



## La liquidation de l'œuvre d'art traditionnelle : regard benjaminien sur la culture moderne

---

**Barthelemy Brou KOFFI**

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

[broubarthk@gmail.com](mailto:broubarthk@gmail.com)

**Résumé :** La controverse épistolaire de 1936 entre Walter Benjamin et Theodor Adorno en ce qui concerne la fameuse "aura" des œuvres artistiques techniquement reproduites nous amène à réfléchir, sur ce qui reste du caractère authentique de l'œuvre d'art. Cela dans le but de comprendre ce qui favorise le caractère marchand qui se rattache fortement aux productions artistiques contemporaines. L'esthétique benjaminienne permet d'avouer que l'art moderne pense le monde puisqu'il a un aspect purement social. Partant, il convient de savoir que cet article tentera, à travers une analyse descriptive, de montrer que le domaine de l'art connaît des changements allant du mode de conception à la réception.

**Mots-clés :** Culture moderne, hic et nunc, liquidation, l'œuvre d'art traditionnelle, marchandisation.

### **The liquidation of the traditional work of art: a benjaminian look at modern culture**

**Abstract :** The epistolary controversy of 1936 between Walter Benjamin and Theodor Adorno concerning the famous aura of technically reproduced artworks leads us to reflect on what remains of the authentic character of the work of art. This is in order to understand what promotes the commodity character that is strongly attached to contemporary artistic productions. Benjaminian aesthetics allows us to admit that modern art thinks the world since it has a purely social aspect. Therefore, it should be noted that this article will attempt, through a descriptive analysis, to show that field of art is undergoing changes ranging from conception to reception.

**Keywords:** Modern culture, hic et nunc, liquidation, traditional work of art, merchandising.

### **Introduction**

Une analyse du statut de l'art nous permet de préciser qu'il existe une différence entre l'art dit traditionnel et l'art moderne. Et, cette différence se situe à plusieurs niveaux. Il s'agit entre autres du mode de conception, c'est-à-dire du type de matériaux utilisés pour la réalisation des œuvres d'art traditionnelles et la manière dont l'on réalise ses mêmes œuvres aujourd'hui. C'est à juste titre que W. Benjamin (2000, p. 272.) se prononce sur cette question en ces termes : « la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes ». De fait, il paraît nécessaire de savoir que toutes les premières œuvres d'art, selon les dires

du berlinois, relevaient du travail manuel du producteur. À y voir de près, on peut affirmer qu'en ce moment, l'œuvre d'art se définissait par l'unicité, le « *hic et nunc* » (W. Benjamin, 2000, p. 71.) de son existence, son autorité, son authenticité, en un mot, son aura.

Cependant, avec l'évolution de l'esprit humain, l'on sort de ce premier ordre de création pour descendre désormais dans une nouvelle sphère où le constat est tel que les moyens technologiques ont déplacé le centre d'inertie du mode de fabrication dans le domaine artistique. C'est donc à une nouvelle ère de production culturelle, d'une façon générale, que le monde assiste. Nouvelle ère dans laquelle de nouveaux procédés tels que « la lithographie et la photographie » (W. Benjamin, 1991, p. 178.) voient le jour pour ainsi révolutionner la manière d'amener l'œuvre à l'existence. Cette nouveauté qui survient dans le domaine de l'art est perçue comme un bouleversement qui évacue la valeur culturelle de l'art. Ainsi, l'art se fait porteur de nouvelles questions à mesure qu'il se modifie sous l'influence de l'appareillage. Il paraît primordial de trouver de nouveaux concepts pour saisir cette évolution de l'art qui change fortement le mode de perception des nouvelles productions artistiques. Corroborant alors cette thèse axée sur la perception, W. Benjamin, (2000, p. 74.) nous invite à comprendre que « La manière dont la perception opère – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire ».

À partir de cet instant, l'on comprend aisément qu'il y a un changement dans la production qui permet d'avoir une multitude d'œuvres aptes à être écoulées sur le marché mondial. À ce titre, affirmons que l'opposition de la perception visuelle et de la perception tactile, comprise comme accoutumance, donne ainsi une valeur positive à la distraction qui caractérise l'attitude des masses face à l'art. Ce changement occasionné par l'intervention de nouveaux moyens techniques dans le domaine de l'art a été sévèrement critiqué par W. T. Adorno et M. Jimenez. Pour le premier, la technique dévalorise totalement l'art dans la mesure où il « est contraint à se tourner contre ce qui constitue son propre concept et il devient, en conséquence, incertain jusqu'au plus profond de sa texture » (W. T. Adorno, 1995, p. 16.). Quant au second, l'art est en crise, car il n'est plus « dans les limites de ses propres moyens d'expression » (M. Jimenez, 2005, p. 122.). Ce qui nous amène à dire que l'originalité des œuvres d'art traditionnelles est susceptible d'être remise en cause avec l'apport de la machine.

C'est pour comprendre ce cataclysme que W. Benjamin (2000, p. 271.) part du postulat selon lequel : « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire ». Partant, nous trouvons essentiel le sens de la préoccupation suivante :

quelles sont les influences des nouvelles formes de reproductions artistiques sur la valeur d'usage des œuvres d'art traditionnelles ? Pour élucider cette interrogation demandons-nous : qu'est-ce qui caractérise l'œuvre d'art authentique ? Aussi, quel est l'esprit qui prévaut autour des nouvelles formes artistiques ?

Avec l'apparition de la notion d'aura, aussi importante dans la compréhension de l'esthétique benjaminienne, il faut noter qu'il est question de comprendre la différence entre l'art traditionnel et l'art moderne et ce qui engage l'écoulement des produits artistiques sur les marchés à l'échelle internationale. La philosophie étant une activité réflexive et surtout critique, nous nous engageons, par le biais du penser benjaminien à critiquer les dérapages occasionnés par l'avènement d'un monde "machinisé" qui ne tient pas compte de la tradition des choses culturelles telles que les productions artistiques.

Afin d'exposer notre approche relative à l'analyse du berlinois quant au mode de conception et de réception des œuvres d'art dans la modernité, nous effectuons au niveau du premier point, une nette analyse descriptive de la singularité des œuvres d'art traditionnelles, afin de saisir la base religieuse ou du moins « culturelle » (W. Benjamin, 2000, p. 79. ) de celles-ci et partant, montrer que c'est le caractère unique qui leur confère une atmosphère digne de susciter de l'émotion. Ce qui donne donc à les considérer comme des produits dignement authentiques aux yeux des récepteurs. Au niveau du second point, nous indiquerons que c'est le nouvel mode de production, rendu possible par les nouvelles technologies, qui conduit à l'écoulement des œuvres d'art.

## **1. La particularité de l'œuvre d'art traditionnelle**

Après la lecture de *La querelle de l'art contemporain*, on se rend à l'évidence qu'une question est essentielle. Il s'agit de celle-ci : « Y a-t-il encore des critères d'appréciation esthétique ? » (M. Jimenez, 2005, p. 9.). L'expression d'une telle préoccupation part sûrement d'un constat, sans doute, amer. Et bien évidemment, c'est à partir de certaines attitudes remarquées en France à l'aune du XXe siècle que ce penseur réagit de la sorte en affirmant qu'à cette époque le monde assistait à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « la crise de l'art contemporain » (M. Jimenez, 2005, p. 10.). Ici, nos lecteurs doivent entendre par art contemporain ce qu'on considère comme étant l'art moderne dans ce contexte précis puisque répondant aux mêmes critères de la révolution technologique. Cette idée, aussi intéressante qu'elle puisse paraître, semble être au centre de notre étude puisque c'est de ce bouleversement avéré dans le domaine artistique que nous parlerons dans ce travail.

Les productions artistiques ont, en effet, une valeur qui les caractérise, à savoir leur authenticité ou du moins leur originalité. Mais avec la modernité, ce champ connaît des changements de cadence. C'est pourquoi, il paraît judicieux de souligner ceci :

Il convient de mettre un terme à ce passage en revue, apparemment chaotique, de l'art actuel. Ce chaos traduit surtout l'effervescence des pratiques artistiques désormais totalement perméables au monde, tout comme le monde ne cesse de révéler son étonnante porosité aux œuvres d'aujourd'hui.

(M. Jimenez, 2005, p. 294.)

À travers ce passage, on est tenté de dire que le monde de l'art connaît des difficultés depuis des décennies. Raison pour laquelle Jimenez indique que ce secteur est dans une situation chaotique. Il est essentiel que l'on se réfère aux origines des choses sans toutefois affirmer une vision purement traditionaliste aux yeux du monde. Pour conforter cette manière de voir les choses évoluer, parcourons le passage qui suit :

Cette idée d'un art décalé, parfois en retard par rapport à une réalité riche en outrances de toutes sortes, peut surprendre. L'art moderne et les avant-gardes recherchaient délibérément la rupture avec l'ordre existant. Leurs manifestes, souvent virulents, reposaient sur une stratégie militante, agressive et polémique. Cette stratégie est devenue inopérante dans une société soumise au principe de la rentabilité et du tout échangeable, capable d'absorber une activité qui ne répond en apparence à rien et n'a, en principe, à répondre de quoi que ce soit auprès de quiconque.

(M. Jimenez, 2005, p. 294.)

C'est alors à ce changement de paradigme qui ne vise aucun objectif autre que celui de départ que nous nous attelons à donner une réponse. Ainsi, il est maintenant utile qu'on s'attarde sur deux éléments caractéristiques des anciennes productions artistiques, à savoir leur fondement religieux et leur unicité.

### 1.1. *La religiosité de l'art traditionnel*

En suivant de près les écrits de l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* qui a fait l'objet de plusieurs traductions en allant de 1935 à 1939, on se rend compte du fait qu'il critique ardemment la perte de l'aura des œuvres d'art. Cette étude s'inscrit pratiquement dans la même veine sauf qu'ici on mettra l'accent, d'une part sur le fondement religieux de l'art traditionnel et d'autre part, sur son caractère unique qui le singularise vis-à-vis de l'art moderne.

Il faut de prime à bord remarquer, avec Benjamin, que la notion d'aura connaît plusieurs acceptions et qu'elle renvoie dans certains cas à celle de l'authenticité qui nous intéresse ici. Pour lui, cette qualité qui confère à tous égards une « autorité » (W. Benjamin, 1991, p. 179.) à l'œuvre d'art n'a de sens qu'en étant en rapport avec sa base dite culturelle ou rituelle. C'est pour cela qu'on met l'accent sur cet aspect afin de comprendre son aboutissement.

De fait, W. Benjamin (2000, pp. 76-77) précise très bien qu'« on sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux ». Partant de cette illustration, on saisit déjà qu'il n'y a aucune dissociation entre l'art et son contenu religieux. De ce fait, il est même possible de qualifier ces œuvres d'art dites anciennes d'œuvres magiques, car ayant toujours un fondement religieux. Pour preuve, nous pouvons nous référer aux produits sculptés mis à la disposition des croyants de certaines confessions religieuses. On observe cela, dans la plupart des cas, chez les chrétiens et même chez les animistes. Il existait par exemple dans l'Afrique traditionnelle des masques ou même des tam-tams que l'on adorait. Ces pratiques qui sont aujourd'hui très rétrogrades ont tout de même existées mais servaient d'éléments de culte en ce moment précis de l'histoire humaine. Pour continuer dans ce même sens, mentionnons que le christianisme lui-même est tombé dans l'idolâtrie depuis l'apparition de la théorie de la Trinité qui consiste premièrement à l'invocation des saints, deuxièmement à la mariolâtrie, et en dernier, le phénomène de la démonophobie.

À côté de ce premier volet touchant à ces œuvres, on constate avec force qu'une statue comme celle de la "vierge Marie" sert dans le même ordre puisqu'elle est adorée, vénérée par les fidèles de l'église catholique. On comprend donc que les œuvres sculptées dans la tradition étaient au service des besoins purement religieux, même si l'un des objectifs essentiels dans l'art est de produire le beau.

Cependant, il paraît fondamental de savoir que depuis l'antiquité, l'art participe au bonheur de l'humain. Et, pour W. Benjamin, on peut véritablement y parvenir si et seulement si l'homme qui juge du goût arrive à se rapprocher du halo de sacralité qui représente la capacité de paraître des œuvres d'art. Ainsi, pour saisir l'authenticité de celles-ci qui s'apparente à ce qu'on a nommé "aura", le berlinois avance l'idée suivante : « ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle » (W. Benjamin, 2000, p. 77.). C'est au regard de ce lien qu'il poursuit en ces termes : « l'œuvre d'art « authentique » a toujours un fondement théologique » (W. Benjamin, 2000, p. 77.).

De ce point de vue, il apparaît clairement que pour évaluer une œuvre d'art, l'on doit se référer à la force qu'elle dégage en termes d'originalité. On peut dès lors affirmer que la puissance dégagée par l'œuvre réside dans son apparition la plus proche mais inapprochable. C'est dans le souci d'avoir devant soi des objets d'art uniques et fidèles à la tradition, que les anciens les conservaient secrètement dans la partie close du temple. Encore faut-il préciser que cette attitude avait pour objectif principal de garder ceux-ci dans des lieux de rituel tout en les réservant pour une élite privilégiée, dit-il. C'est pourquoi, il semble nécessaire de suivre l'orientation suivante pour comprendre que : « L'art ancien, traditionnel, artisanal était associé au culte religieux et réservé à une élite » (J. Lacoste, 2003, p. 211.).

À ce stade, il convient de noter que l'authenticité des anciennes œuvres n'avait de sens qu'en les maintenant dans cet élan de solidarité avec leur base culturelle. On pourrait alors dire que l'œuvre d'art est restée pendant longtemps authentique à cause de son lien avec le rituel. Tout le monde ne pouvait pas consulter l'œuvre d'art, car elle était réservée à un groupe bien déterminé. Ce rapport très étroit entre l'art et l'aspect religieux permet d'émettre l'idée qui suit : « le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte.

(W. Benjamin, 2000, p. 76.).

À dire vrai, il convient de saisir les productions artistiques comme des données essentiellement soumises au service divin, et pour le bonheur de notre humanité. C'est pour cela qu'on doit leur accorder une importance capitale afin de veiller à leur préservation et même les pérenniser pour les générations à venir. Seul une adhésion totale de l'homme orientée dans ce sens peut aider à comprendre ledit rapport que nous évoquons ici. Pour ne pas perdre de vue l'aspect lié à l'authenticité de l'œuvre d'art traditionnelle, il est nécessaire que l'on tienne compte de la vraie valeur de l'œuvre originale. L'enracinement magico-religieux dont bénéficient toutes les anciennes œuvres d'art est une préoccupation digne d'intéresser le monde dans son ensemble, de peur qu'on se retrouve, dans l'avenir, à des productions faites en grande partie de pacotilles. La société moderne a le devoir de jouir des œuvres authentiques. Ici, il importe de comprendre que l'art ne doit pas sombrer dans une désintégration vis-à-vis de la société. Ainsi, pour sauver l'art des contraintes actuelles, il est primordial que l'on se soucie de son originalité, car : « Dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée » (R. Tiedemann, 1987, p. 111.). À partir de cet instant, nous assistons à la dénaturation de la fonction de l'art.

Dans le point qui suit, notre tâche est d'exposer sur le rapport entre le produit artistique traditionnel et son caractère unique qui fait de lui un élément singulier suscitant des émotions inestimables.

### 1.2. *Originalité et unicité au fondement de l'art traditionnel*

Penser le caractère unique de l'œuvre d'art aujourd'hui paraît probablement inadmissible au regard du quotidien de l'homme moderne. Or, comme nous le savons, seules les innovations nous poussent à parvenir à de nouveaux résultats dans le domaine scientifique. C'est pour cela qu'à ce niveau de la rédaction on s'attardera sur le fait que pour parler de l'authenticité de toutes les anciennes productions artistiques, il faut, au préalable brandir leur caractère très particulier qui est l'unicité. Cet aspect propre à l'art traditionnel semble être un indicateur de sens dans le monde actuel.

Il faut noter d'entrée que l'un des éléments primordiaux dans la quête des productions artistiques de marque réside dans le fait que l'œuvre est de haute facture, c'est-à-dire qu'elle présente des aspects qui captent le regard de plus d'un. En fait, ce qu'il faut savoir dans cet élan est que c'est à partir de son caractère pas trop connu qui découle de son unicité que l'on cherche toujours à contempler les produits qui dégagent une aura particulière et non des moindres. Puisqu'il est reconnu que l'ornement qui entoure les œuvres d'art a une influence qui laisse voir celles-ci comme de pures entités phénoménales, il est clair que l'on ne puisse pas, dans la reproduction de l'œuvre, arriver à obtenir la valeur originelle du produit de base. C'est en cela qu'il est important de noter que l'authenticité de l'œuvre d'art est "irreproductible" sous toutes ses formes. Il est certes possible de se perdre face à une copie de l'original, mais il faut souligner que cet élément caractéristique dans le domaine de l'art ne peut subir de reproduction parfaite. Cette idée se justifie à travers ce passage qui indique qu'« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art » (W. Benjamin, 2000, p. 273.). L'on est alors appelé à se familiariser avec l'idée que l'authenticité ou l'originalité d'une œuvre est liée à l'idée que cette dernière est unique et qu'elle se trouve dans un seul endroit.

À cela, il est bienséant de préciser que cette production est inscrite dans le cours de l'histoire, puisqu'elle appartient toujours et précisément à une époque bien définie. Le caractère d'unicité qui est essentiel dans la qualification des œuvres d'art apparaît dès lors comme l'élément le mieux indiqué qui puisse permettre d'avoir, encore de nos jours, des admirateurs qui voyagent pour consulter des productions culturelles à travers le monde. Et, ce qu'il convient de mentionner à partir d'ici, c'est que l'existence unique est facteur d'attrance, et

maintient l'œuvre dans une atmosphère de sacralité durant tout son temps d'existence. À cet effet, notons que « C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire » (W. Benjamin, 2000, p. 273.).

En outre, il est à noter que la trame singulière qui entoure les œuvres d'art fait mention d'une considération liée d'une part, à l'espace et de l'autre, au temps. C'est la raison qui permet de soutenir que le lointain est d'ordre non seulement spatial, mais aussi et surtout temporel. Ce qui rend inapprochable l'autorité de l'œuvre dans des circonstances que seul son concepteur peut véritablement élucider, car relevant du culte rendu à cet effet pour la magnifier. À ce propos, il paraît évident de comprendre que cette caractéristique propre à ces produits culturels requiert une attention particulière qui impose une originalité certaine de ceux-ci. Quand on sait que le lointain dans l'unique apparition de l'œuvre s'oppose clairement à ce qui semble proche, il va sans dire que "l'ici et le maintenant" des œuvres artistiques repose essentiellement sur la qualité spatio-temporelle qui donne un aperçu de celles-ci.

Aussi faut-il ajouter à cette analyse l'idée que les techniques de production des premières œuvres d'art chez les Grecs trouvaient leur consistance dans le fait de réaliser des pièces uniques. C'est au vu de cela qu'avec l'apport des nouvelles techniques qui contribuent à reproduire massivement ces dernières, Benjamin souligne le changement qui s'opère dans le domaine de l'art contemporain. À ce titre, il rappelle, pour insister sur l'intérêt du caractère unique des anciennes œuvres d'art que « Les autres ne comptaient qu'un seul exemplaire et ne se prêtaient à aucune technique de reproduction » (W. Benjamin, 2000, p. 271.).

Qui plus est, Benjamin soutient dans son essai sur *L'œuvre d'art* que les différentes techniques modernes de reproduction ont profondément modifié le statut et l'expérience des œuvres d'art. Il indique déjà que l'œuvre d'art se définissait essentiellement par son caractère unique et original. Autrement exprimé, c'est de par son unicité que l'œuvre se faisait une place inégalable au sein de la cité. Selon la vision benjaminienne, le trait fondamental de l'œuvre d'art du passé est son "hic et nunc" qui donnait aux œuvres leur authenticité, leur « aura », et qui leur conférait une valeur et une fonction analogues à celles du culte ou du rite religieux jusque-là reconnu.

En revanche, cette valeur, sous l'effet du développement des techniques de reproduction de masse, vient détruire ce caractère d'unicité pour le remplacer par une autre qui trouve tout son sens dans l'exposition. Et, le sentiment qui anime le berlinois est la transformation de la perception des œuvres d'art du passé face à la naissance de nouvelles formes artistiques. Partant, il fait référence au cinéma qui apparaît comme un art qui vient sonner le glas au règne de l'art



traditionnel axé sur l'unicité. Cet art radicalement nouveau et désormais accessible à tous par la reproductibilité, contient pour ainsi dire, le germe d'une nouvelle forme d'expérience au potentiel émancipateur et révolutionnaire.

Ainsi, il est judicieux de retenir que la reproduction mécanisée fait entrer l'art dans une nouvelle ère : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » s'est aiguë au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. » (W. Benjamin, 2000, p. 279.).

Cet ultime point lié à la standardisation des produits culturels depuis l'avènement de nouveaux moyens techniques fera l'objet de notre analyse quant aux possibilités qui permettent la liquidation de ceux-ci.

## 2. Production artistique et monde technicien

Dans son écrit sur *L'œuvre d'art*, le juif allemand donne une approche hautement différenciée quant à la production des œuvres de l'esprit dans la modernité. Selon ses analyses, le changement dans les modes de production est monté d'un cran aussi remarquable qu'il est important de s'en inquiéter. L'une des raisons fondamentales, dit-il, est la sortie de l'œuvre « du lieu où elle se trouve » (W. Benjamin, op.cit, p. 274.) avec l'avènement de la machine dans le mode de production moderne. C'est donc ce déplacement du modèle de conception qui meublera cette partie de notre écrit afin de comprendre le processus qui a conduit à une telle attitude et en tirer les conséquences.

### 2.1. *Imprimerie, Lithographie et photographie, des sources de reproduction massive des œuvres de l'esprit*

Le titre de cette section nous interpelle à plus d'un titre. Il s'agit de comprendre qu'après la tentative benjaminienne visant à interpeler sur le nouveau statut de l'art, d'une façon générale, quant à la crise de la perception qui s'installe, le monde de l'art connaît désormais un bouleversement. Il faut, en effet, reconnaître que plusieurs procédés techniques ont envahi le vaste champ de production artistique au point où, par exemple, le cinéma et la photographie se sont faits une place de choix dans le domaine artistique.

En nous référant à l'idée qu'il y a eu une première phase de production traditionnelle des œuvres d'art, la seconde qui nous intéresse est celle où le monde met de côté, selon les mots de W. Benjamin (2000, p. 72.), les productions artistiques faites de « mains d'hommes » en les substituant par la machine qui semble être plus rapide.

Déjà, il est important de noter que l'évolution du monde est jalonnée par des ruptures successives dans les différents domaines de connaissances. Ici, nous comprenons avec les analyses benjaminiennes sur le rapport de l'art à la technique que l'intervention de la seconde dans le domaine du premier vient bouleverser la fonction de l'art. L'usage alors de la « gravure sur bois » (W. Benjamin, 2000, p. 271.) avec les Grecs représente un élément indicateur du début de la reproduction dans le secteur rattaché au dessin puisque la toute première réalisation s'est faite à partir de la reproduction d'une image. En fait, nous tenons à préciser que chacun des procédés s'est attaqué à une œuvre particulière avant de s'étendre aux autres.

Outre la singularité de cette gravure qui, par la suite, a dû se perfectionner en passant au « Moyen Âge à la gravure sur cuivre, au burin et à l'eau forte » (W. Benjamin, 2000, p. 272.), on se rend bien compte qu'il y a une forte volonté de dupliquer les productions. C'est alors à une ère de toutes les révolutions que l'on assiste, car c'est l'« imprimerie » qui vient juste avant la « lithographie » (W. Benjamin, 2000, p. 272.), pour supplanter le premier procédé. Tel qu'évoqué plus haut, elle s'attaque à l'écriture et réalise l'un des plus beaux rêves de la société de masse. En guise d'illustration, il est possible de souligner ceci : « On connaît les immenses transformations introduites dans la littérature par l'imprimerie » (W. Benjamin, 2000, p. 271).

La lithographie quant à elle, intervient vers la fin du XIXe siècle et se positionne comme l'élément catalyseur qui vient jusqu'ici s'imposer dans le domaine graphique puisqu'elle arrive à multiplier, en nombre presque extraordinaire, des produits qui vont faire le tour des marchés à travers le monde à cette époque précise. C'est donc fort de ce constat qu'il est donné de lire le passage qui insiste sur le fait que celle-ci « permet pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché (...), mais sous des formes chaque jour nouvelles » (W. Benjamin, 2000, p. 272.). À ce titre, il importe de préciser que l'on passe des modes de reproduction les moins parfaits aux plus parfaits. Surtout qu'après son ascension, c'est la photographie qui vient s'installer en chef d'œuvre dans ladite reproduction. Pour cela, il est plus qu'impérieux de se saisir de cette nouvelle donnée qui intervient, d'abord, comme un simple moyen de reproduction, et qui par la suite, se définit elle-même comme une œuvre d'art à part entière.

En fait, ce nouvel élément technique permet de comprendre qu'il s'opère une nouvelle tendance dans l'offre des réalisations artistiques qui suscitent de l'émotion. Toute la logique que l'on doit saisir à ce niveau est le caractère progressiste des techniques de diffusion de l'image, en l'occurrence la photographie. Il s'agit, de ce fait, d'une évolution spectaculaire qui vient

couronner toutes les autres formes de moyens de reproduction à grande échelle jusque-là confortables dans leur élan. Grâce à certaines de ses possibilités modernes de réalisation, celle-ci parvient à révolutionner le monde de la production artistique. C'est pour cela qu'elle est désignée comme étant le premier moyen de reproduction effectivement révolutionnaire, et qui marque le début d'une ère qu'il est convenu d'appeler la modernité. Laquelle période garantit la parfaite reproduction des œuvres avec des traits identiques à l'original. C'est sans doute pour cela qu'on peut affirmer que certaines nouvelles propriétés en la photographie assurent une analogie entre le sujet et son image, une bonne possibilité de ressemblance entre différents objets reproduits.

Au regard de ce qui précède, il est possible d'avouer qu'avec la multiplication des techniques de reproduction, l'art entre en crise, c'est alors le lieu de préciser qu'une nouvelle doctrine fait son apparition, celle de l' "art pur".

En partant du principe que l'œuvre d'art est conçue pour être reproductible, il est clair d'admettre que cela est irréversible. Toutefois, ce qui reste à remarquer, c'est le fait que ces moyens ayant conduit à une production abondante, l'art nouveau se trouve exposé à tel enseigne que chacun le possède. D'où la nécessité de savoir la portée des reproductions artistiques massives depuis l'ère technologique qui a favorisé aussi bien, la production en série que le mode de standardisation croissant.

## *2.2. La sérialisation et la standardisation : sources de liquidation des productions culturelles*

Pour entrer de plein pied dans cette section, il importe de souligner que les deux phénomènes, notamment la sérialisation et la standardisation qui constituent l'épine dorsal de cette phase sont le résultat direct des nouvelles technologies qui se sont invitées sur le terrain de la production artistique. Avec leurs actions dans le domaine de réalisation des œuvres d'art, l'on se rend véritablement compte de l'accentuation d'un phénomène bien évoqué par le berlinois lorsqu'il fait savoir que le produit artistique n'échappe pas forcément à la commercialisation. Il faut cependant souligner que c'est à partir du moment où la base culturelle se voit écartée de l'œuvre qu'elle est réduite à la valeur marchande.

Il est, dès lors, important de saisir le sens de cette nouvelle approche propre à l'art comme une influence de la technique qui oblige l'œuvre à ne servir que de marchandise. Chose qui lui était presque interdite puisqu'à partir de son unicité, il paraissait un peu difficile de retrouver en quantité suffisante des produits artistiques et de penser à les exposer pour la vente. De ce point de vue, il est utile de comprendre l'analyse de W. T. Adorno, (2010, p. 130.) en direction

de ce que représentent les « industries culturelles » qui favorisent la reproduction massive des anciennes œuvres d'art. À ce propos, il indique clairement que « pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social ». Quand on se réfère à son écrit *Sur la musique populaire*, on est en droit de dire qu'il tire son inspiration de l'héritage laissé par le fait de vouloir tout "uniformiser" de façon automatique au sein de la société moderne. On comprend à partir de là que si on a affaire aujourd'hui à l'art-marchandise, cela découle du simple fait qu'on a adopté le principe de standardisation visant à tout reprendre à une échelle interminable.

Revenant à son point de vue sur la question relative à la « musique populaire » (W. T. Adorno, 1991, p. 185. ), on peut dire qu'il y a lieu de distinguer entre ce qu'est la musique dite populaire et celle qu'on pourrait qualifier de musique savante. L'idée que nous avons de lui nous permet de mentionner que lorsque le second type de musique se veut comme un modèle qui ne s'oriente pas dans une logique de dissociation de la particularité d'avec la totalité, avec le premier, c'est un schéma tout à fait opposé qui s'installe. Surtout avec l'idée de vouloir tout standardiser pour en faire de purs produits de consommation. D'ici là, nous pouvons préciser que le fait de s'engager sur les sentiers d'une production sans fin en série des œuvres d'art conduit inexorablement à la dégénérescence du caractère authentique des productions culturelles dans leur ensemble. Cette thèse est entérinée par (W. Benjamin, 2000, p. 276.) quand il explique en substance ce qui suit : « En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. » L'œuvre se trouve ainsi dans l'obligation d'être exposée pour le grand public qui représente la société de consommation des biens culturels. Nous sommes sans ignorer qu'une fois que la "quantité devient qualité", alors naît l'idée de vouloir écouler le surplus.

Ainsi convient-il d'insister sur le fait que la valeur d'exposition qui est perçue comme celle qui confirme la valeur d'échange naissent de la socialité humaine conduisant, d'un côté à la marchandisation de tout bien et, de l'autre, à la remise en cause de leur authenticité. Puisqu'en jetant un regard en direction de l'origine des créations artistiques, il ressort que la valeur d'échange fait corps avec la valeur d'exposition tout en tournant le dos à la valeur culturelle, on comprend aisément la posture de l'auteur de *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Dans cette œuvre inédite où (R. Tiedemann, 1987, p. 110.) s'attarde sur la présentation de la sociologie de l'art de W. Benjamin, l'on s'aperçoit clairement que la satisfaction des besoins des hommes prend forme dans une société mercantiliste au sein de laquelle l'exposition des produits apparaît comme une

norme. Il l'annonce en ces termes bien précis : « Les échanges dans les anciens systèmes économiques, fondés sur la satisfaction des besoins, ne se développèrent qu'avec beaucoup d'hésitation et à partir des marges du système; il en est de même pour l'exposabilité des œuvres d'art. »

Avec la nouvelle société donc, on assiste à une substitution de la valeur originelle de l'œuvre par la valeur de réification. Du coup, dans la « société échangiste », nous avons désormais affaire au développement de l'exposition des œuvres dans tous les domaines.

L'une des préoccupations majeures qui ont hanté les réflexions de Benjamin et son ami Adorno est le caractère indissociable de l'œuvre d'art à la sphère purement économique qui se montre de jour en jour irrévocable à la face du monde. Tout le processus de fabrication de l'œuvre laisse transparaître l'idée que l'art est fortement lié au système capitaliste qui ne voit que le profit partout. La production culturelle qui est en partie liée à l'industrie culturelle n'est plus celle d'un sujet particulier qui est perçu comme étant le créateur. C'est plutôt à une standardisation de l'œuvre qui impose que celle-ci ne serve à rien d'autre que de générer du profit. D'où la confirmation de l'idée que tout soit liquidé parce qu'existant en nombre incalculable.

## **Conclusion**

Il faut comprendre à partir de cet article que la société moderne à fortement contribué à la réification de la valeur de l'œuvre d'art. Donnant ainsi à saisir celle-ci comme un produit ayant pour but principal de servir à la commercialisation, et donc de satisfaire le regard du public. Nous tenons à souligner que ce fait est le fruit de l'évacuation de la valeur culturelle de l'art qui, jusque-là, voilait encore le caractère marchand de l'œuvre. Avec l'amour trop poussé pour l'adoption du processus de réification de l'art aujourd'hui, on se rend à l'évidence que les produits culturels apparaissent sans ambages comme marchandises et cela engendre des conséquences funestes vis-à-vis du devenir de l'art. C'est pour entériner cet aspect des choses que H. Routier (2019, p. 98.) indique que « ce renversement est représentatif de la crise de la reproductibilité de l'art décrite par Walter Benjamin ».

## **Références bibliographiques**

ADORNO Theodor, (1991). « Sur la musique populaire », in *Revue d'esthétique*, no 19 (*spécial Jazz*) trad. Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier et Marc Jimenez, pp. 181-204.

BENJAMIN Walter, (1991), « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Écrits français*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard.

BENJAMIN Walter, (2000), « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard.

HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor, (2010) *La dialectique de la Raison*, Fragments philosophiques, trad. de Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard.

LACOSTE Jean, (2003), *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Mayenne, Maurice Nadeau.

JIMENEZ Marc, (2005), *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard.

ROUTIER Hélène, (2019), « Marilyn Monroe: d'une valeur d'exposition à une valeur culturelle », in *Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 2 - 1, pp.98-110.

TIEDEMANN Rolf, (1987), *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, préface de Theodor Adorno, trad. Rainer Rochlitz, Vendôme, Actes Sud.