

Alain Blanc

L'AURA DE LA DÉFICIENCE
Penser le handicap avec Walter Benjamin

Presses universitaires de Grenoble

La valeur de l'aura de la déficience

Félix Houphouët-Boigny, dignitaire et ministre de la IV^e République, figure emblématique de la décolonisation et de l'Afrique francophone, fondateur de la République de Côte d'Ivoire qu'il dirigea de 1960 à 1993, gaulliste fervent et catholique pratiquant, édifia dans la capitale continentale et administrative de son pays, Yamassoukro, un édifice religieux dont la construction dura de 1986 à 1989, année où il fut consacré comme basilique par Jean-Paul II. Sa construction coûta une fortune, 6% du PIB annuel a-t-on dit, même si le Président indiqua que ce montant avait été pris sur sa cassette personnelle. Bâtiment religieux chrétien le plus élevé de tout le continent africain, cette basilique de 158 mètres de hauteur ne dépasse pas le point culminant du minaret de la mosquée Hassan II à Casablanca, 200 mètres. Voulant marquer son temps et laisser une trace, le président bâtisseur opta pour un édifice de grande ampleur, une quasi-réplique de Saint-Pierre de Rome : la coupole ressemble à celle élevée au XVI^e siècle selon les plans de Michel-Ange tandis que la colonnade et les portiques d'entrée accueillant fidèles et visiteurs reprennent le principe voulu par Le Bernin au XVII^e siècle dans l'actuelle Place Saint-Pierre, des bras maternels ouverts sur le monde.

Dans le parc *Window of the world* de la ville chinoise de Shenzhen, les touristes jouissent de deux cents copies réduites de chefs-d'œuvre de la culture et de la nature mondiale – chutes du Niagara, Tour Eiffel, Sirène de Copenhague, etc. – devant lesquels ils se photographient. Si Walt Disney a inventé un château mythique en s'inspirant de l'un de ceux érigés par Louis II de Bavière, les visiteurs se délectent de la fidélité absolue aux modèles qu'ils approchent à hauteur d'homme.

Marcel Marien, un surréaliste belge, a rapporté dans ses souvenirs (1983) cette confiance de son ami René Magritte. Le peintre lui indiqua qu'il

avait peint des tableaux à la façon de son ami Max Ernst : amusé, ce dernier lui proposa de les signer et de les mettre sur le marché, ce qui fût fait et la copie devint authentique. La supercherie ne fut jamais découverte et bien des années plus tard, elle amusait encore beaucoup ses protagonistes bien plus que malicieux.

Certains d'entre nous arborent avec plaisir des vêtements de marque à forte valeur symbolique même s'ils les ont achetés à Marrakech ou dans des magasins dégriffés. Nous sommes beaux et distingués, symboliquement supérieurs, illusionnant nos amis et relations, voire nous-mêmes, alors qu'avec classe et élégance, nous arborons des contrefaçons.

Si ces quatre exemples sont de nature différente, ils posent pourtant la même question : la copie a-t-elle les vertus de l'original ? C'est à cette question, parmi tant d'autres tout aussi profondes et stimulantes, que Walter Benjamin a formulé quelques éléments de réponse puisés dans une œuvre foisonnante et parfois énigmatique, Adorno (1999) préfère la notion de secret, ce qui accroît la difficulté de son interprétation. Loin de nous dissuader, cette opacité cryptée doit à l'inverse être comprise comme un stimulant dans la mesure où le sens caché, loin d'être une évidence, doit être recherché. Dans la décennie des années 1930, Benjamin défendra la conception du théâtre épique de son ami Brecht, et plus globalement la thèse de la politisation de l'art. Son argument développé dans *L'auteur comme producteur* et *Essais sur Brecht*³³ est qu'à l'inverse de la tradition romantique, dorénavant, l'auteur doit produire son œuvre c'est-à-dire y introduire des artifices de construction et des ruptures dans l'exposition.

Benjamin s'est saisi de multiples thèmes et objets parmi lesquels on peut signaler l'importance : du langage, de l'aliénation, des objets dévalués et de la collection, de la fluctuation entre le dedans et le dehors dont les passages parisiens sont la manifestation, l'emprise des marchandises, des foules, des nouveaux matériaux de l'architecture urbaine, de la ville, de la culture en général et de la photographie et du cinéma en particulier mais aussi de la littérature... Pour penser ces objets, Benjamin a produit un appareil conceptuel sophistiqué : ainsi de l'importance

33 Benjamin, 2003, pour les deux textes.

de l'intropathie, l'allégorie, la fantasmagorie, l'image dialectique, etc. Au sein de cette matière dense, un concept prend une importance « centrale dans la pensée de Benjamin, au point d'en devenir emblématique³⁴ ». Ayant bénéficié d'une réception posthume planétaire, ce concept a, comme il se doit dans l'exposition et la culture de masse et à l'instar de l'adjectif surréaliste, été largement vidé de son sens. Il a mis du temps à trouver son chemin dans nos esprits car, au-delà de nos compétences analytiques et de son édulcoration, il n'était pas encore temps que sa vérité profonde, son immanence pourrait-on dire en s'appuyant sur les conceptions (1986) et les applications (*Les affinités électives* de Goethe, 2000a) de Benjamin, trouve à s'exprimer et soit perçue par nous : la profondeur d'une œuvre n'est jamais immédiate et, comme le texte à traduire cherche sa traduisibilité, l'œuvre cherche à exprimer son sens et, très accessoirement, à trouver son public. Ce temps est venu et ce thème est celui de l'aura qui aujourd'hui fait l'objet de nombreux commentaires et analyses y compris évolutifs de la part d'un même auteur. Ainsi par exemple, Adorno a-t-il d'abord critiqué ce concept dans les années 1930 (Adorno et Benjamin, 2002) avant de l'intégrer ensuite dans ses écrits (Adorno, 1995, 1999) ; des commentateurs ont même souligné que le philosophe fut le meilleur disciple de Benjamin (Rochlitz, 1996 ; Lacoste *in* Benjamin, 2005) et l'un d'entre eux note que « Benjamin avait considéré [Adorno] comme son disciple et son homme de confiance³⁵ ». L'importance de l'aura peut être pensée et démocratisée car nous vivons dans une époque que l'on peut dire, certes avec prudence, post auratique. Selon Benjamin, chaque époque rêve la suivante : il nous importe alors, maintenant que nous essayons de nous réveiller malgré les trop nombreux somnifères, médicaux et sociaux, que des médecins bienveillants nous prescrivent à notre demande, de contribuer à faire parvenir à la conscience le rêve benjaminien.

Si l'œuvre protéiforme de Walter Benjamin ne peut être résumée de façon simple, le concept d'aura y a pourtant une place prépondérante et est utilisé par lui tout au long de son travail, parfois comme en passant dans des textes de nature diverse, parfois en recourant à un effort de conceptualisation dans des écrits majeurs : les versions

34 Rochlitz *in* Benjamin, 2000a, p. 40.

35 Witte, 1988, p. 233.

de *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* (2000c), *Petite histoire de la photographie* (2000b), *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1982). Si la compréhension du concept d'aura n'est pas aisée, c'est aussi pour deux raisons complémentaires :

- le sens que Benjamin y a mis a pu évoluer, entre perte et maintien ; il a dû aussi avancer à pas feutrés, voire en masquer la lisibilité car, soucieux d'une écriture allusive, il y allait de la préservation du fond de sa pensée : le proche se doit d'être lointain pour un jour trouver ses lecteurs et Benjamin a ainsi préservé une partie de l'aura de l'aura ;
- se défiant d'un positivisme pauvre car non dialectique, l'explication ne pouvait être pour lui ni univoque ni linéaire : il préférerait une vision surplombante rendue emblématique par les concepts de cosmogonie et de constellation mais aussi de correspondances, ce dernier puisé chez Baudelaire, qui éclairent d'un jour nouveau les relations entre les éléments abordés.

Souhaitant dire l'importance de l'aura, je ne prétends ni à l'objectivité analytique ni à l'exhaustivité exégétique réalisées par des analystes contemporains (Tackels, 1999, 2009 ; Rochlitz, 1992 ; Raullet, 1997, 2000 ; Palmier, 2006 ; Perret, 2007). Je veux juste souligner quelques aspects du concept pour penser le handicap. Au total, l'avenir et l'importance de l'aura résident dans la construction méthodique de sa disparition comme condition de sa valeur et affirmation de son programme. J'espère ainsi ne pas contrevenir aux thèses de l'un des plus grands penseurs de la modernité dont il mesura les immenses et irréversibles dégâts, lesquels en conséquence nécessitaient un sursaut messianique seul à même de sauver ce qui peut l'être encore tant nous vivons dans l'ère de la disparition – ou du progrès mais, pour Benjamin, cela revient au même. Prenant place dans une « mélancolie de gauche³⁶ », ni morbide ni cynique, le désenchantement de Benjamin n'est pas désespéré (Vincent, 2009). Après avoir caractérisé l'aura puis sa valeur, je défends l'idée que la déficience et la perception que nous en avons entourent d'aura les personnes handicapées.

36 Mayer, 1995, p. 40.

L'aura et le regard

L'aura d'un objet, d'une scène ou d'une personne émane de chacun de ces supports mais suppose simultanément le regard humain : l'homme, sensible à sa réception, en perçoit la présence. Quelque chose d'autre que lui et du monde s'exprime en elle mais pour lui. Après avoir présenté les deux formes de l'aura, suivant en cela Tackels (1999), je mettrai en avant la réciprocité du regard sans laquelle elle n'existe pas.

Les deux auras : naturelle et artificielle

L'aura naturelle est : « 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 montagnes 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 branche³⁷ ». Si l'on admet que le vivant non humain, végétal et animal, n'a pas conscience du temps et de l'espace, seul l'homme n'étant pas dans une relation de maîtrise active de la nature, comme en pause de sa généralité, peut accéder à l'aura naturelle par l'intermédiaire du regard. Attente, disponibilité et regard sont les conditions pour que le lointain apparaisse quand bien même il proviendrait de la branche de l'arbre proche. L'aura naturelle est une singulière trame d'espace et de temps : pour un bref moment d'heureuse adéquation au monde, elle réunit, dans l'expérience vécue, ce qui était et redevient ensuite distinct et séparé. Ange qui passe, elle est la sensation de l'unité perdue mais entrevue à nouveau. Nul ne peut prétendre qu'il ne l'a pas ressentie ou côtoyée tant, au cours de la vie, les hasards des contacts avec la nature naturelle et des rencontres sont multiples et variés. Le hasard objectif des surréalistes en est un condensé, un précipité.

37 Benjamin, 2000c, p. 75. Variante dans *Petite histoire de la photographie* : « 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 » (Benjamin, 2000b, p. 310-311).

Toutefois, le phénomène auratique est aussi conçu par Benjamin d'une autre manière qui se décompose en trois aspects. D'abord, d'essence culturelle, l'aura est apparentée à la tradition, la permanence, la transcendance. Ensuite, au service du culte, l'œuvre auratique doit être unique : son authenticité en dépend. Enfin, elle doit être regardée de manière privée, qu'il s'agisse de l'icône religieuse lors du culte collectif rituel ou de l'œuvre d'art dans le salon privé du collectionneur ou du commanditaire qui s'en réserve l'usage au service de sa propre méditation silencieuse.

Si l'œuvre auratique est unique et authentique, Benjamin propose ensuite un premier glissement qui la désigne comme artificielle, sociale. En effet, il précise que, pour deux raisons, il en est du principe de l'œuvre d'être reproductible, c'est-à-dire de perdre son unicité.

La première raison réside dans l'œuvre qui appelle sa reproductibilité, l'unique appelle la copie : le contenu auratique de l'œuvre déborde d'elle comme un appel à sa circulation. Auratique, l'œuvre demande à être regardée comme le texte original appelle la traduction dans une langue d'accueil.

La deuxième raison est liée aux techniques de reproduction, par exemple au sein de l'appareil productif, comme l'illustrent les séries longues et la taylorisation des activités. Mais l'histoire des techniques au service de la culture montre aussi que les hommes ont accru les capacités de reproduction de façon de plus en plus sophistiquée : la gravure sur bois, l'imprimerie, la lithographie et, dans la culture de masse, les différentes et multiples modalités de la photocopie (disque, cassette, CD, DVD), mais aussi le cinéma ou la télévision. Tackels (2009) ajoute Internet à cette longue série de techniques dont l'usage a été juridiquement rendu possible et encadré par la limitation dans le temps des droits d'auteur. Et l'actualité montre que des contemporains revendiquent, par exemple sur Internet et au nom du démocratique accès aux œuvres de la culture, le libre et généralisé usage de l'œuvre sans acquitter de droits d'auteur tout en multipliant à l'infini les copies illégales sur des micro-marchés. Les protecteurs de l'œuvre sont dès lors des réactionnaires attentatoires à l'émancipation par le vol ; la pensée se disant libre justifie le recopiage, soit l'accentuation du déclin de l'aura rendue possible par une circulation accrue des messages.

Les techniques de reproduction des œuvres s'accompagnent d'une réduction des formats réelle – *Les Noces de Cana* de Veronèse (6,66 mètres sur 9,90 mètres) peuvent figurer sur un timbre-poste – et symbolique – Mozart, entouré de publicités, est peu audible sur Internet mais la technique y pourvoira bientôt. Techniquement, l'œuvre est reproductible car elle est miniaturisée : les coûts des séries longues diminuent d'autant que les surfaces reproduites sont réduites. En conséquence, le regard et l'écoute seront privés d'objet dans le même mouvement où, démocratiquement, les œuvres nous parviennent. L'une des chutes possibles de la reproduction des œuvres est la perte mécanique de leur contenu auratique, leur épuisement dit Benjamin, leur effacement, l'absence programmée de leur contenu correspondant à nos attentes de proximité : la loupe seule nous permettra de deviner personnages et couleurs figurant sur le timbre-poste. La reproductibilité génère et accentue un processus de désaturisation des œuvres renforcé par la multiplication des médiateurs culturels portés par un démocratique *easy understanding* – un peu à la manière de la musique *easy listening*. Avec leurs critiques des industries culturelles, Horkheimer et Adorno (1989) suivront Benjamin dans cette voie.

À l'ensemble de ces conceptions, Benjamin en ajoute trois autres comme autant d'éléments permettant de comprendre l'aura : l'exposabilité, l'exposition et la masse.

L'exposabilité

Dans le culte, l'œuvre exprime son exposabilité, laquelle n'a d'existence que par le regard qui est porté sur elle. L'aura légitime l'attente et l'exposabilité l'actualise en un mouvement sans cesse recommencé et stabilisateur, moment de ressourcement et de revivification de la tradition. L'exposabilité de l'œuvre tient la promesse de l'aura. Cependant, s'il est de l'essence de l'œuvre d'être reproductible, en conséquence, Benjamin en conclut que son exposition est logique.

L'exposition

Pour Benjamin, le XIX^e siècle a tant d'importance car il a amplifié et multiplié, comme jamais auparavant, les techniques de reproduction des œuvres, de culture ou tout autre. Par l'amplification de leurs nombres et l'ampleur de leurs séries rendue possibles par les performances

des techniques de reproduction, ces œuvres cherchent l'exposition. Le XIX^e siècle généralise l'exposition qui devient universelle et génère des activités professionnelles légitimes – comme les bien nommés commissaires d'exposition. Tout s'expose : les œuvres dans la multiplicité des expositions qui se transformeront en musées ; le souci de définition, de conservation et de valorisation du patrimoine, des pierres historiques à la cuisine française en passant par les champs de bataille de la première guerre mondiale ; les hommes et les femmes dans les passages parisiens ; les espaces publics – ceux de la rue – et privés – ceux du collectionneur ; les marchandises dans les grands magasins ; les universitaires dans les colloques et les séminaires instructifs ; les architectures grandioses permettant, pour la première fois dans l'humanité, d'accueillir des foules immenses, au musée ou dans les gares, dans les halls de façon générale. Le mouvement d'exposition des œuvres est infini : il s'approprie un nombre croissant d'espaces qui, auparavant, lui étaient étrangers. Ainsi par exemple, en Avignon, lors du festival de théâtre estival, et sans parler des spectacles de rue, des garages de voitures voire des salles à manger spacieuses ont pu devenir des lieux de spectacles. Au nom de la démocratie culturelle et de l'éloge de la transmission conçue comme valeur pédagogique génératrice de liberté future, l'exposition occupe un nombre croissant d'espaces adaptés qui lui font bon accueil. Bien au-delà de ses formes culturelles, l'exposition est généralisée – celle des corps et des idées, des images et des marchandises, des valeurs et des théories. L'évidence de la présence vaut lisibilité, compréhension et liberté d'interprétation – à l'image du prolétaire qui est libre de vendre sa force de travail.

La masse

Simultanément et complémentaires à l'exposition, Benjamin, s'appuyant notamment sur certains aspects des œuvres d'Edgar Poe et de Baudelaire, indique que le XIX^e siècle est aussi novateur en ce qu'il est le siècle de l'homme des foules dont le passant est la figure emblématique – à tel point que cet homme pressé aux itinéraires rationalisés se substituera au flâneur allant au hasard des pas et respirant l'atmosphère auratique des passages parisiens. Cette masse démographique se meut dans des espaces faits pour l'accueillir : c'est l'haussmannisation de Paris qui, dessinant d'amples et rectilignes circulations au sein d'une capitale de structure encore moyenâgeuse, multiplie les boulevards

(Kracauer, 1994) et offre de vastes lieux permettant aux hommes et aux femmes de se voir et d'être vus – ainsi par exemple, le percement de l'ample boulevard Haussmann détruit le feutré passage de l'Opéra. À la grande joie du monde fortuné et du demi-monde cherchant fortune et faisant tous deux de Paris une villégiature coquine devenue mythique, la ville lumière multipliera les lieux d'exposition accueillant cette masse, que ce soit des théâtres ou des salles d'exposition comme le Grand et le Petit Palais. Le nombre et la taille des espaces accueillant du public augmentent. L'espace privé du collectionneur, montrant gratuitement en ses appartements et à destination de son milieu social des œuvres chèrement payées qui signent et rehaussent son statut, se transforme en vaste espace public recevant une masse indistincte, anonyme et d'appartenance sociale diverse payant pour fugitivement approcher des œuvres qui ne sont pas de son monde : le musée. Ainsi en est-il de la Joconde qui est peu visible même si des personnels spécialisés gantés de blanc invitent les admirateurs à circuler car il faut que tout le monde puisse voir. Le hall d'exposition est l'écrin de la masse qui ne voit plus : nos gares ferroviaires ont toutes en leur centre une salle des pas perdus.

Benjamin tire deux conclusions du lien de nécessité réciproque entre l'exposition et la masse. Tout d'abord, l'espace devient un décor favorisant une attention distraite ; en effet, qui peut dire quelle musique il a entendu dans le grand magasin ou dans l'ascenseur ? Mais Mahler en faisant la vaisselle chez soi, ce n'est pas mieux. Ensuite, l'aura des œuvres, exposée dans des lieux publics ou des lieux de culte laïc, s'épuise dans la mesure où leur proximité spatiale et le mouvement de démocratisation qui la justifie empêchent l'accession au lointain. Devenu une simple partie du décor, le contenu de leur exposabilité est nié par leur exposition. L'œuvre n'a plus d'aura.

Pour Benjamin, il y a deux mondes, intrinsèquement liés et caractérisés chacun par un type de technique : dans le premier monde, les techniques de reproduction sont limitées en nombre et peu performantes et les copies ont presque valeur de l'original ; dans le second monde, le nôtre depuis le XIX^e siècle, les techniques de reproduction ont démultiplié à l'infini les copies qui cessent d'avoir tout lien avec l'original. La copie s'est émancipée du Nom fondateur. L'exposabilité de l'œuvre a disparu, du moins nous ne la voyons plus dans des copies affidées par la reproduction et l'exposition : à force d'être mal ou suréclairés

et imprimés sur des papiers bon marché, les jaunes de Van Gogh et les bleus de Vlaminck se fondent dans les tapisseries de nos résidences privées. Mais, peut-être, quand nous déménagerons, le cadre du tableau laissera-t-il sur le mur la marque de sa longue présence !

La réciprocité du regard

Les pénétrantes remarques de Benjamin à propos du regard introduisent une nouvelle manière de concevoir l'aura. « Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard, ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il³⁸ ». En d'autres termes, « dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux³⁹ ».

Ici, l'aura est d'origine humaine, c'est-à-dire sociale, mais est aussi une manière de se rapporter à l'autre, à l'objet externe. Elle est donc relationnelle. Cet objet est auratique à la seule faveur d'une co-présence : l'objet ne peut être auratique pour la nature – pour le chien l'arbre n'est pas auratique –, il ne l'est que pour l'homme. Cependant, la co-présence implique une réciprocité rendant possible le mélange du proche et du lointain : digne continuateur de Simmel dont il a suivi les enseignements et qu'il cite, Benjamin attribue au regard réciproque une qualité fondatrice de l'aura. Regarder c'est générer un retour de regard dans une circularité déchoséfiée.

Le regard porté sur l'objet regardé, cette manifestation du désir, ouvre son regard et nous entraîne vers le lointain car ce regard rêve et nous fait oublier sa présence. « L'aura d'un être produit un rapport qui brise tout rapport, un rapport déréalisé qui enchaîne celui qui regarde dans le rêve de l'autre, un rêve qu'il provoque en regardant. Le monde rendu possible par le regard est comme prisonnier, entraîné dans l'univers

38 Benjamin *in* Tackels, 1999, p. 149.

39 Benjamin, 1982, p. 200.

onirique de ce qui est regardé⁴⁰ ». Toutefois, si le rêve peut avoir un lien avec l'éternité, il ne l'est pas : tôt ou tard, le réveil met fin à l'aura comme la fraîcheur du soir clôt le repos de l'après-midi. Pour Benjamin cependant, ce moment du réveil « n'est pas la suppression du regard mais au contraire le moment où il devient véritablement regard. La perte de l'aura découvre les véritables possibilités de l'aura : le pouvoir de répondre⁴¹ ». Au sortir d'un cauchemar nocturne, nous découvrons, pour un temps seulement, le pouvoir de répondre, prisonniers que nous étions. Le réveil est l'écroulement de l'aura et, tôt ou tard, les opprimés, sortant de leur rêve lointain, feront enfin face à l'oppression – le réveil des barricades contre l'haussmannisation de Paris, ce dernier terme étant emprunté par Benjamin à Blanqui⁴².

Alors, le dernier temps du raisonnement de Benjamin prend toute sa consistance : quelle réponse va être donnée à ce regard dessillé qui voit enfin clair ? Tackels répond que « la stratégie nouvelle consiste à regarder sans être vu⁴³ » via un médium technique aux multiples déclinaisons : ce seront successivement la photographie et le cinéma. Au total, « quelle que soit la réponse du spectateur, celui qu'il regarde ne le regarde pas. Le regard de l'image reproduite n'est pas regard. Personne ne peut lui répondre sinon en se laissant entraîner dans son rêve [...]. La perte de l'aura interdit le regard mais maintient l'absorption dans le rêve » ; en conséquence, les dominés n'ont pas « la moindre possibilité de répondre au regard qui se porte sur eux en une image qui les captive⁴⁴ ». Digne successeur des panoramas tant prisés du XIX^e siècle, le grand écran cinématographique impose sa grandiose majesté même si je sais que, dans les quartiers populaires, loin de la religiosité de la cinémathèque, les salles de cinéma enfumées furent longtemps des lieux de sociabilité bruyante et de frôlements des corps.

La conséquence logique de cette conception devrait être la suppression du médium technique. Toutefois, Benjamin, en bon dialecticien, considère que si le cinéma vise à contrecarrer les méfaits de la perte

40 Tackels, 1999, p. 152.

41 Tackels, 1999, p. 152.

42 Blanqui *in* Benjamin, 2006, p. 167.

43 Tackels, 1999, p. 153.

44 Tackels, 1999, p. 156, pour les deux citations.

de l'aura, le médium doit pouvoir se renverser en son contraire. « La fonction propre du cinéma est de présenter les choses nettoyées de l'aura en décomposition⁴⁵ ». Benjamin n'a pas la nostalgie d'un avant auratique détruit : pour lui « le cinématographe et l'ensemble des techniques de reproduction n'ont de sens qu'en révélant les conditions de leur lisibilité⁴⁶ ». C'est en ce sens que la fonction du cinéma est politique : c'est le premier art technique pouvant permettre de sortir d'une ère auratique définitivement passée et close et dont la réaffirmation est devenue inadaptée et idéologique.

Benjamin fait deux analyses de l'aura, idéaliste et matérialiste. L'analyse matérialiste de l'aura peut s'illustrer par sa disparition systématisée par l'existence, l'emprise et le développement des techniques permettant la reproductibilité : leur conséquence est la suppression de la circularité du regard et seul dans un film de Woody Allen (*La rose pourpre du Caire*, 1983) un acteur sort de l'écran pour rejoindre les spectateurs. La compréhension idéaliste de l'aura consiste à dire que la reproductibilité comprend en elle ce qu'elle détruit pourtant. L'aura se perd dans la reproduction mais il reste toujours une empreinte de ce déclin et peut-être, plus tard, nous souviendrons-nous avec bonheur de l'atmosphère auratique de cette lecture, de ce regard, de ce tableau ou de cette musique.

La valeur de l'aura

Si l'aura a de la valeur, c'est au sens de son importance. Il ne s'agit pas d'une valeur marchande ou monétaire, ni même d'une valeur morale supérieure à tout autre, mais une valeur liée à l'expérience : si la valeur de l'aura peut être intellectuellement postulée, elle réside bien plus dans l'expérience que les hommes en ont – en quoi elle peut les transformer, eux-mêmes et leurs semblables, et les faire agir. Trace du mythe, elle est la sensation du programme.

45 Benjamin *in* Tackels, 1999, p. 157.

46 Tackels, 1999, p. 162.

Une alternative à la réduction matérielle des œuvres

La reproductibilité contribue-t-elle au déclin de l'aura des œuvres? Benjamin fait une réponse affirmative à cette question tout en la nuancant. Ce faisant, il donne raison aux deux traditions intellectuelles dont il se réclame et qui sont opposées mais qu'il entend dépasser dans sa vision messianique.

La première tradition est issue de Marx qui place au cœur de ses conceptions le fétichisme de la marchandise et la fausse conscience qui en découle. Preuve de cette affiliation, Benjamin emploie et utilise le concept de réification promu par Lukacs dans *Histoire et conscience de classe* (1960). Cette dimension fondatrice de la production matérielle aliénante est particulièrement sensible dans l'analyse qu'il fait des grands magasins exposant à notre regard une multitude de choses dont la présence attise et flatte notre curiosité: dans ces temples, l'achat compulsif permet de se soigner. Elle est aussi visible à propos de cette figure du passant, l'homme des foules, ballotté par ses congénères allant leur chemin sans le voir: à leurs yeux il n'est plus qu'absence, ce dont Baudelaire fera, selon Benjamin, l'essence de son œuvre. Elle est enfin illustrée par l'importance prise par le collectionneur, celui qui ne vit que pour et par sa collection d'objets et dont l'établissement et le développement constituent l'alpha et l'oméga de la vie et à laquelle il sacrifie tout. Cependant, comme le joueur et Benjamin l'était, le collectionneur est simultanément celui qui sauve des objets de la perte (2000d) et, dans *Enfance berlinoise* (1988b), Benjamin devenu adulte sauve ses souvenirs d'enfant appartenant à un monde finissant. Collectionneur de cartes postales, il se voulut aussi collectionneur d'histoires.

Le recours à une seconde tradition théologico-métaphysique empêche Benjamin de tomber dans un matérialisme simpliste et mécanique: si la matière marchande s'impose au sujet et contribue au déclin de l'aura, elle ne la fait pas pour autant disparaître complètement, et ce pour trois raisons.

D'abord, les œuvres ont par définition une exposabilité propre, interne, quand bien même la tradition ne serait plus là pour lui donner sens. Sinon comment expliquer qu'à la radio ou via les DVD l'œuvre de Bach touche le cœur de nouvelles générations? Comment comprendre que des œuvres abstraites, par exemple les peintures d'Hans Hartung,

puissent surprendre et émouvoir celui qui *a priori* en était éloigné et qui les voit pour la première fois exposées au musée ou dans des livres d'art devenus bon marché du fait de l'amélioration des techniques de reproduction ? Pourquoi, dans la quiétude du silence, la poésie du Perse Omar Khayyam (1048-1131) ou du contemporain René Char nous emporte-t-elle vers le lointain alors que leur reproductibilité technique est infinie et les rapproche de nous ? Même reproduites, il reste de la belle apparence dans les œuvres qui maintiennent un contenu de vérité indépendamment du destinataire et du support, une « vérité intérieure⁴⁷ » qu'en général manquent commentateurs et analystes. Leur magie n'a pas totalement disparu. Si Adorno se défait des industries culturelles car elles tuaient l'aura, il revendiquait l'importance du concert de musique (excepté celui de jazz) dans lequel l'interprétation n'était pas reproduction et qui permettait, même temporairement, de renouer les fils d'une réception dont la qualité et la communauté d'écoute pouvaient influencer sur l'œuvre : les comédiens savent les différences des publics et, d'un soir à l'autre, leurs qualités d'attention et de réactions influent sur le spectacle lui-même, par exemple sa durée ou son intensité. Je sais aussi que, pour être fidèle aux attentes de leur public relayées par leur *fan-club*, des artistes de variété chantent en *play-back* lors de leur concert : c'est l'enregistrement connu des auditeurs par la diffusion qui est entendu par le public, qui le reconnaît, et sur lequel l'artiste mime les paroles devant un micro-réel mais non branché.

Ensuite, le regard du sujet contribue lui aussi à maintenir un peu d'aura. Si nous étions totalement réifiés, l'aura ne pourrait trouver son chemin jusqu'à nous. Il faut donc bien qu'en nous, volonté et hasard mêlés, le regard soit à la recherche de ce qui peut le réveiller. Ainsi Benjamin, sans doute scrutateur, fut-il constamment attentif à ce qui était en dessous des choses, ce que cachait leur apparence. Gershom Scholem (1981), l'un de ses plus proches et indéfectibles amis, rapporte avoir vu Benjamin pour la première fois lors d'une manifestation d'étudiants à Berlin lorsque ce dernier s'adressait au public depuis la scène. Scholem dans la salle fut frappé par la posture de l'orateur, immobile, inspiré, éloquent mais ne regardant jamais l'auditoire alors qu'il fixait un point imaginaire au plafond. Le regard trouve l'aura, la fait advenir et la rend

47 Benjamin *in* Lacoste, 2003, p. 123.

sensible pour autrui. Fêru de graphologie, Benjamin chercha ce qui se cachait derrière l'écriture, la sienne était minuscule. Il collectionna aussi des livres pour enfants et des objets socialement dévalués mais pour lui riches de sens, telles les poupées, ce qui l'a rendu toujours proche de l'enfance ; il a même raconté à la radio des histoires pour enfants, des contes modernes (1988a) et écrit des souvenirs d'enfance à vocation analytique (1988b).

Enfin, dans notre monde, qui pour Benjamin est celui de la chute dans le progrès, la remémoration est la possibilité de rencontrer l'aura. Dans son tout dernier texte, *Sur le concept d'histoire* (2000c), il critique le caractère mortifère de l'historicisme dans la mesure où l'histoire est écrite par les vainqueurs : les vaincus ayant disparu de l'histoire écrite par les historiens vainqueurs, seule la remémoration peut les sauver de l'oubli. Sûre d'elle-même, de son fait et de son droit, la reproduction généralisée des vainqueurs met à mal le passé et ceux qui s'en souviennent, parfois dans le doute de ce qu'ils ont vécu et qui les rend illégitimes, y compris à leurs propres yeux. Par la remémoration, leur mémoire est à sauver car en elle réside une part de l'aura laminée ; nous gardons une preuve de cela dans ce que Benjamin nomme la mémoire involontaire qui, comme l'inconscient freudien, résiste aux injonctions normatives d'une mémoire sociale codifiée et utilitariste et dont les CV sont l'une des illustrations – nécessaire carte de visite signalant et louant, au pays du salariat, la disponibilité et la qualité de la force de travail.

Pour des marxistes orthodoxes, la religion est l'opium du peuple. Marx, dans ses tout premiers textes, *La question juive* (2006) par exemple, a considéré que la première critique devait porter sur la religion, fausse conscience, comme médiation socialement construite et interdisant l'accès à l'universalité, du moins en ce monde. Si Benjamin, alors qu'il traque les permanences apparaissant sous le masque de nouveautés formelles – comme Adorno le fit à propos des douteuses novations de la musique de Wagner et dont le chef d'orchestre à la Karayan semble être le *Führer* métamorphosé par la dynamique de l'orchestre-masse que le maestro conduit vers les sommets (Adorno, 1966) – ne partage pas cette conception marxienne, ce n'est pas parce que c'est un religieux se vivant comme garant de la tradition, un conservateur faisant l'éloge de l'impuissance nostalgique d'un monde sans doute rêvé. C'est que

pour lui, dans la religion et encore plus dans la mystique, le cultuel auratique est encore présent même sous forme édulcorée. La pensée théologique de Benjamin est le complément nécessaire à son matérialisme non orthodoxe. Les deux se nécessitent réciproquement et l'empêchent de tomber dans la vulgate ou l'ésotérisme : « Benjamin fut communiste sans être marxiste⁴⁸ ».

D'ailleurs, les amis de Benjamin, dans des débats vifs, lui en feront reproche : Brecht et Adorno, quoiqu'en divergence absolue l'un vis-à-vis de l'autre, le critiqueront car, à leurs yeux, c'est un idéaliste et ses constructions leur semblent éloignées des canons habituels d'un matérialisme qu'ils défendent tous deux mais de façon opposée – par exemple à propos de l'intervention en art qui est légitime pour le communiste Brecht mais déplacée pour Adorno. Sholem, représentant de la mystique, lui dira qu'à être trop matérialiste, il dévoie sa pensée. À suivre les analyses de Bruno Tackels, devant ces injonctions paradoxales attentatoires à sa personnalité, Benjamin aura le culte du secret, de la dissimulation, des écrits cryptés voire de textes laissés en jachère et des notes éparses. Toutefois, cette option ne le dessert pas mais délivre au contraire pour le lecteur une leçon réjouissante : l'aura de ses textes est bien maintenue malgré la reproduction généralisée qu'ils subissent, y compris à l'initiative de ses propres amis bienveillants (Adorno, 1999 ; Arendt, 2007) et des nombreux éditeurs et commentateurs posthumes. Si, dans les sociétés technologisées et ordonnées, la reproductibilité destructrice nous engage au silence, alors l'impossible transmission de l'aura se dilue au profit de la communication dont le journalisme est la figure emblématique et *Karl Kraus* (2000b) le censeur intransigeant : les textes de Benjamin, leur matière et les concepts qu'il emploie, du fait même de leur complexité et de leur abstraction, contiennent encore un peu du pouvoir magique de l'aura, du Nom perdu. Le contenu même de son œuvre fait de lui le continuateur du tant admiré Baudelaire dans l'œuvre duquel, selon Benjamin, l'aura s'est réfugiée.

48 Lacoste, 2003, p. 54-55.

La valeur heuristique de l'aura

Les conceptions de Benjamin à propos de l'aura ont oscillé : si elle décline sous la pression de la reproductibilité, elle ne s'épuise jamais totalement car il en reste quelque chose, une mémoire, une ombre perdue, comme quand les nouvelles générations découvrent la profondeur du chant choral de la Renaissance, par exemple les motets de Josquin des Prés. Ces jeunes arrivants dans la société post-auratique peuvent aussi être sensibles aux déconstructions rythmiques et saturations sonores de Jimmy Hendrix ou à l'élaborée et souvent moqueuse inventivité de Franck Zappa, tous deux musicalement très cultivés : Zappa disait sa filiation d'avec Edgar Varese et Pierre Boulez lui a commandé des œuvres jouées dans le cadre de l'IRCAM. Si ces deux *guitar heroes* ont dialogué avec les formes les plus conventionnelles d'une musique standardisée tout en la dynamisant de l'intérieur, ils ont aussi enrichi les compagnies discographiques qui leur laissaient la bride sur le cou, du moins au temps de leur gloire, car la masse des consommateurs, démocrates si ce n'est révolutionnaires, était en attente de leur musique libératrice et festive.

Plusieurs raisons plaident pour considérer la valeur heuristique de l'aura. Elle est d'abord un double antidote à un matérialisme mécanique appauvrissant et à un idéalisme trompeur et factice.

Le matérialisme mécanique mais aussi le matérialisme dialectique – quoiqu'à un degré moindre – réduisent l'idée, surtout si elle est autonome, à un résultat produit hors d'elle, un reflet de conditions générales de production et de reproduction de la nature par l'homme. Si les plus souples des tenants de ces conceptions intègrent dans leurs raisonnements l'importance de l'idée, elle n'est pas toutefois déterminante, du moins en dernière instance. C'est la vie qui détermine la conscience et Benjamin rappelle que le rythme de la foule est contemporain de celui de l'ère machinique. Cependant, quand Engels écrit *La situation de la classe ouvrière en Angleterre* (2011), ces descriptions documentaires et sociologiques de l'ami de Marx semblent à Benjamin inférieures en contenu aux conceptions de Baudelaire développées au même moment historique : ce dernier insiste sur la massification abstraite des foules comme réceptacle d'une individualité bousculée mais aux aguets.

L'idéalisme considère qu'en en tant que grenouille, il peut devenir un bœuf, ce qui n'est matériellement pas possible et relève d'une croyance illusoire. Avec le seul concept comme outil, l'idéalisme se veut maître de la chose et du genre. L'abstrait devient dès lors le refuge nécessaire d'une pensée auto productrice de son contenu : elle embrasse tellement qu'elle étroit mal. Ses visées explicatives sont totalisantes mais elles sont leur propre fondement et moteur. L'idéalisme est sa propre matière, illusoire puissance des impuissants que Marx disqualifie dans ses textes de jeunesse.

Si l'aura est une atmosphère, elle suppose toutefois une matière, un objet culturel participant de la tradition et qui vient de loin mais aussi un regard humain qui la réactualise et lui donne sens. L'aura n'est pas pur produit de la matière : en ce sens Benjamin n'est pas matérialiste. Toutefois, elle n'existe pas sans la présence de l'homme qui la ressent et qui la nomme : Benjamin n'est donc pas non plus idéaliste car, sans la matière, l'aura n'a pas de support perceptible. L'aura est donc pour Benjamin le moyen conceptuel lui permettant de ne pas séparer l'expérience vécue du monde et la matière qui le constitue : accessible par tous, ne relevant pas de la seule culture cultivée, elle réunit le ciel et la terre. L'aura délivre le matérialisme de son étroitesse et sauve l'idéalisme de son impuissance. Si dans son œuvre, le Benjamin matérialiste a théorisé le déclin de l'aura tandis que le Benjamin idéaliste l'a réaffirmée comme active dans le cinéma, œuvre mécanique s'il en est, le philosophe ne l'a jamais désavouée ni perdue de vue : elle est l'une de ses boussoles. L'aura est, malgré les critiques provenant des deux camps, Adorno-Brecht et Sholem, l'un des concepts lui ayant permis d'allier la tradition présente avant le capitalisme et les novations issues de la production marchande. N'étant pas la grâce chrétienne laïcisée, mais produisant autant que produite, elle signale et rappelle à ceux qui en font l'expérience que l'espoir n'est pas réifié en son contraire.

Ensuite, l'aura préserve la possibilité de l'expérience. Dans l'histoire humaine, la première guerre mondiale fut une novation absolue pour deux raisons : la technologie et les industries d'armement s'imposèrent aux concepteurs de la guerre et aux comportements des combattants et dictèrent les stratégies d'affrontements ; si les combattants se firent la guerre de *visu* dans les *no man's land* déchiquetés par l'artillerie, ils subirent aussi les assauts invisibles des gaz asphyxiants lancés du ciel

par l'aviation militaire naissante. Dans cette « bataille de matériels⁴⁹ », le vainqueur fut celui mobilisant les moyens techniques et industriels les plus performants. Cette terreur technologique, y compris celle qu'il imagine par la maîtrise du gaz (2010) rendit les hommes sans voix : que peut dire le témoin de l'insondable catastrophe ?

La technologisation de la guerre, dont l'idéal contemporain est le zéro mort chez le technologisé, et sa reproductibilité ont chassé l'aura du domaine de l'expérience. Cependant, comme c'est le cas dans l'art, l'aura se maintient en tant que secret et laisse des traces : si son effacement est à l'œuvre, elle laisse toutefois son empreinte dans la nature et dans les esprits. Parce qu'elle offre la possibilité du dialogue intérieur, l'aura offre un espace réflexif permettant de ne pas enfermer l'expérience dans le mutisme ou dans des soliloques additionnés valant comme preuve factice d'une socialisation désormais formelle, c'est-à-dire sans fond et sans objet : silencieuse, l'aura, dont le support est l'image, s'oppose à la parole. Toutefois, alors que l'expérience est détruite par son objet – même vivant le poilu a été détruit par la guerre –, l'aura, qui le voit de haut et de loin, permet de le regarder et de lui faire lever les yeux : puisqu'elle est connaissance, elle fait face et soutient le regard des tenants de l'application dont elle aide à se défier.

Enfin, l'aura matérialise la promesse de bonheur. Pure sensation, abstraction ne se référant pas à un objet comme le concept de stylo renvoie à un objet identifiable, l'aura peut néanmoins, dans la durée mais aussi ici et maintenant, matérialiser la promesse de bonheur. Alors que les soirs devaient chanter, ils ont déchanté. Alors que l'utopie a été trahie dans son application, ne restent du communisme que le programme, le mouvement et l'objectif. Mais l'aura n'exprime pas ce triptyque. Si elle a été désacralisée dans un monde désenchanté, elle reste, même enfouie, une perception à nulle autre pareille arrivant parfois et de mille façons diverses à la conscience. En effet, elle signale, maintient et réaffirme l'adéquation au monde à la faveur de multiples occurrences. Avec l'aura, l'homme cesse d'être étranger à son propre monde et à lui-même : réconciliation momentanée, elle est la preuve, tangible et accessible pour chacun d'entre nous et en dépit de nos conditions sociales d'appartenance, que l'aliénation n'a

49 Benjamin, 2000b, p. 207.

pas tout envahi. En conséquence, fort de cette expérience fugace et libératrice dans l'instant, l'aura allège le monde et place l'homme qui la vit en face de lui-même. Ce dernier se contente-t-il, en esthète, d'en accueillir la bonne fortune, décalque laïcisée de la grâce lui permettant d'attendre des jours meilleurs, ou bien s'en saisit-il comme preuve que la perte et la déchéance ne sont pas inéluctables ? Si l'aura matérialise la promesse de bonheur, c'est qu'elle rend palpable ce qui a disparu – non pas dans le seul but de réduire l'espoir à une nostalgie régressive mais, simultanément, de réaffirmer l'utopie (Abensour, 2000) nécessaire d'un monde meilleur. Impuissance des puissants et matière de rêve, elle signifie que si la promesse de bonheur a été socialement dévoyée, son exigence salvatrice nous place à la hauteur de dépasser la raison instrumentale. L'aura met l'homme face à son destin, sa conscience et ses responsabilités. Se privant de regard car ayant la tête dans le sable, l'autruche lui donne une leçon de pragmatisme.

La communauté rêvée

L'aura résulte et participe du cultuel ; elle a pour médium des objets authentiques car uniques, des objets faits à main d'homme, dit Benjamin. Leur reproductibilité infinie – la généralisation de la copie et le cinéma ne produisent que des copies coupées de tout original – tend à faire disparaître l'aura sans la supprimer toutefois totalement. Se souvenant dans les années 1960 de son arrivée trente ans auparavant aux États-Unis d'Amérique, Adorno (1984) rapporte qu'une jeune femme, sans doute moderne, cultivée et bien éduquée, louait l'écoute de la musique classique à la radio : aller au concert n'avait plus de sens car les moyens de diffusion de masse rapprochaient d'elle la culture élitiste et, en tout confort, évitant même le déplacement, c'est-à-dire la volonté, s'offraient comme une alternative individualisée à l'écoute collective. Les tuyaux de la diffusion font de la musique une abstraction sans corps, potentiellement conciliable avec l'aspirateur, notamment par l'usage de la touche pause. Cette dernière permet de dissocier la durée de l'écoute de la durée de l'œuvre et de la fractionner. L'œuvre perd ainsi toute unité dramatique et se voit dépossédée de son temps : avec la touche pause, l'homme dialoguant mécaniquement avec l'aura ne lui laisse plus cette possibilité de venir de loin, il la privatise. L'atomisation de la réception est la condition de la régression de l'écoute (Adorno, 2001).