

L'aura et la chose écrite

Une mise au point

Pascal DURAND

De l'« aura », quelle définition peut-on bien proposer en toute certitude sinon celle-ci : qu'elle est un concept clé de la théorie esthétique de Walter Benjamin ? Au-delà commencent les perplexités. Rien de plus difficilement cernable en effet que cette « aura », à l'image du phénomène évanescant que son concept cherche à capter et qui n'apparaît, historiquement et pour la conscience qui tente de s'en approcher, que dans l'instance de sa disparition. Étymologiquement « souffle », « rayonnement », « émanation », elle intervient dans la plupart des textes que Benjamin réserve dans les années 1930 à l'acclimatation de l'œuvre d'art au nouvel environnement technoculturel créé au XIX^e siècle par le développement accéléré des techniques de reproduction mécanique, telles que la photographie, le phonographe ou encore le cinéma. L'insistance du concept sous la plume du philosophe ne le stabilise pas : il s'en trouve vaporisé au contraire, du moins en apparence.

Commençons donc — la métaphore s'impose — par une double *mise au point*.

Mise au point conceptuelle d'abord. Ce concept d'aura, Benjamin l'introduit en 1931 dans sa « Petite histoire de la photographie » pour désigner non seulement le « cercle de vapeur » dont la photographie des premiers temps nimbait ses sujets, mais aussi, plus fondamentalement, l'étroite « correspondance » qui s'est établie, pour un temps, entre une « technique » de représentation (la photo à ses débuts) et un « objet » représenté (la bourgeoisie en ascension) : « ces images, écrit-il, ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, le membre d'une classe montante dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la lavallière. »¹ Correspondance précaire : elle se disloquera, dans le dernier quart du siècle, avec l'industrialisation de la photographie,

¹ BENJAMIN (Walter), « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. A. Gunthert, dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 19.

lorsqu'une autre relation de convenance réciproque, liée aux progrès de la prise de vue photographique et à la « croissante dégénérescence » de la classe au pouvoir, s'établira entre pratique des clichés retouchés (afin d'y créer l'illusion d'un halo auratique) et poses avantageuses prises dans un décor fait de fausses colonnes et de lourdes tentures. Éliminée de la représentation comme du réel social représenté, l'aura se dissout alors dans l'inauthenticité et le kitsch, expression, dit Benjamin, de « l'impuissance de cette génération devant le progrès technique »². Apparaissent dans ce même article deux motifs apparemment opposés, qui resteront fortement articulés dans les textes à suivre : d'une part, celui du « déclin de l'aura » (de l'aura originelle), avec toute la nostalgie que ce déclin alimente ; d'autre part, celui de la « destruction de l'aura » (de l'aura factice), à laquelle Benjamin appelle comme à une tâche à la fois esthétique et politique, et dont il aperçoit les prémices dans les photos parisiennes d'Atget, le premier selon lui à « désinfect[er] l'atmosphère suffocante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin. »³

Cinq ans plus tard, dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), le point de vue se déplace et l'optique s'élargit : l'aura ne désigne plus tant l'effet d'une détermination technique et sociale propre aux premières photographies que la valeur d'« authenticité » dont l'œuvre d'art originale est porteuse, valeur toute potentielle mais fortement actualisée, sinon fétichisée, « à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Le surdéveloppement des techniques de reproduction mécanique, soutient Benjamin, n'a pas seulement modifié les conditions de diffusion de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture, d'un texte ou d'une pièce de musique : il a profondément redéfini son statut ontologique et son mode d'existence sociale. D'un côté, le régime intensif de reproduction à laquelle l'œuvre se voit soumise porte atteinte à son « aura », c'est-à-dire à son « unicité », son « *hic et nunc* », autrement dit encore à tout ce qui, émanant d'elle, exprime son inscription originelle dans un lieu, un temps, une durée, une tradition. À la « valeur culturelle » de l'œuvre associée à des rituels magico-religieux, rituels qui constituaient « le support de son ancienne valeur d'utilité », se substitue la « valeur d'exposition » de l'œuvre vue comme bien culturel offert à la contemplation esthétique ou à la consommation de masse. D'un autre côté, la multiplication des copies assure à l'œuvre, en même temps

² *Loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 20.

qu'une plus grande proximité avec son public, la capacité d'être appropriée à de nouveaux usages et à de nouvelles fonctions.⁴

Une autre mise au point s'impose à cet endroit, théorico-critique celle-ci. Il en va du texte de Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique » comme de tous les textes canonisés : à trop s'en réclamer, on s'épargne de les lire, croyant être quitte avec eux. Croyance trompeuse : l'évidence qu'on prête à ces textes nous aveugle à leur sujet et sous ce rapport la notion d'aura, telle qu'elle est machinée par Benjamin, tiendrait plutôt de la « lettre volée ». Trop exposée, on passe à côté. Je ne veux pas seulement dire que le souvenir qu'on garde de ce texte tend à le dédialectiser. Je veux dire, plus nettement, qu'on commet assez régulièrement à son sujet deux contresens assez flagrants.

Le premier de ces contresens est celui qui consiste à rabattre la thèse de Benjamin sur les lamentations lettrées dont il est monnaie courante d'entourer l'invasion de la sphère culturelle par les techniques de reproduction et, plus largement, les pratiques de consommation qui s'y trouvent liées. Ces techniques et ces pratiques, Benjamin ne les condamne pas : il les accueille bien plutôt comme cette chance donnée aux œuvres — faites ou à faire — de sortir de leur condition d'œuvres fétichisées, d'échapper à la luxueuse sclérose à laquelle la bourgeoisie identifie toute culture parce que sa propre culture est elle-même calme sclérose, luxe inutile et pure volupté.

On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise, — à un ébranlement de la tradition, qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et son actuelle rénovation. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse qui se produisent aujourd'hui.

⁴ Si mobile que soit la notion d'aura, une même définition générale, reprise parfois mot pour mot, se maintiendra cependant d'un texte à l'autre : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition — c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche » (« Petite histoire de la photographie », p. 20). Tantôt effet d'un conditionnement technique, tantôt valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art originale, tantôt encore réverbération de son origine culturelle, l'aura désigne ainsi, aussi bien, l'expérience sensible d'un inapprochable, avec lequel l'œuvre ou le spectacle de la nature permettent d'entrer en communion, dans l'ici-maintenant de leur perception par le spectateur.

Leur agent le plus efficace est le film. Même considérée sous sa forme la plus positive, et précisément sous cette forme, on ne peut saisir la signification sociale du cinéma si l'on néglige son aspect destructif, son aspect cathartique : la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel.⁵

Ce n'est pas trahir sa pensée, me semble-t-il, que de dire que ce qui vaut pour le cinéma vaut plus largement pour l'ensemble des biens de culture produits en régime de reproduction intensive et de large diffusion : les voici allégés de leur poids de tradition, promis à de nouveaux usages et à de nouvelles formes de perception et, par là, à de nouveaux effets sociologiques et politiques.

Le second contresens est plus navrant. Il procède pour l'essentiel d'une méprise touchant au projet de Benjamin qui, avec l'aura et son déclin, entend construire, non pas une sorte de théorie nostalgique de l'origine de l'œuvre d'art, mais une esthétique résolument matérialiste (rien chez lui d'un Heidegger même revu par Marx). Le concept d'aura et sa résonance étymologique ont en règle générale détourné l'attention de la charge critique dont Benjamin a lesté ce concept en l'articulant à des motifs qui ne sont qu'en apparence secondaires, comme ceux de « destruction », de « catharsis » ou encore d'« émancipation ». La notion d'aura ne se construit pas, certes, sans conserver quelque chose de son enracinement spiritualiste. Benjamin lui-même, dans une lettre à Werner Kraft, fait état des efforts qu'il a dû consentir pour penser contre la masse d'idées métaphysiques qui étaient naguère les siennes : « Le rythme saturnien de la chose [il s'agit du projet du *Livre des Passages*] avait sa raison la plus profonde dans le processus d'une complète révolution que devait accomplir la masse d'idées et d'images, venue de l'époque très lointaine où ma pensée était immédiatement métaphysique, voire théologique, pour nourrir de toute sa force mon état d'esprit actuel. Ce processus fit silencieusement son chemin ; moi-même j'en ai eu si peu conscience que je fus prodigieusement étonné lorsque, suite à un coup de pouce extérieur, le plan de l'œuvre fut récemment mis par écrit en très peu de jours. »⁶ Mais s'il est vrai que sous la notion d'aura peut être logé, à peu de chose près, ce que l'esthétique classique appelait le « sublime » (« Sentir l'aura d'une chose, remarque Benjamin dans l'une de ses notes sur Baudelaire, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux »⁷), il n'en reste pas moins que le traitement dialectique que Benjamin lui réserve s'inscrit dans la

⁵ BENJAMIN (Walter), « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essais 2*, trad. Gandillac. Paris, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, 1983, pp. 92-93.

⁶ BENJAMIN (Walter), *Correspondance*, tome 2, trad. Petitdémange. Aubier-Montaigne, 1979, pp. 160-161.

⁷ BENJAMIN (Walter), « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939).

perspective d'un ébranlement radical de toute vision spiritualiste ou théologique de l'art.

Pour s'en aviser, il faut en revenir aux deux stations ou deux états que connaît l'aura dans ses essais de 1931 et 1936. Il y a, en somme, deux « auras » : d'un côté, celle qui tend à disparaître en régime de reproductibilité mécanique : l'être-là magique et rituel de l'œuvre qui n'exige pas même d'être vue, mais qui vaut simplement d'être ce qu'elle est au lieu où elle se trouve. Parce qu'elle est une fonction, et non pas une œuvre pure offerte à la seule contemplation esthétique. Parce qu'elle est un être-signé adressé en direction d'une transcendance dont elle est le témoin, sinon l'opérateur sensible — que cette transcendance soit magico-religieuse, comme dans le cas de telle peinture rupestre, de tel ange de cathédrale, de telle piéta, ou que cette transcendance soit politique dans le cas des portraits en majesté, des grandes représentations cérémonielles, des allégories mythologiques dont sont couverts les murs intérieurs des édifices publics ou encore des statues équestres et autres colonnes Vendôme. Et il y a, de l'autre ou après-coup, une seconde aura, surgie de la disparition de cette aura de première définition, dont elle constitue l'analogue frauduleux, l'alibi illusoire, l'équivalent kitsch. De quoi est faite cette seconde aura ? Du faux halo des photographies industrielles, dont Benjamin parlait dans sa « Petite histoire de la photographie ». Mais aussi plus largement de la réverbération culturelle dont l'œuvre se trouve environnée dans la société capitaliste avancée : vénération, génialité, mythes de l'originalité et de la création, fantasmes de pureté ou de radicalité, parfum d'élitisme, d'excellence ou encore d'authenticité. Du *cultuel* au *culturel*, il y a moins, en ce sens, solution de continuité qu'un fait de sécularisation, par lequel l'art à dimension rituelle cède la place aux nouveaux rites dont les œuvres font l'objet en régime d'autonomie artistique.

Il en va ainsi de l'authenticité, qu'une lecture trop abrupte identifierait à l'aura de première définition. Benjamin, pourtant, y insiste dans deux notes de bas de page peu aperçues en général : « En réalité, à l'époque où elle fut faite, note-t-il d'abord, une Vierge du Moyen Âge n'était pas encore "authentique" ; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au XIX^e siècle. »⁸ Et, plus loin : « le rôle que joue le concept d'authenticité dans le domaine de l'art est ambigu ; avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle. »⁹ L'authenticité n'est pas cette valeur que l'œuvre perd à se trouver intensivement

⁸ BENJAMIN (Walter), « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 31, note 1.

⁹ *Ibid.*, p. 96, note 2.

reproduite ; c'est la reproduction même qui produit l'authenticité comme mythe d'une origine perdue. Autrement dit, l'authenticité n'a de sens qu'en régime d'inauthenticité ; elle est en quelque sorte le rêve éveillé de l'inauthentique. Ainsi, pour apporter un élément de preuve auquel Benjamin n'a pas songé, c'est précisément au moment où l'on voit s'opérer en France, dans les années 1830-1850, la révolution du livre à bon marché que s'est amorcée la courbe ascendante que va suivre presque sans interruption jusqu'à nos jours le marché du livre rare et de collection. La constitution et l'essor d'un marché spécifique du livre pour bibliophiles — lesquels sont « gens qui ne lisent point », selon le mot de Mallarmé¹⁰ — fera d'évidence système avec cet autre marché, autrement plus considérable, celui du livre de lecture et de savoir à bas prix. Un fétichisme de l'édition originale répondra à la diffusion massive d'éditions secondes. Et plus fondamentalement un fétichisme du livre objet répondra à la vulgarisation du livre texte (c'est-à-dire du livre vu comme médium de lecture).

Il convenait de porter l'accent sur cette dimension matérialiste de la démarche de Benjamin. C'est par là en effet que se dessine au fil du texte la politisation de l'esthétique qu'il appelle explicitement de ses vœux à la fin de son article de 1936, pour faire pièce à l'esthétisation de la politique pratiquée par les fascistes. Le déclin de l'aura consécutive à l'application des techniques de reproduction mécanique et, plus exactement, la destruction de l'aura factice produite en réaction de défense à l'égard des effets de cette reproduction n'ouvrent pas seulement aux œuvres largement diffusées la possibilité de remplir, dans la conscience des masses, une fonction politique : « dès lors, écrit-il, que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique. »¹¹ À travers cette fonction redonnée aux œuvres, c'est une aura particulière qui leur serait en somme restituée, c'est-à-dire une nouvelle fonctionnalité, une capacité de faire à nouveau sens et d'intervenir dans l'histoire, de recouvrer la valeur d'usage qu'elles assumaient, en sens divers, à l'ère pré-industrielle et qu'elles ont perdue à devenir de purs objets de jouissance individuelle enfermés dans leurs contours. C'est aussi une nouvelle propriété qui leur serait affectée : celle d'une double appropriation, appropriation à une situation historique, d'une part, et surtout appropriation, de l'autre, par leurs usagers dans leur pratique quotidienne.

¹⁰ MALLARMÉ (Stéphane), Lettre à Arthur O'Shaughnessy du 27 novembre 1875, dans *Correspondance*, tome 2. Paris, éd. Mondor, Gallimard, 1965, p. 86.

¹¹ BENJAMIN (Walter), « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 98.

Dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, Benjamin oppose « trace » et « aura » : « La trace, écrit-il, est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui s'empare de nous. »¹² Comprendons qu'au-delà de l'œuvre auratique commencerait l'œuvre trace et que, depuis le XIX^e siècle, nous serions entrés dans une culture de la trace et donc d'une saisie active du monde. À l'ère de la contemplation passive doit succéder celle d'une praxis. En attendant, les thèses mêmes dont Benjamin nourrit sa théorie esthétique — celles d'aura, de reproduction mécanique, de valeur cultuelle, de valeur d'exposition, de politisation, etc. — détiennent, à ses yeux, une « valeur combative » qu'il faut se garder, dit-il, de « sous-estimer » : « [ces thèses] laissent de côté une série de concepts traditionnels — comme création et génie, valeur d'éternité et mystère —, concepts dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des données de fait dans un sens fasciste. Les concepts que, par la suite, nous introduisons comme des nouveautés dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme. En revanche ils sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art. »¹³ On voit, par là, à quelle violence — contradictoire avec le sens même de son projet — porte la réduction fréquente des thèses de Benjamin à une reformulation élégante et abstruse des vieilles conceptions théologiques ordinairement associées à l'art et plus largement aux biens de culture. Une autre lettre à Werner Kraft marquait sans ambages la direction de ce projet : « En ce qui me concerne, lui confiait Benjamin en octobre 1935, je m'efforce de diriger mon télescope par-delà la brume ensanglantée sur un mirage du dix-neuvième siècle, que je m'efforce de dépeindre selon les traits qu'il révélera dans un monde futur, libéré de la magie. Je dois évidemment commencer par construire moi-même ce télescope et, à la tâche, j'ai le premier trouvé quelques propositions fondamentales de l'esthétique matérialiste. Je suis juste en train de les exposer en un court écrit programmatique. »¹⁴ Lire dans l'aura la nostalgie ou la mélancolie de l'origine, c'est se replonger et Benjamin avec nous dans le mirage dont il cherchait à soustraire ses lecteurs.

¹² BENJAMIN (Walter), *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, trad. Lacoste. Paris, Cerf, 1989, p. 464.

¹³ BENJAMIN (Walter), « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ Lettre à Werner Kraft, 28 octobre 1935, dans *Correspondance*, tome 2, *op. cit.*, p. 195.

Il n'a que fort peu été question jusqu'ici de cette « chose écrite » que l'intitulé de mon intervention annonçait. La raison en est double. Elle tient d'abord à ce que la réflexion de Benjamin sur les techniques de reproductibilité se situe en priorité dans le domaine des arts visuels — arts plastiques, photographie, cinéma — et ne trouve que localement à s'appliquer, le plus souvent de façon latérale, à la chose imprimée et aux arts de la représentation littéraire. Non que cette réflexion ne soit pas féconde dans ce second registre : toute la démarche de Benjamin postule au contraire son extension à l'ensemble des faits de culture. De là une seconde raison à ce qui n'a pas été, de ma part, une manœuvre dilatoire : cette extension même n'est possible, à suivre Benjamin, que si les effets et enjeux de la reproductibilité technique des œuvres — en l'occurrence littéraires — se trouvent interrogés non dans leur forme extérieure d'existence et de diffusion (rien de plus controuvé, même si ce n'est pas inutile, que de disserter sur ce que Sainte-Beuve a le premier appelé la « littérature industrielle », le marché du livre de poche, l'explosion de la grande presse et des magazines ou encore les effets retour que l'inflation des médias de masse et « l'emprise du journalisme » exercent sur le champ littéraire et intellectuel¹⁵), mais plutôt dans leur intériorité formelle et dans les représentations sociales ordinairement associées au formalisme littéraire. Passer de cette extériorité à cette intériorité ou, pour mieux dire, à l'intériorisation formelle de cette extériorité technique et économique suppose de prêter attention à la remarque très brève que Benjamin réserve dans son article de 1936 à la doctrine de l'Art pour l'Art et à l'esthétique de Mallarmé, remarque dans laquelle un enchaînement inattendu — mais très logique en vérité — est établi entre photographie, socialisme et formalisme poétique : « Quand apparut la première technique de reproduction vraiment révolutionnaire — la photographie, contemporaine elle-même des débuts du socialisme —, les artistes pressentirent l'approche d'une crise, que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier. Ils réagirent en professant "l'art pour l'art", c'est-à-dire une théologie de l'art. Cette doctrine conduisit directement à une théologie négative : on finit, en effet, par concevoir un art "pur", qui refuse, non seulement de jouer aucun rôle essentiel, mais même de se soumettre aux conditions qu'impose toujours un projet objectif. (En littérature Mallarmé fut le premier à occuper cette position.) »¹⁶

À Baudelaire, « poète lyrique à l'apogée du capitalisme », Benjamin réservera plusieurs essais plus ou moins aboutis, pour déchiffrer dans les

¹⁵ « On connaît, écrit ainsi d'un trait Benjamin, les immenses transformations introduites dans la littérature par l'imprimerie, c'est-à-dire par la reproduction technique de l'écriture » (« L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 89).

¹⁶ *Ibid.*, pp. 96-97.

opérations de l'allégorie, trope moteur de la modernité baudelairienne, la double tentative, contradictoire, de « mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre »¹⁷ et de porter au jour le déclin irrémédiable de l'aura dans la fantasmagorie factice de la « cité pleine de rêves »¹⁸. À Mallarmé, il ne reviendra pas hélas, sinon ici ou là par allusions, au grand regret d'Adorno, qui lui écrivait notamment ceci, à la réception du manuscrit de l'essai de 1936 : « Il me semble que le centre de l'œuvre d'art autonome n'appartient pas lui-même à ce qui dans cette œuvre appartient au versant mythique — pardonnez cette façon de parler "spatiale" ; mais qu'il est en soi dialectique : que ce centre mêle en lui-même au magique le signe de la liberté. Si je me souviens bien, vous avez un jour formulé quelque chose de semblable à propos de Mallarmé, et je ne peux mieux caractériser le sentiment que suscite en moi votre travail qu'en vous disant que je continue de souhaiter en contrepoint à celui-là un travail sur Mallarmé, que vous nous devez à mon avis comme une contribution importante entre toutes. »¹⁹

Quel eût été le programme de cet essai sur Mallarmé que nous ne lisons jamais et quelle en eût été la démarche ? Loin de moi l'ambition exorbitante de me substituer à Benjamin. Je voudrais simplement indiquer à grands traits, armé du cadrage conceptuel dont il nous a dotés, quelle direction un tel essai pourrait prendre et à quelles limites il se heurterait.

De Baudelaire à Mallarmé il s'agirait, d'abord, de passer d'un registre thématique à un registre formel (mais sans ignorer les poussées thématiques de ce dernier registre) et d'interroger ce qui, dans la réflexivité du texte mallarméen, est susceptible de servir de surface d'inscription aux conditions culturelles objectives dans lesquelles ce texte s'est écrit. Benjamin, dans sa remarque de 1936, indiquait l'une des pistes à suivre. L'Art pour l'Art a été, en son fond, réaction non seulement au régime de la reproductibilité mécanique, mais surtout au nouveau régime de socialisation des œuvres induit par cette reproductibilité. C'est que l'Art pour l'Art c'est aussi l'Art pour les Artistes ; entendons que les objets auréolés par leur propre beauté et leur propre rareté qui sont produits à cette enseigne se destinent électivement aux artistes mêmes, professionnels du faire poétique seuls habilités à juger de la qualité et de l'intelligibilité des œuvres qui leur sont adressées. En ce sens, c'est à quatre titres au moins et sous deux signes que l'esthétique de l'Art

¹⁷ BENJAMIN (Walter), « Zentralpark », dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Lacoste. Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1982, p. 228.

¹⁸ BAUDELAIRE (Charles), « Les sept vieillards », dans *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, tome I, éd. Pichois. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 87.

¹⁹ ADORNO (Theodor W.), Lettre du 18 mars 1936, dans BENJAMIN (Walter), *Écrits français*. Paris, Gallimard, 1991, p. 135.

pour l'Art correspond au régime de reproductibilité technique institué dans la première moitié du XIX^e siècle : par la négative, d'abord, en opposant rareté concertée à abondance subie, luxe formel à littérature industrielle, livres écrins à livres à bon marché ; par la négative encore, en tenant à l'écart du cercle des initiés au mystère poétique l'immense majorité des nouveaux lecteurs dégagés par les politiques d'alphabétisation et d'acculturation à la chose écrite ; mais aussi positivement en ce que l'Art pour l'Art, cette technologie du langage, cette apologie en acte du faire poétique, reproduit dans l'ordre littéraire, l'utilitarisme en moins et le mythe artisanal en plus, la valeur bourgeoise du travail et de la productivité, et positivement encore, en ce que cette doctrine s'est d'autre part enveloppée dans une religiosité laïque, un culte de la pureté et de la macération esthétique qui aura inscrit en creux, dans les œuvres mêmes et dans les discours qui leur ont fait escorte, la fantasmagorie marchande à laquelle, bourgeois et petits-bourgeois à leur façon, les néo-aristocrates de la poésie pure ont rendu un hommage qui ne le cédait guère à la fétichisation des biens de culture authentiques que le régime de reproductibilité intensive, ainsi qu'on l'a vu, a répandu comme un mirage dans l'esprit des élites sociales du temps. L'Art pour l'Art est la mise en programme et en œuvre de cette fantasmagorie même, ce grand miroir aux alouettes dans lequel ont donné allègrement les Parnassiens et le jeune Mallarmé qui en 1862, dans son triste pamphlet contre « L'Art pour tous », en rendait raison à son insu, en exhortant explicitement les poètes ses pairs à opposer au livre à bon marché et à l'afflux des nouveaux lecteurs l'expiation et la réclusion dans les arcanes mystérieux d'une « langue immaculée » :

Je parle de la poésie. *Les Fleurs du Mal*, par exemple, sont imprimées avec des caractères dont l'épanouissement fleurit à chaque aurore les plates-bandes d'une tirade utilitaire, et se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé.

Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventée, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal ; – et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire !

Ô fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus !

[...]

[...] On multiplie les éditions à bon marché des poètes, et cela au consentement et au contentement des poètes. Croyez-vous que vous y gagnerez de la gloire, ô rêveurs, ô lyriques ? Quand l'artiste seul avait votre livre, coûte que coûte, eût-il dû payer de son dernier liard la dernière

de vos étoiles, vous aviez de vrais admirateurs. Et maintenant cette foule qui vous *achète* pour votre bon marché vous comprend-elle ? Déjà profanés par l'enseignement, une dernière barrière vous tenait au-dessus de ses désirs, – celle des sept francs à tirer de la bourse, – et vous cultuez cette barrière, imprudents ! Ô vos propres ennemis, pourquoi (plus encore par vos doctrines que par le prix de vos livres, qui ne dépend pas de vous seuls) encenser et prêcher vous-mêmes cette impiété, la vulgarisation de l'art ! [...] ²⁰

Du moins est-ce là un premier Mallarmé, otage consentant d'un credo esthétique banal dans les cercles auxquels il entend faire acte d'allégeance et d'une idéologie partagée à parts presque égales, en fin de compte, entre la crème des poètes et le moindre bourgeois infatué de culture « authentique », communiant tous dans le même racisme de classe et l'identique certitude de leur propre excellence. Car il y a, fort heureusement, un autre Mallarmé, et nul doute que Benjamin, si le temps lui en avait été laissé, n'aurait pas manqué de relever telle remarque que le poète formulera dix ans plus tard, dans l'un de ses comptes rendus de l'Exposition internationale de Londres pour la revue *L'Illustration* :

Je le prédis : le mot d'*authentique*, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramental de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens. Voici les cuivres polis de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV ; et j'avoue que le ton du métal est assez beau pour que je préfère cet éclat au voile factice de crasse ancienne, dont le fabricant dédaigne, aujourd'hui, de revêtir ses pièces admirables. Voilà les bronzes japonais, incrustés de fines lignes d'argent et d'or, motifs strictement ornementaux ou traits délicats qui sont toujours l'eau, le roseau et l'oiseau aquatique ; les émaux cloisonnés, avec leur travail jadis inconnu de nos races, comme leur éclat le fut de nos climats, montrant des grappes de fleurs jeunes et des oiseaux libres, dans le trait de cuivre qui les cerne. Tout cela emprunte la forme quotidienne de nos lampes, de nos horloges, de nos plateaux, des baguiers ou des brûle-parfums. Ô joie ! le *sujet* de notre *pendule* est détrôné : et le Grand Art est banni de nos appartements intimes par la vertu irrésistible de la seule Décoration. Les réductions d'après l'antique retournent aux ateliers et aux musées, qu'elles n'auraient pas dû abandonner : et si nous accueillons auprès de nous des statues, ce sont, maintenant, celles d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe, ou relevant d'un geste familier la lourdeur des rideaux de velours qui forment une portière ; enfin si nous préférons le bronze, c'est parce qu'il revêt de sa patine sombre le corps de ces Nubiennes ou de ces Mauresques, avivé par la parure multiple de l'argenterie, de la dorure, ou des fausses pierreries et drapé dans le sayon diaphane et rayé de jaune qu'imité l'onix algérien. Quant à la glorieuse

²⁰ MALLARMÉ (Stéphane), « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » (1862), dans *Œuvres complètes*, tome 2, éd. Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, pp. 360-363.

statuaire de marbre, elle appartient, absolument à l'architecture monumentale. [...]

J'éprouve un véritable bonheur à constater ce mouvement, je crois, l'un des premiers.²¹

Le constat, on le voit, a quelque chose de pré-benjaminien, ou plutôt Benjamin permet, rétrospectivement, d'en éclairer les ressorts. Tel que Mallarmé en observe les tendances lors de sa seconde visite à l'Exposition de Londres, l'art décoratif amorce dans les pratiques de consommation massive un « mouvement » de passage — qu'il constate « avec bonheur » — d'un régime du faux-semblant à prétention artistique (symbolisé par ce « voile factice de crasse ancienne » dont les fabricants d'objets décoratifs revêtaient naguère leurs reproductions) à un régime de l'usage et de la copie s'assumant pleinement comme telle. Ni authentique (ce qui n'a pas de sens s'agissant d'elle) ni factice (en tant qu'elle s'affiche comme simulacre), l'imitation fonctionnelle met en place, en somme, une nouvelle forme de valeur esthétique, qui n'est plus spécifiquement culturelle mais qui convertit l'ancienne valeur culturelle — celle de l'œuvre à vertu magique ou religieuse — en valeur instrumentale (par exemple celle des statues « d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe »). Sous une telle perspective, la prolifération des bibelots dans les poésies post-parnassiennes de Mallarmé, le devenir bibelot même du langage poétique et de la forme sonnet sous sa plume (comme à d'autres égards sous celle d'un Laforgue) accompliront avec une évidente ironie, souriante mais néanmoins cruelle, la destruction de l'aura factice dont relevaient les productions de l'Art pour l'Art, réduits, pour finir, à d'« Aboli[s] bibelot[s] d' inanité sonore »²². L'allégorie critique appliquée pour l'essentiel, chez Baudelaire, au monde extérieur des tableaux parisiens s'appliquera et s'approfondira, chez Mallarmé, à l'intériorité des salons petits-bourgeois, lieux désertés par le sujet, envahis par les objets décoratifs, théâtres sans personnage de désastres minuscules ou de quelque énigmatique disparition.

C'est à un troisième Mallarmé qu'il faudrait encore faire place, selon l'invitation même qu'Adorno adressait à Benjamin en 1936. Adorno, on le sait, reprochait à celui-ci de céder à un « romantisme [...] anarchisant, qui

²¹ « Expositions internationales de Londres », dans *L'Illustration* (1872), *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, pp. 386-387. J'ai longuement commenté ailleurs ce texte et l'ensemble des comptes rendus dans lesquels il s'inscrit : voir DURAND (Pascal), « Entre Art et Fabrique. Mallarmé à l'Exposition Internationale de Londres (1871-1872) », dans *ART&FACT*, n° 13, 1994, pp. 96-109.

²² MALLARMÉ (Stéphane), « Ses purs ongles », dans *Poésies, Œuvres complètes*, tome 1, éd. Marchal. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 37.

met une foi aveugle dans l'autoconstitution du prolétariat au sein du processus historique » en dénonçant dans l'art autonome la reconduction d'une pensée magique de l'œuvre et dans l'art de grande diffusion un vecteur de changement et de désérialisation des masses.²³ C'est que, pour Adorno — et sans doute Benjamin lui aurait-il donné finalement raison —, l'art de masse fait se lever, à travers la rationalité commerciale de sa production industrielle, « un fond d'irrationalité immanente »²⁴ tandis que l'art autonome, qui transforme les œuvres en choses de langage, s'inscrit aussi bien dans les processus de réification propres au capitalisme que dans un rapport de subversion à l'égard de ces processus et des mythes divers qu'ils alimentent. Et c'est ici sans doute que la leçon du dernier Mallarmé doit être retenue, chez qui l'œuvre aspire certes à la pureté mais en congédiant, au profit du jeu des formes, le « je » du poète (« l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »²⁵) et chez qui, en même temps, la spécularité du texte, ainsi que je l'ai montré plus d'une fois, désigne avec insistance le microcosme social qui lui dicte ce repliement spéculaire, le régime d'autonomie qui préside à l'autotélisme propre au texte poétique moderne, au prix d'une mise en suspens, à la fois grave et ironique, des dispositions de croyance et d'illusion partagées qui en règle générale, à partir de lui, associeront cette spécularité à la solitude radicale de la parole poétique et à quelque essence originaire de la poésie, dont chaque texte serait spontanément comptable, indépendamment de ses conditions d'énonciation, d'écriture et de circulation. Ce que montre en effet, au contraire, les derniers écrits théoriques du poète, c'est que l'œuvre la plus formelle comporte une

²³ « [L'autonomie] de l'œuvre d'art — le fait qu'elle se constitue, dans sa forme, en "chose" — ne se confond pas avec ce qui, en elle, relève du magique ; s'il est vrai que la réification du cinéma n'est pas irrémédiablement condamnée, cela vaut tout autant de la grande œuvre d'art : et autant il serait bourgeois et réactionnaire de nier cette réification au nom du "moi", autant cela frise l'anarchisme que de la révoquer en invoquant la valeur d'usage immédiate. "Les extrêmes me touchent", autant que vous, mais à condition seulement que le plus haut connaisse le même traitement dialectique que le plus bas, au lieu d'être simplement voué au déclin. L'un et l'autre portent les stigmates du capitalisme, l'un et l'autre contiennent des éléments de changement (ce qui n'est aucunement le cas pour la production moyenne, entre Schönberg et le cinéma américain). L'un et l'autre sont les deux moitiés écartelées de la liberté prise comme un tout, laquelle néanmoins ne s'obtient pas en additionnant les deux : sacrifier la première à la seconde ou inversement serait pur romantisme, soit le romantisme bourgeois de la conservation de la personnalité, avec toutes ses balivernes, ou celui, anarchisant, qui met une foi aveugle dans l'autoconstitution du prolétariat au sein du processus historique — alors que ce prolétariat est lui-même le produit de la bourgeoisie. Dans une certaine mesure, il me faut taxer votre travail de ce second type de romantisme » (Lettre reprise dans BENJAMIN (Walter), *Écrits français*, *op. cit.*, p. 136).

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ MALLARMÉ (Stéphane), « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 211.

valeur spécifique d'utilité et que la plus radicalement soustraite à toute représentation instrumentale du réel demeure encore tournée vers l'horizon micro-social prescrivant ce type de soustraction.

« Je ne saurais trouver meilleur programme matérialiste, soulignait encore Adorno, que cette phrase de Mallarmé où il définit les poésies non pas comme inspirées, mais *faites de mots* ; et les plus grandes manifestations de la réaction, tels Valéry ou Borchardt [...] contiennent déjà dans leurs fibres les plus intimes cet élément subversif. »²⁶ J'en connais, quant à moi, un meilleur programme encore sous la même plume, dans lequel s'articulent les deux dimensions mythologique et critique de son expérience poétique : la déclaration, si souvent commentée et si peu entendue, que Mallarmé adressait à Verlaine dans sa fameuse lettre dite « autobiographique » : « Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais » — voilà pour le mythe — « et de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu » — voilà pour la subversion du mythe.²⁷ Et cette autre encore, à mi-chemin de la boutade et de la conviction désenchantée : « L'explication de l'univers s'il y en a une [...], atteindrait tout juste les quarante pages d'un article de revue. »²⁸ C'est par un tel ironisme d'affirmation autant que de négation que Mallarmé eût mis Benjamin d'accord avec l'austère Adorno.

²⁶ Lettre à W. Benjamin, dans *Écrits français*, *op. cit.*, p. 135.

²⁷ MALLARMÉ (Stéphane), Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, dans *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 789. Sur cette double proposition, voir DURAND (Pascal), « Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (B. Marchal et J.-L. Steinmetz éd.). Paris, Hermann, coll. Savoir : lettres, 1999, pp. 87-114.

²⁸ Lettre à Octave Mirbeau, 2 décembre 1895, dans *Correspondance choisie*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 811.

La dialectique de l'autonomie entre aura et reproductibilité

Notes philosophico-littéraires au départ d'Adorno

Laurent VAN EYNDE

Introduction

On sait que Theodor Adorno, l'un des deux chefs de file (avec Max Horkheimer) de ce qu'il faut sans doute dorénavant appeler la *première* École de Francfort¹, a entretenu des rapports intellectuels très complexes avec Walter Benjamin, lequel, tout en gravitant tout au long de sa carrière intellectuelle autour de cette École, ne s'y est jamais tout à fait intégré. Aujourd'hui encore, la pensée de Benjamin ne peut être identifiée à l'une des occurrences, pourtant multiples et variées, des productions intellectuelles de cette école philosophique décisive du XX^e siècle. Or, la complexité du rapport d'Adorno à la pensée de Benjamin se cristallise justement sur la signification et le statut à accorder au texte *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Les postures adorniennes vis-à-vis de ce texte ont fait couler beaucoup d'encre. À tel point que Bruno Tackels, dans un essai d'ailleurs tout à fait passionnant intitulé *L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*, a pu faire figurer 84 pages sous l'intitulé *Que s'est-il passé entre Adorno et Benjamin ?* 84 pages : c'est-à-dire la partie la plus ample de son essai — la première sous-section étant au surplus intitulée : *L'œuvre d'art au tribunal de l'amitié*². On a pu chercher les traces, plus ou moins évidentes, plus ou moins fantasmées, des interventions concurrentes d'Adorno (parfois de Horkheimer) et de Brecht sur les différentes versions de ce texte fameux. On a même pu accuser Adorno de l'avoir manipulé et ainsi dénaturé. Il n'est pas dans mon intention d'exploiter ces polémiques, dont les enjeux se brouillent parfois dangereusement. Mais il faut au moins en

¹ Tant la philosophie habermassienne du consensus semble avoir pris des voies que n'annonçait en rien le projet de la *Théorie critique*.

² Cf. TACKELS (Bruno), *L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura*. Paris, L'Harmattan, 1999.