

**Le statut du cinéma dans**

**l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique de W. Benjamin**

auteur : [elsp \(Pierre Serange\)](#) – [approximations.fr](#) – [débat en cours](#)

*A Charles T. Wolfe, avec respect, modestie et amitié.*

Notes de l'auteur : Cet article est une étude sur la première version du texte (de 1935).

Edition utilisée : Walter Benjamin, *Œuvres III*, Folio Essai.

Citations de Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF.

La question du statut du cinéma dans *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* apparaît comme étant une question essentielle pour bien comprendre la pensée de W. Benjamin dans cet ouvrage, puisque, que ce soit en terme de quantité ou de qualité, le cinéma y occupe une place prépondérante. En effet, au niveau de la quantité, le terme-même de « *cinéma* » apparaît de très nombreuses fois, pour être l'activité humaine dont Benjamin parle le plus. Avant même de savoir quel est le statut du cinéma pour lui dans son livre, une première constatation est que Benjamin en parle beaucoup. Reste à savoir s'il en parle en tant que simple exemple –bien que privilégié– dans une théorie sur l'œuvre d'art, ou bien s'il lui donne une place plus importante que cela dans le cadre de cet ouvrage. S'interroger sur le statut du cinéma dans cet ouvrage, c'est obligatoirement se demander quel rapport il entretient avec l'art. N'est-il que son exemple favori de l'art de son temps ? Ou est-ce qu'il y a dans sa pensée des affirmations qui laisseraient penser que le cinéma a un statut particulier qui le distingue d'autres arts pour lui donner une autre valeur que celle d'un simple exemple ? Et, avant toute chose, qu'est-ce qui justifie le fait que le cinéma, puisqu'ayant une place prépondérante dans cet ouvrage sur l'œuvre d'art, est bien un art ? En quel sens entendre cet « art » ?

Le cinéma est-il une œuvre d'art ? Le chapitre IX rapporte que donner ce statut d'art au cinéma ne va pas sans problèmes. Benjamin y précise que, s'il est vrai que la photographie à l'époque avait pu provoquer des débats quant à son statut d'« art », « *les problèmes que la photographie avait posés à l'esthétique traditionnelle n'étaient que des jeux d'enfants au regard de ceux qu'allaient soulever le film* » p.84 . On comprend alors que, pour autant que Benjamin, et ceci dès les toutes premières pages de *L'œuvre d'art*, accorde bien ce statut d'art au cinéma (ce que l'expression au chapitre II « *l'art cinématographique* » p.71 montre bien), accorder un tel statut n'est pas évident pour tout le monde. Et on doit pour comprendre cela revenir à la citation du chapitre IX : cela pose et va poser problème encore à « *l'esthétique traditionnelle* ». On comprend dès lors que, si le cinéma a bien le statut d'un art, c'est dans le cadre d'une pensée de l'esthétique comme philosophie de l'art très différente de la perspective ordinaire. Si Benjamin prend le risque de parler du cinéma comme d'un art et de lui donner une place prépondérante dans son traité sur l'œuvre d'art, s'exposant ainsi à la critique immédiate et facile que l'on pourrait formuler ainsi : « mais ce dont vous parlez n'est pas à considérer comme de l'art », c'est justement pour mieux poser sa différence, en proposant une vision de l'art différente des théories esthétiques ordinaires.

Mais en quoi réside cette différence ? En ce que Benjamin part d'une histoire de l'art pour faire de la philosophie de l'art, c'est-à-dire qu'il met au centre de son esthétique l'évolution interne que connaît le phénomène de l'art dans l'histoire humaine. Si Benjamin parle du cinéma comme art et lui donne à ce titre un statut particulier, c'est dans le cadre d'une philosophie de l'art qui fait de l'art non un phénomène atemporel, mais bien inscrit dans l'évolution des sociétés au cours du temps dans l'histoire humaine. Et c'est la place que donne Benjamin au cinéma dans le cadre de cette évolution de l'art qui va légitimer son statut prépondérant. Comme il le dit au chapitre XVIII, p.110, « *le cinéma se révèle donc être l'objet le plus important, aujourd'hui, de cette théorie de la perception que les Grecs nommèrent esthétique* ». On voit bien que le cinéma est bien ce sur quoi son esthétique va se concentrer, parce qu'étant, au moment où il écrit, la forme d'art la plus évoluée. Sans revenir sur le terme de perception, ce que l'on fera plus tard, la nouvelle esthétique de Benjamin prend le cinéma comme étant le plus révélateur de son époque, ce que l'on peut comprendre, puisque le cinéma est la forme d'art la plus récente en 1935. Si l'art semble bien avoir avec la société un rapport d'expression,

et une évolution réciproque, voire une interaction, il est clair qu'il est obligé d'analyser le phénomène du cinéma, lui qui veut proposer une philosophie de l'art, art pris comme phénomène historique.

Dans les toutes premières pages de ce traité sur l'œuvre d'art il explique comment les techniques ont évolué, retraçant par là-même un fil conducteur de l'histoire de l'art. On comprend alors pourquoi, le cinéma, puisqu'étant le combiné de l'enregistrement d'image et de sons, et de la possibilité de les retravailler, est à ce moment-là à la pointe de la technique, et donc de l'évolution de l'art. En effet l'art est de plus en plus lié à la technique, et il est de plus en plus possible de reproduire les œuvres d'art, au cours de l'histoire humaine, jusqu'à ce que l'art devienne comme dépendant vis-à-vis de cette technique pour s'exprimer, notamment dans la reproductibilité. L'évolution de l'art est à prendre en un double sens : comme un déclin, celui de l'aura, qui, de par la possibilité de détruire, à cause de la reproductibilité technique, le « *hic et nunc* » (p.71, chapitre III) qui faisait l'unicité de l'œuvre, éloigne l'art de son statut premier. Mais elle est à prendre aussi comme étant arrivée à son moment crucial, un moment où, ayant perdu tout contrôle sur la technique (inventée par l'homme mais dont il n'est plus le « *maître* » -chapitre VI, p.81), elle peut pourtant, grâce à cette nouvelle forme d'art qu'est le cinéma, retrouver le contrôle par lui sur ce qui commençait à tuer l'humanité en elle. De la même manière que dans un certain marxisme, le capitalisme, dans son excès, crée les conditions de sa propre destruction, la technique, poussée à son plus extrême degré de développement dans le cinéma, va créer les conditions pour retrouver un « *maître* », son inventeur, les hommes. Mais nous verrons plus loin que, loin d'être simultanés, l'évolution de l'art et de la politique vont de pair, et peuvent interagir l'une avec l'autre.

En ce sens donc, le cinéma, terme employé très souvent par Benjamin, est bien le terme de l'évolution technique humaine, et c'en est cela qu'il va permettre de terminer cette évolution folle sans maîtrise pour déterminer une bonne utilisation de cette technique dans cet art si particulier qu'est le cinéma. Nous l'avons vu, le cinéma semble être l'art plus récent, celui où intervient le plus de technique, et où la reproductibilité permise par la technique, loin d'être 'dégradante' pour lui (comme pour la peinture, par exemple), est « *inhérente à la technique même de leur [des films] production* » (chapitre V, p.78). Dans une pensée de l'évolution de l'art et de la possibilité pour lui d'être reproduit, quitte à perdre son aura, on comprend bien pourquoi le cinéma, ayant pour fondement une telle technique et une telle reproductibilité, a un statut particulier dans la réflexion de Benjamin sur l'œuvre d'art, puisqu'étant le terme (du moins au moment où il écrit) de cette évolution. Mais ceci, bien que constituant une part de ce statut essentiel et particulier du cinéma dans L'œuvre d'art, n'en constitue pas la totalité.

Et c'est là où va intervenir l'évolution interactive de la société politique et de l'art dont nous parlions tout à l'heure : le cinéma a un rôle à jouer dans l'évolution de la société, « *une tâche historique au service de laquelle [il] trouve son sens véritable* » (chapitre VI, p.81). La politique trouve son sens dans son évolution historique, et cette évolution, notamment dans une perspective communiste, est essentielle. Le capitalisme est le terme d'une certaine évolution politique, qui a produit les conditions nécessaires à sa destruction, permise par une révolution. C'est là le sens du processus historique de la politique. On comprend donc mieux l'expression du premier chapitre « *la politique de l'art* » p. 69, puisque c'est au service de cette révolution politique que le cinéma va pouvoir jouer un rôle, une « *tâche historique* », et ainsi trouver son « *sens* » comme orientation (orientation donnée par la primauté du politique et de ses buts sur ce que Benjamin appelle « *l'art pour l'art* » p.77, chapitre V, en le dépréciant comme une étape qui est en train d'être révolue) et son « *sens* » comme signification, signification dans un processus historique d'évolution globale de la société. L'art appartient à la société, il est normal qu'il évolue avec elle, par elle, et qu'il la fasse en retour évoluer. C'est aussi en cela que l'on peut comprendre le morceau de phrase p.80, au chapitre VI, « *transformation des fonctions de l'art, dont le cinéma semble être la manifestation la plus avancée* ». L'art semble se définir par une certaine fonction dans la société, comme la fonction de culte, par exemple, et, pour le cinéma, sa fonction est politique, comme l'indique le chapitre V, p.78, « *Au lieu de reposer [la fonction de l'art] sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique* ».

Une question demeure pourtant à ce stade de l'explication : comment le cinéma peut-il s'y prendre pour jouer un rôle dans la révolution politique ? Il faut pour répondre à cette question

s'interroger d'abord sur ce qu'il entend par le terme de cinéma. Il faut l'entendre comme la production, tout d'abord, d'images qui se succèdent, auxquelles vient se greffer le son. En ce sens-là, c'est bien d'une définition technique qu'il s'agit : il prend tout aussi bien l'exemple des « *actualités filmées* » (p.94, chapitre XIII) que des films de C. Chaplin, ce qui montre bien qu'il ne prend pas le cinéma au sens où nous l'entendrions aujourd'hui. Le cinéma est constitué de ce qui se filme, et surtout de ce qui, après cette capture de la réalité, peut être retravaillé : montage, ralenti, etc..., pour nous permettre soit de voir mieux la réalité, soit de la transformer. C'est en ce sens que ce que nous donne à voir le cinéma n'est pas forcément une réalité objective, mais peut être une réalité orientée politiquement, de par les choix du montage, qui pourrait toujours être fait autrement et qui sacrifie une partie du réel au message que le cinéaste veut faire passer. Ceci, qui fait qu'une œuvre cinématographique peut toujours changer, explique la phrase de la p.83, chapitre VIII, qui affirme que « *le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible* ». Là réside un pouvoir de la technique relative au cinéma, comme moyen d'influencer la perception des « *masses* » (terme employé sans cesse par Benjamin pour parler du peuple), dans cette orientation du réel dans les images que l'on assemble au montage selon une certaine fin, dans le but de faire passer un certain message, intention du cinéaste que ne décèlera pas toujours le public et qui le sensibilisera à un tel message sans même qu'il s'en rende compte. Le cinéma est donc une production technique de l'homme qui peut influencer la perception des masses. En cela va résider son pouvoir et donc son devoir politique, dans l'évolution de la société. C'est comme si l'évolution de la technique dans le cinéma et la réalité politique allaient de concert dans une même direction, celle du progrès révolutionnaire, comme si l'un était moyen de la seule fin qui compte : la fin purement politique.

Néanmoins, si la technique du cinéma semble être un moyen de réaliser cette fin, il peut être utilisé pour d'autres fins : fascistes, capitalistes... S'il est vrai qu'il y a un « *intérêt originel et légitime des masses pour le cinéma* » (p.96, chapitre XIII), celui-ci peut être corrompu, à force de publicité, de starisation, etc... Or quel est le principal intérêt des classes pour le cinéma ? Celui de se voir, de mieux connaître comme homme et comme classe, comme le dit cette même page : « *...intérêt dont l'objet est la connaissance de soi et donc aussi la connaissance de la classe* ». De la même manière que, dans les journaux, nous dit Benjamin dans le chapitre XIII, on a donné la parole aux travailleurs, de même le cinéma se doit de filmer la condition réelle des classes, la société telle qu'elle est, bref, que le prolétaire, loin de rêver à ce qu'il n'est pas, se reconnaisse dans les films qu'il voit, ce qui peut être le cas dans les « *actualités filmées* » dont nous parlions tout à l'heure, ces dernières étant la possibilité pour tout un chacun d'être filmé. Mais plus qu'une possibilité c'est un droit, ce qu'exprime la phrase, étrange dans un premier abord, p.94/95 : « *Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé* ». Même si dans les faits, dans une société non communiste, personne ne fait de se faire filmer un droit, dans une société qui tend à sa révolution cela devient un devoir, une exigence à laquelle le cinéma doit se plier pour accomplir sa tâche politique.

Une objection pourrait cependant être faite ici : s'il est vrai que chacun peut vouloir se reconnaître dans le cinéma, est-ce réellement possible et efficace pour que chacun prenne mieux conscience de ce qu'il est, et, ce faisant, agisse de manière à renverser le système capitaliste ? Il faut pour comprendre cette efficacité du cinéma chez Benjamin se souvenir de l'importance du jugement de la masse, qui fait la spécificité du pouvoir du cinéma chez lui. Comme il le dit au chapitre XV, p.100, là où un tableau s'adressait avant tout à une personne, pour rester dans le domaine privé du jugement subjectif, le cinéma, qui est conçu pour être diffusé au plus grand nombre, s'adresse à la masse et à son jugement public, si l'on peut dire. L'importance de ce que pense le plus grand nombre, et l'influence qu'a ce jugement sur le jugement individuel fait que le cinéma a seul le pouvoir de mobiliser l'avis des masses. D'où le caractère intéressant et dangereux du pouvoir du cinéma : il peut transformer la conscience collective de la condition de vie de la masse, par exemple. Et donc, faire croire à des gens, que, pour sortir d'une situation aussi misérable, la seule solution est le fascisme, par exemple. Ou bien encore entretenir le modèle de la société capitaliste où seul un petit nombre de gens possèdent, nombre porté en héros illusoire pour une masse qui n'accèdera jamais à ce statut.

Contre ces mauvaises utilisations du cinéma, on comprend d'autant mieux l'importance de la spécificité du cinéma en tant qu'il est reçu par une masse, et pouvant grâce à cela influencer le jugement du peuple sur lui-même, si le cinéma le prend pour objet, ce qui est le véritable but de la « *politisation de l'art* » par le « *communisme* » (chapitre XIX, p.113), qui implique une « *expropriation*

*du capital cinématographique* » par le « prolétariat » qui peut mieux se connaître (chapitre XIII, p.96) de par le cinéma. Or il est intéressant de noter encore une fois que, si pouvoir il y a sur la masse, c'est un pouvoir qui vient de l'ignorance du public face aux procédés techniques qui le manipulent ; on croit tout comprendre, tout voir, alors que l'on est manipulé par une sorte de magie venue du montage (cf chapitre X, p.86), qui, s'il est réussi, peut inculquer à la masse les pires opinions. Cela n'est pas sans nous rappeler ce que dit Bergson de l'art dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, p.11, chapitre I : « *L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous ramener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose* ». Cette « hypnose » est particulièrement présente dans le cinéma de par l'enchaînement des images, comme le note Benjamin à la page 82 (chapitre VII), où il dit que l'auteur du film peut d'autant mieux contrôler le sens de ses images qu'il maîtrise leur enchaînement ; une image toute seule ne dit pas grand chose, d'où l'importance de la « légende » en photographie. Mais dans le cinéma la manière dont les images s'enchaînent crée un sens véritable, qui remplace avantageusement la légende pour l'auteur au sens où nous n'avons pas conscience de ce qui est exprimé par les images, alors-même que ce sens s'imprime en nous. Voilà pourquoi Benjamin, à la page 109, au chapitre XVIII, dit que « *Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. Et comme, au demeurant, l'individu est tenté de se dérober à ces tâches, l'art s'attaquera à celles qui sont les plus difficiles et les plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser les masses. C'est ce qu'il fait aujourd'hui avec le cinéma* ». On voit bien ici la proximité avec la citation de Bergson puisque si l'art peut nous mobiliser à agir, c'est « *à notre insu* », de manière inconsciente.

D'où le potentiel formidable potentiel, en même temps que le danger, que représente le cinéma pour la révolution politique que semble souhaiter Benjamin. Danger de manipulation et d'utilisation par une mauvaise doctrine, danger, par cela, d'une mauvaise « *orientation du regard* » (p.82, chapitre VII) mais en même temps possibilité d'une bonne utilisation par la politisation de l'art par le communisme. Une objection pourrait être cependant être formulée, pourquoi pour Benjamin faut-il encourager un cinéma communiste et condamner le même procédé chez ses adversaires politiques ? N'est-ce pas pourtant le même processus ? Pour Benjamin, ce qui semble justifier le fait que le communisme doit utiliser ces moyens c'est que, d'une part, les autres (capitalistes, fascistes) ne s'en priveront pas, et que, d'autre part, l'utilisation par le communisme du cinéma se rapproche au plus près de l'humain. La masse n'exclut pas l'humain, et le cinéma lui fait prendre conscience de sa condition. Et en ce sens, le cinéma permet une prise de conscience de soi, en même temps qu'une ouverture sur l'autre.

Prise de conscience de soi, tout d'abord, au sens où l'on pourra accéder mieux à ce qu'est l'homme, par ce que Benjamin appelle l'« *inconscient visuel* » (p.103, chapitre XVI), avec, en prenant l'exemple du ralenti, tous ces gestes que, dans notre réalité visuelle quotidienne, nous ne percevons plus, et que la technique du cinéma nous permet d'approcher de manière plus réelle encore que notre expérience visuelle consciente, trop cristallisée par l'habitude, nous empêche de vivre. L'exemple des gens qui marchent qu'il prend à cette occasion est particulièrement parlant, puisque nous voyons des gens marcher mais nous ne voyons plus la manière dont ils marchent. En ce sens, la technique, qui semblait devenir ce qu'il appelait une « *seconde nature* » (p.81, chapitre VI), notamment dans, par exemple, le travail à la chaîne, nous permet, dans le cinéma, de rompre avec une autre seconde nature, celle qu'analysait Aristote, notre habitude, qui nous fait percevoir ce qui se passe réellement par le prisme déformant de nos manières de percevoir répétées. Elle nous permet donc d'accéder à une humanité qui nous serait autrement, de par nos habitudes de perception (que bouscule, par la possibilité de changer l'espace et le temps de chaque image et du tout, le cinéma), inaccessible. Comme le dit Benjamin dans cette même page, « *on ne sait certainement plus rien [à cause de nos habitudes de perception qui nous font rater la réalité] de leur attitude en cette fraction de seconde où ils allongent le pas* »... Redécouvrir, s'émerveiller peut-être, accéder à nouveau à notre humanité dans sa réalité effective, voici l'un des défis du cinéma pour Benjamin, ce qu'il appelle au chapitre XVI, p.102, « *rétablir un équilibre entre l'homme et les appareils* ». Et l'on comprend encore mieux cette prise de conscience de ce que l'on est à la lumière du chapitre X, p.88, où il dit que pendant la journée le travailleur a tendance à « *abdiquer son humanité* », et ceci, devant un appareil (on peut le comprendre aisément dans des travaux répétitifs). Voilà le côté négatif, déshumanisant de la

technique, mais qui peut être sauvé par un acteur, qui, s'il réussit en jouant à « *sauvegarder son humanité* » c'est-à-dire à ne pas se laisser déshumaniser par la caméra, peut, le soir venu, permettre au travailleur de retrouver, ne serait-ce que par procuration, une humanité qui triomphe de la machine, humanité qui lui faisait cruellement défaut pendant la journée. Redécouvrir ce que nos habitudes de perception et d'action dans la technique nous ont fait perdre, peu à peu, c'est-à-dire redécouvrir notre humanité, et donc notre condition, voilà le grand défi du cinéma grâce à la technique tels que les veut Benjamin.

Mais le cinéma permet aussi une prise de conscience de l'autre, comme nous le montre le chapitre XVI, p.103, où la technique du film nous permet de nous replonger dans l'univers conscient d'un « *psychotique* » par exemple, alors-même que nous ne le sommes pas. Cela semble rappeler encore une fois ce que dit Bergson dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* (chapitre I, p.13/14) quand il dit que par l'art « *tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa [de l'artiste] conscience et la nôtre* »... L'art, et en particulier le cinéma, nous font accéder à l'homme en tant que masse, ce que peut montrer un documentaire sur le travail à la chaîne, par exemple, avec des ralentis sur tous ces gestes dont la perception a disparu pour nous faire devenir des automates, à cause de la technique, mais aussi à l'homme que nous sommes (en revendiquant ce droit d'être filmés), et enfin à l'homme autre, qui, bien qu'individualisé par sa conscience-propre, nous est accessible de par les effets techniques de caméra (cf ci-dessus l'exemple du psychotique)... Nous pouvons donc accéder à l'homme dans ces trois niveaux, grâce au cinéma, et ainsi dépasser l'aliénation et la déshumanisation qu'avait provoquées la technique et ceci grâce à la technique elle-même, dans cette forme d'art particulière qu'est le cinéma, terme d'une évolution artistique. Ainsi, dans cet accès à l'humanité, nous pourrions mieux prendre conscience de ce que nous sommes en tant qu'individu et masse d'individus semblables mais différents, et, par cette prise de conscience commune, permise par le cinéma, accélérer le processus de révolution communiste. Le rôle de la politique envers le cinéma est de proposer de tels films à la masse, le rôle du cinéma envers la politique est de faire prendre conscience par ses procédés-propres, presque hypnotiques, de la condition humaine et de la nécessité d'un système politique communiste. Voilà pourquoi il semble que le cinéma, bien que parfois dévalorisé (par rapport au théâtre, par exemple, puisque les acteurs de cinéma semblent moins doués) ou dénoncé à cause de sa force illusoire dans les systèmes politiques non communistes comme un danger, est pourtant une chance pour le communisme, d'après ce que semble en dire Benjamin dans ce traité. L'art, représenté ici par le cinéma, n'est donc pas traité de manière autonome, comme le laissait entrevoir le titre de cet ouvrage, mais bien comme soumis aux « *exigences révolutionnaires* » (p. 69, chapitre I). Le cinéma permet donc ce changement de perspective sur notre propre réalité, sur notre propre condition humaine, et ceci dans un mouvement de prise de conscience collectif, ce qui en fait donc un excellent moyen au service de la fin politique.

*Elsp (Pierre Serange).*