

**Walter Benjamin et le tournant politique de l'esthétique: une analyse critique de la
perspective benjaminienne sur l'art**

Nicholas Hardy

Mémoire soumis à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en sociologie

Département de sociologie et d'anthropologie
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

© Nicholas Hardy, Ottawa, Canada, 2013

« L'espoir ne nous est donné que pour l'amour de ceux qui sont sans espoir.¹ »

Walter Benjamin, *Correspondance*

« Le fait n'est pas que le passé jette sa lumière sur le présent ou le présent sa lumière sur le passé, mais l'image est ce en quoi l'autrefois s'assemble avec le maintenant, à la rapidité de l'éclair, en une constellation. »

Walter Benjamin, *Paris, capitale du*

XIX^e siècle. Le livre des passages

¹ Cité par Martin Jay dans Martin Jay. *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 212. Notre traduction.

Résumé

L'œuvre de Benjamin se situe dans le contexte sociohistorique particulier de la société européenne du XX^e siècle. Elle s'inscrit dans le tournant politique des théories esthétiques, ainsi que dans le tournant culturel de la pensée marxiste. Incidemment, ces nouvelles théories critiques considèrent l'art et la culture comme de nouveaux espaces politiques d'envergure. De plus, en analysant les différentes acceptions du concept de l'aura et de son déclin, ayant largement trait aux nouvelles conditions de l'expérience moderne et de la réception de l'art dans la société capitaliste, nous tentons de mettre en lumière l'apport de la pensée de Benjamin à la pensée sociale.

Remerciements

L'élaboration d'un mémoire, comme tout travail d'envergure, n'est rarement l'affaire d'une seule personne. Au contraire, il est constitué d'influences multiples, dont la somme constitue le tissu de sa complexité. Je tiens donc, ici, à remercier sincèrement tous ceux et celles qui, de par leur appui indéfectible ont permis la réalisation de ce travail.

D'abord, j'aimerais remercier ma directrice de thèse Mme Diane Pacom qui a su animer mon intérêt pour l'étude sociologique de la culture et de l'art. La découverte de sujets qui aujourd'hui me passionnent – la Théorie critique, la pensée de Walter Benjamin – a été rendue possible grâce à son enseignement. Mme Pacom accorde beaucoup d'intérêt et d'importance à ses étudiants, tout en encourageant le développement de leur autonomie, de leur pensée critique et l'approfondissement de leurs connaissances. Son appui continu lors de toutes les étapes de mon séjour à la maîtrise, ses judicieux conseils, ses minutieux commentaires et critiques et son profond intérêt témoignent de sa bonté humaine et de son haut mérite en tant que professeure. Je lui en suis infiniment reconnaissant.

Je tiens également à remercier ma famille. Ma mère, Lyne, dont la délicatesse, l'empathie et la présence d'esprit ont été, dans ma vie, des phares qui ont su me guider. Mon père, Pierre, qui a été assurément pour moi une influence et une source d'admiration des plus décisives. Son écoute et ses précieux conseils ont toujours su me rassurer et m'inciter à persévérer, à contourner tout obstacle et à me réaliser au meilleur de moi-même. Il m'a appris à ne jamais sous-estimer l'importance de la créativité, cette faculté qui nous permet de transformer l'aspect fantasmagorique des possibles qui nous entourent en une réalité parfois tout aussi fantasmagorique. Et ma sœur, Isabelle, dont la gentillesse, la confiance et l'intelligence m'ont été d'un appui indispensable tout au long de mes démarches. Leur présence dans ma vie est pour moi une grande source d'espoir et de bonheur. Je tiens également à remercier les membres de ma parenté qui ont toujours été des figures positives dans ma vie. Merci aussi à mes amis, dont Pedro Piriz Castaño, pour son écoute et sa grande confiance. Les mots ne peuvent suffire à exprimer ma gratitude et mon appréciation envers eux.

Finalement, je tiens à remercier le département de sociologie et d'anthropologie de l'Université d'Ottawa, ainsi que toutes les personnes qui ont contribué à la réussite de ce mémoire.

Table des matières

Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 Regards sur le tournant politique de l'esthétique: Théorie critique et avant-gardes artistiques.....	3
1.1 Le tournant politique de l'esthétique.....	5
1.2 Le tournant culturel de la pensée marxiste.....	8
1.3 L'influence de l'art d'avant-garde sur le tournant politique de l'esthétique.....	10
1.4 Le dadaïsme et la subversion de l'art.....	11
1.5 Le surréalisme et la naissance d'un imaginaire nouveau.....	13
Chapitre 2 Le virage politique de Walter Benjamin.....	15
2.1 Le prélude au tournant politique de la pensée de Benjamin.....	15
2.2 Le tournant politique de la pensée de Benjamin.....	19
2.3 La théorie de Lukács: quelques jalons significatifs.....	24
2.4 <i>Sens unique</i> et la nouvelle pensée esthétique matérialiste de Benjamin.....	27
2.5 L'exil de Walter Benjamin et sa collaboration avec l' <i>Institut für Sozialforschung</i>	32
2.6 La Théorie critique: points de convergence avec la pensée benjaminienne.....	34
Chapitre 3 L'aura et son déclin: une étude du cheminement de la pensée de Benjamin.....	40
3.1 Premières définitions de l'aura et préfiguration des thèmes centraux de <i>L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique</i>	42
3.1.1 <i>Haschich début mars 1930</i>	43
3.1.2 L'aura et la photographie.....	44
3.1.3 L'expérience moderne et le déclin de l'aura.....	50
3.2 L'aura et son déclin, une analyse de l'essai sur <i>L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique</i>	52
3.2.1 Le pivot de la théorie de Benjamin: caractéristiques de l'art auratique.....	53
3.2.2 La fonction politique de l'art.....	56
3.2.3 Le cinéma et sa valeur d'exposition.....	58
3.2.4 Combattre le feu par le feu.....	61
3.2.5 L'esthétisation de la politique et la politisation de l'art.....	63
3.3 L'aura et le dernier tournant de la pensée de Benjamin.....	67
3.3.1 L'aura et la mémoire involontaire.....	69
3.3.2 Le déclin de l'aura revisité.....	74
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	80

Introduction

Walter Benjamin, penseur aux multiples facettes, est une figure incontournable dans l'univers intellectuel européen du XX^e siècle. Nous avons choisi d'aborder la pensée de Walter Benjamin dans le cadre de ce mémoire puisqu'il nous semble que l'étude de l'œuvre de Benjamin soit d'une importance primordiale à la compréhension des transformations culturelles qui surviennent dans la société occidentale du XX^e siècle. Dès le début de notre recherche, nous avons été fascinés par l'approche interdisciplinaire favorisée par Benjamin, par la diversité de ses écrits² et, surtout, par la richesse et la complexité de ses interrogations, de son style et de sa pensée. Assurément, Benjamin et sa pensée sont difficiles à catégoriser. Cet auteur est considéré à la fois sociologue, critique d'art, linguiste, sémiologue, graphologue, historien, théoricien de la littérature et de l'art, traducteur, philosophe et théologien³. Benjamin a porté un regard unique et original sur son époque. Pour ce, nous avons décidé d'en faire notre sujet d'étude. De toute évidence, le contexte sociohistorique dans lequel se situe la pensée de Benjamin nous interpelle fortement. Période de bouleversements, non seulement dans le domaine de l'art, avec l'avènement des avant-gardes artistiques et des innovations technologiques telles que la radio, la photographie et le cinéma, mais aussi dans le domaine sociopolitique, où le passage de la Première Guerre mondiale, aux crises économiques et aux révoltes ouvrières, à la montée du fascisme, notamment du nazisme, jusqu'aux atrocités de la Deuxième Guerre mondiale, ont profondément marqué l'histoire contemporaine. Bien entendu,

² La diversité de ses écrits va « des poèmes, des pièces radiophoniques et des nouvelles aux traités philosophiques, en passant par l'essai littéraire ou esthétique de grande envergure, les notes sur des expériences des drogues, les observations sur les livres d'enfants, la théorie politique ou les aventures surréalistes ». Présentation par Rainer Rochlitz dans Walter Benjamin. *Œuvres I*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 12

³ *Ibid.* p. 15

Benjamin est une figure hautement représentative de cette époque⁴. Ses analyses nous donnent des clés indispensables à sa compréhension.

Vu la diversité des écrits de Benjamin et son caractère prolifique, nous nous sommes rapidement rendu compte de l'immensité de la tâche d'une étude exhaustive de l'ensemble de sa pensée. Évidemment, une étude complète de sa pensée nécessiterait plusieurs années. Dans le cadre de ce mémoire, nous avons donc décidé d'analyser en profondeur uniquement certains concepts clés de la pensée benjaminienne, notamment ceux qui, selon nous, se relient davantage à la sociologie.

Ainsi, le but de ce mémoire est de présenter avant tout la contribution théorique de Benjamin à la pensée sociale. Quel est, précisément, l'apport de Benjamin à la pensée sociale? À notre avis, cet apport se retrouve plus spécifiquement dans ses analyses critiques de l'art et de la culture et peut être clairement mis en évidence par le biais de l'inscription de sa pensée au tournant politique de l'esthétique, ainsi qu'à la Théorie critique. En outre, il est clair que l'esthétique benjaminienne comporte une forte dimension politique.

Nous partirons du principe que l'analyse de la pensée de Walter Benjamin doit être comprise à la lumière de son contexte sociohistorique. Conséquemment, au premier chapitre, nous nous pencherons sur ce contexte en nous concentrant plus particulièrement sur trois points: a) le tournant politique de l'esthétique, b) le tournant culturel de la pensée marxiste, c) ainsi que l'influence des avant-gardes artistiques sur ces tournants.

Au deuxième chapitre, en suivant la ligne directrice du *tournant politique*, nous présenterons un aperçu de la biographie intellectuelle de Benjamin. Nous nous centrerons ainsi sur la présentation du tournant politique de sa pensée en examinant les facteurs qui ont contribué

⁴ Nous n'avons qu'à évoquer le caractère tragique du décès de Benjamin, qui s'est enlevé la vie à Port Bou en 1940 et, conséquemment, l'inachèvement de ses derniers textes, dont l'étude colossale intitulée *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*.

à ce tournant. De plus, nous mettrons en lumière son rapport intellectuel avec la Théorie critique de l'École de Francfort, en présentant son affiliation avec l'Institut pour la recherche sociale et en soulignant les points de convergence au niveau des thèmes centraux abordés par Benjamin et par les principaux tenants de la Théorie critique.

Finalement, au troisième et dernier chapitre, nous poursuivrons notre étude du cheminement de la pensée de Benjamin en nous centrant sur l'analyse des différentes acceptions d'un des concepts les plus importants de son œuvre, soit celui de l'aura et de son déclin. L'étude du concept de l'aura est essentielle à la compréhension de l'œuvre de Benjamin. D'une part, ce concept traite de la transformation de l'expérience et de la réception de l'art à l'époque où les nouvelles technologies sont employées par les régimes fascistes à des fins de domination. D'autre part, l'avènement de ces nouvelles technologies présente des possibilités émancipatrices dans le domaine artistique. Dans cette partie, nous mettrons l'accent sur les définitions premières du concept de l'aura et de son déclin. Ensuite, nous analyserons ce concept tel qu'il figure dans un des essais les plus importants de Benjamin intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Enfin, nous identifierons une définition de ce même concept provenant de l'essai intitulé *Sur quelques thèmes baudelairiens*. L'étude du concept de l'aura et de son déclin nous permettra ainsi de mettre en évidence les contributions de Benjamin à la pensée sociale.

Chapitre 1 Regards sur le tournant politique de l'esthétique: Théorie critique et avant-gardes artistiques

Tout au long de ce texte, notre recherche sera basée sur l'hypothèse que les théories esthétiques qui se développent au XX^e siècle sont fortement marquées par les événements

historiques et par les mouvements d'avant-garde artistique, notamment, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme qui émergent à l'époque. Tel que décrit par Marc Jimenez, l'art et l'esthétique sont affectés par l'avènement de la Première Guerre mondiale, par les grèves ouvrières et par les difficultés économiques en Europe qui surviennent dans la période de l'après-guerre⁵. Ainsi, les théories esthétiques qui ont vu le jour au XX^e siècle reflètent ces nombreuses préoccupations sociales et politiques. La pensée de Walter Benjamin s'inscrit dans le courant des théories qui incarnent ce tournant politique de l'esthétique. Celle-ci est associée également à la Théorie critique, développée par l'École de Francfort, qui, issue du marxisme, développe une nouvelle perspective théorique critique sur l'art, la culture et la société. Tout comme celles des autres penseurs qui ont contribué au tournant politique de l'esthétique dont il sera question dans ce mémoire, l'œuvre benjaminienne connaît un virage politique particulier que nous allons circonscrire et analyser. En effet, selon Rochlitz, le tournant politique de la pensée benjaminienne aurait eu lieu autour de 1924⁶. Dès lors, nous retrouvons chez Benjamin un intérêt pour la politique marxiste et pour la culture européenne contemporaine⁷. Notre auteur s'intéresse, par le biais de la critique littéraire, aux principaux mouvements artistiques de la modernité (notamment ceux qui ont été engendrés par Baudelaire, Valéry et Proust), ainsi qu'aux mouvements d'avant-garde artistique (le dadaïsme et plus particulièrement, le surréalisme).

Dans ce premier chapitre de notre mémoire, nous présenterons, dans un premier temps, ce que Jimenez qualifie du *tournant politique* de l'esthétique. Ensuite, nous tisserons un lien entre le tournant politique de l'esthétique et la Théorie critique et présenterons enfin l'influence des avant-gardes artistiques sur le tournant politique de l'esthétique.

⁵ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 333

⁶ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 134

⁷ Michael Jennings. « Walter Benjamin and the European Avant-Garde », dans David Ferris. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 19

1.1 Le tournant politique de l'esthétique

Selon le philosophe Marc Jimenez, les théories esthétiques qui se développent au XX^e siècle (notamment dans sa première moitié) traduisent le « climat culturel créé par la naissance de l'art moderne et par l'irruption des mouvements avant-gardistes⁸ ». Selon cet auteur, les théoriciens de cette époque partagent des influences philosophiques communes, notamment, celles qui découlent de l'idéalisme et du romantisme allemands, surtout celles de Kant et Hegel. Tous semblent avoir lu les écrits de Marx, Nietzsche, Freud, Husserl et sont tous interpellés par des thèmes similaires, dont ceux du déclin et de la décadence sociale⁹. Les théories de cette époque se développent donc dans un contexte historique marqué par des bouleversements sociaux et politiques, notamment la Première Guerre mondiale, la révolution soviétique, la montée du fascisme en Europe, les révoltes ouvrières et les crises économiques¹⁰. Jimenez avance aussi l'hypothèse que c'est en raison de ces événements historiques et de l'influence croissante de l'art sur le social que les théories esthétiques acquièrent une teneur sociopolitique nouvelle. Il identifie ensuite les principaux penseurs associés au tournant politique de l'esthétique comme étant avant tout: Georg Lukács, Martin Heidegger, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno et Walter Benjamin¹¹. Nous allons poursuivre notre réflexion sur le sujet en présentant, dans les prochaines pages, les caractéristiques de ce tournant politique de l'esthétique dont parle Jimenez en retraçant de façon succincte le développement de l'esthétique menant à ce tournant.

Ainsi, pour Jimenez, l'esthétique se développe en tant que discipline autonome au XVIII^e siècle. Il affirme qu'« [a]u terme du processus de déliaison et d'autonomisation progressive du

⁸ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 333

⁹ *Ibid.* p. 333

¹⁰ *Ibid.* p. 333

¹¹ *Ibid.* p. 333

discours sur l'art et sur le beau, le vocable esthétique s'impose pour désigner une discipline particulière¹² ». Dès lors, « l'esthétique s'inscrit dans l'ordre des disciplines philosophiques...¹³ ». Baumgarten, de son côté, appréhende l'esthétique comme étant la *science du beau (Kunstwissenschaft)*¹⁴. Selon Jimenez, Baumgarten aurait souhaité « la constitution d'une "esthétique" capable de prendre en charge le domaine de la subjectivité...¹⁵ ». Jimenez précise aussi que pour Baumgarten, le beau est conçu avant tout comme ce qui émeut¹⁶. Ainsi, l'esthétique « se définit dès lors par la pensée qui réfléchit sur l'émotion¹⁷ ». Pour lui, cette acception traditionnelle et classique du concept d'esthétique est encore fortement liée aux rapports entre l'art et le divin dans la mesure où elle « permet d'entrevoir l'harmonie qui règne dans le monde et dans la nature, et donc de percevoir la perfection divine qui préside à cette harmonie¹⁸ ».

Néanmoins, au XIX^e siècle, dans le contexte moderne, la théorie faisant de la beauté l'objet central de l'esthétique ne suffit plus à définir ni la pratique artistique, ni l'esthétique¹⁹. Toujours selon Jimenez, « la modernité ne reconnaît plus la conception métaphysique du beau²⁰ ». Dès lors, l'accent sera mis, non plus sur le statut ontologique de l'art, mais bien « sur l'implication concrète de l'activité artistique et de l'expérience esthétique de l'individu dans l'histoire et dans la société²¹ ». De surcroît, plusieurs penseurs de cette époque, dont Nietzsche, renoncent à l'héritage transmis par la tradition en brisant ainsi avec l'acception classique de la

¹² Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 122

¹³ *Ibid.* p. 122

¹⁴ *Ibid.* p. 122

¹⁵ *Ibid.* p. 123

¹⁶ *Ibid.* p. 123

¹⁷ *Ibid.* p. 123

¹⁸ *Ibid.* p. 124

¹⁹ *Ibid.* p. 214

²⁰ Par exemple, Baudelaire rejette la notion de la beauté au sens platonicien, conçue comme réalité éternelle et abstraite, afin de faire l'éloge d'une beauté éphémère plus caractéristique de la pensée et de la société modernes. *Ibid.* p. 214

²¹ *Ibid.* p. 214

beauté et de l'esthétique²². L'art moderne, au XIX^e siècle, tend donc à s'intéresser davantage au temps présent, tel qu'en témoigne, entre autres, l'appréciation de Baudelaire pour Constantin Guys, considéré selon lui *le* peintre par excellence de la réalité moderne²³. Ainsi, nous constatons que l'art au XIX^e siècle peut être envisagé entièrement sous l'angle de sa *rupture* avec la tradition. Ce thème est particulièrement prégnant dans l'art moderne, les idées représentées puisant désormais dans l'actualité et non dans l'antiquité ou dans la tradition religieuse²⁴. Nous retrouvons également cette rupture avec la tradition dans le rejet de l'art des formes fixes, qui va s'intensifier encore plus au XX^e siècle²⁵. Par exemple, nous assistons à une libération des formes traditionnelles dans le domaine de la peinture, avec l'art abstrait qui s'affranchit de la représentation traditionnelle des objets selon leurs apparences reconnaissables²⁶. Par contre, avant d'aller plus loin, il est important de souligner ici que dans l'esthétique du XIX^e siècle, cette idée de rupture n'est pas encore tout à fait définitive.

Hormis ce que nous venons de souligner ci-haut il reste que l'esthétique du XX^e siècle s'intéressera de plus en plus aux liens qui existent et qui se tissent entre l'art et les événements socio-historiques et politiques. Parallèlement, peu à peu, l'art exprime et traite directement des bouleversements de l'époque. Ainsi, à la veille de la Première Guerre mondiale, les artistes avant-gardistes de l'époque vont utiliser leurs œuvres afin d'exprimer leur angoisse et manifester leur fascination et leur révolte face à la société et son avenir²⁷. L'art avant-gardiste qui se développe dans ce contexte devient ainsi un moyen d'expression des revendications et des luttes idéologiques qui reflètent les événements tragiques de l'histoire et les bouleversements sociaux

²² Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 214

²³ *Ibid.* p. 305

²⁴ *Ibid.* p. 308

²⁵ Notons, par exemple, que l'impressionnisme marque, avec ses investigations formelles, une rupture avec les « anciens dogmes » de l'art. *Ibid.* p. 309

²⁶ *Ibid.* p. 312-313

²⁷ *Ibid.* p. 313

de l'époque. De plus, comme l'art, l'esthétique incarne de plus en plus des considérations sociales et politiques. Comme nous allons le mettre en lumière dans notre recherche, les théories développées par Lukács, Bloch, Benjamin et Adorno ont des implications sociales et politiques directes, dans la mesure où ces théories remettent en question les fondements de la civilisation occidentale, soulignant la décadence de cette civilisation en s'inspirant de la perspective marxiste pour la critiquer²⁸. Ainsi, par le biais de l'analyse critique de l'art et de la culture, ces penseurs vont critiquer à la fois le fascisme, le capitalisme, ainsi que l'orthodoxie communiste et son modèle soviétique²⁹. En ce sens, nous sommes d'accord avec Jimenez et les autres auteurs qui préconisent la thèse que l'esthétique du XX^e siècle peut être envisagée sous le thème central du *tournant politique*.

1.2 Le tournant culturel de la pensée marxiste

Tout comme nous venons d'exposer les grandes lignes du tournant politique de l'esthétique, nous pourrions identifier un *tournant culturel* dans la pensée marxiste³⁰. De fait, il importe de souligner que la plupart des théoriciens associés au tournant politique de l'esthétique sont également associés intellectuellement à la pensée marxiste, notamment au marxisme occidental et à la Théorie critique. Il s'agit d'un tournant dans le marxisme initié surtout par Georg Lukács, Karl Korsch et Antonio Gramsci³¹.

Tel qu'indiqué par Douglas Kellner, contrairement à l'approche marxiste classique, qui considère que les phénomènes culturels émergent de situations historiques spécifiques, en fonction d'intérêts socioéconomiques, les formes culturelles, artistiques, politiques, légales et

²⁸ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 334

²⁹ *Ibid.* p. 356

³⁰ Nous dérivons cette expression du *tournant politique* de Jimenez. Cependant, l'idée d'un tournant culturel de la pensée marxiste a été présentée par plusieurs auteurs, dont Douglas Kellner.

³¹ Douglas Kellner. « Cultural Marxism and Cultural Studies », pages.gseis.ucla.edu, consulté le 22 juin 2013, p. 1

autres étant conçues comme des superstructures issues et visant la reproduction de la base économique, le courant marxiste dit « culturel » rompt radicalement avec cette approche classique. Développée dans les années vingt et trente, cette nouvelle théorisation du social se centre davantage sur la dimension culturelle, en contestant le statut où l'avait reléguée le marxisme traditionnel, soit celui d'un épiphénomène secondaire sinon superflu de la base économique³². Ainsi, les critiques du marxisme orthodoxe tels que Lukács, Korsch, Bloch, tout comme Horkheimer, Adorno et Benjamin, développent une nouvelle approche critique qui privilégie la dimension culturelle. Nous pourrions distinguer deux mouvances dans ce développement de la pensée marxiste, la première, liée au marxisme occidental³³, la deuxième, liée à la Théorie critique³⁴. Nous traiterons subséquemment du marxisme occidental en présentant brièvement l'approche de Georg Lukács au deuxième chapitre.

La Théorie critique est issue d'un groupe de penseurs juifs allemands aux prises avec les sévices imposés sur eux par le régime hitlérien. Ce groupe d'intellectuels est passé à l'histoire sous le nom de l'École de Francfort. Leur approche est interdisciplinaire et vise la construction d'une théorie sociale qui a comme but de confronter les problèmes sociaux et politiques clés de son époque³⁵. Autrement dit, la Théorie critique est une théorie qui comprend des visées sociopolitiques et qui s'arroge le droit de briser avec la tradition positiviste afin de critiquer la société et ses idéologies. En outre, les théoriciens critiques de l'École de Francfort partent du principe que l'intellectuel doit être critique face à la société, à son rôle et à sa responsabilité sociale. Par la critique constante et incessante des lieux et des processus de la société, ils visent ainsi l'émancipation des individus et des sociétés. Nous aborderons plus longuement l'analyse

³² Douglas Kellner. « Cultural Marxism and Cultural Studies », pages.gseis.ucla.edu, consulté le 22 juin 2013, p. 1-2

³³ Nous entendons par « marxisme occidental » le courant marxiste qui se développe au cours des années 1920 en Europe associé principalement à Georg Lukács, Karl Korsch et Antonio Gramsci. *Ibid.* p. 1

³⁴ Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 6

³⁵ *Ibid.* p. 1

des fondements de la Théorie critique, ainsi que l'inscription de l'œuvre de Walter Benjamin à cette approche au deuxième chapitre.

1.3 L'influence de l'art d'avant-garde sur le tournant politique de l'esthétique

Les avant-gardes artistiques du XX^e siècle exercent une grande influence sur le tournant politique de l'esthétique. Nous allons maintenant examiner leur rôle et leur importance. Tel qu'énoncé précédemment, au XX^e siècle, l'art avant-gardiste rompt avec la tradition artistique du passé et se donne comme but de dénoncer la réalité de l'époque. Bien que nous reconnaissons la grande richesse et la grande diversité du mouvement de l'art avant-gardiste, nous avons choisi de nous attarder plus spécifiquement sur trois de ses manifestations, soit le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme. En ce qui a trait au futurisme, fait bien connu, Marinetti en annonce le programme en 1909 dans le *Manifeste du futurisme*. Selon Jimenez, c'est dans ce document que nous retrouvons les bases de ce mouvement, qui seraient: « une profession de foi anarchiste, révolutionnaire et nationaliste » et « l'exaltation de la beauté de la vitesse, de la guerre, du militarisme, du patriotisme, du geste destructeur des anarchistes et – on peut le regretter – du mépris de la femme³⁶ ». Permettons-nous de nuancer quelque peu: bien que ces trois mouvements partagent certains idéaux, nous remarquons que le dadaïsme et le surréalisme, mouvements qui émergent après la Première Guerre mondiale, sont à l'antipode des valeurs prônées par le futurisme. Nous allons donc nous attarder sur ces deux derniers en présentant brièvement les caractéristiques du dadaïsme et du surréalisme puisque ce sont des courants clés du tournant politique de l'art, dont l'influence sur la pensée de Walter Benjamin a été la plus considérable.

³⁶ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 313

1.4 Le dadaïsme et la subversion de l'art

Selon De Chavaine et al., le mot *dada* « apparaît pour la première fois au cours d'une soirée au [Cabaret] Voltaire, à Zurich, dans l'arrière-salle d'un café populaire, le 5 février 1916³⁷ ». Hugo Ball, poète et dramaturge allemand, aurait été à l'origine de la fondation du Cabaret Voltaire, lieu de rencontre central au mouvement. Il aurait d'ailleurs rédigé un *Premier manifeste dada* en 1916, introduisant cette nouvelle tendance artistique³⁸. Le mouvement est composé d'hommes et de femmes de diverses nationalités, réfugiés en Suisse, dont Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean-Hans Arp et autres³⁹. À la question qu'est-ce que Dada? Tzara répond, dans son *Manifeste dada* de 1918, que « DADA NE SIGNIFIE RIEN⁴⁰ », affirmant ainsi la vocation nihiliste de Dada⁴¹. Pourtant, simplement dit, Dada est déjà en soi une forme embryonnaire de protestation. Tel que le décrit De Chavaine et al., « Dada est né de la guerre, en réaction contre la falsification, par la propagande, de toutes les réalités humaines, le sinistre "bourrage de crâne"⁴² ». En outre, tel que le décrivent Berstein et Milza, suite à la Première Guerre mondiale, le « déclin de l'Europe » est désormais perçu comme une évidence⁴³. Rappelons en effet que le bilan humain est catastrophique comptant environ huit millions de morts européennes et six millions d'invalides⁴⁴. La guerre aurait ainsi joué, selon Berstein et

³⁷ Farid de Chavaine, Pauline Baron, Aurélie Leruth. « Dadaïsme », dans Dissidences. *Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 59

³⁸ Hugo Ball. *Dada à Zurich; le mot et l'image*, Sabine Wolf, Paris, Les presses du réel, 2006, p. 7-11

³⁹ Farid de Chavaine, Pauline Baron, Aurélie Leruth. « Dadaïsme », dans Dissidences. *Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 59

⁴⁰ Tristan Tzara. *Sept manifestes DADA, Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 21

⁴¹ Jean-Luc Rispail. *Les surréalistes; Une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 14

⁴² Farid de Chavaine, Pauline Baron, Aurélie Leruth. « Dadaïsme », dans Dissidences. *Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 60

⁴³ Serge Berstein, Pierre Milza. *Histoire de l'Europe; Du XIX^e au début du XXI^e siècle*, Paris, Hatier, 2006, p. 60

⁴⁴ *Ibid.* p. 61

Milza, « un rôle amplificateur en provoquant le rejet brutal d'une société et d'une culture "bourgeoises" auxquelles sont imputées les principales responsabilités de la tuerie⁴⁵ ».

Certes, l'horreur et le dégoût inspirés par les atrocités de la guerre vécues par les protagonistes du dadaïsme, trouvent leur expression dans la révolte de ces derniers contre les valeurs sous-tendant l'art et la civilisation occidentale⁴⁶. Ceci donna ainsi lieu à des manifestations parfois dérisoires et absurdes, mais fondamentalement innovatrices dans le domaine de l'art, telles que la poésie bruitiste, dont la subversion du langage rationnel est très représentative de la subversion de l'ordre que visent ces artistes. De plus, il est important de souligner que ces artistes laissent souvent le hasard intervenir dans leurs créations. En effet, la valorisation d'objets laissés pour compte dans la vie de tous les jours, tel que dans les *ready-made* de Duchamp, font partie de leur démarche⁴⁷. Nous retrouvons ainsi la présence d'une critique de la rationalité et la manifestation d'une violence envers l'art et envers la réalité; tel qu'en témoignent ces passages rédigés par Tzara:

« J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes comme je suis aussi contre les principes [...]. J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens.⁴⁸ »

De plus, Tzara affirme: « L'art a besoin d'une opération⁴⁹ » et, à la fin du manifeste intitulé *Monsieur aa l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste*, « Foutez-vous vous-même un coup de

⁴⁵ Serge Berstein, Pierre Milza. *Histoire de l'Europe; Du XIX^e au début du XXI^e siècle*, Paris, Hatier, 2006, p. 194

⁴⁶ Philippe Monsel. *DADA*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2005, p. 5

⁴⁷ Farid de Chavaine, Pauline Baron, Aurélie Leruth. « Dadaïsme », dans *Dissidences. Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 66

⁴⁸ Tristan Tzara. *Sept manifestes DADA, Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 20

⁴⁹ *Ibid.* p. 38

poing dans la figure et tombez morts⁵⁰ ». Il est évident que les critiques sociales des dadaïstes mènent à des actes qui débordent du domaine artistique, notamment, à des manifestations anticléricales⁵¹, antibourgeoises et antimilitaristes⁵².

Bref, l'avènement du dadaïsme marque clairement une certaine subversion⁵³ de l'art, l'expression d'une crise de l'art moderne et d'une crise de la civilisation occidentale⁵⁴. Par le fait même, nous constatons que le mouvement dadaïste marque fortement l'avènement d'un tournant politique dans le domaine de l'art. En effet, l'artiste, non plus dans un état de passivité contemplative, exerce sa conscience politique pour critiquer sa société. Désormais, l'artiste n'est plus séparé de l'actualité sociale et politique. Au contraire, tel que le décrit Tzara, « l'artiste nouveau proteste⁵⁵ »! Conséquemment, toute étude subséquente de l'art doit s'étendre au domaine du politique. De même, toute étude critique de la société ne peut plus se limiter au domaine de l'économie ou de la politique mais doit aussi se centrer sur la culture qui est perçue de plus en plus comme faisant partie de l'espace politique⁵⁶.

1.5 Le surréalisme et la naissance d'un imaginaire nouveau

Bien que la parution des livres *Les Champs magnétiques* en 1920 d'André Breton et de Philippe Soupault et du *Manifeste du surréalisme* en 1924 de Breton marque officiellement l'émergence du surréalisme, d'après Rispaïl, ce mouvement prend naissance dans la revue

⁵⁰ Tristan Tzara. *Sept manifestes DADA, Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 51

⁵¹ Par exemple, l'interruption de la messe à la cathédrale de Berlin par le dadaïste berlinois Johannes Baader en 1918 qui aurait crié « “Vous vous fichez pas mal du Christ!” avant d'être expulsé ». Farid de Chavaine, Pauline Baron, Aurélie Leruth. « Dadaïsme », dans *Dissidences. Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 61

⁵² *Ibid.* p. 63

⁵³ Nous entendons par là que l'art avant-gardiste va à l'encontre des règles, principes et conventions établis.

⁵⁴ José Pierre. *Le Futurisme et le Dadaïsme*, Paris, Éditions Rencontre Lausanne, 2006, p. 52-56

⁵⁵ Tristan Tzara. *Sept manifestes DADA, Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 25

⁵⁶ Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 11

Littérature que Breton dirige avec Louis Aragon et Philippe Soupault en 1919⁵⁷. Cette revue est, selon Rispaïl, « le laboratoire principal de l'expérimentation surréaliste⁵⁸ ».

Selon ce dernier, le surréalisme, bien qu'ayant hérité d'une partie du négativisme du dadaïsme, aurait néanmoins abandonné son aspect de pure révolte, pour construire un *imaginaire nouveau*⁵⁹. En effet, les surréalistes ont utilisé des techniques originales telles que le sommeil hypnotique, l'écriture automatique, les textes collectifs, les collages et les « cadavres exquis », fondant ainsi un nouveau courant artistique. L'organe original du groupe, la revue *Littérature*, laisse place en 1924 à une nouvelle revue *La Révolution surréaliste*, dans laquelle les surréalistes explorent méthodiquement le monde des rêves, recourant à l'écriture automatique, dans le but d'accéder à la pensée inconsciente, à la recherche de liberté et d'innovations artistiques⁶⁰.

Tel que le souligne Rispaïl, au cours des années trente, l'activité surréaliste, dont le but central était déjà de « transformer le monde », selon la phrase de Marx, s'intéresse elle aussi à la révolution⁶¹. Par ailleurs, selon Frédéric, l'été 1925 marquerait le « tournant politique » du surréalisme parisien, dont le tract « La révolution d'abord et toujours » s'attaquant à la guerre du Rif, aurait servi de catalyseur à une politisation déjà en cours au sein du mouvement⁶². Ce texte se démarque par la violence de son ton anticolonialiste et par sa critique virulente de la société occidentale. Selon Frédéric, le tract de 1925 « affirme pour la première fois avec fracas l'engagement politique des surréalistes, en cherchant la synthèse de la révolution sociale avec la “révolution surréaliste”⁶³ ». Plusieurs membres du surréalisme, dont Breton, Aragon, Éluard,

⁵⁷ Jean-Luc Rispaïl. *Les surréalistes; Une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 17

⁵⁸ *Ibid.* p. 19

⁵⁹ *Ibid.* p. 36

⁶⁰ *Ibid.* p. 39

⁶¹ *Ibid.* p. 58

⁶² Thomas Frédéric. « La révolution d'abord, et, toujours! », dans *Dissidences. Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, p. 157

⁶³ *Ibid.* p. 158

Péret et autres, adhèrent au Parti Communiste⁶⁴. Cependant, Breton, désenchanté du dogmatisme et de l'exigence du ralliement inconditionnel aux thèses du Parti Communiste, ainsi qu'Éluard et Crevel, seront exclus du Parti, suite à la publication dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, d'une lettre d'Alquilé dénonçant, tel que cité par Rispaïl, « “le vent de crétinisation systématique qui souffle d'URSS”⁶⁵ ».

En somme, nous constatons que la pensée esthétique connaît des mutations à travers l'histoire, étant premièrement intéressée aux rapports entre l'art et la beauté, pour enfin, au XX^e siècle, être amenée, en raison de transformations dans le domaine de l'art et d'événements historiques et de changements au sein de l'esthétique même, à sa politisation.

Chapitre 2 Le virage politique de Walter Benjamin

Ce chapitre a comme but de mettre l'accent plus spécifiquement sur le legs intellectuel de Walter Benjamin. Nous situerons, à l'aide d'informations biographiques, la pensée de Walter Benjamin dans le contexte social européen qui est à l'origine du tournant politique de l'esthétique. De plus, nous présenterons le tournant politique de la pensée de Benjamin en mettant en évidence les différents facteurs qui pourraient expliquer ce virage. Finalement, nous expliciterons l'affiliation de Walter Benjamin à la Théorie critique.

2.1 Le prélude au tournant politique de la pensée de Benjamin

Commençons par l'esquisse de la biographie intellectuelle de Benjamin dans laquelle nous présenterons les facteurs contribuant au tournant politique de sa pensée. Benjamin est né à

⁶⁴ Jean-Luc Rispaïl. *Les surréalistes; Une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 59

⁶⁵ *Ibid.* p. 79

Berlin en 1892⁶⁶. Il est le fils aîné de sa famille. Tel qu'indiqué par Witte, Benjamin grandit dans un environnement fortement influencé par les valeurs de la grande bourgeoisie allemande de l'époque. Or, si Benjamin connaît le confort de la bourgeoisie lors de son enfance, ce dernier connaît aussi la pauvreté et l'instabilité à l'âge adulte, premièrement en tant qu'homme de lettres en raison d'un faible revenu provenant uniquement de la publication d'articles, puis en tant qu'exilé lors de la montée du nazisme. Malheureusement, Walter Benjamin connaît une fin tragique en 1940, tentant d'échapper aux Nazis, à Port Bou⁶⁷.

Les années de formation académique de Benjamin sont marquées par son engagement dans le Mouvement de la jeunesse axé sur la réforme du système universitaire. Fréquentant depuis 1902 le lycée Kaiser-Friedrich à Berlin, Benjamin passe, en 1905, deux ans au pensionnat Haubinda, à la campagne en Thuringe, en raison de sa santé précaire⁶⁸. Ce séjour aurait été de grande importance pour le développement de la pensée de Benjamin, qui aurait été fortement influencé par un des directeurs de l'établissement, un des principaux protagonistes de la réforme scolaire, Gustav Wyneken⁶⁹. Dès son retour au lycée Kaiser-Friedrich en 1907, Benjamin est impliqué dans le *Mouvement de la jeunesse libre allemande*, publiant des textes dans la revue *Der Anfang*, qui répandait les idées de Wyneken, sous le pseudonyme d'« Ardor »⁷⁰. Dans ses premiers textes, tel que souligné par Palmier, « Benjamin affirme la nécessité d'une réforme de l'éducation, d'une critique de l'université et de ses valeurs fondées sur la certitude du rôle messianique de la jeunesse⁷¹ ». En effet, Benjamin aurait vu dans la jeunesse une communauté

⁶⁶ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 7

⁶⁷ *Ibid.* p. 254

⁶⁸ *Ibid.* p. 17-18

⁶⁹ *Ibid.* p. 20

⁷⁰ *Ibid.* p. 21

⁷¹ Tel qu'indiqué par Palmier, il s'agit de textes publiés dans la revue *Der Anfang*, notamment « Das Dornröschen », « Die Schulreform, eine Kulturbewegung », « Unterricht und Wertung » et autres. Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 141

spirituelle pouvant assumer une certaine autonomie et investie d'un rôle messianique⁷². Selon Palmier, le Mouvement de la jeunesse aurait souhaité effectuer une coupure radicale du monde bourgeois et de son système d'éducation⁷³. Puis, en 1914, Benjamin est élu président de la Freie Studentenschaft de Berlin⁷⁴. Cependant, le programme qu'il propose dans son discours d'inauguration et à l'occasion d'une rencontre annuelle des groupes d'« étudiants libres » connaît peu de succès. Conséquemment, Benjamin se retire du travail d'organisation au sein du mouvement⁷⁵.

L'essai « La vie des étudiants », publié en 1915, témoigne des idées de Benjamin à cette époque. Dans cet essai, tel que le souligne Witte, la critique devient pour Benjamin « la voie royale de la connaissance⁷⁶ ». Pour lui, la critique a comme tâche, par le biais de la connaissance, de « libérer l'avenir de ce qui aujourd'hui le défigure⁷⁷ », marquant ainsi le caractère émancipateur et destructeur de sa critique. Nous retrouvons dans cet essai une critique des fondements de la société bourgeoise et du système universitaire. Benjamin critique la « dénaturation de l'esprit créateur en esprit de métier » qui dominerait l'enseignement supérieur⁷⁸. Il oppose à cet état dans le domaine académique que nous pourrions caractériser d'instrumental (Benjamin évoquant la formation de « serviteurs de l'État⁷⁹ »), le mot d'ordre de rassembler « – au moyen de l'amour – dans une unique communauté de créateurs, la nécessaire indépendance de celui qui crée et la nécessaire insertion de la femme...⁸⁰ ». Notons, tel que le souligne Ferris, que l'amour figure, abstraitement, comme caractéristique centrale de la jeunesse

⁷² Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 142

⁷³ *Ibid.* p. 136

⁷⁴ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 32

⁷⁵ *Ibid.* p. 33

⁷⁶ *Ibid.* p. 34

⁷⁷ Walter Benjamin. *Œuvres I*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 126

⁷⁸ *Ibid.* p. 133

⁷⁹ *Ibid.* p. 128

⁸⁰ *Ibid.* p. 138

et serait l'élément qui définirait la « communauté de créateurs »⁸¹. Il est aussi important de noter, selon Ferris, que l'inclusion égalitaire de la femme dans la sphère académique est nécessaire aux yeux de Benjamin, à sa transformation⁸². Néanmoins, le ton de cet essai témoigne moins en tant que tel d'un engagement politique de la part de Benjamin, que d'un engagement moral caractéristique de l'époque de son implication dans le Mouvement de la jeunesse⁸³. En effet, il est plutôt question d'une communauté au fondement spirituel qui aurait été, selon Witte, une pure réalisation des intentions de son judaïsme, que d'une communauté au fondement politique⁸⁴.

Avec l'avènement de la Première Guerre mondiale cependant, le Mouvement de la jeunesse initié par Wyneken prend un tournant nationaliste en faveur de la guerre. La publication en 1914 de *Jeunesse et Guerre*, un appel à l'engagement militaire de la jeunesse par Wyneken, marque la rupture de Benjamin avec ce dernier et avec le Mouvement de la jeunesse⁸⁵. De plus, il est fort probable que les suicides de ses amis Fritz Heinle et Rika Seligson, par désespoir de la guerre, aient aussi fortement contribué à la rupture de Benjamin avec le mouvement ainsi que transformé son indifférence à l'égard de la guerre en opposition décidée⁸⁶.

Lors de la guerre, Benjamin réussit à se soustraire au service militaire d'abord en 1915, puis en 1917⁸⁷. En 1917, il réussit à obtenir une attestation médicale lui permettant d'émigrer en Suisse, accompagné de son épouse Dora Pollack. Tel que le souligne Witte, l'émigration de Benjamin, tout comme celles d'un petit nombre d'intellectuels allemands, dont l'écrivain

⁸¹ David Ferris. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 31

⁸² *Ibid.* p. 31-32

⁸³ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 6-7

⁸⁴ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 41

⁸⁵ *Ibid.* p. 39

⁸⁶ *Ibid.* p. 35-38

⁸⁷ *Ibid.* p. 45

Herman Hesse, Hugo Ball, un des fondateurs du mouvement dadaïste, et le philosophe Ernst Bloch, doit être comprise comme « le signe d'un rejet conscient de l'opinion publique dominante de l'Allemagne en guerre⁸⁸ », soit comme le signe du rejet de la guerre. Bien que Benjamin, à cette époque, ne s'intéresse guère aux mouvements artistiques avant-gardistes, mais plutôt à la critique romantique, sa présence en Suisse coïncide avec l'émergence du mouvement dadaïste entre les années 1916 et 1918. Après avoir passé l'été à Saint-Moritz et à Zurich, Dora et Walter Benjamin s'installent à Berne, où Benjamin poursuit ses études doctorales, s'intéressant à la critique romantique. Lors de l'hiver de 1918, Benjamin travaille intensément sur sa thèse, dirigée par Richard Herberth⁸⁹. Il obtient d'ailleurs la mention honorifique *summa cum laude* pour sa thèse de doctorat intitulée *Le Concept de critique d'art dans le romantisme allemand*, en 1919⁹⁰.

2.2 Le tournant politique de la pensée de Benjamin

Selon plusieurs auteurs, dont Rainer Rochlitz, le tournant politique de la pensée de Benjamin aurait eu lieu en 1924⁹¹. Selon ce dernier, il serait possible de séparer l'esthétique de Benjamin en trois périodes. La première période (1915-1923) serait plutôt théologique. Inspirée de sa philosophie du langage, cette première conception esthétique de Benjamin considère que « depuis l'entrée dans l'histoire (ou depuis l'expulsion du Paradis, selon le mythe biblique), l'art conserve d'une façon privilégiée le pouvoir adamique de nommer⁹² ». Dans cette période, Benjamin s'intéresse à la critique romantique, à l'interprétation de l'œuvre de Goethe et au

⁸⁸ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 46-47

⁸⁹ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 53-54

⁹⁰ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 255

⁹¹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 134

⁹² *Ibid.* p. 10

drame baroque. La deuxième période (1924-1935) est celle du virage politique de Benjamin. De nombreux auteurs s'entendent pour dire que cette période témoigne aussi de sa découverte des mouvements avant-gardistes et marque un espoir dans la révolution sociale. La troisième période (1936-1940), quant à elle, restaurerait le fondement théologique de la pensée benjaminienne, repérable dans le messianisme exprimé dans les thèses *Sur le concept d'histoire*. Tout en maintenant la dimension matérialiste de sa pensée, par l'entremise de sa critique de l'art, Benjamin se donne pour tâche de « brosse l'histoire à rebrousse-poil⁹³ », critiquant ainsi l'historicisme et l'idéologie du progrès de la société bourgeoise⁹⁴.

Cependant, avant d'explorer les facteurs contribuant au tournant politique de Benjamin, il convient de nous poser une question, que pose d'ailleurs Richard Wolin, à savoir, pourquoi le tournant politique de Benjamin se produit-il si tardivement, échappant ainsi au choc, suivant la Première Guerre mondiale, des révolutions ouvrières (notamment, en Hongrie, en Bavière et en Russie), pour aboutir à une perspective matérialiste environ sept ans plus tard, alors que la fièvre révolutionnaire se serait atténuée⁹⁵? Ce dernier propose comme réponse partielle à cette question qu'à ce point dans son développement intellectuel, l'allégeance de Benjamin à l'Allemagne en tant qu'entité politique était moins importante que son identification à la tradition culturelle, soit à l'héritage philosophique et artistique, à laquelle elle était associée⁹⁶. De plus, en tant qu'intellectuel d'origine juive, Benjamin se serait senti aliéné par rapport au destin de la nation

⁹³ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 433

⁹⁴ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 10

⁹⁵ Nous avons cru bon d'inclure la citation dans sa version originale: « ...why is it that Benjamin escaped politicization at the seemingly most logical moment, i.e., at the time of the great shock-wave of workers' republics (in Hungary, Bavaria, and Russia) that swept Europe following the war (the time when Lukács underwent his great conversion), and arrived at a materialist perspective only some seven years later, when the revolutionary swell had all but evaporated? » Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 109-110

⁹⁶ *Ibid.* p. 110

allemande et, conséquemment, ses implications seraient demeurées non politiques et conformes à son penchant littéraire⁹⁷. Effectivement, dans les années précédant son tournant politique, Benjamin travaille sur sa thèse de doctorat qui porte sur la critique romantique allemande et sur son *habilitationsschrift* qui, elle, porte sur le drame baroque allemand.

Bien que nous ne puissions apporter une réponse certaine à la question du moment et des raisons précises du tournant politique de Benjamin, nous pouvons toutefois présenter certains facteurs qui auraient, à notre avis, contribué à son évolution politique. Essentiellement, le tournant politique de Benjamin serait dû (mais ne se réduirait pas) à ces facteurs: l'échec de son *habilitationsschrift*, les difficultés économiques causées par l'inflation, certaines rencontres, dont la rencontre d'Asja Lacis, de Ernst Bloch et de Bertol Brecht, la lecture de Lukács, ainsi que la découverte des avant-gardes artistiques, notamment le surréalisme⁹⁸.

À son retour à Berlin en 1920, Benjamin se voit confronté à des difficultés matérielles de plus en plus dramatiques⁹⁹. Au début des années '20, Benjamin connaît une rupture avec ses parents, entraînant la perte partielle de leur support matériel¹⁰⁰. Cette perte serait due en partie à l'inflation qui aurait ruiné ses parents les contraignant à restreindre leur aide¹⁰¹. En effet, la situation personnelle de Benjamin « était si critique, en 1922, qu'il fut contraint de vendre ses livres et ne put se consacrer à son travail d'habilitation¹⁰² ». En outre, au cours de l'année 1923, l'inflation atteignant son paroxysme, l'effondrement du marché, ainsi que des troubles politiques,

⁹⁷ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 110-111

⁹⁸ *Ibid.* p. 108-111 et Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 134

⁹⁹ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 296

¹⁰⁰ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p.111

¹⁰¹ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 297

¹⁰² *Ibid.* p. 297

en particulier l'occupation de la Ruhr, plongent l'Allemagne dans la misère¹⁰³. Benjamin se retrouve donc dans une situation critique, qui aurait fait de lui un « intellectuel prolétarisé¹⁰⁴ ». L'état précaire de ce contexte, au niveau personnel et social, est d'ailleurs décrit dans le « Voyage à travers l'inflation allemande », repris dans *Sens unique*, qualifié par Gerhard Scholem, (tel qu'indiqué par Palmier), du « “premier écrit de Benjamin consacré à l'actualité politique”¹⁰⁵ ».

Au-delà de ces difficultés économiques, un autre facteur constitutif du tournant politique de Benjamin serait l'échec de sa thèse d'habilitation et ses conséquences. Il semblerait que Benjamin ait entrepris la thèse d'habilitation avec un certain niveau d'ambivalence et de scepticisme¹⁰⁶. Qui plus est, Witte suggère que Benjamin aurait cherché, non pas à s'engager dans une carrière universitaire, mais une « confirmation de son statut social en qualité d'homme de lettres¹⁰⁷ ». De plus, en dépit de la poursuite d'une carrière universitaire, Benjamin aurait été contraint de demeurer dépendant de ce qui lui restait encore de l'appui financier de ses parents, puisque les postes de professorat étaient rarement accordés aux juifs, qui ne pouvaient qu'espérer obtenir une position non rémunérée d'*Extraordinarius*¹⁰⁸. Ainsi, tel que le décrit Palmier, le rejet catégorique, à la fois « humiliant et matériellement désastreux », de son travail d'habilitation en 1925, met une fin décisive à toute possibilité de carrière académique et coïncide avec « la détérioration croissante de ses conditions d'existence »¹⁰⁹. Dès lors, Benjamin est contraint de vivre comme homme de lettres, travaillant comme traducteur, (à cette époque, traduisant Proust),

¹⁰³ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 297

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 296

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 297

¹⁰⁶ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 111

¹⁰⁷ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 81

¹⁰⁸ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 111

¹⁰⁹ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 269

ainsi que comme critique littéraire, publiant des articles dans les revues littéraires allemandes de l'époque, notamment, la *Frankfurter Zeitung*, la *Weltbühne*, le *Querschnitt* et la *Literarische Welt*¹¹⁰.

Qui plus est, la rencontre d'Asja Lacis, une communiste lettonne, dont Benjamin tomba amoureux, aurait aussi contribué au tournant politique de sa pensée¹¹¹. Benjamin aurait rencontré Asja Lacis à Capri alors qu'il travaillait encore sur son essai sur le drame baroque en vue de son habilitation en 1924¹¹². L'expérience des discussions qu'il aurait eues avec elle aurait catalysé son intérêt pour le matérialisme historique¹¹³. Toutefois, en dépit de l'importance de cette rencontre, qui suscite l'attention de Benjamin à un communisme radical, Palmier souligne qu'il est peu probable que Benjamin ait été « converti » au communisme par la passion inspirée par Lacis, comme l'aurait suggéré, selon lui, Gershom Scholem¹¹⁴. Il semblerait plutôt que les influences de Ernst Bloch et de Georg Lukács, notamment la lecture du livre *Histoire et conscience de classe* de Lukács, aient été plus décisives¹¹⁵. En effet, Benjamin trouve dans *Histoire et conscience de classe* la confirmation de la crise de la bourgeoisie, ainsi que la possibilité de combattre cette crise à partir d'une « vision du monde, fondée sur le marxisme, la foi dans le prolétariat et l'organisation du mouvement révolutionnaire¹¹⁶ ».

La théorie de Lukács, tel qu'énoncé précédemment, s'inscrit dans le tournant politique de l'esthétique et fait partie des théories du marxisme occidental. En effet, tel que nous l'avons présenté, avec le développement du marxisme occidental, notamment les théories de Lukács, de

¹¹⁰ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 111 et Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 270

¹¹¹ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 112

¹¹² Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 89

¹¹³ *Ibid.* p. 89

¹¹⁴ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 322-323

¹¹⁵ *Ibid.* p. 324

¹¹⁶ *Ibid.* p. 324

Korsch et de Gramsci, le marxisme passe d'une analyse économique de la société à une analyse centrée sur les phénomènes culturels¹¹⁷. Puisque la découverte de la théorie de Lukács aurait influencé le virage politique de Benjamin et qu'elle occupe une place importante dans l'histoire du développement de la Théorie critique, nous allons présenter des aspects principaux de sa théorie.

2.3 La théorie de Lukács: quelques jalons significatifs

Nous présentons ici quelques aspects de la théorie de Lukács, car celle-ci a eu une influence sur la pensée de Benjamin. Par ailleurs, la théorie de Lukács témoigne du tournant politique de l'esthétique de cette époque.

Georg von Lukács est né en 1885 en Hongrie. Les principaux travaux de Lukács qui ont influencé Benjamin sont issus de son œuvre de jeunesse. Ceux-ci sont: *L'âme et les formes* (1910-1911), *Philosophie de l'art* (1912-1914), *La théorie du roman* (1916-1920), *Esthétique* (1916-1917) et *Histoire et conscience de classe* (1923)¹¹⁸. Pour Kellner, Georg Lukács (comme Karl Korsch et Antonio Gramsci) est reconnu comme l'un des premiers théoriciens marxistes à développer une philosophie de la praxis qui accorde de l'importance à la subjectivité, à la culture et à l'action, en opposition au marxisme orthodoxe qui met l'accent sur les lois économiques et les conditions sociales objectives¹¹⁹. Ainsi, Lukács identifie la culture comme lieu politique, comme un nouveau « champ de bataille » où l'individu peut prendre conscience de l'endoctrinement du système capitaliste et ainsi confronter le processus oppressif de ce système de production¹²⁰.

¹¹⁷ Douglas Kellner. « Cultural Marxism and Cultural Studies », pages.gseis.ucla.edu, consulté le 22 juin 2013, p. 2

¹¹⁸ *Ibid.* p. 4

¹¹⁹ Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 11

¹²⁰ *Ibid.* p. 10

Selon Palmier, *La théorie du roman* de Lukács, dans le cadre de ses œuvres pré-marxistes, aurait eu la plus grande influence sur la pensée de Benjamin, dans la mesure où leurs approches auraient toutes deux visé la critique de la société capitaliste désenchantée, ainsi que la recherche d'un moyen permettant sa transformation¹²¹. Dans *La théorie du roman*, Lukács s'intéresse à l'étude du genre romanesque qui incarnerait selon lui l'inauthenticité et l'aliénation de la société moderne. D'après Goldmann, Lukács s'intéresse, plus précisément, à la rupture entre le héros et son univers dans la forme épique du roman¹²². Ainsi, le roman serait le lieu d'une opposition entre la dégradation du héros et celle du monde caractéristique de la forme épique¹²³. La recherche du héros dans le roman épique serait source de conflits entre lui et son univers¹²⁴. Tel que décrit par Goldmann, il y aurait une *homologie*, soit une équivalence, entre la forme littéraire du roman (caractérisée par l'histoire de la recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé) et la réalité sociale moderne¹²⁵. Autrement dit, le roman représente la forme artistique caractéristique de la société capitaliste dans laquelle l'expérience de l'aliénation vécue par l'auteur est incorporée dans l'œuvre d'art qui exprime ce contenu essentiel¹²⁶.

La parution du livre de Lukács *Histoire et conscience de classe* en 1923 en Allemagne est reconnue par ses sympathisants ainsi que par ses critiques comme un événement majeur aussi bien dans l'histoire de la pensée marxiste, que dans l'histoire de la pensée bourgeoise¹²⁷. Le

¹²¹ Notons également, tel que le souligne Palmier, qu'*Histoire et conscience de classe* a également fortement influencé Benjamin. Nous repérons l'influence de ce livre chez Benjamin, entre autres, dans la mesure où les « analyses littéraires que Benjamin consacre à Baudelaire, Proust, Kafka ou Leskov, supposent acquise la théorie lukácsienne de la réification, exposée dans *Histoire et conscience de classe...* ». Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 330 et Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 16, 19

¹²² Lucien Goldmann. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 24

¹²³ *Ibid.* p. 24

¹²⁴ *Ibid.* p. 25-26

¹²⁵ *Ibid.* p. 36

¹²⁶ Andrew Arato, Paul Breins. *The Young Lukacs and the Origins of Western Marxism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 66

¹²⁷ *Ibid.* p. IX

livre a été l'objet de vives controverses¹²⁸. Suite à ces controverses, la pensée de Lukács prend un tournant vers l'orthodoxie léniniste. Néanmoins, le livre demeure un classique en ce qu'il marque un tournant dans la pensée marxiste dont l'influence sur la pensée benjaminienne et sur le développement de la Théorie critique a été définitive¹²⁹.

Selon Arato et Breins, dans *Histoire et conscience de classe*, Lukács cherche à formuler une théorie sociale dialectique¹³⁰. Ce dernier procéderait ainsi en combinant la sociologie, la philosophie de la praxis et la théorie sociale¹³¹.

Dans *Histoire et conscience de classe*, Lukács considère, tel que le commente Löwy, que « toute connaissance de la société est intimement liée à la conscience de classe d'une couche sociale déterminée...¹³² ». Ainsi, pour Lukács, le point de vue du prolétariat, à partir de sa conscience de classe, rendrait visible l'ensemble de la société¹³³. Nous retrouvons ici une opposition entre la conscience bourgeoise, essentiellement passive, contemplative, et la conscience prolétarienne, elle, axée sur l'action, la transformation révolutionnaire, qui instaurerait un rapport dialectique entre sujet et objet, « le prolétaire [étant] à la fois sujet et objet

¹²⁸ En 1923 et 1924, *Histoire et conscience de classe* est fortement critiqué par le mouvement communiste. Le livre, tel qu'Arato et Breins le soulignent, représente l'expression théorique d'une alternative marxiste européenne à l'idéologie soviétique émergente, consistant ainsi d'un obstacle à la bolchévisation de l'Internationale Communiste. Ainsi, la réception de l'œuvre par les dirigeants du mouvement communiste a été impitoyable. Le discours d'ouverture de Zinoviev, lors du cinquième Congrès Mondial de la Troisième Internationale, témoigne d'un coup décisif, parmi l'ensemble des critiques, porté contre le livre de Lukács. Accusé de révisionnisme et dérisoirement appelé *professeur* (appellation dénigrante anti-intellectuelle dans les milieux communistes), Lukács décide dès 1924 de renier les thèses contenues dans *Histoire et conscience de classe* pour ainsi demeurer membre du mouvement communiste. Andrew Arato, Paul Breins. *The Young Lukacs and the Origins of Western Marxism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 177, 180

¹²⁹ *Ibid.* p. 190

¹³⁰ *Ibid.* p. 113

¹³¹ La dimension sociologique serait une tentative de synthèse de la théorie de la rationalisation de Weber et de certaines sections historiques de *Das Kapital* de Marx. Quant à la philosophie de la praxis, elle représente la reconstruction par Lukács de l'histoire de la philosophie classique allemande, culminant dans une reformulation du concept du « sujet et de l'objet identiques » en tant que sujet social de la pratique historique. Enfin, le but principal de la philosophie de l'histoire de Lukács est de dériver des œuvres de Kant, de Fichte, et, particulièrement, de Hegel, une philosophie de la praxis qui puisse devenir un principe régulateur de la théorie sociale. *Ibid.* p. 113

¹³² Michael Löwy. *Paysages de la vérité; introduction à une sociologie critique de la connaissance*, Éditions Anthropos, 1985, p. 131

¹³³ *Ibid.* p. 133-134

de la connaissance de l'histoire¹³⁴ ». L'opposition signalée par Lukács entre la *contemplation* (reliée à la conscience de classe bourgeoise) et l'*action* (reliée à la conscience de classe prolétarienne) sera d'ailleurs reprise, de façon analogue, par Benjamin dans son travail de critique littéraire, notamment dans *Sens unique*.

2.4 *Sens unique* et la nouvelle pensée esthétique matérialiste de Benjamin

Tel que commenté par Adorno, Benjamin, dans son ouvrage intitulé *Sens unique*, présente une série d'*images de pensée* qui « ne veulent pas seulement en finir avec la pensée conceptuelle, ils veulent aussi choquer avec leur forme énigmatique et mettre ainsi en mouvement une pensée qui, dans sa forme conceptuelle traditionnelle, reste figée et donne alors l'impression d'être conventionnelle et désuète¹³⁵ ». Ferris, pour sa part, souligne que l'accent mis sur le mot *choquer*, dans le sens de *perturber*, marque le caractère non-discursif de cette œuvre, en opposition au mode de la pensée bourgeoise¹³⁶. Benjamin, en adoptant le style du montage dans *Sens unique*, présente, par le biais de la succession d'images, une nouvelle forme d'expérience séparée du mode d'expression axé sur la connaissance discursive et la contemplation, suggérant ainsi que ce point de vue ne serait plus à même d'accéder à la connaissance de l'expérience contemporaine¹³⁷. La mise en mouvement de la pensée suscitée par les *images de pensée* n'est-elle pas en étroite relation avec la prise de conscience et ainsi, par extension, à l'action?

¹³⁴ Michael Löwy. *Paysages de la vérité; introduction à une sociologie critique de la connaissance*, Éditions Anthropos, 1985, p. 135

¹³⁵ Theodor W Adorno. *Sur Walter Benjamin*, Christophe David, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 32

¹³⁶ David Ferris. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 76

¹³⁷ *Ibid.* p. 76, 78

Selon Rochlitz, la découverte des avant-gardes artistiques par Benjamin aurait bouleversé sa perspective philosophique, de sorte que l'idée centrale de sa philosophie, issue d'une philosophie du langage, selon laquelle « le véritable langage ne se communique qu'à Dieu ou exprime l'essence de l'homme par l'exercice authentique de la faculté de nommer¹³⁸ », n'est plus à même de servir « d'arrière-plan philosophique à sa nouvelle esthétique¹³⁹ ». L'esthétique benjaminienne doit donc s'adapter afin de pouvoir rendre compte de l'art contemporain. Cette adaptation se produit dans le changement de l'orientation philosophique de Benjamin vers le politique. En effet, si pour Benjamin « l'art traditionnel renfermait la vérité dans son *être* même ou dans sa *substance*; l'art d'avant-garde se rapporte à la vérité à travers son *action* sur le récepteur ou par sa *fonction*¹⁴⁰ ». Ainsi, l'art d'avant-garde ne s'adresse pas à Dieu mais directement au récepteur, soit à la population. Nous pourrions faire un parallèle entre le thème lukácsien souligné précédemment de la prise de conscience et de l'action et l'art d'avant-garde, dans la mesure où cet art cherche à *agir* de façon directe et active sur le récepteur. De même, l'esthétique de Benjamin cherche à agir sur le lecteur en suscitant chez lui une prise de conscience et d'action par le moyen de la critique¹⁴¹.

La nouvelle pensée esthétique matérialiste de Benjamin est mise en évidence dans le livre *Sens unique* (1928), ainsi que dans la monographie sur le surréalisme (1929)¹⁴². Selon Wolin, ces œuvres seraient plutôt transitoires, marquant le passage des essais aux fondements plus métaphysiques vers la perspective plus engagée que Benjamin assume au début des années

¹³⁸ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 135

¹³⁹ *Ibid.* p. 135

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 135, 138

¹⁴¹ *Ibid.* p. 138

¹⁴² Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 118

trente¹⁴³. Nous retrouvons dans *Sens unique* l'influence considérable du surréalisme sur la pensée de Benjamin. D'ailleurs, selon Witte, *Sens unique* s'avèrerait « l'une des œuvres les plus significatives de la littérature avant-gardiste d'expression allemande des années vingt...¹⁴⁴ ». Ainsi, l'influence des avant-gardes transparaît dans les œuvres de Benjamin, qui adoptent, du moins, dans le cas de *Sens unique*, la forme d'expression avant-gardiste, ou qui s'intéressent à leur courant et à leurs implications sociopolitiques dans le cas de l'essai sur le surréalisme. Tel que le souligne Jennings, la présentation caractéristique de *Sens unique* privilégiant le fragment, s'apparente à la pratique du photomontage du dadaïsme berlinois¹⁴⁵. Par contre, Palmier indique que l'on décèle l'influence du surréalisme dans le style de « montage » emprunté par Benjamin dans *Sens unique*, constitué d'aphorismes, ou plutôt, tel que caractérisé par Adorno d'« images de pensée¹⁴⁶ », mais aussi d'observations, d'expériences intimes, de réflexions philosophiques et politiques et de rêves¹⁴⁷. Selon Jennings, tout comme les nouvelles formes d'expression artistique visent à démasquer les illusions causées par la présence des commodités dans la réalité, le rêve, thème important de *Sens unique*, permet une nouvelle perception de la réalité et offre des façons de changer la vie¹⁴⁸. Nous retrouvons ainsi dans *Sens unique*, la croyance en le rêve comme moyen d'accéder à la libération de l'inconscient de l'homme, permettant ainsi de

¹⁴³ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 118

¹⁴⁴ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 108-109

¹⁴⁵ Michael Jennings. « Walter Benjamin and the European Avant-Garde », dans David Ferris. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 30

¹⁴⁶ Theodor W Adorno. *Sur Walter Benjamin*, Christophe David, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 31

¹⁴⁷ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 280-281

¹⁴⁸ Nous avons cru bon d'inclure la citation originale: « Just as the concreteness of the new forms and their integration into a montage aimed to penetrate behind the commodity-induced illusions of the lived world, so, too, could the dream as deployed in Surrealism offer ways to change life and transform the world, the two Surrealist watchwords derived, respectively, from Rimbaud and Marx ». Michael Jennings. « Walter Benjamin and the European Avant-Garde », dans David Ferris. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 32

percevoir une nouvelle conception de la réalité et de l'être humain¹⁴⁹. Nous constatons cette perception d'un ordre social différent dans le texte « Chantier » de Benjamin, non seulement dans le rêve, mais aussi dans le regard des enfants:

« Les enfants en effet ont une propension particulière à rechercher tous les endroits où s'effectue de manière visible le travail sur les choses. Ils se sentent irrésistiblement attirés par les déchets qui proviennent de la construction, du travail ménager, ou du jardinage, de la couture ou de la menuiserie. Ils reconnaissent dans les résidus le visage que l'univers des choses leur présente à eux seuls. Ils les utilisent moins pour imiter les œuvres des adultes que pour instaurer une relation nouvelle, changeante, entre des matières de nature très différente, grâce à ce qu'ils parviennent à en faire dans leur jeu¹⁵⁰ ».

Nous pourrions repérer ici l'influence du dadaïsme, tel qu'identifié par Jennings, dans la conviction partagée entre Benjamin et les dadaïstes que seul l'usé, le suranné peut être libre de la «contamination idéologique » des dominants¹⁵¹. Ainsi, nous constatons, dans la référence à la perception des enfants, que le regard posé par les jeunes selon Benjamin nous informe, par leur rapport au suranné, de la possibilité de former une relation nouvelle, soit de concevoir un autre monde, libéré des contraintes idéologiques de la société bourgeoise. En outre, la présentation de ce fragment ou de cette image de pensée, a comme visée de causer un effet choc exigeant une considération critique qui ne peut pas être utilisée, tout comme les objets surannés réinvestis dans les jeux d'enfants, aux fins des dirigeants¹⁵².

Par ailleurs, *Sens unique* annonce aussi la nouvelle forme que prend la critique littéraire de Benjamin. En effet, tel que le mentionne Palmier, la critique littéraire constitue le moyen par

¹⁴⁹ Soulignons que cette conception du rêve comme porte d'accès à l'inconscient provient de l'influence de Freud. Michael Jennings. « Walter Benjamin and the European Avant-Garde », dans David Ferris. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 32

¹⁵⁰ Walter Benjamin. *Sens unique*, Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 150-151

¹⁵¹ Michael Jennings. « Walter Benjamin and the European Avant-Garde », dans David Ferris. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, 30-31

¹⁵² Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 125

lequel Benjamin manifeste son engagement politique¹⁵³. Dès le premier texte de *Sens unique* intitulé « Poste d'essence », Benjamin affirme que 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 livre¹⁵⁴ ». Ainsi, Benjamin semble se référer aux mouvements d'avant-garde artistique, soulignant la nécessité d'un engagement politique de l'art, misant sur l'action et non sur la passivité dans la réception du livre. Dès lors, pour Benjamin, seul le langage instantané des mouvements avant-gardistes « se révèle efficace et apte à faire face au moment présent¹⁵⁵ ». De plus, dans « Défense d'afficher », Benjamin élabore la technique du critique, ce dernier étant perçu comme « stratège dans la bataille de la littérature¹⁵⁶ ». Lui seul peut juger en face de l'auteur et de ses œuvres, l'œuvre d'art étant perçue, non comme un document, mais bien comme une « arme blanche dans le combat des esprits¹⁵⁷ », voire des idéologies. La culture n'est donc pas conçue comme un espace neutre, mais bien comme un lieu de combat où le critique doit prendre parti ou bien se taire. Celui-ci peut soit anéantir l'œuvre qu'il critique, la reconnaissant, non pas comme œuvre d'art mais comme document exprimant l'idéologie bourgeoise dominante, ou bien reconnaître la teneur de vérité qu'elle contient et ainsi s'en servir contre l'idéologie dominante. Tel qu'indiqué par Jennings, si le langage pour Benjamin contient en lui la vérité, l'œuvre d'art représente pour lui la forme par laquelle le langage révélerait cette vérité¹⁵⁸. Ainsi, la valorisation du fragment et du caractère instantané de l'art avant-gardiste est significative

¹⁵³ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 304

¹⁵⁴ Walter Benjamin. *Sens unique*, Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 139

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 139

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 171

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 173

¹⁵⁸ Michael W Jennings. *Dialectical Images; Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, London, Cornell University Press, 1987, p. 121

puisqu'elle reconnaît l'expression d'une vérité, mais d'une vérité moderne, qui traite de l'état du monde à son moment présent¹⁵⁹.

Dans cette période de son cheminement intellectuel, Benjamin distingue entre le commentaire et la critique. Le commentaire, qui traite du contenu matériel du texte, est associé à la forme d'expression bourgeoise et ne permet pas, de par sa forme, de tenir compte de la réalité moderne. Tandis que, pour lui, la critique littéraire recherche la teneur de vérité de l'œuvre et la prise de conscience pouvant mener à une forme d'émancipation¹⁶⁰. Benjamin s'oppose donc à la culture bourgeoise, qui ne fait que renforcer sa propre idéologie. Enfin, il assume un rôle de stratège en passant par le biais de la critique littéraire pour effectuer une critique sociale. Tel qu'en témoigne *Sens unique*, le rôle stratégique du critique littéraire que Benjamin adopte marque son nouvel engagement politique et ce, à partir de 1924.

2.5 L'exil de Walter Benjamin et sa collaboration avec l'*Institut für Sozialforschung*

Avec la prise de pouvoir d'Hitler en 1933, la situation de Benjamin devient critique, sa présence en Allemagne est risquée, comme celle de tous les juifs allemands. Ainsi, en raison de sa situation matérielle précaire, de la perte de possibilités de publication (ses écrits ayant fait l'objet d'un boycott l'année précédente) débouchant dans une impossibilité de trouver tout travail et en raison de l'insécurité qui le menace (son attitude à l'égard des idées communistes étant connue) Benjamin est donc contraint à l'exil¹⁶¹. Autour de 1933-1934, la seule possibilité sérieuse de publication qui s'offre à Benjamin provient de l'Institut pour la recherche sociale

¹⁵⁹ Michael W Jennings. *Dialectical Images; Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, London, Cornell University Press, 1987, p. 138

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 181, 206 et David Ferris. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 77-78

¹⁶¹ Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 346-350

(*Institut für Sozialforschung*) dirigé par Max Horkheimer¹⁶². Lors de ses années d'exil, Benjamin devient exclusivement dépendant, pour son travail, de son affiliation à l'Institut et de son organe de publication. La première publication de Benjamin pour l'Institut, l'essai « Sur la position sociale actuelle des écrivains français », rédigé à Ibiza en 1933, paraît dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1934¹⁶³. Ce dernier publiera d'ailleurs dans chaque numéro de la revue jusqu'en 1937. À cette époque, Benjamin vit dans un état d'appauvrissement déplorable. En 1937, il reçoit mille francs par mois de l'Institut de recherche, alors que ce dernier fixe, tel que mentionné par Witte, son « minimum existentiel » à mille cinq cent cinquante francs¹⁶⁴. Plusieurs auteurs soulignent les discordes fréquentes et les tensions relatives à l'édition des textes de Benjamin écrits pour fin de parution dans la *Zeitschrift*. Horkheimer, en raison de la situation politiquement précaire de l'Institut, aurait fait faire de nombreuses modifications et coupures dans les essais de Benjamin¹⁶⁵. On compte parmi ces modifications, la suppression de certains passages de l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* et le rejet d'une première étude sur Baudelaire¹⁶⁶. Martin Jay souligne qu'en ce qui a trait aux passages édités, ces changements étaient souvent effectués en correspondance avec Benjamin lui-même et reflètent l'insécurité de l'Institut en Amérique et leur désir de ne pas compromettre leur position¹⁶⁷. En dépit des distances politiques que Benjamin aurait gardées avec l'École de Francfort, l'approche de Benjamin peut être associée à l'approche de la Théorie critique développée par l'École de Francfort.

¹⁶² Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 190

¹⁶³ *Ibid.* p. 190

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 193

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 191

¹⁶⁶ Martin Jay. *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 205 et Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 369

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 205

2.6 La Théorie critique: points de convergence avec la pensée benjaminienne

À présent, nous présentons les fondements de la Théorie critique, ainsi que l'affiliation particulière de Benjamin à cette école de pensée. En mettant en évidence les affinités entre l'approche de Benjamin et celle de la Théorie critique, nous voulons démontrer que Benjamin est, de par son approche et son affiliation à l'École de Francfort, un théoricien critique. Ainsi, à notre avis, il est possible de déceler les contributions de Benjamin à la pensée sociale en établissant les points de convergence entre la pensée de Benjamin et la Théorie critique.

La Théorie critique, tel que le décrit Kellner, est le produit de l'Institut pour la recherche sociale qui a été le premier institut de recherche orienté vers le marxisme en Allemagne. Également connu sous le nom de l'École de Francfort, l'Institut est officiellement créé en 1923 grâce au financement du père de Felix Weil, Hermann Weil et à un décret du Ministère de l'éducation¹⁶⁸. À l'époque, l'Institut de recherche est affilié à l'Université de Francfort et est dirigé par Carl Grünberg jusqu'en 1931 où Max Horkheimer prend la relève en tant que directeur de l'Institut¹⁶⁹. Le terme « Théorie critique » est adopté lors de l'exil de l'Institut à l'Université Columbia à New York¹⁷⁰. Le terme caractérise la position de l'Institut dans une période marquée par la défaite du mouvement ouvrier en Allemagne, le triomphe du fascisme, les doutes croissants vis-à-vis l'Union Soviétique en raison de révélations des abus commis par Staline. Les deux penseurs de base de la Théorie critique sont Max Horkheimer et Theodor W. Adorno. Or, des penseurs tels que Marcuse, Lowenthal, Fromm, Pollock, Benjamin et plusieurs autres y sont aussi associés. Les expériences constitutives au développement de la Théorie critique sont les mêmes que celles qui sont à l'origine du tournant politique de l'esthétique que nous avons

¹⁶⁸ Martin Jay. *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 205 et Jean-Michel Palmier. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 10

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 9, 10, 25

¹⁷⁰ Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 43

exposé précédemment: la Première Guerre mondiale, la révolution russe de 1917, la révolution allemande de 1918, les difficultés financières de la société capitaliste et l'intérêt de plusieurs jeunes intellectuels, dont les membres de l'Institut, pour le marxisme¹⁷¹. Comme nous l'avons souligné plus haut, la Théorie critique est donc issue de l'héritage du marxisme occidental en ce qu'elle reprend « les traits saillants du projet théorique et critique du marxisme de Lukács et de Korsch, pour les théoriser comme étant ceux d'une "théorie critique"...¹⁷² ». Ainsi, ces penseurs s'intéressent, non pas aux lois économiques, mais bien à la culture comme espace politique, dans lequel des changements radicaux sont possibles.

Outre l'influence du marxisme, il est essentiel de souligner que les théoriciens critiques sont également largement influencés par Freud et la psychanalyse. En effet, selon Jay, sous la direction de Horkheimer, l'Institut pour la recherche sociale s'intéresse à la psychologie, et notamment à la conciliation de l'influence de Marx et de Freud¹⁷³.

La Théorie critique est reconnue pour ses études pluridisciplinaires critiques de la culture et de la société capitaliste contemporaine¹⁷⁴. Parmi les principales contributions de la Théorie critique, deux de ses objets d'étude principaux sont la critique de la modernité de l'*Aufklärung*, notamment celle de la raison instrumentale et de la science, effectuée, entre autres, dans *La dialectique de la raison* (1944) par Horkheimer et Adorno et dans *L'éclipse de la raison* (1947) par Horkheimer, ainsi que leurs analyses de la culture, notamment de la fonction des médias de masse et de la nouvelle industrie culturelle qui émerge dans la deuxième partie du XX^e siècle¹⁷⁵.

Incidentement, l'analyse des médias de masse et de l'industrie culturelle est intimement reliée à la

¹⁷¹ Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 9

¹⁷² Jean-Marc Durand-Gassel. *L'École de Francfort*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 81

¹⁷³ Martin Jay. *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 86-87

¹⁷⁴ Jean-Marc Durand-Gassel. *L'École de Francfort*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, p. 51

¹⁷⁵ Parmi les nombreux objets d'études de la Théorie critique, soulignons, entre autres, ses études sur l'autorité et sur le Nazisme.

critique de la raison moderne instrumentalisée par la science et la technologie, elle en est son expression dans le domaine de la culture. C'est-à-dire que pour les théoriciens critiques de l'École de Francfort, cette nouvelle culture de masse représente une culture dénaturée par la technique, où s'opère une domination de la population par l'entremise de la raison instrumentale, dont l'industrie culturelle en est l'agent principal¹⁷⁶. Or, comme la culture est désormais considérée comme un terrain privilégié de lutte, elle est aussi vue comme un lieu d'émancipation possible et ceci avant tout par l'entremise de l'art authentique. À notre avis, le lien entre Benjamin et la Théorie critique est clair. Il peut être clairement décelé à partir de son intérêt pour ces deux sujets principaux. Nous allons ainsi présenter brièvement les positions d'Adorno et de Horkheimer à l'égard de la science et de la culture afin de tisser les liens entre eux et la pensée de Benjamin.

On retrouve une analyse de ces deux thèmes dans *La dialectique de la raison*. La critique horkheimienne et adornienne de la science et de la technologie repose essentiellement sur des observations théoriques concernant le rôle de la science et de la technologie dans la société contemporaine et les façons dont elles contribuent à instaurer la domination sociale. Elle porte aussi sur une critique épistémologique des limitations de la pensée scientifique¹⁷⁷. Pour comprendre les racines de la société occidentale, Horkheimer et Adorno remontent au moment

¹⁷⁶ Bien que nous soyons conscients de l'importance de ces thèmes et de leur complexité, en raison des limites de notre projet et de notre objectif principal qui est l'étude de la pensée benjaminienne, nous ne pouvons les développer exhaustivement. À titre indicatif, nous nous référons à ces citations de Douglas Kellner pour définir ce que nous entendons par raison instrumentale et industrie culturelle: « Horkheimer and Adorno [...] [argue] that interests in objectification and quantification – which are intimately linked with interests of capitalist profit and social control in the contemporary era – constitute science and technology as instruments of domination. », « The Critical Theorists thus came to see what they called the 'culture industries' as a central part of a new configuration of capitalist modernity, which used culture, advertising, mass communications and new forms of social control to induce consent to the new forms of capitalist society. » et « The culture industry was perceived as the outcome of a historical process in which technology and scientific organization and administration came to dominate thought and experience. » Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 95, 130-131

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 93

où s'affirme pour la première fois, la « confiance absolue dans le pouvoir de la raison¹⁷⁸ », soit le siècle des Lumières (*L'Aufklärung*). De fait, ces derniers remontent également jusqu'à la genèse du *logos*, en analysant l'Illiade d'Homère. Par ailleurs, Jimenez souligne la question centrale qui se dégage de leur analyse de la raison: « comment la Raison, principe supérieur au nom duquel la philosophie des Lumières a élaboré les plus grands idéaux de l'humanité: droits de l'homme, liberté, justice et égalité, peut-elle s'inverser en un fabuleux instrument de domination capable d'asservir aussi bien la nature que les hommes eux-mêmes?¹⁷⁹ ». En effet, il y aurait un décalage entre les valeurs de liberté, justice et égalité et la raison « pervertie en rationalité technologique¹⁸⁰ ». Tel que souligné par Kellner, pour Horkheimer et Adorno, le principe, issu du siècle des Lumières, selon lequel tout savoir doit se conformer à des principes de calculabilité, d'équivalence et de systématisation est suspect et promeut des modes de pensée conformistes. Ainsi, pour eux, le siècle des Lumières est envisagé comme le siècle du développement de la raison instrumentale, axée sur le contrôle, la domination et l'administration de la société, excluant ainsi comme irrationnel ce qui a trait aux sentiments et à la morale. Bref, tel qu'énoncé par Horkheimer et Adorno, le but de leur projet était de « comprendre pourquoi l'humanité, au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines, semblait dans une nouvelle forme de barbarie¹⁸¹ ».

Parallèlement, ces derniers procèdent à l'analyse de la culture occidentale sous la même approche, identifiant la logique de la rationalité instrumentale qui s'opère, dans le contexte moderne, avant tout dans le champ culturel. L'exercice de cette logique permet d'établir une conformité et de propager l'idéologie dominante dans la vie sociale contemporaine, par

¹⁷⁸ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 388

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 388

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 388

¹⁸¹ Max Horkheimer, Theodor W Adorno. *La dialectique de la Raison*, Éliane Kaufholz, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 13

l'entremise de la technologie et de la logique instrumentale. Si la culture avait autrefois été considérée comme refuge pour la beauté et la vérité, si l'art authentique pouvait être considéré comme source d'individualité, de bonheur, de savoir et de résistance, ceux-ci, sous l'emprise de la rationalité instrumentale, tendraient vers la standardisation, le conformisme et l'aliénation¹⁸². Adorno et Horkheimer procèdent à l'analyse de la culture occidentale et du phénomène, issu des Lumières, de son instrumentalisation par l'entremise de l'étude de la culture de masse qui prend de l'ampleur dans les années 1930 et 1940 aux États-Unis. Ces derniers assistent d'ailleurs à la montée de la société de consommation, témoignant de la prolifération des technologies de communication et de la popularité croissante du cinéma, décelant l'intérêt économique associé à la culture de masse, reliée à la fascination vouée par le public à ses industries¹⁸³. Adorno et Horkheimer développent le concept d'*industrie culturelle*, pour désigner ce mécanisme central du capitalisme contemporain par lequel les médias de masse, sous l'égide du divertissement et de l'information, transmettent l'idéologie dominante et assurent une conformité sociale, dominant ainsi l'individu¹⁸⁴. Ainsi, les innovations technologiques servent d'instruments dans la sphère culturelle afin de contrôler la pensée et l'expérience des citoyens, produisant des consommateurs dociles et soumis, plutôt que des individus autonomes, qui adhèrent, insidieusement endoctrinés, au système de la société capitaliste.

Nous retrouvons ces thèmes presque intégralement dans la pensée benjaminienne. Par ailleurs, tel qu'indiqué par Jimenez, la critique horkheimienne et adornienne de la culture évoque les thèses de Benjamin sur la perte de l'aura, tel que développé dans l'essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁸⁵. De plus, tel que décrit par Löwy, Benjamin est le premier

¹⁸² Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, p. 121, 127

¹⁸³ *Ibid.* p. 130

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 130

¹⁸⁵ Marc Jimenez. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 389

parmi les théoriciens critiques à avoir remis en question l'idéologie du progrès¹⁸⁶. En premier lieu, dans l'essai *La vie des étudiants* et de façon plus développée et radicale dans le *Livre des Passages*, Benjamin cherche, par une opposition à la pensée établie, à *annihiler* les illusions progressistes qui lui sont inhérentes et à critiquer le lien de la technique au système de production qui mène à la domination et à l'oppression¹⁸⁷. Ajoutons par ailleurs que nous retrouvons également cette critique de l'idéologie du progrès, une critique du fascisme (et d'une façon plus allusive du communisme) ainsi que du rapport entre culture et barbarie, de façon prégnante dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*.

En outre, Benjamin peut être considéré comme théoricien critique en raison de son affiliation à l'École de Francfort et de l'appui intellectuel d'Adorno et Horkheimer. Théoricien critique également en raison de sa démarche intellectuelle qui adopte, plus explicitement à partir de son tournant politique, une approche critique envers la société. Cette approche repose sur une analyse critique de la culture, tel qu'en témoigne la spécificité de son activité de critique littéraire. Plus particulièrement, Benjamin peut être considéré théoricien critique grâce à ses essais qui interrogent l'impact des nouvelles technologies sur l'art, la culture et la société contemporaine, ainsi que par les textes qui remettent en question l'idéologie du progrès¹⁸⁸.

En somme, comme nous l'avons dit, Benjamin se situe dans un contexte historique de bouleversements sociaux et politiques. Dans ce contexte, les théories esthétiques de l'époque prennent un tournant politique. Au premier chapitre, nous avons situé le tournant politique de l'esthétique et présenté l'influence considérable des mouvements avant-gardistes du dadaïsme et

¹⁸⁶ Michael Löwy, « Sept thèses sur Walter Benjamin et la Théorie critique » dans Variations. *La Théorie critique; Héritages hérétiques*, Lyon, Parangon, 2005, p. 87-88

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 87-88

¹⁸⁸ À ce titre, nous nous référons aux essais intitulés *Petite histoire de la photographie, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* et les thèses *Sur le concept d'histoire*.

du surréalisme sur l'esthétique et la pensée sociale de l'époque. Conjointement, nous avons souligné l'inscription de la pensée de Benjamin au tournant politique de l'esthétique. Qui plus est, nous avons établi un parallèle entre les penseurs associés au tournant politique de l'esthétique et la Théorie critique. Nous avons également situé, au deuxième chapitre, le parcours de vie de Benjamin dans le contexte social du XX^e siècle, ainsi que présenté les facteurs influençant le virage politique de Benjamin, ce qui nous a permis de souligner l'influence de Lukács sur sa pensée. Enfin, nous avons présenté les fondements de la Théorie critique, ainsi que l'appartenance de Benjamin à l'approche critique. Ayant ainsi présenté le tournant politique de la pensée de Benjamin, ainsi que son lien à la Théorie critique, il s'agit à présent de déceler ses contributions particulières à la pensée sociale contemporaine.

Le prochain chapitre mettra en évidence les contributions théoriques de Benjamin par le biais d'une analyse des éléments de sa pensée qui se rapportent à l'approche de la Théorie critique. Nous mettrons l'accent sur l'analyse du concept de l'aura et de son déclin. Effectivement, selon Rochlitz, l'aura et son déclin est un des concepts centraux de l'esthétique benjaminienne¹⁸⁹. De fait, selon ce dernier, l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* constitue l'écrit le plus élaboré de la période politique de Benjamin – son étude est donc essentielle¹⁹⁰. Cela étant dit, nous examinerons les différentes acceptions de ce concept clé de la pensée benjaminienne, tel qu'il le développe dans divers textes au cours des années 1930.

Chapitre 3 L'aura et son déclin: une étude du cheminement de la pensée de Benjamin

¹⁸⁹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 174

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 135

Dans ce chapitre, nous traiterons du concept de l'aura et de son déclin, tel que développé par Benjamin au cours des années 1930. Ce concept, central à la pensée de Benjamin, témoigne de son engagement politique et, plus globalement, de son interrogation sur les changements sociaux reliés aux retombées des nouvelles technologies de l'époque (notamment la photographie et le cinéma) sur l'expérience de l'art dans la société capitaliste. Dans son important essai intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁹¹, Benjamin traite explicitement d'une crise qu'il décèle aussi bien dans le domaine de l'art que dans le domaine de la politique. La visée de Benjamin est elle-même essentiellement politique dans la mesure où l'essai introduit dans la théorie de l'art, des concepts qui se veulent, tel que Benjamin l'écrit dans l'avant-propos de l'essai, « inutilisables pour les buts du fascisme », mais qui sont, en revanche, « utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art »¹⁹². À notre avis, l'étude du concept de l'aura et de son déclin est essentielle à la compréhension de la pensée benjaminienne. Elle nous permettra de mettre en évidence les contributions de Benjamin à la pensée sociale, dans la mesure où l'approche de Benjamin le relie à la fois au tournant politique de l'esthétique et à la Théorie critique.

Notre analyse se centrera d'abord sur les définitions premières du concept de l'aura (telles que présentées aussi bien dans un protocole d'expérimentation sur le haschich datant de 1930, que dans l'essai *Petite histoire de la photographie*), ainsi que sur les thèmes principaux du texte *Expérience et pauvreté* (qui préfigurent ceux retrouvés dans l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*). Par la suite, nous analyserons le concept de l'aura et de son déclin tel que présenté dans l'essai de Benjamin sur *L'œuvre d'art*. En comparant la première et la dernière version de cet essai, nous tenterons de mettre en évidence l'évolution de

¹⁹¹ Nous utiliserons aussi la version abrégée: *L'œuvre d'art* pour désigner ce titre.

¹⁹² Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 271

la pensée de Benjamin et de démontrer la complexité et la richesse de cet important essai. Nous viserons également à circonscrire les différentes acceptions du concept de l'aura en mettant l'accent sur les définitions qui précèdent l'essai sur *L'œuvre d'art* et en identifiant une définition ultérieure à l'essai retrouvée dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Ainsi, nous voulons éviter d'adopter une position restreinte à l'égard de ce concept qui se limiterait à la définition offerte dans l'essai de Benjamin intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Nous appuierons également notre lecture et nos analyses des textes de Benjamin sur la littérature ayant trait aux textes en question et au concept de l'aura¹⁹³.

3.1 Premières définitions de l'aura et préfiguration des thèmes centraux de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*

Le concept de l'aura apparaît dans l'œuvre de Benjamin non seulement dans différents contextes mais il se trouve à posséder plusieurs sens qui ne sont pas toujours clairement délimités. Hansen identifie trois définitions principales du concept de l'aura chez Benjamin: 1. l'aura comprise comme substance phénoménale, ou comme halo, entourant un individu ou un objet, recélant ainsi son individualité et son authenticité, 2. l'aura comprise comme « une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il¹⁹⁴ » et 3. l'aura comprise comme une forme particulière de notre perception qui investit certains phénomènes de la capacité de nous rendre le regard, soit de « lever les yeux »¹⁹⁵.

¹⁹³ Nous aurons recours, notamment, aux analyses de Rainer Rochlitz, de Bernd Witte, de Richard Wolin et de Miriam Bratu Hansen.

¹⁹⁴ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 75

¹⁹⁵ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 106

3.1.1 *Haschich début mars 1930*

Selon nos recherches, la première mention du concept de l'aura a lieu dans un protocole d'expérience sur le haschich réalisé par Walter Benjamin intitulé *Haschich début mars 1930*.

Nous y retrouvons une des premières descriptions de ce concept:

« Tout ce que je disais avait une pointe polémique contre les théosophes dont l'inexpérience et l'ignorance me choquaient au plus haut point. Et j'opposais – même si ce n'était certainement pas sur un mode schématique – l'aura authentique aux représentations conventionnelles et banales des théosophes. Premièrement l'aura authentique apparaît sur toutes les choses. Pas seulement sur certaines comme les gens se l'imaginent. Deuxièmement l'aura se modifie entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura. Troisièmement l'aura authentique ne peut en aucune façon être pensée comme le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent. Au contraire ce qui désigne l'aura authentique : l'ornement, une inclusion ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui. Rien ne donne de l'aura une idée aussi juste que les toiles tardives de Van Gogh où l'aura est peinte en même temps que l'objet – ainsi pourrait-on décrire ces tableaux.¹⁹⁶ »

Nous constatons, tel que mentionné par Hansen, que cette description que fait Benjamin de l'aura diffère largement de l'acception habituelle qu'il donne à ce concept en tant que caractéristique distinctive de l'art traditionnel tel que présenté dans l'essai sur *L'œuvre d'art*¹⁹⁷. Dans le texte *Haschich début mars 1930*, il s'agit moins du déclin de l'aura (dont il sera question ultérieurement) que d'une opposition à une définition ésotérique de ce concept, soit aux définitions spiritualistes que lui donnent les théosophes. Selon Hansen, en insistant sur le fait que l'aura authentique est présente sur toutes les choses, Benjamin cherche à redéfinir l'aura en tant que concept *exotérique* et matérialiste apte à appréhender les réalités modernes du

¹⁹⁶ Walter Benjamin. *Sur le haschich*, Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 56

¹⁹⁷ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 104

quotidien¹⁹⁸. En effet, cette nouvelle acception du terme proposée par Benjamin permet d’approcher l’aura plus inclusivement en tant qu’étui ou ornement, entourant l’individu ou l’objet, recelant son individualité et authenticité et non simplement comme concept caractéristique d’œuvres d’art authentiques.

3.1.2 L’aura et la photographie

Benjamin ne donne un statut proprement théorique à l’aura qu’à partir de l’essai intitulé *Petite histoire de la photographie* (1931). Selon Rochlitz, la définition donnée de l’aura dans ce texte fera d’elle l’un des concepts centraux de la théorie esthétique de Benjamin¹⁹⁹. Ce texte traite de l’histoire du développement de la photographie, du surréalisme et des tensions entre l’art et la photographie, ainsi que du dépérissement de l’aura dans le domaine artistique. De fait, Benjamin souligne que « les tentatives de théorisation demeurent très rudimentaires²⁰⁰ » par rapport au domaine de la photographie. Le texte susmentionné consisterait donc une tentative de théorisation de sa part des « questions historiques, ou, si l’on préfère, philosophiques, que posent l’ascension et le déclin de la photographie²⁰¹ ».

Rochlitz indique que dans l’essai de Benjamin intitulé *Petite histoire de la photographie*, l’auteur présente le concept de l’aura pour la première fois en se référant à une photographie de Kafka enfant²⁰². Benjamin établit désormais une distinction entre les premières photographies,

¹⁹⁸ Nous avons cru bon d’inclure la citation originale: « The insistence that “genuine aura appears in all things” suggests that he initially sought to reinvent aura as an exoteric and materialist concept capable of grasping the realities of the modern every day. » Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 119

¹⁹⁹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l’art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 174

²⁰⁰ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 296

²⁰¹ *Ibid.* p. 296

²⁰² Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l’art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 176

où les modèles ne regardaient pas l'objectif et devaient demeurer immobiles pendant une période de temps prolongée, en raison de la technique photographique qui exigeait une longue exposition, et cette photographie de Kafka enfant, dans laquelle ce dernier pose un regard triste directement orienté vers la caméra. La photographie du jeune Kafka est caractéristique de l'époque et marque l'introduction de l'artifice et des accessoires, dont les divers décors et costumes, la colonne de marbre dressée sur un tapis, les studios avec draperies et plantes vertes, ainsi que les tapisseries et chevaux²⁰³. Tel que Benjamin le décrit:

« Le garçon, âgé d'environ six ans, est vêtu d'un costume d'enfant, trop étroit, presque humiliant, surchargé de passementeries; il pose dans une sorte de jardin d'hiver, sur fond de feuilles de palmier. Et, comme pour ajouter à la suffocante moiteur de ces capitonnages tropicaux, il tient de la main gauche un immense chapeau à larges bords, comme portent les Espagnols. Il disparaîtrait certainement au milieu d'un tel arrangement, si les yeux démesurément tristes de l'enfant ne dominaient ce paysage fait pour eux.²⁰⁴ »

Par opposition, auparavant, les premières photographies étaient souvent réalisées dans un environnement extérieur, dans un lieu retiré, en raison de la faible sensibilité des plaques. Selon Benjamin, avant il y avait ainsi autour des premiers modèles « une aura, un médium qui, traversé par leur regard, lui donnait plénitude et assurance²⁰⁵ ».

À ses débuts, la photographie semblait donc prendre le relais de la peinture. En effet, « dès 1840, la plupart des innombrables peintres de miniatures étaient devenus photographes professionnels...²⁰⁶ ». Or, il y aurait eu ainsi une rupture qui marquerait une tension grandissante entre le domaine de la photographie et celui de l'art, qui serait due à la commercialisation de la photographie, dont la photographie de Kafka, telle que décrite plus haut

²⁰³ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 306

²⁰⁴ *Ibid.* p. 306-307

²⁰⁵ *Ibid.* p. 307

²⁰⁶ *Ibid.* p. 305

par Benjamin, en serait l'exemple par excellence. Néanmoins, l'aura tel que Benjamin l'a associée aux photographies serait issue d'un conditionnement technique, plus spécifiquement, il s'agirait du « continuum absolu de la lumière la plus claire à l'ombre la plus obscure²⁰⁷ » qui serait à l'origine de cet effet. Il semblerait même que l'aura qui se manifestait dans les premières photographies serait une forme résiduelle de l'aura relative à la peinture en ce qu'elle est produite par l'effet conféré par le mezzo-tinto qui avait été développé et largement utilisé par les artistes portraitistes²⁰⁸.

Selon Rochlitz, la thèse sociologique de Benjamin serait la suivante: si l'aura existe dans le réel de la jeune bourgeoisie, tout comme elle existe sur la plaque photographique, à l'époque de la bourgeoisie triomphante, elle disparaît, et de la plaque, et du réel, d'où la nécessité de suppléer cette absence par l'artifice²⁰⁹. En effet, selon Benjamin, les photographies de la période postérieure à 1880 tenteraient de recréer l'illusion de l'aura par les artifices de la retouche, notamment l'usage de la gomme bichromatée²¹⁰. L'aura qu'elles tenteraient de recréer artificiellement serait donc inauthentique, reliée à l'artifice. Tel que souligné par Rochlitz, « [s]i Benjamin salue le dépérissement de l'aura, c'est par rapport à *cet* artifice, non par rapport à l'aura primitive²¹¹ ». Ainsi, lorsque Benjamin salue la liquidation de l'aura chez le photographe Eugène Atget, c'est plutôt à l'abandon et à la liquidation d'une pseudo-aura attribuée à la photographie commercialisée qu'il se réfère. Or, il y a tout de même une certaine ambiguïté

²⁰⁷ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 307

²⁰⁸ Selon la définition du Petit Robert, le mezzo-tinto « est une gravure [...] exécutée en grattant la planche grenée pour obtenir, à partir d'un noir uniforme, des gris plus légers et des blancs plus purs ». Paul Robert. *Le Nouveau Petit Robert; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 1627

²⁰⁹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 177

²¹⁰ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 308

²¹¹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 177

entre le déclin de l'aura artificielle et de l'aura authentique. Atget, selon Benjamin, purifierait l'atmosphère de la décadence répandue par le portrait photographique conventionnel²¹². Il semblerait donc que Benjamin critique l'aura artificielle recrée dans la photographie commerciale. De fait, il salue la « libération de l'objet par rapport à l'aura²¹³ », qui autrefois en aurait été inséparable. Néanmoins, ce dernier salue-t-il réellement la liquidation de l'aura, ou ne voit-il pas le déclin de l'aura comme un phénomène inévitable et irréversible causé par les progrès techniques, qui affectent non seulement ce qui a été désigné comme aura artificielle mais aussi bien l'aura authentique, telle que le suggère la description des images d'Atget : « Elles pompent l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition²¹⁴ »? Selon la logique de la métaphore, libérer l'objet de l'aura, liquider cette aura, serait un acte urgent et nécessaire, dont la présence (vraisemblablement corrompue) représenterait un danger pour la réalité moderne.

Benjamin donne alors une première définition en bonne et due forme de l'aura, qui sera d'ailleurs reprise dans la première version de son essai sur *L'œuvre d'art*:

« Qu'est-ce au juste que l'aura? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.²¹⁵ »

Nous constatons ainsi que l'aura est définie selon deux caractéristiques principales: « l'unicité d'un moment d'apparition temporelle », ainsi que son caractère inapprochable, ajoutons immaîtrisable, malgré une proximité spatiale possible²¹⁶. Cependant, selon Rochlitz, ces

²¹² Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 310

²¹³ *Ibid.* p. 310

²¹⁴ *Ibid.* p. 310

²¹⁵ *Ibid.* p. 310-311

²¹⁶ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 177

principes sont incompatibles aux besoins de la société moderne²¹⁷. D'une part, pour Benjamin, le rapprochement des choses serait chez les hommes un penchant « tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction²¹⁸ ». D'autre part, il y aurait un besoin croissant de posséder l'objet, de sorte que la perception moderne des objets, ainsi que de l'art, serait entièrement bouleversée et modifiée, n'étant plus basée sur l'authenticité et l'unicité, mais bien sur les désirs de rapprochement des hommes aux œuvres et de possession des objets que permet la technique de reproduction.

Ainsi, Benjamin identifie un changement au niveau de l'expérience moderne de l'art dû au développement des techniques de reproduction, dont la photographie. Ce changement issu des progrès techniques est parfois perçu négativement lorsqu'il est associé à l'illusion produite par l'aura inauthentique. Cela, parce que l'art de la photographie est ainsi relié à l'usage de la technique à des fins commerciales. Paradoxalement, Benjamin perçoit parfois positivement ce changement. Benjamin semble faire preuve d'un certain optimisme en traitant du changement de la perception du réel que permet la photographie, de sorte qu'avec les ralentis, les agrandissements, la photo nous renseignerait sur « l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel²¹⁹ ». Ce concept d'*inconscient visuel* sera d'ailleurs repris dans son essai sur *L'œuvre d'art* et semble désigner une part inconsciente d'une société qui serait cachée et que l'œil ne pourrait observer. Selon Benjamin, certains appareils techniques, dont l'appareil photographique et la caméra, permettent d'accéder à cet inconscient visuel en décelant certaines images qui seraient révélatrices d'une réalité, voire d'une certaine vérité. En effet, Benjamin annonce que l'« appareil-photo se fera toujours plus petit, toujours

²¹⁷ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 177

²¹⁸ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 311

²¹⁹ *Ibid.* p. 301

plus apte à retenir des images fugitives et secrètes dont le choc suspend, chez le spectateur, le mécanisme d'association²²⁰ ». Benjamin entend par là que la photographie, par le choc des images, peut révéler certains aspects de la réalité, ce qui contribue à modifier l'association des idées conventionnelles. De surcroît, le photographe acquiert une tâche politique, « héritier des augures et des aruspices », il se doit de « découvrir la faute et de désigner le coupable »²²¹. Bref, selon Benjamin, la tâche du photographe devient de plus en plus ancrée dans le social et le politique. Cela va de même pour l'art moderne.

Bien que la ligne de démarcation entre aura *authentique* et aura *artificielle* ne soit pas clairement identifiée et que la technique contribue dans une certaine mesure à une déchéance sociale, il nous semble que le déclin de l'aura dans l'expérience moderne, tel que le présente Benjamin, soit intimement relié à la critique de la société bourgeoise de son époque et de son déclin. Selon lui, la société bourgeoise est largement responsable de l'occurrence de la Première Guerre mondiale et par la suite, de la crise socioéconomique qui assaille l'Europe dans la période de l'après-guerre. Benjamin évoque directement cette crise, dans laquelle l'art, selon son acception traditionnelle, devient un fétiche « dont les traits ne doivent leur vie qu'aux jeux de lumière de la mode²²² ». Il relie ainsi l'art au caractère artificiel produit par l'effet illusoire de l'aura *inauthentique*, et, par le lien à la mode, au luxe et à la commodité. Notons cependant que ce qui advient de l'aura *authentique* demeure encore fortement incertain: Benjamin dénonce les méfaits de l'aura artificielle créée par la technique, cependant, il n'aborde pas clairement la question du devenir de l'aura authentique. Néanmoins, l'essai identifie un changement au niveau de l'expérience et de la perception moderne provoqué par les innovations techniques, ainsi

²²⁰ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 320

²²¹ *Ibid.* p. 320

²²² *Ibid.* p. 317-318

qu'une crise de l'ordre social. En outre, la crise de l'ordre social de même que les innovations techniques ont une incidence au niveau culturel, dont le déclin de l'aura en serait avant tout le signe indicatif dans le domaine de l'art.

Ainsi, les réflexions relatives à la tâche du photographe et à l'inconscient visuel ne peuvent être comprises qu'à la lumière du contexte de la société européenne des années 1930, autrement dit, dans le contexte d'une société en crise profonde, dont l'art sous sa forme traditionnelle ne parvient plus à relater la réalité. Par ailleurs, la nécessité d'adapter la fonction de l'art dans la société moderne sera développée davantage dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, où Benjamin formule des thèses plus radicales quant à la nouvelle fonction politique de l'art.

Nous avons présenté une analyse succincte de l'essai sur la *Petite histoire de la photographie* afin d'identifier les premières conceptions de l'aura chez Benjamin et dans le but de souligner certains thèmes qui préfigurent les thèmes développés dans l'essai sur *L'œuvre d'art*. Nous croyons également que le texte intitulé *Expérience et pauvreté* (1933) annonce certains thèmes centraux de l'essai sur *L'œuvre d'art* et est très pertinent quant à la compréhension de la signification du déclin de l'aura.

3.1.3 L'expérience moderne et le déclin de l'aura

La question qui sous-tend le déclin de l'aura est celle du changement des conditions de l'expérience humaine, soit le passage de l'expérience traditionnelle à l'expérience moderne. Il s'agit à la fois de l'expérience de l'art, de l'expérience historique et de l'expérience vécue en général. Dans le texte *Expérience et pauvreté*, Benjamin indique clairement que le choc sociohistorique de la Première Guerre mondiale aurait causé la rupture entre expériences traditionnelles et expériences modernes. Précisément, Benjamin se réfère ici à l'aura dans le

contexte de l'état appauvri de l'expérience moderne tout en soulignant la nécessité de faire table rase. Faire table rase est perçu par notre auteur comme seule issue à l'état social « barbare » de l'époque. L'usage de la technique permettrait d'ériger, à partir de cette table rase, une nouvelle construction, séparée de la tradition qui, elle, est reliée aux événements tragiques de l'histoire.

Benjamin donne alors l'exemple des maisons de verre décrites par l'auteur Paul Scheerbart, réalisées par les architectes Loos et Le Corbusier. La construction de verre est significative pour Benjamin puisque le verre est un matériau « sur lequel rien n'a de prise²²³ » et sur lequel on ne peut laisser de traces. Ainsi, « [l]es objets de verre n'ont pas d'aura²²⁴ ». L'exemple allégorique de la maison de verre, en ce qu'elle est dépouillée d'aura et de traces, est significatif puisqu'il représente, par l'innovation technique, la possibilité de la rupture avec la tradition et donc avec le passé.

Nous avons vu, avec le protocole sur l'expérience du haschich, une première description de l'aura comme phénomène dépassant le domaine de l'art. Par la suite, la *Petite histoire de la photographie* présente le rôle de la technologie dans la transformation de l'expérience moderne, où la nécessité de liquider l'aura est entrevue à la lumière de sa construction artificielle. De plus, nous avons vu dans le texte *Expérience et pauvreté* que le déclin de l'aura est relié aux changements des conditions de l'expérience humaine dans le contexte traumatisant de la Première Guerre mondiale. Afin de mieux comprendre le sens du déclin de l'aura, nous devons maintenant passer à l'analyse de l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

²²³ Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 369

²²⁴ *Ibid.* p. 369

3.2 L'aura et son déclin, une analyse de l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*

L'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* constitue l'une des composantes les plus importantes de l'œuvre de Walter Benjamin. Il serait, selon Rochlitz, l'écrit le mieux élaboré et le plus représentatif de la période politique de Benjamin²²⁵. Pour sa part, Wolin affirme que cet écrit est le plus explicitement de gauche parmi l'ensemble de ses textes publiés, dont l'influence marxiste est perceptible surtout en ce qui a trait à ses thèses sur la transformation de la culture²²⁶. L'essai sur *L'œuvre d'art* réunit les thèmes de la modernité, de l'esthétique, de la reproduction technique en s'interrogeant sur les effets du capitalisme industriel sur l'art et sur l'expérience de sa réception, ainsi que du rôle central de l'art dans la confrontation politique avec le fascisme²²⁷. En effet, les thèses émises dans ce texte doivent être comprises à la lumière du contexte social de la montée du nazisme et de son esthétisation de la politique. Face à l'état de crise au niveau social, culturel et politique dans la société capitaliste, amené par le fascisme et aux changements des conditions de l'expérience humaine qu'elle provoque, Benjamin perçoit la nécessité de formuler des thèses qui puissent mobiliser les forces de la production esthétique pour des fins politiques²²⁸. La politisation de l'art est donc une réponse à l'esthétisation de la politique et de la guerre par le nazisme. Ainsi, en insistant sur le déclin de l'aura, Benjamin cherche à « contrer “l'auratisation” fatale du Führer et des masses qu'il

²²⁵ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 135

²²⁶ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 183-184

²²⁷ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 76, 78

²²⁸ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 184

hypnotisait, telle qu'elle était mise en œuvre par la radio fasciste, les "actualités" filmées et l'activité de Leni Riefenstahl²²⁹ ».

Tel que spécifié plus haut, c'est dans cette section de notre mémoire que nous analyserons la conception de l'aura et de son déclin tel que conçue dans l'essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, puisque ce texte aborde ce thème de façon plus approfondie. Nous analyserons ces thèses en comparant la première version de l'essai avec sa dernière et en examinant les points de vue des divers auteurs qui ont analysé cette œuvre. À partir des thèses de l'essai sur *L'œuvre d'art*, nous allons mettre en évidence l'inscription de Benjamin au tournant politique de l'esthétique, ainsi que son apport à la Théorie critique.

3.2.1 Le pivot de la théorie de Benjamin: caractéristiques de l'art auratique

Dans la première section de la dernière version du texte, Benjamin avance que l'œuvre d'art a toujours été reproductible et ceci successivement, allant de la réplique à la gravure, à la lithographie, à la photographie et au cinéma²³⁰. Selon Benjamin, « [v]ers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques²³¹ ». Benjamin identifie donc un changement profond dans l'expérience moderne de l'art, au XX^e siècle, qui ébranle les procédés artistiques traditionnels dans la mesure où, en raison des innovations techniques, « la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique – agissent en retour sur

²²⁹ Bernd Witte. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 199 (Leni Riefenstahl est une directrice de films de propagande nazis)

²³⁰ Nous nous référons toujours à la dernière version du texte à moins qu'autrement spécifié. Nous nous référons à la première version là où nous repérons de grandes différences entre les deux versions du texte.

²³¹ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 273

les formes artistiques traditionnelles²³² ». Il introduit ensuite une des caractéristiques principales de l'aura en opposition à l'œuvre d'art reproduite: « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose: le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve²³³ ».

Le pivot de la théorie de Benjamin est le suivant: le caractère de *hic et nunc*, soit l'ici et le maintenant, de l'original qui constitue son authenticité. Selon lui, cette authenticité inhérente à l'œuvre d'art échappe toujours à la reproduction. Avec les premiers moyens de reproduction, en dépit des répliques, « l'original conserve sa pleine autorité ». Néanmoins, en ce qui concerne les moyens plus avancés de la reproduction technique, l'œuvre reproduite est plus indépendante de l'original. La reproduction peut accentuer certains aspects changeant ainsi la perception de l'œuvre. Mais, principalement, elle permet de rapprocher l'œuvre du récepteur²³⁴. Benjamin oppose ici authenticité et reproduction. L'idée directrice de cette opposition apparaît dans la définition qu'il donne à l'authenticité: « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique²³⁵ ». Ainsi, en étant reproduit, l'objet d'art perd sa valeur authentique, ce qui ébranle son pouvoir de témoignage historique, mais aussi, son autorité en tant qu'œuvre d'art rattachée à la tradition. Toujours selon Benjamin, « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura²³⁶ ». Pour lui, c'est en détachant l'objet reproduit du domaine de la tradition que la reproduction cause le dépérissement de son aura. Benjamin souligne clairement que ce processus a valeur de symptôme²³⁷. Il est le propre de la société

²³² Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 273

²³³ *Ibid.* p. 273

²³⁴ *Ibid.* p. 274-275

²³⁵ *Ibid.* p. 275

²³⁶ *Ibid.* p. 276

²³⁷ *Ibid.* p. 276

moderne dans son état de crise caractérisé par la prise de pouvoir des Nazis et de l'éminence de la Deuxième Guerre mondiale.

Benjamin procède à la fois à une définition de l'aura et traite ensuite des conditions sociales de son déclin. Dans la première version du texte, la définition correspond au passage repris de l'essai sur la *Petite histoire de la photographie* dont il a été question dans les parties précédentes²³⁸. Cependant, il est essentiel de souligner que dans la dernière version du texte, la définition est introduite de façon différente:

« C'est aux objets historiques que nous appliquions plus haut cette notion d'aura, mais, pour mieux l'éclairer, il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche.²³⁹ »

Ici, la définition de l'aura est davantage orientée vers l'objet historique. L'œuvre d'art authentique étant dotée d'une aura, celle-ci est intimement liée à la tradition; c'est d'ailleurs ce qui fait l'unicité de l'œuvre: « L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose²⁴⁰ ». Par opposition à l'objet naturel, l'objet reproduit techniquement est, pour Benjamin, dépouillé d'aura. Ce phénomène, tel que mentionné précédemment, transforme les conditions de la perception sensorielle et est relié à la fois aux technologies introduites à l'époque (la radio, la photographie et le cinéma) et à l'importance croissante des masses dans la vie moderne²⁴¹. En effet, tel que le décrit Benjamin, le déclin de

²³⁸ Nous avons cru bon d'inclure la définition de l'aura provenant de la première version du texte: « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche. » Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 75

²³⁹ *Ibid.* p. 278

²⁴⁰ *Ibid.* p. 279

²⁴¹ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 113

l'aura est dû aux nouveaux besoins des masses et de leur importance croissante, dans la mesure où « rendre les choses spatialement et humainement ‘plus proches’ de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction²⁴² ». Or, en reliant l'aura à l'œuvre d'art authentique, Benjamin modifie sa définition antérieure de l'aura, qui, selon sa première description, apparaissait sur toutes les choses²⁴³. Le concept désigne dès lors « la valeur unique de l'œuvre d'art ‘authentique’²⁴⁴ » fondée sur sa valeur *cultuelle*.

3.2.2 La fonction politique de l'art

Si l'œuvre d'art *auratique* est fondée sur le rituel, le fondement religieux du rituel prend la forme du culte de la beauté dans sa version sécularisée. Ce culte, né à la Renaissance, devient alors le principe fondamental de l'esthétique qui serait resté en vigueur pendant trois siècles²⁴⁵. Or, avec l'avènement des modes de reproduction, l'art est confronté à une crise, à laquelle il réagit par la doctrine de l'art pour l'art, qui ne serait nulle autre, selon Benjamin, que l'équivalent d'une « théologie négative » repérable dans l'idée d'un art « pur » qui refuse toute fonction sociale²⁴⁶. En assimilant l'aura de l'œuvre d'art à son statut issu du culte de la beauté, Benjamin circonscrit ainsi le sens de l'aura. Cette circonscription du sens de l'aura permet à Benjamin d'employer le concept de *l'aura et de son déclin* afin de désigner la transformation de l'expérience moderne de l'art, exercée par la reproduction technique, entre autres, par le film²⁴⁷.

²⁴² Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 278

²⁴³ Walter Benjamin. *Sur le haschich*, Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 56

²⁴⁴ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 280

²⁴⁵ *Ibid.* p. 280

²⁴⁶ *Ibid.* p. 281

²⁴⁷ Dans la première version du texte, Benjamin va même jusqu'à souligner que la reproductibilité technique n'est pas une condition extérieure de la diffusion massive des films, mais qu'elle est bel et bien inhérente à leur

Ainsi, en liquidant le caractère d'authenticité de la production artistique moderne, la fonction de l'art se trouve bouleversée: « *Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique*²⁴⁸ ». La politique, tel que le souligne Rochlitz, « ...prend alors le relais du fondement sacré, "auratique", de l'art traditionnel²⁴⁹ ». Ce passage du fondement rituel au fondement politique marque, tel qu'indiqué par Wolin, un changement qualitatif dans la définition classique de l'art. D'après lui, son statut en tant qu'objet de plaisir ou de satisfaction esthétique assume un rôle subordonné à sa fonction d'objet de communication²⁵⁰. Ainsi, selon Wolin, le déclin de l'aura entraîne le changement de son fondement, reposant dorénavant sur la politique, ce qui permet à l'art d'assumer une fonction axée sur la communication.

Le changement de la fonction de l'art implique un changement au niveau de ses modes de réception. Benjamin distingue deux modes de réception des œuvres d'art, « l'un fondé sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition²⁵¹ ». La valeur culturelle de l'œuvre est liée au fondement religieux de l'art, à sa fonction rituelle. Benjamin donne l'exemple d'images saintes ou de statues de divinités qui restent couvertes, leur présence étant plus importante que leur exposition. La valeur d'exposition est liée aux méthodes de reproduction technique qui augmentent la possibilité d'exposition de l'art, ce qui repousse, selon Benjamin, sa valeur culturelle.

production. Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 78

²⁴⁸ *Ibid.* p. 282

²⁴⁹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 184

²⁵⁰ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 189

²⁵¹ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 282

Cette valeur d'exposition doit être interprétée, selon Rochlitz, « dans le sens *quantitatif* de l'accès du plus grand nombre aux œuvres d'art, *par opposition* au caractère exclusif de l'accès aux valeurs culturelles...²⁵² ». Cette importance quantitative de l'exposition de l'œuvre est mise en évidence, entre autres, dans un passage ultérieurement supprimé de la première version de l'essai, dans lequel Benjamin mentionne explicitement que « *[l]a reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de façon immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige*²⁵³ ».

Il est essentiel de souligner ici que Benjamin identifie le changement au niveau de l'expérience et de la fonction de l'art à l'époque moderne par l'entremise de son concept du déclin de l'aura. Ainsi, il perçoit la perte de l'aura dans le domaine de l'art comme un fait accompli, étant, selon lui, une caractéristique distinctive de l'art moderne²⁵⁴. Bref, en envisageant les nouvelles fonctions de l'art dépouillé d'aura, Benjamin ne s'intéresse plus aux fonctions esthétiques de l'art, mais bien exclusivement à ses fonctions sociales et politiques.

3.2.3 Le cinéma et sa valeur d'exposition

Afin d'illustrer le passage de l'art de sa valeur culturelle à sa valeur d'exposition, Benjamin établit une comparaison entre l'acteur et le comédien. Alors qu'au cinéma, l'aura de l'acteur disparaît devant la caméra, son aura étant détachée en raison de l'absence de sa véritable présence physique, au théâtre, l'aura du comédien est inséparable du personnage qu'il joue, son aura étant présente au public. À ce titre, la valeur d'exposition est telle que l'acteur peut

²⁵² Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 185

²⁵³ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 78

²⁵⁴ Nous verrons plus loin en quoi la nouvelle fonction politique de l'art dépouillé d'aura peut avoir des effets négatifs, ayant trait à l'aliénation des masses, ainsi que des effets positifs, liés à leur possibilité d'émancipation.

rejoindre un plus grand nombre de spectateurs et, dans un certain sens, exercer une influence plus considérable sur un public plus large.

Benjamin semble ainsi privilégier le cinéma au théâtre, en ce qu'il détient une grande valeur d'exposition. Néanmoins, mise à part l'augmentation quantitative de l'exposition des films, pourquoi, tel que s'interroge Rochlitz, la technique cinématographique aurait-elle plus de signification que d'autres techniques artistiques, dont la technique théâtrale? Selon lui, en considérant la technique cinématographique comme étant plus significative en soi, cela advient à considérer l'industrie du cinéma « grand public » en tant que progrès par rapport à la peinture moderne et ajoutons, à l'art en général²⁵⁵. Cependant, il est peu probable que Benjamin ait considéré le cinéma « grand public » comme progrès puisque ce dernier critique explicitement l'exploitation capitaliste de l'industrie cinématographique. Au contraire, Benjamin substitue, dans la dernière version du texte (notamment à la dixième section), le terme de *masse* pour *public* et ajoute l'idée du marché. Benjamin ne se leurre donc pas quant à l'emprise exercée par le capitalisme sur l'industrie du cinéma. D'ailleurs, la construction artificielle de la personnalité de l'acteur, ainsi que le culte de la vedette sont l'expression de cette emprise qui témoigne, tel qu'indiqué par Hansen, de la condition corrompue des masses et ajoutons, de l'industrie du cinéma. En effet, Benjamin est conscient que l'économie capitaliste mène le jeu du cinéma, ce qui ne peut permettre au cinéma d'assumer une fonction politique en faveur d'une quelconque révolution, ni d'une prise de conscience auprès des masses²⁵⁶. À juste titre, l'atténuation du passage sur la réception par la distraction des masses, notamment le retrait du rôle thérapeutique

²⁵⁵ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 188

²⁵⁶ Rappelons que le développement de concepts utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art contre le fascisme constitue le but original de Benjamin dans cet essai. Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 295

joué par la figure de Mickey Mouse, dans la dernière version du texte, pourrait témoigner de cette prise de conscience de l'exploitation capitaliste de l'industrie cinématographique.

En outre, Benjamin entrevoit le bouleversement causé par l'avènement du cinéma, entre autres, aux niveaux de la perception de la réalité, de la transmission des contenus de l'art et de sa réception. Il envisage les *possibles* reliés à l'art cinématographique et à sa fonction politique. Pour Benjamin, bien que l'industrie cinématographique ne remplisse pas de fonctions révolutionnaires, l'art cinématographique *pourrait* remplir des fonctions émancipatrices, bénéfiques à la société contre les menaces du fascisme de l'époque. Une des fonctions émancipatrices envisagée par Benjamin serait l'accès à la connaissance que pourrait permettre le cinéma. En effet, il précise que l'objet de l'intérêt originel des masses pour le cinéma est la connaissance de soi qui est aussi connaissance de classe²⁵⁷. Le caméraman est d'ailleurs comparé par Benjamin au chirurgien qui doit intervenir auprès du malade. Ce dernier doit pénétrer de façon intensive au cœur du réel, pour renseigner le public d'une quelconque vérité qu'il capte par l'usage de son appareil. Le caméraman est donc apparemment un acteur actif, alors que le peintre lui, resterait passif, observant la réalité d'une plus grande distance que le caméraman²⁵⁸. Bref, le cinéma influencerait la façon dont l'individu se représente le monde qui l'entoure²⁵⁹. Cette influence change sa façon de percevoir la réalité, ainsi que son attitude envers elle.

De plus, le cinéma parviendrait à ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné²⁶⁰.

Nous retrouvons ici un thème présent dans l'essai sur la *Petite histoire de la photographie*,

²⁵⁷ Nous décelons ici l'influence de Lukács en ce qui a trait à la connaissance de classe, intimement reliée, selon nous, à la *conscience de classe*. Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 96

²⁵⁸ *Ibid.* p. 300-301

²⁵⁹ *Ibid.* p. 102

²⁶⁰ *Ibid.* p. 305

notamment la notion que la caméra permettrait aux masses de percevoir la réalité différemment qu'elle ne serait perçue individuellement. Sa perception est autre puisqu'elle substituerait à la conscience individuelle, l'espace de l'inconscient collectif, ouvrant ainsi l'accès à l'inconscient visuel²⁶¹. Cet inconscient visuel, tel que présenté dans la *Petite histoire de la photographie*, permet de « découvrir la faute et de désigner le coupable²⁶² », soit d'exposer objectivement, par la médiation de la caméra, les événements socio-historiques. De cette façon, le cinéma serait en mesure de modifier l'attitude des masses et de susciter, à la lumière de l'exposition véridique d'événements historiques, leur action. Nous pourrions présumer que le coupable à l'époque de l'essai sur *L'œuvre d'art*, ne serait nul autre que le fascisme, notamment sa version hitlérienne, qui prenait une place dominante dans la société européenne à l'époque.

Tel qu'indiqué précédemment, la technique cinématographique acquiert une fonction politique en ce qu'elle permet une réception collective et simultanée. Sa fonction politique a trait au rapport entre le cinéma et les masses, au niveau de sa capacité de les rejoindre, mais aussi d'agir activement sur elles. C'est là un point central de l'essai sur *L'œuvre d'art*, dans la mesure où la liquidation de l'aura, soit le passage de la valeur culturelle à la valeur d'exposition de l'art, permet d'agir directement et simultanément sur l'ensemble de la population. Le contact plus direct de l'art avec les masses ferait en sorte que l'art adopterait une fonction, non plus religieuse, ou *culturelle*, mais bien politique.

3.2.4 Combattre le feu par le feu

²⁶¹ Rappelons que Benjamin introduit ce concept dans la *Petite histoire de la photographie* où la photographie permet de nous renseigner sur « cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel ». Ainsi, l'inconscient visuel semble désigner une part inconsciente d'une société qui serait cachée et que l'œil ne pourrait observer. Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 305-306 et Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 301

²⁶² Walter Benjamin. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 320

Il nous semble que la fonction politique de l'art dépouillé d'aura soit dichotomique chez Benjamin. Elle peut être liée à l'aliénation des masses, tout comme elle peut servir à leur émancipation et à la transformation de la société. Tel qu'indiqué par Wolin, en mobilisant les forces de la production artistique à des fins politiques, Benjamin, comme plusieurs auteurs critiques de son époque, place ses espoirs dans le communisme, qui semblait en mesure de s'opposer au fascisme²⁶³. Il est primordial de constater qu'en liquidant l'aura, Benjamin combat le feu par le feu. C'est-à-dire que Benjamin s'oppose à l'utilisation de l'art à des fins de propagande et de domination des masses par les régimes fascistes, en misant sur l'utilisation des mêmes médias, qui auraient pu susciter l'éveil et le soulèvement des masses contre les régimes fascistes²⁶⁴. En effet, tel que le présente Rochlitz, en distinguant entre l'aura et la reproduction technique, Benjamin essaie de conférer une valeur émancipatrice aux techniques de reproduction, la désacralisation de l'art pouvant favoriser l'action politique²⁶⁵.

Par ailleurs, tel qu'aussi indiqué par Hansen, à la lumière du succès du fascisme sur la mobilisation des masses, Benjamin assigne aussi au cinéma un rôle thérapeutique, non plus uniquement lié à la prise de conscience, mais à la distraction²⁶⁶. Précisons que la notion de distraction diffère de son acception habituelle. La distraction permettrait à la masse de s'accoutumer aux effets de la réception de l'art. De fait, pour Benjamin, l'art, par voie de l'accoutumance, réussirait à mobiliser les masses, qui seraient ainsi devenues capables de

²⁶³ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 184-185

²⁶⁴ Il semblerait qu'à cette époque, seul le communisme, du moins l'idée benjaminienne du communisme, aurait été en mesure de susciter cet éveil et ce soulèvement.

²⁶⁵ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 219

²⁶⁶ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 99

répondre à des tâches nouvelles²⁶⁷. Selon Benjamin, « c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles²⁶⁸ ». Ainsi, la masse distraite apprendrait, sans efforts, à s'acquitter de tâches nouvelles reliées à la transformation de l'ordre social.

Tel que Hansen le souligne, nous retrouvons dans le concept de la réception par distraction une antinomie par rapport à l'acception de ce concept dans l'exposé du projet des *Passages parisiens* de 1935, intitulé « Paris, capitale du XIX^e siècle », où la distraction est explicitement liée aux catégories marxistes de l'aliénation²⁶⁹. En effet, Benjamin traite du fétichisme de la marchandise inauguré par les Expositions universelles, dans lesquelles l'homme aliéné se distrait²⁷⁰. Le sens de la distraction dans *L'œuvre d'art* témoignerait, selon Wolin, d'une foi aveugle dans les inclinations révolutionnaires des masses²⁷¹. Effectivement, il paraît purement utopique que, par voie d'accoutumance, le public cinématographique s'acquitte soudainement de tâches révolutionnaires apprises inconsciemment. Il semblerait plus probable que la distraction, telle que présentée dans « Paris, capitale du XIX^e siècle », ainsi que celle causée par le défilement des images provoquant l'effet de choc du film, mèneraient à l'aliénation des masses plutôt qu'à leur prise de conscience et d'action.

3.2.5 L'esthétisation de la politique et la politisation de l'art

²⁶⁷ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 312

²⁶⁸ *Ibid.* p. 312

²⁶⁹ Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 102

²⁷⁰ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 53

²⁷¹ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 193

La tension politique que nous décelons dans l'essai sur *L'œuvre d'art* atteint son apogée dans l'épilogue du texte. Dans cet important passage, Benjamin critique la manipulation des masses exercée par le fascisme. Selon lui, « [l]a conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique²⁷² ». Benjamin voit dans cette esthétisation de la politique, notamment dans le culte d'un chef, la production de valeurs culturelles par un appareillage que le fascisme met à profit à ses fins de domination des masses²⁷³. En sacrifiant le concept de l'aura de l'art contemporain, Benjamin dénonce l'aura inauthentique issue de la production des valeurs culturelles par les régimes fascistes. Si l'on suit la logique de l'épilogue de l'essai, nous constatons que l'esthétisation de la politique par le fascisme, qui culmine dans la guerre, à cette époque imminente, cause la destruction de l'aura illustrée par Benjamin.

Or, paradoxalement, Benjamin ne semble pas déplorer le déclin de l'aura. Il semble plutôt attribuer le phénomène de son déclin à l'expérience moderne, transformée, entre autres, par l'expérience de la guerre et par l'avènement des nouvelles technologies. Néanmoins, Benjamin déplore explicitement l'usage de la technique au niveau de l'art et de la culture, en ce qui a trait à l'esthétisation de la politique que pratique, selon lui, le fascisme, tel qu'en témoigne par exemple, l'esthétisation de la guerre effectuée par Marinetti, ainsi que les films de propagande nazis, qui glorifient la guerre comme étant un objet d'appréciation esthétique. Benjamin déplore aussi l'usage de la technique, à un niveau social plus général, au détriment de l'humanité, dans la guerre impérialiste, aux fins des dirigeants de la société bourgeoise et des dirigeants fascistes. Tel qu'en témoigne ce passage: « Au lieu de canaliser les fleuves, elle dirige le flot humain dans le lit de ses tranchées ; au lieu d'user de ses avions pour ensemercer la terre, elle répand ses

²⁷² Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 314

²⁷³ *Ibid.* p. 314

bombes incendiaires sur les villes, et, par la guerre des gaz, elle a trouvé un nouveau moyen d'en finir avec l'aura²⁷⁴ ».

Dans ces conditions troublantes de l'expérience moderne de la guerre, Benjamin se soulève contre l'esthétisation de la politique des régimes fascistes qui représente pour lui l'aboutissement de l'art pour l'art:

« *Fiat ars, pereat mundus* [“Qu'advienne l'art, le monde dût-il périr!”], tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. *L'art pour l'art* semble trouver là son accomplissement. [...] *Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.*²⁷⁵ »

Dans le contexte de la montée du fascisme et de l'éloge de la guerre effectuée par le Futurisme (et plus précisément par Marinetti), l'art semble sombrer dans un état pathologique. En sacrifiant le concept de l'aura, Benjamin assigne une fonction politique à l'art, répondant à l'esthétisation de la politique pratiquée par le fascisme et à l'aliénation et à la manipulation des masses qu'elle implique, par la « politisation de l'art²⁷⁶ ».

Or, Benjamin ne reconnaît pas, selon Wolin, que l'esthétisation de la politique et la politisation de l'art, du moins formellement, sont équivalentes²⁷⁷. En effet, l'esthétisation de la politique et la politisation de l'art semblent être deux faces de la même médaille. Dans les deux cas, l'art vise à agir directement sur la masse. La distinction semble se réduire entre la manipulation de la masse et son émancipation. En adoptant un point de vue radical dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, reliant l'authenticité de l'art à son caractère auratique et en annonçant le

²⁷⁴ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 316

²⁷⁵ *Ibid.* p. 316

²⁷⁶ *Ibid.* p. 316

²⁷⁷ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 184

déclin de l'aura dans le domaine de l'art en raison des techniques de reproduction, Benjamin présente les possibilités révolutionnaires de la technique qui *pourraient* émanciper les masses, alors qu'au service du fascisme, ainsi qu'au service du capitalisme, elle est utilisée à des fins de manipulation.

Selon Rochlitz, l'essai sur *L'œuvre d'art* « relève de l'idéologie du progrès dénoncée par le dernier Benjamin : d'une idée du "vent de l'histoire" soufflant dans le sens du développement technique²⁷⁸ ». Ce dernier critique la croyance de Benjamin envers l'émancipation que rendrait possible l'art reproduit par la technique. Nous croyons cependant que l'essai et sa thèse centrale du déclin de l'aura doivent être compris plutôt en tant qu'une tentative désespérée, tel que le décrit Hansen, qu'en une foi aveugle dans le progrès. Ainsi, nous sommes d'accord avec elle lorsqu'elle compare l'approche radicale de l'essai sur *L'œuvre d'art* à l'approche de l'essai *Expérience et pauvreté* en ce qu'ils présentent tous deux la volonté de faire table rase devant la situation politique alarmante de l'époque, ainsi que devant la situation personnelle précaire de Benjamin²⁷⁹.

À notre avis, le mérite de notre auteur est d'identifier la transformation en ce qui a trait à la réception de l'art. En ce sens, l'étude de Benjamin dans l'essai sur *L'œuvre d'art* est, tel que souligné par Wolin, l'une des premières études sur la culture de masse, se centrant sur la fonction de l'art contemporain, sous l'emprise importante de la technique, dans la culture européenne. Dans son analyse de l'esthétisation de la politique exercée par le fascisme, plus spécifiquement avec la propagande nazie, l'art est conçu par Benjamin comme instrument de domination et de

²⁷⁸ Par l'expression « le dernier Benjamin », Rochlitz se réfère au troisième mouvement de sa pensée. Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 188

²⁷⁹ Nous avons cru bon d'inclure la citation originale: « ...the artwork essay would have to be seen as a desperate experiment, an existential wager comparable to the tabula rasa approach of "Experience and Poverty" three years earlier, the stakes exponentially raised with the darkening of the political – and Benjamin's personal – situation. » Miriam Bratu Hansen. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 117

cohésion idéologique²⁸⁰. En somme, comme le souligne Wolin, Benjamin contribue, dans son analyse du fascisme, avec Adorno, dans ses analyses de l'industrie culturelle, aux premières études théoriques et critiques de cette tendance d'instrumentalisation de la sphère artistique dans la culture occidentale²⁸¹. Par ailleurs, l'opposition identifiée entre la possibilité de l'émancipation de la population et de sa domination et de son aliénation par l'entremise de la technique nous semble toujours actuelle dans la mesure où les innovations techniques, qu'elles concernent le domaine artistique, écologique, économique, ou politique, peuvent être utilisées au détriment de l'humanité, mais présentent aussi la possibilité de son émancipation. Nous n'avons qu'à nous référer au passage cité précédemment de Benjamin qui déplore l'usage de la technique pour fins de destruction par la guerre, au lieu de son usage pour le bien-être de l'humanité. À notre avis, Benjamin a le mérite de présenter ces deux possibilités dans le domaine de l'art et de la culture, au lieu d'adopter une posture uniquement pessimiste qui témoignerait d'une nostalgie pour l'art traditionnel qui précède les techniques de reproductibilité.

3.3 L'aura et le dernier tournant de la pensée de Benjamin

L'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, publié en 1939, introduit une dernière définition de l'aura. Nous nous pencherons donc sur l'analyse de ce texte. Selon Rochlitz, à partir de 1936, après la rédaction de la première version de l'essai sur *L'œuvre d'art*, la pensée de Benjamin amorce un dernier tournant, moins abrupt que son tournant politique de 1924, mais qui l'amènera néanmoins « à défendre des thèses diamétralement opposées à celles qui font la

²⁸⁰ Richard Wolin. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 210

²⁸¹ *Ibid.* p. 210

radicalité de *L'œuvre d'art*²⁸² ». D'après lui, cette troisième et dernière période de la théorie benjaminienne restaurerait l'autonomie esthétique et révélerait, notamment dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, le caractère éthique de sa démarche²⁸³. Nous retrouvons dans cette période les textes de Benjamin qui formulent une critique de l'idéologie du progrès, notamment de l'historicisme, tel que présenté explicitement dans les thèses *Sur le concept d'histoire*. Notons que nous retrouvons une critique de l'idéologie du progrès à partir de 1915, dans son texte sur *La vie des étudiants*, dans *Sens unique*, au niveau de la forme d'expression, en opposition à la forme d'expression bourgeoise et dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, dans la mesure où Benjamin traite des innovations techniques et de leur lien au fétichisme de la marchandise. Bien entendu, ces textes précèdent le troisième tournant indiqué par Rochlitz. Si l'essai sur *L'œuvre d'art* présente un certain optimisme envers la technique, étant donné que Benjamin entrevoit les possibilités d'émancipation par la technique et s'il place son espoir dans le communisme comme agent de cette émancipation, il adopte un point de vue critique dans ce troisième mouvement envers la technique, ainsi qu'envers le communisme (du moins envers les représentants des partis officiels)²⁸⁴. Rochlitz distingue un tournant dans la pensée de Benjamin à partir de 1936,

²⁸² Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 208

²⁸³ *Ibid.* p. 10

²⁸⁴ Ceci est particulièrement mis en évidence dans la X^e thèse *Sur le concept d'histoire* dans laquelle Benjamin critique les partis communistes officiels (staliniens): « À l'heure où gisent à terre les politiciens en qui les adversaires du fascisme avaient mis leur espoir, à l'heure où ils aggravent encore leur défaite en trahissant leur propre cause, nous voudrions libérer l'enfant du siècle des filets dans lesquels ils l'ont entortillé ». Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 435. Selon Löwy, il s'agit d'une référence implicite au pacte Molotov-Ribbentrop, un pacte de non-agression entre l'Union-Soviétique et l'Allemagne, salué par les partis communistes dont le KPD (parti communiste allemand). Benjamin se réfère au KPD et au PC soviétique qui « gisent par terre », trahissant leur cause en pactisant avec Hitler. Tel que souligné par Löwy, le pacte sonne le glas de l'espoir (entretenu par Benjamin dans l'essai sur *L'œuvre d'art*) d'un combat porté par le mouvement communiste contre le fascisme. Précisons que cette critique ne signifie pas une rupture avec le marxisme, mais une dissociation entre la réalité soviétique et l'idée que Benjamin se fait du communisme. Michael Löwy. *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie; une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 80-81

puisque plusieurs textes écrits à partir de cette date présentent des idées qui ne sont plus compatibles avec la critique de l'aura développée dans l'essai sur *L'œuvre d'art*²⁸⁵.

Nous allons donc présenter la toute dernière définition de l'aura propre à cette dernière période de la théorie de Benjamin, telle qu'elle apparaît dans l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Nous analyserons cette nouvelle acception du terme en mettant en évidence ses liens au concept de la mémoire involontaire que l'on retrouve chez Proust, ainsi que des aspects qui sont en opposition à certaines thèses de l'essai sur *L'œuvre d'art*.

3.3.1 L'aura et la mémoire involontaire

Dans l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin établit un lien entre son concept de l'aura et le concept de la *mémoire involontaire*, qu'il développe originalement dans son essai sur Proust intitulé *L'image proustienne* (1929). Selon Rochlitz, cette dernière définition explique et modifie le sacrifice de l'aura avancé par Benjamin dans l'essai sur *L'œuvre d'art*²⁸⁶.

Le lien tissé avec Proust permet de réunir deux thèmes centraux au concept de l'aura: l'expérience et la mémoire. Dans notre étude de l'essai *Expérience et pauvreté*, nous avons traité du concept de l'expérience, dont le passage de l'expérience traditionnelle à l'expérience moderne, appauvrie en raison de l'expérience de la guerre et de la crise économique, est sous-jacent à l'idée du déclin de l'aura. Dans l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin traite de la théorie de l'expérience et de la mémoire dans la pensée du XIX^e siècle, de Baudelaire à Bergson et à Proust²⁸⁷. Benjamin constate que la philosophie, depuis le XIX^e siècle, « a

²⁸⁵ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 208

²⁸⁶ *Ibid.* p. 241

²⁸⁷ *Ibid.* p. 241

entrepris toute une série de tentatives pour ressaisir la “véritable” expérience, par opposition à celle qui se manifeste dans l’existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation²⁸⁸ ».

Benjamin poursuit ensuite l’analyse de la théorie de l’expérience de Bergson, notamment de son œuvre *Matière et Mémoire*, dont le titre indique « que l’auteur considère la structure de la mémoire comme l’élément décisif pour la structure philosophique de l’expérience²⁸⁹ ».

Benjamin indique ici qu’effectivement « l’expérience appartient à l’ordre de la tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée. Elle se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle²⁹⁰ ». Cette affirmation nous permet de faire un lien avec l’aura dans la mesure où, dans l’essai sur *L’œuvre d’art*, l’aura est indissociablement fondée sur la tradition, soit sur son pouvoir de témoignage historique. De plus, tel qu’indiqué par Rochlitz, Benjamin s’appuie sur certaines hypothèses de la psychanalyse, la spécificité de la mémoire involontaire étant liée à l’inconscient²⁹¹. Selon Benjamin, *Matière et Mémoire* de Bergson « définit l’essence de l’expérience dans la *durée*...²⁹² », soit selon son aspect temporel. Or, pour Bergson, l’accès à la mémoire serait possible par l’adoption d’une attitude contemplative, dont l’adoption « serait affaire de libre choix »²⁹³.

Benjamin présente une critique de cette conception de l’expérience moderne en ayant recours à la conception de l’expérience de Proust à laquelle sera reliée la définition de l’aura

²⁸⁸ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 331

²⁸⁹ *Ibid.* p. 331-332

²⁹⁰ *Ibid.* p. 332

²⁹¹ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l’art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 244

²⁹² Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 332

²⁹³ *Ibid.* p. 333

qu'il présente dans cet essai. Tel qu'indiqué par Rochlitz, Proust tente, dans ses œuvres, de « reconstituer l'expérience de la durée, dans les conditions sociales actuelles²⁹⁴ », soit celles de la modernité. Proust s'écarterait de la conception bergsonienne de la mémoire pure, qui, comme évoqué précédemment, tend à adopter une attitude contemplative en soulignant « l'impuissance de la "mémoire volontaire" » et en insistant sur « le caractère fortuit de l'avènement de la "mémoire involontaire" »²⁹⁵. Ainsi, « Proust souligne la difficulté, à l'époque moderne, d'avoir une expérience au sens plein du terme²⁹⁶ ». En effet, contrairement à l'expérience traditionnelle, collective, l'expérience moderne aurait tendance à se « privatiser » et ainsi, à isoler l'individu. Cette privatisation, selon Rochlitz, semble être liée « au développement des techniques de reproduction qui confrontent l'individu directement au mécanisme, en le coupant de la communauté²⁹⁷ ».

Si l'essai sur *L'œuvre d'art* visait une réconciliation entre la société et la technique, nous constatons ici qu'une telle réconciliation semble désormais impossible en raison de la nature de la technique qui est à la source de l'isolement de l'individu. Selon cette vision désenchantée du monde moderne, Benjamin donne une définition de l'expérience et du culte incompatible avec celle donnée dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, qui présentait le culte dans la société moderne sous sa forme pathologique²⁹⁸. L'art parviendrait à transformer l'expérience vécue, sur le plan individuel, en expérience véritable, c'est-à-dire en une expérience dotée d'un pouvoir de témoignage historique, non plus séparée de sa valeur culturelle, confinée à la littérature, telles qu'en témoignent, selon Benjamin, les œuvres de Proust et de Baudelaire²⁹⁹.

²⁹⁴ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 242

²⁹⁵ *Ibid.* p. 242

²⁹⁶ *Ibid.* p. 242

²⁹⁷ *Ibid.* p. 243

²⁹⁸ *Ibid.* p. 243

²⁹⁹ *Ibid.* p. 243

Nous retrouvons chez Proust une opposition entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire. Tel que souligné par Benjamin, la mémoire volontaire ne parvient pas à proprement évoquer l'expérience du passé qui, tel qu'énoncé par cette citation de Proust, « ‘est caché hors de son domaine [celui de l'intelligence] et de sa portée, en quelque objet matériel [...] que nous ne soupçonnons pas...’³⁰⁰ ». Quant à elle, la mémoire involontaire permettrait de revivre l'expérience d'un fragment du passé. L'exemple le plus notoire de l'expérience de la mémoire involontaire est celui décrit par Proust au sujet d'une madeleine, dont le goût réussit à le ramener à un certain après-midi de son enfance. L'expérience vécue est involontaire dans la mesure où elle n'est pas commandée par l'intelligence, elle est provoquée par le contact avec la madeleine qui *s'empare* de Proust dans l'acte de remémoration de son enfance. Benjamin précise d'ailleurs que c'est justement la tâche de raconter son enfance qui mena Proust à élaborer la notion de la mémoire involontaire³⁰¹. Par ailleurs, la notion de la mémoire involontaire est d'autant plus significative puisqu'elle dépasse l'expérience de la remémoration d'un passé individuel, les contenus du passé individuel étant joints aux contenus d'un passé collectif. Tel qu'indiqué par Benjamin: « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif³⁰² ». Cette vision de l'expérience, que Benjamin repère chez Proust, aurait son origine dans les cultes qui, avec leurs cérémonies et leurs fêtes, « opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée³⁰³ ». Ainsi, la remémoration par la mémoire involontaire chez Proust réinvestit l'art et l'expérience moderne de certains éléments *culturels* dans un contexte social qui, tel que présenté dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, avait rompu avec la

³⁰⁰ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 334

³⁰¹ *Ibid.* p. 335

³⁰² *Ibid.* p. 335

³⁰³ *Ibid.* p. 335-336

tradition. Par ailleurs, ces éléments culturels, liés à la mémoire involontaire, ne sont plus envisagés sous leur forme pathologique, décelée dans l'esthétisation de la politique par les régimes fascistes, mais associés à l'expérience, certes sous une forme fragmentée, de la remémoration de contenus du passé individuel et collectif. Il n'est donc plus uniquement question de manipulation idéologique par l'art, mais bien de la vérité de l'œuvre d'art « dont le geste renferme un savoir historique offert à l'interprétation philosophique³⁰⁴ ».

C'est ainsi que Benjamin définit alors l'aura, en l'associant à la notion de la mémoire involontaire. Tel qu'il le décrit: « Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage³⁰⁵ ». Cette définition se rapproche davantage de la première définition du concept selon laquelle l'aura apparaît sur toutes les choses. Il s'agit à présent des images du passé qu'un objet recèle et qui ont le pouvoir d'agir sur un individu, soit de provoquer la remémoration d'un fragment du passé. C'est précisément en faisant l'expérience de la mémoire involontaire que nous ressentons l'aura d'un objet. À titre d'exemple, l'objet quelconque pourrait être une table présente depuis longue date dans la vie de son propriétaire. Les marques accumulées au fil des ans contiennent des souvenirs liés à des événements particuliers. Habituellement, la table passe inaperçue, étant plutôt fonctionnelle. Or, il serait possible pour le propriétaire de la table, de façon tout à fait involontaire et spontanée, d'être saisi par son aura et de revoir, vivement, les images du passé associées aux marques accumulées sur la table ou même à l'odeur du bois. Il s'agit alors de la remémoration d'un passé individuel. Cependant, ce passé

³⁰⁴ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 241

³⁰⁵ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 378

individuel s'inscrit dans un passé collectif que l'aura de la table est en mesure d'évoquer.

Depuis l'époque de sa construction (à la main, ou en série), de son acquisition (par héritage, par achat, ou autre), aux événements sociaux de l'époque que chaque marque évoque en plus des événements individuels, l'aura de la table révèle des contenus d'une époque, soit d'un passé collectif. En plus d'évoquer des événements sociaux, l'aura de la table peut rejoindre plusieurs personnes qui s'inscrivent dans son passé. La table acquiert une histoire contenue dans son aura dont l'individu (et parfois même plusieurs personnes) en fait l'expérience dans un temps et lieu précis.

3.3.2 Le déclin de l'aura revisité

Benjamin revient alors à la notion du déclin de l'aura. Les innovations techniques, qui avaient été présentées comme étant émancipatrices dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, apparaissent maintenant sous un angle négatif dans le sens où elles élargissent le champ de la mémoire volontaire et nuisent à la préservation de la mémoire involontaire – source même de l'aura. L'expérience du film, qui, dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, permet de pénétrer le réel à la façon d'un chirurgien, est appauvrie en raison du caractère inhumain de l'appareil technique. En effet, Benjamin précise que la photographie a joué un rôle décisif dans le déclin de l'aura, dans la mesure où l'appareil photographique reçoit l'image de l'homme sans lui rendre son regard³⁰⁶. Selon Benjamin, « le regard est habité par l'attente d'une réponse de celui auquel il s'offre³⁰⁷ ». L'expérience de l'aura dépend donc d'une forme de réaction, que Rochlitz désigne comme le transfert de l'intersubjectivité, entre une personne et un objet inanimé, la nature, ou d'autres

³⁰⁶ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 381

³⁰⁷ *Ibid.* p. 381

personnes³⁰⁸. C'est pourquoi « [s]entir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux³⁰⁹ ». C'est-à-dire que nous ressentirions l'aura d'une personne qui nous regarde et ainsi, nous retournerions son regard. Selon Benjamin « les trouvailles de la *mémoire involontaire* ont ce caractère », dans la mesure où « elles échappent au souvenir qui tente de se les approprier »³¹⁰. Cette perception de l'aura d'un phénomène confirme également l'acception du concept de l'aura présentée dans l'essai sur *L'œuvre d'art* comme étant « l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il³¹¹ », en ce qu'il est impossible de s'approprier les images issues de la mémoire involontaire. C'est d'ailleurs ce caractère inapprochable qui constitue l'élément culturel des images dotées d'une aura. Dans le domaine de l'art, nous retrouvons ce caractère inapprochable, ainsi que la conjonction entre le passé individuel de l'artiste et le passé collectif qui témoignent de la qualité auratique de l'œuvre d'art. En ce sens, à la manière d'un palimpseste, l'œuvre d'art qui détient une aura a un pouvoir de témoignage historique, dont les expériences accumulées modifient son aura, de même que la signification de son témoignage historique³¹².

Conclusion

Transformation de l'expérience moderne, teneur politique de l'œuvre artistique et ses nouvelles possibilités émancipatrices: voilà en quelque sorte le legs de Benjamin. Au terme de notre mémoire, revoyons les thèmes centraux que nous avons brossés.

³⁰⁸ Rainer Rochlitz. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 252

³⁰⁹ Walter Benjamin. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 382

³¹⁰ *Ibid.* p. 382

³¹¹ *Ibid.* p. 75

³¹² La métaphore du palimpseste nous semble appropriée dans la mesure où le palimpseste tient compte des marques du temps ce qui transforme continuellement l'expérience vécue dans le rapport entre le palimpseste et son récepteur.

Nous avons vu, au premier chapitre, que l'esthétique, au XX^e siècle, connaît un véritable tournant politique. C'est-à-dire que l'esthétique s'intéresse de plus en plus aux liens qui existent entre les événements sociohistoriques, politiques et l'art. Parallèlement, nous constatons un tournant culturel dans la pensée marxiste, dans la mesure où cette nouvelle théorisation du social, qui se développe au cours des années '20, se centre davantage sur la dimension culturelle. Nous avons illustré que la Théorie critique comprend des visées sociopolitiques, s'arrogeant le droit de briser avec la tradition positiviste afin de critiquer la société et ses idéologies. De surcroît, nous avons présenté l'influence des avant-gardes artistiques du XX^e siècle sur ces théories, dans la mesure où cet art traite directement des bouleversements sociopolitiques de l'époque. Ainsi, comme toute étude de l'art doit alors tenir compte du domaine politique, toute étude critique de la société ne peut plus se limiter au domaine de l'économie ou du politique, mais doit aussi se centrer sur la culture qui, elle, est perçue comme faisant désormais partie de l'espace politique.

Nous nous sommes penchés, au deuxième chapitre, sur le virage politique de Benjamin. Nous avons présenté différents facteurs qui auraient contribué à ce virage dont l'échec de son *habilitationsschrift*, les difficultés économiques qu'il a subies à cause de l'inflation, les rencontres avec Asja Lacis, Ernst Bloch et Bertol Brecht, la lecture de Georg Lukács et la découverte des avant-gardes artistiques. Nous avons également mis en lumière l'affiliation de Benjamin à l'Institut pour la recherche sociale pour ensuite tracer les points de convergence au niveau des thèmes centraux entre Benjamin et les principaux tenants de la Théorie critique. Bref, nous avons souligné que Benjamin peut être considéré comme théoricien critique en raison de son affiliation à l'École de Francfort et de l'appui intellectuel d'Adorno et de Horkheimer, mais aussi en raison de sa démarche intellectuelle qui adopte une approche critique envers la société reposant sur une analyse critique de la culture et de l'art.

Enfin, au troisième chapitre, nous avons poursuivi notre étude du cheminement de la pensée de Benjamin par le biais d'une analyse d'un concept central à sa pensée: l'aura et son déclin. Nous avons vu que ce concept central à la pensée de Benjamin témoigne de son engagement politique et plus globalement, de son interrogation sur les changements sociaux liés aux retombées des nouvelles technologies de l'époque sur l'expérience de l'art dans la société capitaliste. Nous avons mis en évidence les diverses acceptions de ce concept dans l'œuvre de Benjamin. La première acception du concept désigne l'aura comme un ornement, ou un étui, entourant toutes choses. La deuxième acception du concept se rapporte plus exclusivement à l'art, étant le gage d'authenticité de l'œuvre, marquant son appartenance à la tradition. Nous avons relevé que Benjamin identifie le changement au niveau de l'expérience et de la fonction de l'art à l'époque moderne par l'entremise de son concept du déclin de l'aura. Le déclin de l'aura est donc envisagé comme moyen d'émancipation en réaction à l'usage de la technique pour fins d'aliénation et de domination par l'entremise de la propagande nazie. Ainsi, dans son analyse du fascisme, Benjamin contribue de façon significative aux premières études théoriques et critiques de la tendance d'instrumentalisation de la sphère artistique dans la culture occidentale. Enfin, la troisième acception du concept de l'aura le relie à l'expérience de la remémoration involontaire, pour se rapporter davantage au thème de l'expérience moderne. Elle concerne également une forme particulière de notre perception qui investit certains phénomènes de la capacité de nous rendre le regard. En somme, tel que nous l'avons démontré par l'entremise de l'analyse du concept de l'aura et de son déclin, les contributions de Benjamin à la pensée sociale sont observables dans ses analyses critiques de la société européenne.

Bien qu'au terme de notre projet, nous sommes conscients que la question des contributions de Benjamin à la pensée sociale n'a pas été épuisée. Nous sommes conscients

d'avoir traité de l'histoire de l'esthétique d'une façon relativement succincte. Une étude subséquente plus approfondie pourrait se centrer davantage sur la question du tournant politique de l'esthétique en faisant le pont avec divers auteurs associés à ce tournant. À ce titre, une étude comparative de la pensée adornienne et de la pensée benjaminienne pourrait être effectuée.

En ce qui concerne la suite à notre étude de l'œuvre de Benjamin, il serait aussi très intéressant de considérer les implications de Benjamin dans le domaine de la radio. Benjamin rédige plusieurs pièces radiophoniques et intervient dans des programmes radiophoniques allemands entre 1927 et 1933³¹³. L'étude de l'utilisation du médium radiophonique chez Benjamin serait intéressante dans la mesure où le médium se trouve au cœur de nombreux débats théoriques de l'époque et où les intentions de Benjamin confirmeraient son désir, décrit dans l'essai sur *L'œuvre d'art*, de faire usage des innovations techniques selon des intérêts émancipateurs. Il aurait également été intéressant de souligner les contributions de Benjamin à la pensée sociale par le biais d'une analyse de ses thèses *Sur le concept d'histoire*, ainsi que de son ouvrage monumental, mais regrettamment inachevé, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (et de l'ensemble des textes qui s'y rapportent, dont l'exposé de 1935 intitulé *Paris, capitale du XIX^e siècle*). Nous aurions aimé étudier, entre autres, le concept de l'image dialectique, ainsi que sa signification pour une critique de l'historicisme et de l'idéologie du progrès.

Cela dit, nous espérons que ce mémoire de maîtrise ait pu mettre en lumière de façon instructive l'apport de Benjamin à la pensée sociale, la richesse de sa pensée, ainsi que

³¹³ Selon Philippe Baudouin, Benjamin aurait réalisé près de quatre-vingt-dix émissions entre 1929 et 1933. Les programmes radiophoniques de Benjamin comprennent des émissions littéraires, dont des lectures de nouvelles, des conférences consacrées à des écrivains importants, des entretiens et des émissions de critique littéraire, mais aussi, plusieurs contes radiophoniques pour enfants, ce qui consiste de la création d'un nouveau genre radiophonique. Philippe Baudouin. *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 36-38

l'importance de son étude pour une sociologie de l'art et de la culture. Nous ne pouvons proprement insister sur la désolation que représente la perte prématurée et tragique de Walter Benjamin. Ni imaginer ce qu'aurait pu être le legs de Benjamin s'il avait pu mener à terme ses travaux qui demeurent inachevés ou perdus. Ironiquement, tout comme Benjamin a valorisé la forme du fragment, n'est-il pas des plus appropriés que son héritage demeure lui-même fragmentaire? Somme toute, nous ne pouvons qu'espérer, en maintenant une curiosité et un esprit critique dans la découverte et l'étude de ses œuvres, leur conférer une part d'immortalité. Certes, les recherches à son sujet contribueront à la reconnaissance du génie et de l'originalité de l'œuvre de Benjamin. En terminant, nous retirons de Benjamin l'impératif de l'éveil face à la réalité sociale et à sa complexité, dont la compréhension réside tout autant dans les objets et les phénomènes, apparemment anodins, qui meublent le quotidien. Nous retrouvons là leur pouvoir de témoignage historique.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. *Sur Walter Benjamin*, Christophe David, Paris, Éditions Gallimard, 1999, 234 p.
- ARENDDT, Hannah. *Walter Benjamin*, Paris, Éditions Allia, 2011, 107 p.
- ARATO, Andrew, BREINS, Paul. *The Young Lukacs and the Origins of Western Marxism*, New York, The Seabury Press, 1979, 256 p.
- BALL, Hugo. *Dada à Zurich; le mot et l'image*, Sabine Wolf, Paris, Les presses du réel, 2006, 159 p.
- BAUDOUIIN, Philippe. *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, 270 p.
- BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and Art*, New York, Continuum, 2005, 300 p.
- BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and History*, New York, Continuum, 2005, 260 p.
- BENJAMIN, Walter. *2. Poésie et Révolution*, Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Denoël, 1971, 288 p.
- BENJAMIN, Walter. *Sens unique*, Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1988, 313 p.
- BENJAMIN, Walter. *Sur le haschich*, Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, 111 p.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres I*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, 400 p.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres II*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, 459 p.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, 482 p.

- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*, Howard Eiland et Kevin McLaughlin, London, Harvard University Press, 2002, 1073 p.
- BENJAMIN, Walter. *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Pierre Bayart, Paris, Riveneuve éditions, 2011, 156 p.
- BENJAMIN, Walter. *Critique et utopie*, Philippe Ivernel, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2012, 253 p.
- BERSTEIN, Serge, MILZA, Pierre. *Histoire de l'Europe; Du XIX^e au début du XXI^e siècle*, Paris, Hatier, 2006, 479 p.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing*, London, MIT Press, 1991, 493 p.
- Dissidences. *Avant-gardes Artistiques et Politiques; Autour de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, 2007, 197 p.
- DURAND-GASSELIN, Jean-Marc. *L'École de Francfort*, Paris, Éditions Gallimard, 2012, 568 p.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 147 p.
- FENVES, Peter. *The Messianic Reduction; Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford, Stanford University Press, 2011, 312 p.
- FERRIS, David. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 159 p.
- FERRIS, David. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*, New York, Cambridge University Press, 2004, 247 p.
- FERRIS, David. *Walter Benjamin; Theoretical Questions*, Stanford, Stanford University Press, 1996, 246 p.

FRIEDLANDER, Eli. *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, London, Harvard University Press, 2012, 285 p.

GOLDMANN, Lucien. *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature; hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1975, 364 p.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, 372 p.

GUNSTER, Shane. *Capitalizing on Culture; Critical Theory for Cultural Studies*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 346 p.

HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London, Continuum, 2006, 306 p.

HANSEN, Miriam Bratu. *Cinema and Experience; Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 2012, 380 p.

HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*, Paris, éditions La Découverte, 2004, 119 p.

HELD, David. *Introduction to Critical Theory*, Berkeley, University of California Press, 1980, 511 p.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *La dialectique de la Raison*, Éliane Kaufholz, Paris, Éditions Gallimard, 1974, 281 p.

HOWARD, Dick. *The Marxian Legacy; second edition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 411 p.

JAY, Martin. *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*, Berkeley, University of California Press, 1996, 370 p.

JENNINGS, Michael W. *Dialectical Images; Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, London, Cornell University Press, 1987, 233 p.

JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 448 p.

JIMENEZ, Marc. *L'esthétique contemporaine; Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, 2004, 127 p.

KAHN, Robert. *Images, Passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998, 233 p.

KELLNER, Douglas. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1989, 270 p.

KELLNER, Douglas. « Cultural Marxism and Cultural Studies », pages.gseis.ucla.edu, consulté le 22 juin 2013.

LACHAUD, Jean-Marc. *Walter Benjamin*, Paris, Europe; revue littéraire mensuelle, 1996, 237 p.

LACOSTE, Jean. *L'aura et la rupture; Walter Benjamin*, Paris, Maurice Nadeau, 2003, 253 p.

LESLIE, Esther. *Walter Benjamin; Overpowering Conformism*, London, Pluto Press, 2000, 298 p.

LÖWY, Michael. *Paysages de la vérité; introduction à une sociologie critique de la connaissance*, Éditions Anthropos, 1985, 226 p.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie; une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, 136 p.

LUKACS, Georges. *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1963, 194 p.

LUKACS, Georges. *Histoire et conscience de classe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, 417 p.

MARCUS, Laura, NEAD, Lynda. *The Actuality of Walter Benjamin*, London, Lawrence and Wishart, 1998, 224 p.

MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin's Passages*, Shierry Weber Nicholzen, Cambridge, MIT Press, 1995, 232 p.

MONSEL, Philippe. *DADA*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2005, 62 p.

- MOSÈS, Stéphane. *L'ange de l'histoire; Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992, 258 p.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin; Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, 857 p.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin; Un itinéraire théorique*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, 526 p.
- PIERRE, José. *Le Futurisme et le Dadaïsme*, Paris, Éditions Rencontre Lausanne, 2006, 207 p.
- PLATE, S. Brent. *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics*, New York, Routledge, 2005, 171 p.
- PUSCA, Anca M. *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, London, Palgrave MacMillan, 2010, 200 p.
- RIDLESS, Robin. *Ideology and Art; Theories of Mass Culture from Walter Benjamin to Umberto Eco*, New York, Peter Lang, 1984, 232 p.
- ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 2949 p.
- ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art; La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 348 p.
- RISPAIL, Jean-Luc. *Les surréalistes; Une génération entre le rêve et l'action*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, 208 p.
- SCHEURMANN, Ingrid, SCHEURMANN, Konrad. *For Walter Benjamin*, Timothy Nevil, Bonn, AsKI, 1993, 306 p.
- STEINER, Uwe. *Walter Benjamin; An Introduction to His Work and Thought*, Michael Winkler, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, 230 p.

TZARA, Tristan. *Sept manifestes DADA, Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, 148 p.

Variations. *La Théorie critique; Héritages hérétiques*, Lyon, Parangon, 2005, 135 p.

WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin; Images, the Creaturely, and the Holy*, Stanford, Stanford University Press, 2013, 273 p.

WIGGERSHAUS, Rolf. *L'École de Francfort; histoire, développement, signification*, Paris, PUF, 1993, 694 p.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin; Une biographie*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, 267 p.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982, 316 p.