de périodes différentes. Quant à Benjamin, il s'est intéressé à la transformation « puissance deux » de la réalité artistique, à savoir la transformation des pratiques artistiques (c'est là que se manifeste une dimension projective de son texte) et des concepts qui permettent de la penser (l'aspect descriptive de son étude).

L'idée de *la transformation du concept de l'art* préside à l'ensemble du texte benjaminien, et elle est mise en exergue à travers la citation de Paul Valéry, provenant de « La conquête de l'ubiquité » :

> 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[19].
>
> Avec les différentes méthodes de reproduction de l'œuvre d'art, écrit donc Benjamin, son caractère d'*exposabilité* s'est accru dans de telles proportions que le déplacement quantitatif entre les deux pôles se renverse […] en transformation qualitative de son essence (V 147).

C'est donc le concept même de l'art – essence de l'œuvre *d'art*, pour ainsi dire – qui se transforme sous l'effet de l'accroissement de l'exposabilité des œuvres, lui-même effet des nouvelles techniques de la reproduction de l'image.

Démocratisation de la culture et survivances parasitaires du rituel

La reproductibilité signifie accessibilité : le nombre est un pouvoir. Walter Benjamin ne cache pas que ses analyses ont un fond politique. Dès le début de *L'Œuvre d'art…* il écrit de l'art qu'« *à son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique* » (IV 146). « Chaque époque rêve la suivante », écrit Jules Michelet,

19 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cit., p. 269. Cette citation n'est pas encore présente dans la version française de 1936. « La conquête de l'ubiquité » frappe si fort l'esprit de Benjamin que, dans la version de 1939, ce texte est cité plusieurs fois. À la fin du § 1 est inséré un passage où, prophète, Valéry s'imagine l'avènement de la télévision, *ibid.*, p. 273, puis dans le § XIII, p. 304, n. 1.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 14 17/11/2015 10:45:04

et cette citation de « Paris, capitale du XIXe siècle » est mise en exergue de l'article de Michel Guérin : « Passage Walter Benjamin[20] ».

L'imprimerie avait déjà créé les conditions d'une culture démocratique, et ce à travers la prolifération et l'accessibilité des textes susceptibles d'être ainsi jugés par le tribunal de la raison. La photographie est venue prolonger cette tendance dans le domaine des images, grâce notamment à une décision inédite de l'État français qui, écrit Benjamin, « prit la chose en main et, après avoir indemnisé les deux hommes [Niépce et Daguerre], en fit une affaire publique[21] ». Fait unique dans l'histoire des inventions : la photographie n'a pas été brevetée afin de permettre au plus grand nombre d'en profiter. Comme on vient de le voir, la visibilité publique amenée par la photographie couplée de l'offset a joué un rôle comparable à l'imprimerie de Gutenberg dans la démocratisation de la culture[22] : elle a créé les conditions de la généralisation possible de l'esprit critique dans le domaine de l'image.

> C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel[23] (XVI 163).

Si la photographie porte bien son nom, c'est aussi parce qu'elle marque l'avènement du siècle des lumières de l'image, tandis que le propre du rituel est d'être plongé dans l'obscurité, et ce au sens propre du terme : dans l'invisibilité. Par exemple, lorsqu'on ritualise les expositions d'art en conférant trop d'importance aux vernissages (ce que Benjamin appelle le « rituel profane »), on occulte forcément les œuvres exposées. L'exposabilité est une valeur opposée au rituel. « La valeur rituelle, écrit Benjamin, exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée », et il illustre cette affirmation par quelques exemples, comme « certaines sculptures des cathédrales gothiques [qui] sont invisibles au spectateur au niveau du sol » (V 147). Elles ne sont visibles donc qu'aux spectateurs qui occupent des positions privilégiées. La valeur rituelle n'est pas démocratique, elle est « élitaire » et « asociale ». Le rituel et l'exposabilité sont donc logique-

20 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 36. Michel Guérin, « Passage Walter Benjamin », art. cit., p. 32.

21 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 295. Les travaux des historiens récents confirment cette analyse ; voir François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, notamment p. 82-99.

22 L'invention de Gutenberg, c'est la presse à caractères mobiles. L'offset n'est donc pas l'amélioration de la presse de Gutenberg, mais une invention qui la complète pour reproduire les images. Aujourd'hui, notamment sous l'effet du numérique, la *presse à caractère mobile a complètement disparu*. La composition typographique du texte est désormais réalisée à l'aide de l'ordinateur et l'ensemble de la mise en page, texte et image, est gravé sur les plaques de zinc. En ce sens, depuis une dizaine d'année à peine, l'offset a vaincu définitivement Gutenberg, et l'expression « galaxie Gutenberg » n'est en effet plus d'actualité.

23 Ce passage faisait initialement partie de la « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 300-301.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 15 17/11/2015 10:45:04

ment contradictoires, et pourtant souvent présents ensemble ; donc aux prises. L'issue de leur combat est à jamais imprévisible. Walter Benjamin est loin de penser l'histoire de l'art comme un progrès serein, comme une désaliénation progressive du rituel ou comme une marche tranquille vers la visibilité publique. Il rejette, dit Michel Guérin, « la croyance dans une histoire vide au cours impavide et cumulatif[24] ».

Au contraire, il découvre les survivances parasitaires du rituel ou du cultuel jusque dans les pratiques artistiques qui empruntent les techniques les plus avancées du moment. Il fait par exemple le triste constat d'une tendance lourde de l'économie capitaliste à réinstaller l'aura dans le film pour mieux le commercialiser.

> Favorisé par le capital du film, le culte de la vedette conserve ce charme de la personnalité qui depuis longtemps n'est que le faux rayonnement de son essence mercantile (XII 157).

Mais le passage stratégique de ce point de vue se trouve au tout début du texte : « Il est de la plus haute signification, lit-on, que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle » (IV 145). Malgré des millions, voire des milliards de reproductions qui l'ont diffusée à travers le monde, jamais la Joconde ne pourra être entièrement libérée de son aura, car « à la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc* » (II 141), c'est-à-dire son aura (II 142). C'est pour plusieurs raisons que ce passage semble particulièrement important. D'abord, parce qu'il explicite le concept de l'histoire de l'art : la tension entre les deux pôles évolue au fil du temps sans que jamais l'un n'élimine définitivement l'autre. Ensuite, parce qu'il admet implicitement d'autres modes d'existence de l'œuvre d'art, non déterminés par l'aura. Enfin, parce qu'il prépare d'autres analyses de même type, notamment celles qui portent sur la notion d'authenticité de l'œuvre d'art (ainsi qu'à ses corolaires : le collectionneur et la tradition).

En effet, pour Walter Benjamin, aura et authenticité sont étroitement liées l'une à l'autre, selon l'argument suivant :

> Le *hic et nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et surtout cette dernière repose sur la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme restant identique à lui-même. *Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée* (II 142).

Et un peu plus loin, dans le même paragraphe, Benjamin met les points sur les i : la reproductibilité mène au final « à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec les mouvements de masse contemporains » (II 143).

24 Michel Guérin, « Passage Walter Benjamin », art. cit., p. 35.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 16 17/11/2015 10:45:04

Si le *hic et nunc* de l'objet est la définition même de l'aura, quel destin alors pour l'authenticité des œuvres, puisque « ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura » (II 142-143) ?

> *La valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » à sa base dans le rituel.* Ce fond rituel, si reculé soit-il, transparaît 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 (IV 145).

Même si à première vue cela n'est pas lisible, ce passage, comme l'ensemble de *L'Œuvre d'art…*, est travaillé par deux séries de considérations parallèles : d'une part les expressions idéologiques propres à la superstructure (les théories de la beauté comme un avatar du rituel), d'autre part l'évolution des techniques de la reproduction dans l'infrastructure. La tension entre ces deux dynamiques aboutit finalement à un renversement dialectique de la notion d'authenticité de l'œuvre. Le premier ébranlement dont il est ici question fut bien sûr provoqué par la photographie, ce que précise la suite immédiate de ce passage (il restera à préciser comment elle en a décelé le fond rituel) :

> Lorsqu'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 (IV 145).

Une succession graduée de termes (le rituel, le culte de la beauté, l'art pour l'art, la théologie de l'art) permet de rattacher la conception de l'art pour l'art à la valeur rituelle. Inadapté au monde moderne, le culte de la beauté conduit l'art à se replier sur lui-même. À défaut d'arguments qui l'attacheraient à la société, l'art tente de s'imposer comme un absolu, c'est-à-dire sans raisons et sans liaisons (*ab-solus*). La photographie vient bouleverser cette quiétude : non seulement elle contribue à transformer le concept de l'art, mais encore le sens de ce bouleversement – on l'a vu – est radicalement politique dans la mesure où la reproduction libère l'art des anciennes limites rituelles. C'est une « fonction destructive, cathartique, écrit Benjamin : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel » (II 143). Et cette « "barbarie positive", si elle commande une politique, note Michel Guérin, donne aussi la clef d'une esthétique[25] ». La destruction de l'aura modifie le rapport à la tradition, elle en change même le concept. C'est un

> 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*

25 *Ibid.*, p. 34.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 17 17/11/2015 10:45:04

> *en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite* (II 143).

Jusqu'au § II, Walter Benjamin pointe la logique que les techniques de reproduction ont introduite dans la culture, c'est-à-dire leur sens, qui est indissociablement artistique et politique (destruction de l'aura, abandon du critère de l'authenticité, nouveau rapport à la tradition). Mais par la suite, il s'intéresse également aux survivances du rituel à l'époque de la reproduction mécanisée et à l'émergence du rituel profane. Quel est le rapport entre ces deux tendances ? C'est celui que le matérialisme historique de Marx a posé entre l'infrastructure et la superstructure. Contrairement au présupposé fondamentale de la philosophie classique, les concepts n'existent pas et n'évoluent pas dans un espace intellectuel neutre, mais ils sont soumis aux forces productives qui, en sous-main, travaillent l'infrastructure. L'issue de ce jeu des forces est imprévisible ; Benjamin établit donc un pronostic qui de *L'Œuvre d'art…* fait un manifeste. On ne peut avoir de doute sur sa position : il a pris parti pour les valeurs de la reproductibilité et de la visibilité publique, du film et de la photographie, du socialisme et la démocratie. Il rêvait l'époque suivante, mais fut emporté par le fascisme : le culte de la force occulte et sauvage.

Si la photographie « décèle » le fond rituel de l'authentique, c'est parce que, « 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 » (IV 146). Et pourtant, la défense des valeurs anciennes – auratiques, « authentiques », traditionnelles, etc. – s'organise, et elle a pour nom le marché capitaliste qui, en faisant des œuvres des marchandises, les déloge de leurs langages muets, en provoquant la confusion des langues, telle que décrite dans la *Bible*. L'essai de 1916, « Sur le langage en général et sur le langage humain[26] », semble anticiper ainsi les positions ultérieures de Walter Benjamin, où un messianisme côtoiera Marx[27], où la marchandisation de toute la réalité sera à l'origine de la confusion du sens, et où la chute biblique et le désespoir de l'*Origine du drame baroque allemand* (1925) prendra le sens de l'aliénation. Une note de bas de page dans la version de 1936 de *L'Œuvre d'art…*, mais non reportée dans la version française, le dit fort bien par rapport à l'art :

> C'est précisément parce que l'authenticité échappe à toute reproduction que le développement intensif de certains procédés techniques de reproduction a permis d'établir des différenciations et des degrés dans l'authenticité elle-même. À cet égard, le commerce d'art a joué un rôle important. 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. En réalité, à l'époque où elle fut

26 Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, Paris, Gallimard/Folio essais, 2000, p. 142-165 ; voir en particulier p. 164.

27 Voir Michel Guérin, « Passage Walter Benjamin », art. cit., p. 34, note 1.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 18 17/11/2015 10:45:04

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 XIXe[28].

L'authenticité est alors devenue valeur marchande, et la *limitation du nombre* des épreuves tirées (de la gravure, de la photographie, mais aussi des livres de luxe que l'on produit à partir des années 1880) est devenue l'habitude du marché. À défaut d'être uniques, les œuvres sur supports reproductibles sont réalisées en petit nombre d'exemplaires (y compris les livres de « bibliophilie artistique »), et la rareté devient, comme l'a bien vu Benjamin, un degré moindre de l'authenticité. Sans entrer dans les distinctions scolastiques entre originalité et authenticité (liées exclusivement à la matérialité des œuvres), ni dans les subtilités de la théologie de la rareté implicite à l'idéologie du marché de l'art, on peut dire que Walter Benjamin a été clairvoyant. « Pour maintenir les prix des œuvres, écrit avec franchise Raymonde Moulin, spécialiste du marché de l'art d'aujourd'hui, la rareté artistique est délibérément recréée pour être économiquement valorisée[29]. » À la fin du XIXe siècle, cette pratique a commencé d'abord avec l'obligation faite aux artistes de détruire les planches en bois, matrices de leurs gravures. Plus tard, le marché a imposé la destruction des négatifs aux photographes qui aspirent à commercialiser leurs œuvres sur le marché. « Pour entrer dans le marché avec le statut d'œuvre d'art, un objet doit être unique ou, à défaut d'être unique, il doit être rare[30]. » Enfin, à l'ère du numérique, l'industrie a d'un côté radicalisé la reproductibilité par l'invention des nouveaux outils de reproduction, mais, d'un autre côté, elle ne cesse de limiter le droit à produire des copies, c'est-à-dire à les télécharger. Benjamin a donc repéré dans la superstructure la tendance – l'idéologie du marché – consistant à contredire la logique de la reproductibilité propre à l'infrastructure capitaliste qui, en même temps, invente les procédés de plus en plus perfectionnés de reproduction, et la même tendance est encore à l'œuvre de nos jours.

La valeur d'authenticité, avec ses « différenciations » et ses « degrés », fonde aujourd'hui encore une certaine représentation sociale de l'art, marquée idéologiquement par l'économie du marché. C'est cette idéologie esthétique qui a conduit à la réinvention, à la fin du XIXe siècle, de nouvelles formes de la fonction rituelle au sein même de l'art moderne, que Benjamin n'hésite pas à désigner comme survivance parasitaire du rituel à l'époque de la reproductibilité technique (IV 146). Il s'agit, bien sûr d'un « rituel profane » (IV 145), détaché de la religion, mais fidèle aux mêmes valeurs : fétichistes, élitistes et pathétiques. Dans une magnifique note

28 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), trad. M. de Gandillac, *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël/Médiations, 1983, p. 91, note 1.

29 Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion/Champs, 2003, p. 156.

30 *Ibid.*, p. 157.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 19 17/11/2015 10:45:04

ajoutée à la version de 1939 à l'endroit signalé ci-dessus par un astérisque (§ IV : « les formes les plus profanes du culte de la beauté »), Benjamin pointe la fétichisation de l'acte génial du créateur et l'ambiguïté de la position du collectionneur, nouvel acteur du monde de l'art.

> À mesure que se sécularise la valeur cultuelle de l'image, l'idée du substrat de son unicité devient plus diffuse. De plus en plus, à l'unicité de ce qui apparaît dans l'image cultuelle, le spectateur tend à substituer l'unicité empirique du créateur ou de son activité créatrice [31]. Sans doute la substitution n'est jamais intégrale ; la notion d'authenticité ne cesse jamais de renvoyer à quelque chose de plus qu'une simple garantie d'origine (l'exemple le plus significatif étant ici celui du collectionneur qui ressemble toujours un peu à un adorateur de fétiches et qui, par la possession même de l'œuvre d'art, participe à son pouvoir cultuel). Malgré tout, le rôle que joue le concept d'authenticité dans l'étude de l'art est sans ambiguïté : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur cultuelle [32].

Et c'est ce substitut qui fonde la valeur marchande des œuvres en en faisant des fétiches, ce que démontre une argumentation serrée du § II de *L'Œuvre d'art…* L'« existence unique » de l'œuvre subit des effets de l'histoire, remarque Benjamin, « autant les altérations qu'elle put subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriété par lesquelles elle a pu passer » (II 141). Pour garantir l'authenticité d'une œuvre, il faut donc *aller au-delà du visible* : étude du support matériel et étude des actes d'appropriation (ventes, vols, retouches, destructions, etc.).

> 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 (II 141).

Prenons l'exemple d'une copie frauduleuse d'une œuvre unique. Si elle est parfaite, aucune différence entre les deux ne pourrait être décelée *de visu* ; elle ne peut être révélée que par des « analyses chimiques ». Pour valider la valeur marchande de cette œuvre, il faut donc quitter le champ de l'exposabilité et la soumettre à l'analyse

31 L'aura d'une œuvre – comme de n'importe quel objet – c'est son appartenance quasi mystique à un moment inimitable de l'histoire. Elle est l'expression d'un fétichisme : on croit qu'une vérité se dépose dans un objet par cette coïncidence de l'espace/temps, par le fait même que l'artiste a été en contact physique avec un objet, et on expose – et surtout on vend – les stylos ayant appartenus à des écrivains célèbres ou les palettes ayant servi à des peintres connus, voire les crânes de philosophes comme si ces objets avaient la valeur égale aux œuvres ou aux manuscrits, alors que se ne sont que des reliques. Voir par exemple : Lucy Davies, « Why preserve Van Gogh's palette? », *The Telegraph*, 14 avril 2010, http://blogs.telegraph.co.uk/culture/lucydavies/100007607/why-preserve-van-goghs-palette/ (14/01/2014), ou Guillemette Faure, « Pourquoi Fillon veut-il le crâne de René Descartes chez lui ? », *Le Nouvel observateur*, 30 décembre 2008, http://www.rue89.com/2008/12/30/pourquoi-fillon-veut-il-le-crane-de-rene-descartes-chez-lui (14/01/2014).

32 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cit., p. 280, note 2.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 20 17/11/2015 10:45:04

chimique, à la datation au carbone ou à la radiographie. Or, lorsque deux objets d'art sont visuellement – et donc esthétiquement – indiscernables, mais que l'un d'eux n'a aucune valeur et l'autre une valeur fabuleuse, on est précisément dans un fétichisme, car pour ce « rien esthétique » qui les sépare, le collectionneur est prêt à payer un prix aussi grand qu'absurde (du moins du point de vue de l'art). L'on doit donc conclure d'une part que plus la copie est parfaite et moins la fraude qu'elle constitue porte sur l'art, concernant alors uniquement le marché, et que, d'autre part, pour les œuvres reproductibles, la question de l'authenticité ne se pose plus, dans la mesure où l'œuvre originale est elle-même multiple.

L'art et les techniques de reproduction : rapports de propriété et moyens de production

D'un côté, Walter Benjamin repère donc les survivances du rituel dans la façon dont le marché de l'art récupère et greffe sur de nouvelles bases les concepts esthétiques « traditionnelles – création et génie, valeur d'éternité et mystère – dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler, précise-t-il) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste[33] » ; il s'étonne de la facilité avec laquelle ces concepts ont été détournés et mis au service des valeurs qui nient la rationalité, la démocratie, voire l'humanité de l'homme. D'un autre côté, Benjamin tâche de comprendre en quoi les nouvelles techniques de reproduction peuvent être des promesses pour l'avenir, et ce qui surprend dans ses analyses – si on les regarde de près – c'est l'importance considérable qu'elles attribuent à l'imprimerie comme technique de reproduction de l'écrit, même si Benjamin n'en parle pas beaucoup.

Dans le § VI, il compare la technique mécanisée moderne aux techniques anciennes, voire préhistoriques, qui se confondent avec le rituel. « Ce qui importe à la considération dialectique, écrit-il, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique [ancienne], mais sa différence de tendance avec la nôtre – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible » (VI 148). Benjamin illustre la technique moderne par l'exemple d'un drone – le texte est de 1936 ! –, « avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes » (VI 148). Mais l'exemple qui pourrait l'illustrer bien mieux, et surtout éclairer le sens des remarques de Benjamin à ce sujet, c'est le passage de l'oralité à l'écriture, puis sa radicalisation par l'invention de Gutenberg, moment peu mis en valeur par les commentateurs. Il faut en effet garder à l'esprit le fait que « l'imprimerie, reproduction mécanisée de l'écriture » (I 140) – évoquée dès le premier paragraphe de *L'Œuvre d'art…* –, reste la première et de loin la plus importante des inventions qui ouvrent l'époque moderne de la reproductibilité : une invention paradigmatique. « Avec la gravure sur bois, écrit

33 *Ibid.*, p. 270-271.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 21 17/11/2015 10:45:04

Benjamin, le dessin fut pour la première fois mécaniquement reproductible, – il le fut longtemps avant que l'écriture ne le devînt par l'imprimerie. Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanisée de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus » (I 140) ; « suffisamment connus », donc sous-jacents de l'ensemble des analyses benjaminiennes, ce dont on peut se rendre compte en les mettant à profit pour comprendre la distinction – quelque peu sibylline – que Benjamin introduit entre deux types de techniques, l'ancien et le moderne.

> *Une fois pour toutes* – ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences) (VI 148).

Considérons la parole comme une technique ancienne et l'écriture comme moderne, les deux servant à fixer le contenu de la pensée. L'écriture arrache la parole à son implication vivante dans le temps. « *Une fois n'est rien* » signifie ici que celui qui reçoit la parole vêtue d'une forme écrite peut y revenir autant de fois qu'il le souhaite et au moment où il le souhaite ; le livre imprimé achève définitivement cette libération en rendant l'écrit largement accessible. L'émergence de la philosophie, de la littérature et de la science en Grèce antique a été rendue possible, entre autres, par cette *reprise inlassable d'un seul et même objet*, par l'*amplification illimitée des expériences intellectuelles* qu'on pouvait désormais en faire, par la recherche des formulations les plus appropriées à travers *un jeu de variations*. « *Une fois n'est rien* » : c'est cette libération de la parole par rapport au temps qui l'emporte qui en garantit la *publicité* et le caractère *manifeste*, c'est-à-dire sa *visibilité publique*. Le livre accroît donc l'*exposabilité* de la parole, et ce bien avant que les diverses techniques de reproduction, dont la photographie, accroissent l'exposabilité des œuvres d'art, c'est-à-dire – répétons-le ! – leur *publicité*, leur caractère *manifeste*, c'est-à-dire leur *visibilité publique*. L'exposabilité reçoit chez Walter Benjamin le sens de disponibilité publique pour le regard et pour l'examen critique. Au contraire, la description de la situation de l'écoute de la parole vivante correspond en tous points à la devise que Benjamin propose de la première technique : « *une fois pour toutes* ». Christian Vandendorpe :

> La situation de l'écoute se caractérise par un triple niveau de contraintes :
> *a*) l'auditeur n'a pas la possibilité de déterminer le moment de la communication ;
> *b*) il n'en maîtrise pas le débit, prisonnier qu'il est du rythme choisi par le conteur ;
> *c*) en matière de l'accès au contenu, il n'a aucune possibilité de retourner en arrière afin de sélectionner, dans un récit déjà connu, la séquence qui l'intéresse particulièrement : il doit suivre le fil, irrémédiablement linéaire parce qu'inscrit dans le temps, de la récitation qui en est faite [34].

34 Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte/Sciences et société, 1999, p. 15.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 22 17/11/2015 10:45:04

Le commentaire benjaminien de la devise « une fois pour toutes » devient alors moins énigmatique : rompre la transmission de la parole vivante, ne serait-ce que par un moment d'inattention, est une perte irrémédiable, une « faute irréparable », dit Benjamin. La transmission orale de la parole nécessite un exercice sans faute, une vie consacrée à cultiver la mémoire, une « vie éternellement exemplaire », peut donc dire Benjamin, tandis que l'écriture sort la parole du temps qui s'écoule, au point de *rendre contemporains tous ceux qui écrivent*. Il en est de même pour les œuvres d'art de tous les temps que la photographie, démultipliée par l'impression offset, rend contemporaines, au sens où elle les sort de leur implication dans l'espace-temps concret, ce que Benjamin analyse comme la destruction de leur « aura », c'est-à-dire comme l'émancipation des œuvres d'art de leur « existence parasitaire dans le rituel » (IV 146) et comme la naissance du musée imaginaire.

Les techniques modernes de la reproduction mécanisée permettent donc de libérer l'homme à la fois de la « *domination des forces naturelles* » (VI 148) et de l'autorité de la tradition ; elles le permettent – c'est une possibilité qui s'ouvre –, mais ne le font pas avec nécessité. L'histoire est un jeu, parfois une guerre : *polemos*. Certes, l'ancienne logique d'« une fois pour toutes » conduit également à la fétichisation de la création, et ce à l'époque moderne ; l'art comme sismographe de l'âme est l'idée déjà présente chez Baudelaire. « Mais ce que ni Wiertz ni Baudelaire n'ont saisi en leur temps, ce sont les injonctions que recèle l'authenticité de la photographie[35]. » De quelles injonctions peut-il s'agir ? La pensée de Benjamin se veut dialectique. Inscrire la photographie dans la logique de l'authenticité conduit selon lui à se demander si la légende ne va pas devenir l'« élément essentiel du cliché[36] » (VII 150), en précisant le *hic et nunc* de l'image. On voit encore une fois que le destin de la photographie consiste à sortir l'image de l'irrationalité rituelle pour l'inscrire dans l'horizon du discours, et donc d'une polémique possible. Plus qu'un lieu de rupture avec la tradition et la nature, l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée est – au contraire – l'expérience de la réconciliation de la culture avec la nature, de la liberté avec la tradition. Elle permet d'en envisager une nouvelle harmonie.

> Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés. Ceci implique que l'art est solidaire de la première comme de la seconde technique. Sans doute les termes : *domination des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable ; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature – la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu « *harmonien* » (VI 148-149).

35 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 320.

36 *Ibid.*, p. 321.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 23 17/11/2015 10:45:04

Walter Benjamin examine donc l'*évolution* des techniques de reproduction (infrastructure) et tâche de comprendre les tendances qu'elles impulsent dans la culture (superstructure). Mais il y a au milieu de ces analyses un moment proprement *révolutionnaire*, pas assez mis en valeur, peut-être parce que disséminé à travers plusieurs écrits (mais dont tous les fils se recroisent dans *L'Œuvre d'art…*) : c'est la prise en main de la réalité à travers l'art (photographie, cinéma, littérature). En effet, les techniques modernes permettent d'envisager non seulement l'accessibilité des œuvres grâce à leur reproduction massive, ainsi que des nouvelles connaissances qui en résultent, mais aussi – mais surtout ! – la généralisation de l'attitude créatrice, c'est-à-dire la participation active et massive du public au processus moderne de production (de l'art). « Avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle *face* aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander, précise Benjamin : comment se pose-t-elle *en* eux[37] ? », c'est-à-dire quelle est « sa place dans le procès de production[38] ». La révolution que les techniques modernes de reproduction rendent possible, c'est la radicalisation de la culture démocratique à travers l'interchangeabilité des rôles entre l'auteur et le spectateur, et le dépassement par là de l'attitude passive du spectateur devenu acteur du processus de production dans l'art.

Ce moment de la pensée benjaminienne peut être rattaché à la réflexion que Marx et Engels menèrent au sujet du travail productif qui, dans les conditions modernes, pourrait devenir selon eux une activité spontanée : une manifestation de soi (*Selbstbetätigung*)[39]. C'est dans ce contexte que Marx évoque l'autoédition réalisée par le poète anglais John Milton (1608-1674) de son recueil de poésie : « Milton a produit le *Paradise Lost* pour la même raison qu'un ver à soie produit de la soie, écrit-il. C'était une manifestation de *sa* nature. Par la suite il vendit ce produit pour 5 *l.*[40] ». L'art préfigure donc une société qui pourrait être (en l'occurrence grâce aux nouvelles techniques de reproduction, dont l'imprimerie) et inaugure la reconquête de la totalité des facultés humaines. Marx et Engels écrivent :

> L'appropriation de ces forces [productives] n'est elle-même pas autre chose que le développement des facultés individuelles correspondant aux instruments matériels de production. Par là même, l'appropriation d'une totalité d'instruments de production est déjà le développement d'une totalité de facultés dans les individus eux-mêmes[41].

37 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), trad. Ph. Ivernel, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 125.

38 *Ibid.*, p. 132.

39 Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande,* trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales (vers 1846), 1968, p. 102-104.

40 Id., *Théories sur la plus-value*, Paris, Éditions sociales, 1974, tome I, p. 469-470.

41 Marx, Engels, *op. cit.*, p. 103.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 24 17/11/2015 10:45:05

Or, avec la photographie notamment (mais Benjamin a un pressentiment juste concernant l'évolution des techniques de reproduction : la photocopieuse rendra l'imprimerie accessible à tous, comme la caméra vidéo digitale le fera pour la production du film), l'appropriation des forces productives que prônent Marx et Engels, n'est plus l'affaire d'une lutte sanglante, mais d'un changement d'attitude à l'égard de la culture : de passive, elle devient active. La guerre moderne est, à l'opposé, le résultat de l'utilisation des techniques contre leur nature, contre les logiques qu'elles entraînent spontanément selon leur constitution propre.

> Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété [dont le marché de l'art est une expression – on l'a vu], l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature (XIX 170).

N'est-il pas naïf cependant de mettre l'art, avec ses moyens dérisoires, sur le même plan que la guerre « qui permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété » (XIX 170) ? Selon Benjamin l'idée de l'art pour l'art (et donc *a fortiori* l'ensemble de la culture qui la porte) fait partie de l'idéologie qui légitime et symbolise ces usages « contre-nature » des techniques modernes. C'est parce qu'il admet l'art comme valeur en soi que Marinetti peut faire l'apologie de la guerre pour ses qualités esthétiques ! « 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 » (XIX 171), conclut donc Benjamin.

Cette politisation, qui dans d'autres versions du texte est présentée comme l'œuvre du communisme[42], n'est rien d'autre que l'appropriation des moyens de production – imprimerie, cinéma, photographie –, conformément aux possibilités qu'offrent ces techniques. Ce processus, écrit Benjamin,

> débuta avec les « boîtes aux lettres » que la presse quotidienne ouvrit à ses lecteurs – si bien que, de nos jours, il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail sous forme de reportage ou n'importe quoi de cet ordre. La différence entre acteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain (XIII 158).

Contraire, ou plutôt opposable aux valeurs élitaires du rituel, la reproductibilité, qui amène à la fois l'accessibilité et l'exposabilité, culmine dans l'interchangeabilité des rôles de l'auteur/producteur et du lecteur/spectateur. Certes, « les compétences littéraires ne se fondent plus sur une formation spécialisée, remarque Benjamin, mais sur une polytechnique – et deviennent par là bien commun » (XIII 159). Mais la

42 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), trad. R. Rochlitz, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 113 ; « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *loc. cit.*, p. 316.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 25 17/11/2015 10:45:05

vraie démocratisation de la culture, dont la promesse a été portée par la littérature, la première à avoir bénéficié de la reproductibilité mécanique, c'est l'instauration de l'attitude active des individus à l'égard des moyens de (re)production ; en effet, à l'époque moderne la production est reproduction.

> L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture ; elle doit développer, dans les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches, les formes modestes qui correspondent mieux à son influence dans les communautés actives que le geste universel et prétentieux du livre [43].

« Le journal, en Europe occidentale, ne constitue pas encore un instrument de production valable aux mains de l'écrivain. Il appartient toujours au Capital [44] », constate Benjamin. Sa désaliénation passe donc par l'appropriation des formes légères et furtives (tracts, brochures, affiches, etc.), qui font entrer l'imprimé en action. Ces « formes modestes » font *tomber la distinction constitutive entre auteur et lecteur*, et, par là même, contribuent à la constitution des « communautés actives ». Mais d'autres pratiques modernes de l'art, notamment le cinéma et la photographie, entraînent également une pareille appropriation de ses moyens de production, et l'envergure du phénomène contribue à la *transformation de fond en comble du concept de l'art*.

Il en est pour le cinéma, comme il est pour la littérature. Certes, « tout homme », dit Benjamin, assiste désormais aux spectacles du cinéma ou du sport « plus ou moins en connaisseur » (XIII 158) ; il est devenu expert. Mais d'un autre côté, le cinéma commercial a tendance à aliéner l'humanité du comédien.

> Dès 1932, écrit Benjamin, [Rudolf] Arnheim considère « comme dernier progrès du film de n'y tenir l'acteur que pour un accessoire choisi en raison de ses caractéristiques… et que l'on intercale au bon endroit » (XI 156 [45]).

Et si le cinéma permet la politisation de l'art, c'est parce que le spectateur peut s'approprier ses moyens de production en devenant acteur, et ce au sens double de comédien et de celui qui agit. « *Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé* » (XIII 158), affirme Benjamin, avant de consacrer un développement important à la désaliénation du comédien dans des expérimentations du cinéma russe : « Un certain nombre d'interprètes des films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle – tout premièrement leur rôle dans le

43 Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 139. Cette citation est aussi mise en valeur par Michel Guérin, art. cit., p. 33.

44 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », art. cit., p. 129. Dans la traduction de cet essai chez Maspero, la phrase avec le « Capital » a disparu : Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero/Petite collection maspero, 1969, p. 114.

45 Un long passage de *Der Film als Kunst* d'Arnheim est cité dans la version de 1939 : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cit., p. 292, note 1.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 26 17/11/2015 10:45:05

processus du travail » (XIII 159). D'accessoire, le comédien devient acteur : agent de l'art comme auteur.

Et la photographie ? La question de son appropriation ne se pose pas, car – on l'a vu – elle a d'emblée été rendue au peuple, et a de fait entraîné une large pratique populaire. Il s'agit donc surtout de l'apprécier comme telle, c'est-à-dire de changer l'attitude à son égard. Dès 1931, Walter Benjamin appelle à ce changement de perspective en critiquant les usages auratiques de la photographie, dont le summum est atteint dans les « clichés originaux à caractère artistique » que l'amateur ramène des vacances : « Voilà pour la "chasse au cliché", écrit-il. Tout change pourtant si de la photographie en tant qu'art on passe à l'art en tant que photographie[46]. » Cette formule, qui peut ici paraître énigmatique (qu'est-ce que l'art en tant que photographie ?), s'éclaircit dans *L'Œuvre d'art…* :

> *L'on s'était auparavant dépensé en veines subtilités pour résoudre ce problème : la photographie est-elle ou n'est-elle pas un art ? – sans s'être préalablement demandé si l'invention de la photographie n'avait pas, du tout au tout – renversé le caractère fondamental de l'art* (IX 152).

Autrement dit, on avait tort de vouloir assurer à la photographie son caractère artistique en l'alignant notamment sur la peinture (en théorie et en pratique) et en lui cherchant sa propre aura (notamment « dans l'expression fugitive d'un visage humain », VII 150), car elle n'est pas soumise aux catégories esthétiques élaborées dans le cadre de l'ancien concept de l'art. C'est désormais l'art qui doit s'aligner sur le régime artistique propre à la photographie. Quel est-il ? La grande originalité de Benjamin consiste à abandonner la façon traditionnelle d'aborder la photographie : soit par le biais de la représentation prétendument exacte de la réalité, soit par le biais de l'instant décisif qu'elle saisirait. Il fut conscient de la relativité de l'une et de l'autre de ces caractéristiques, mises à mal notamment par les avant-gardes artistiques, et déplaça la perspective théorique vers la reproductibilité que la photographie introduit d'une nouvelle manière. C'est en intégrant dans son concept les conséquences de cette reproductibilité constitutive de la photographie que l'art s'aligne sur la photographie. D'où la formule : l'art en tant que photographie.

L'on comprend bien l'intérêt que les écrits de Walter Benjamin ont pu constituer pour les artistes, notamment américains, qui ont commencé à le lire dans les années 1970 : l'appropriation par l'art des nouvelles techniques de reproduction mécanisée et la transformation qui en résulte du concept de l'art.

46 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., p. 315.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 27 17/11/2015 10:45:05

Leszek Brogowski

Conclusion
L'exposition en galerie et les dispositifs d'exposabilité
Le marché (de l'art) et le bouleversement numérique

C'est dans ce contexte, aussi bien théorique (le présent commentaire tâche de le reconstituer) que pratique (le danger, évoqué au départ, d'institutionnalisation de l'art) qu'il faut aborder la question de l'exposition en galerie d'art chez Walter Benjamin, notamment pour savoir quel sens précis donner à la « valeur d'exposition » en regard de la pratique d'exposition en galerie d'art.

Qu'en dit-il exactement ? Lorsque Benjamin mentionne l'exposition au sens d'arrangement d'objets exposés à la vue publique, c'est surtout pour parler de l'*exposition commerciale*. Il s'intéresse, on le sait, aux « expositions universelles [qui] sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche[47] », ou aux passages parisiens, lieu où, « en vue de leur aménagement, l'art entre au service du commerçant[48] ». Mais dans *L'Œuvre d'art…*, il mentionne également la pratique d'expositions et de salons d'art, inaugurée à la fin du XIXe siècle. En évoquant cette pratique comme une variable historique, il en retrace d'abord sommairement l'évolution.

> *Avec l'émancipation des différents procédés d'art au sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer.* Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du temple. Le tableau surpasse à cet égard la mosaïque ou la fresque qui le précédèrent (V 147).

Certes, le tableau est un objet d'art le plus typique de la pratique dominante d'exposition en galerie d'art, mais on aurait tort d'arrêter là l'analyse de la « valeur d'exposition » d'œuvres, comme le fait souvent l'histoire de l'art moderne, et peut-être encore davantage la critique d'art d'aujourd'hui. On aurait tort, d'une part, parce que la galerie d'art en tant qu'institution du monde de l'art, c'est-à-dire « comme système de contrainte, sans […] énoncé, bref, [… comme] le social non discursif[49] », a amplement diversité ses fonctions dans la seconde moitié du XXe siècle, et que, au lieu de généraliser, il faudrait par conséquent spécifier les types de missions des lieux de l'art (musée, salon, galerie associative, galerie marchande, etc.), étant donné qu'ils peuvent tous pratiquer un même type d'exposition, celui dont parle exclusivement Benjamin, à savoir un étalage d'œuvres-objets, transportables et fétiches, ce type d'exposition que le marché de l'art soutient au détriment d'œuvres universellement et radicalement reproductibles. On aurait tort de s'arrêter là, d'autre part, car pour

47 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle. Exposé », *Écrits français*, *op. cit.*, p. 295.

48 *Ibid.*, p. 292.

49 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et Écrits 1954-1988. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, p. 301.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 28 17/11/2015 10:45:05

Walter Benjamin l'exposition de tableaux en galerie d'art est un moment transitoire de l'histoire de l'art, qui précède l'époque de la reproductibilité technique ; la pratique d'exposition en galerie d'art aura été infiniment dépassée par l'exposabilité accrue d'œuvres qu'offrent diverses techniques de reproduction : « *dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle* » (VII 149). Plus loin, dans le § XV (devenu § XII dans la version de 1939), Benjamin revient de manière décisive sur la *pratique d'exposition* « dans les galeries et les salons », qu'il met *en relation avec le type d'œuvres exposées*, et ce pour comparer cette pratique avec la réception du film. Celle-ci est collective, celle-là individuelle. « Le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, écrit Benjamin, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film » (XV 162). Benjamin va même jusqu'à affirmer que l'apparition de l'exposition d'art en galerie est le symptôme d'une crise de la peinture en tant que mode d'expression élitaire et sans véritable ancrage social, venant d'une autre époque, et puisant ses racines dans le rituel qui fonde la conception de l'œuvre d'art « authentique ».

> 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. […] 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^e^ siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture (XV 161).

La première partie de cette remarque pourrait se rapporter à la peinture académique des pompiers pendant longtemps largement préférés par le public aux impressionnistes. Mais l'argument va plus loin : c'est la peinture en tant que telle qui n'est pas adaptée à la réception collective. C'est le type d'œuvres qui est en cause. Au fond, la crise en question, n'est pas celle de la pratique d'exposition, mais celle de l'art dont les œuvres sont uniques, et de la galerie par voie des conséquences si tant est qu'elle expose ce type d'œuvres. Au lieu de dire cependant que la peinture et la sculpture doivent laisser leur place à la photographie et au cinéma (ce qui occulterait les nuances et les doutes), il faut plutôt être attentif à la subtilité avec laquelle Walter Benjamin analyse *la particularité du dispositif d'exposition de chaque type d'œuvres*, c'est-à-dire de chaque *médium*, comme on dira plus tard.

En effet, il y a lieu de douter ; surtout en 1940 ! C'est ayant sous les yeux une peinture, précisément, en l'occurrence l'*Angelus Novus* de Paul Klee, que Benjamin écrit ce passage mémorable :

> Du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 29 17/11/2015 10:45:05

> il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[50].

L'humanité parviendra-t-elle à utiliser les nouvelles technologies autrement que pour semer au final la destruction ? Le progrès est-il possible sans laisser derrière lui ce « monceau de ruines » ? L'espoir de voir les techniques employées en accord avec leur nature est-il entièrement vain ? Si l'art offre un champ d'expérimentations privilégié pour travailler sur ces questions, c'est parce que, à son échelle, il vit – et ce jusqu'à nos jours – le déchirement entre l'appropriation des nouvelles techniques, conformément à leur nature reproductible, et l'économie capitaliste qui, à travers son puissant marché (de l'art), tend à en raréfier les usages pour maximaliser les profits. « Un cynique, écrit Oscar Wilde, [est] un homme qui sait le prix de chaque chose, et qui en ignore délibérément la vraie valeur[51] » ; cette sentence – comme son œuvre entier – pointe la corruption des valeurs dans le monde moderne, travaillé en sous-main par les rapports de propriété : « Seul un commissaire-priseur peut admirer pareillement et avec impartialité toutes les écoles d'Art[52] », dit-il encore ailleurs. Ce déchirement de l'art, la tension entre d'une part le possible qu'il esquisse en explorant la nature des techniques qu'il s'approprie en même temps, et d'autre part les rapports de propriété qui en empêchent la réalisation, se trouve au cœur même du processus révolutionnaire. Les analyses que Benjamin fait du cinéma sont pleines d'espoir. C'est le rôle grandissant du film dans la vie de l'homme moderne qui le fera envisager un jour, espère-il, les horizons qui s'ouvriront lorsque « la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique » (VI 149), c'est-à-dire celle qui rend possible « une harmonie de la nature et de l'humanité » (VI 149). « Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation » (VI 149, note 1). La formule est réversible : accélérer cette adaptation, c'est faire la révolution. De celle-ci, Benjamin construit donc une conception nouvelle et originale, appropriée à l'ère de la reproductibilité technique.

Et c'est là que l'on peut se rendre compte de la violence du bouleversement provoqué par les technologies digitales. Certes, en radicalisant la reproductibilité, elles ont rendu l'appropriation de l'outil cinématographique accessible à tous, et cette prise en main de la technique est tangible non seulement dans la production, quotidienne et infinie, de vidéos diffusées sur internet, dont la quasi totalité est d'ailleurs réalisée avec un téléphone portable, mais encore dans la production de films de format industriel à budget modeste. Le numérique annonce-t-il donc une nouvelle révolution ?

50 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », texte rédigé en 1940 et publié pour la première fois en 1942, trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 434.

51 Oscar Wilde, *L'Éventail de Lady Windermere*, trad. A. Delahaye, *Œuvres complètes I*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 1186.

52 Oscar Wilde, « The Critic as Artist » (1891), *Intentions*, London, Methuen & Co, 1911, p. 189.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 30 17/11/2015 10:45:05

Avec lui, *l'exposabilité a connu un gain illimité* et la question de l'authenticité ne se pose plus, remplacée ouvertement par la question du profit. Mais en même temps, c'est *la nature du film – son dispositif d'exposabilité – qui a été profondément modifiée*. Le caractère révolutionnaire de ce dispositif résidait, aux yeux de Benjamin, dans la réception collective qui rendait possible des ajustements spontanés, une sorte de collaboration tacite des spectateurs (ré)agissant collectivement. Le numérique viendra l'annihiler.

> 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 (XV 161).

En effet, Walter Benjamin considère le cinéma comme un dispositif *public*. Or, la télévision, puis la copie vidéo, et enfin les moyens numériques, ont déplacé la réception du film vers la sphère privée, où non seulement le contenu provient massivement de l'industrie culturelle et se trouve consommé dans une attitude entièrement passive, mais où pourraient s'appliquer également les critiques analogues à celles qu'il adresse à la peinture. Rappelons-les :

> Encore qu'on entreprît de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guerre s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du 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 (XV 162).

On parle donc toujours de film, bien plus : il peut s'agir d'un même film, mais l'expérience qu'on en fait n'est plus la même. Le dispositif numérique de projection en a changé la nature. D'ailleurs, existe-t-il un art ou un support qui – à l'ère numérique, c'est-à-dire au stade avancé de la reproductibilité – donne encore lieu à une réception collective à laquelle Walter Benjamin attachait autant d'espoir ?

Ajoutons que la présence massive de l'écran digital comme intermédiaire universel peut troubler les rapports aussi bien avec la nature (elle peut dénaturer la relation harmonieuse, notamment dans le processus de la formation des jeunes personnes) qu'avec la culture où apparaissent de nouvelles problématiques, dont l'identification est pour l'instant précoce et incomplète. Peut-être, dès lors que tout est numérisable, il faudrait analyser le numérique comme un troisième type de technique ? Toujours est-il que le difficile héritage que Benjamin nous a légué est à réexaminer dans le contexte d'une grande complexité et d'un épais brouillard. Prenons l'exemple du concept de l'exposabilité. Introduit dans le § V de *L'Œuvre d'art…*, il prend, notamment à la lumière du § VI, le sens d'une visibilité publique, d'une disponibilité permanente d'un document auquel on peut revenir autant de fois qu'on le souhaite, avec la possibilité d'en reprendre inlassablement l'étude, puisque, pour les techniques de la reproduction mécanisée, « *une fois n'est rien* ». Apparemment, il est donc pour le numérique comme il en est pour la photographie. Il radicalise la

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 31 17/11/2015 10:45:05

visibilité publique, ainsi que l'accessibilité, désormais potentiellement infinie, à une masse de documents qui tend à l'infini ; il est également tiraillé, à tous les niveaux, par les logiques commerciales qui agissent contre cette accessibilité. Cependant, les technologies digitales font en même temps émerger des *problèmes nouveaux* : celui de la pérennisation des données (la « mémoire » des ordinateurs est puissante, mais fragile), celui de la validation des connaissances (où le quantitatif prend le pas sur le qualitatif) et des sources (auxquelles l'accès n'est plus direct), celui de la sélection des informations (la gestion d'une masse illimitée d'informations, les *big data*), celui de la structuration de l'information (l'outil statistique n'écrase-t-il pas toute autre approche épistémologique ?), celui de la compréhension enfin (nouveaux modes de lecture entraînés par l'hypertexte, et d'écriture par le « copié/collé »), etc. Et ce n'est pas tout. Quelle place en effet envisager pour d'autres pratiques (reproductibles !) de l'art qui donnent l'impression d'être dépassées dès lors qu'elles sont toutes numérisables et finissent dans les archives numériques ; à quel niveau situer les processus créateurs dès lors que même l'intelligence est devenue numérisable, y compris des bouts des processus créateurs transcrits dans des logiciels de plus en plus perfectionnés. Et en tout cas, la « photographie » numérique n'en est plus une.

Dans ce contexte, on peut relire *L'Œuvre d'art…* avec une attention portée sur les dispositifs spécifiques de différentes pratiques de l'art : la photographie et l'imprimerie, l'enregistrement sonore (II 142), le cinéma (XIX 169, n. 1), le théâtre (XI 156), et même la symphonie et la messe[53] !, et ce non seulement pour mieux en comprendre leurs valeurs d'exposition respectives, mais aussi pour en interroger éventuellement les transformations à l'ère du numérique. En effet, la valeur d'exposition ne se mesure pas à l'aune du dispositif d'accrochage propre à la galerie, mais à celui de l'objet qu'on expose (ou plutôt qui s'expose) : telle serait la leçon à tirer de *L'Œuvre d'art…* Prenons des exemples concrets de la peinture : la place du spectateur des anciens trompe-l'œil a été envisagée à la distance égale à 1,5 la diagonale du tableau, destinés donc à un spectateur unique, tandis que les grands panneaux des *Nymphéas* de Claude Monet, faisant littéralement entrer les spectateurs dans leur environnement coloré, n'excluent pas leur perception simultanée, éventuellement collective, par tous les visiteurs de l'Orangerie. Prenons des exemples concrets du Land Art : les premières réalisations de Michael Heizer sont délibérément inaccessibles, tandis que celles de Robert Smithson peuvent être même présentées en galerie d'art grâce au dispositif spécifique du « Non-Site » ; les installations de Richard Long sont à ce point discrètes qu'elles se fondent dans le paysage et restent indiscernables pour un spectateur non averti, tandis que celles de Christo sont non seulement accessibles et visibles, mais encore prolongées par les croquis, les photos, les affiches ou les tracts, tous ces documents étant reproductibles et exposables en galerie.

53 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cit., § V, p. 284.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 32 17/11/2015 10:45:05

En effet, dans tous les travaux du Land Art, il faut prendre en compte la présence photographique comme inhérente au dispositif d'exposabilité. Prenons enfin l'exemple du livre, qui surpasse de loin la galerie d'art en exposabilité au sens de Walter Benjamin :

> À partir du moment où cette simple condition est respectée – la possibilité d'ouvrir le livre pour accéder à la visibilité publique qu'il organise – même *lorsque le livre se trouve exposé dans une galerie d'art comme œuvre-objet, il apporte son mode propre d'exposition* et ne profite pas du dispositif spécifique de l'exposition proposé par la galerie d'art ; au contraire, il peut même parfois en pâtir lorsque le livre se trouve par exemple enfermé sous vitrine [54].

Il faut de l'audace pour re-penser aujourd'hui la pensée de Walter Benjamin. Il envisageait la transformation du concept de l'art et de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée : « de nos jours, par le poids absolu de sa valeur d'exposition, [l'œuvre d'art] devient une création à fonction entièrement nouvelle » (V 147). À nous de prendre le risque de repenser la fonction de la galerie d'art ; peut-elle échapper aux dangers de la ritualisation (vernissages !) et de l'institutionnalisation (définition sociologique de l'art), et devenir un abri pour l'art en lui évitant la disparition dans l'océan du web ? Quels autres abris envisager pour l'art : la rue ? la bibliothèque ? la maison d'édition ? le livre ? l'université ? Benjamin pensait que l'art ne répondait pas aveuglement au progrès technique et qu'il était « solidaire de la première comme de la seconde technique » (VI 148). À nous d'avoir le courage de formuler des hypothèses sur la nature des technologies numériques et de repenser l'art comme un laboratoire d'idées, afin qu'elles puissent servir « ce jeu "*harmonien*" » (VI 149) dont il rêvait. Il pensait que l'appropriation des forces de production, rendue possible par les nouvelles techniques de reproduction, pourrait bouleverser « l'ordre de la propriété » capitaliste (XIX 170), voire en libérer. À nous d'avoir la naïveté de repenser l'économie afin qu'elle ne soit pas destructrice pour la nature et pour la culture. « L'humanité […] envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques » (VI 149, note 1), notait Benjamin. À nous de repenser la révolution à la mesure du monde d'aujourd'hui ; dans le monde moderne, elle ne peut plus être pensée à la manière de Marx, comme une « locomotive de l'histoire », car selon Benjamin, la révolution consiste, au contraire, dans l'« action de l'espèce humaine qui voyage dans ce train, exercée sur le frein [55]. »

« Penseur est le nom ridicule de ceux qui re-pensent [56] ».

54 Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *PUBLIER]…[EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des Beaux-Arts/« Hôtel-Rivet », 2012, p. 116.

55 Walter Benjamin, notices et variantes pour « Über den Begriff der Geschichte », *Gesammelte Schriften*, édition établie par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, t. I/3, p. 1232.

56 Paul Valéry, *Cahiers*, édités par J. Robinson, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1973, t. II, p. 1408.

MpFigureœuvre 2015 11 12.indd 33 17/11/2015 10:45:05