

Université de Montréal

La théorie du fascisme chez Walter Benjamin : l'apport politique des thèses esthétiques

Par
Sarah Rachel Moncada-Oseguera

Département de Science Politique
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès sciences (M. Sc.) en science politique, option avec mémoire

Décembre 2022

© Sarah Rachel Moncada-Oseguera, 2022

Résumé

Cette recherche vise à mettre en lumière l'œuvre politique de Walter Benjamin, en particulier sa théorie sur le fascisme. Nous souhaitons examiner comment sa théorie sur l'esthétisation de la politique contribue à la science politique en tant que théorie majeure en, premièrement, positionnant sa pensée dans les écrits de son époque – entre les approches marxistes et plus spiritualistes – et, deuxièmement, en identifiant un schéma explicatif dans sa théorie sur le fascisme. Nous soutenons qu'en examinant les écrits de Walter Benjamin, il est possible d'aller plus loin qu'une théorie sur l'esthétique sous les régimes fascistes pour trouver une théorie plus complète sur le fascisme en tant que régime basé sur l'esthétique. Le projet se concentre sur le schéma du désenchantement et du réenchantement – perte de l'aura et insertion d'une fausse aura par les fascistes –, et l'étudie sous l'angle de la pensée politique pour en extraire une théorie politique du fascisme. L'originalité de cet auteur tient non seulement à son approche politique, mais aussi à son positionnement théorique par rapport à ses contemporains : son discours n'est ni matérialiste comme marxistes ni uniquement culturel comme les spiritualistes. Il se situe dans un entre-deux et accorde une importance particulière à l'expérience humaine ainsi qu'aux rapports de production capitalistes. Enfin, cette recherche étudie le concept d'*Erfahrung*, très présent dans l'œuvre de Benjamin, afin de clarifier sa relation avec l'aura et son déclin et d'enrichir la théorie politique de l'auteur.

Mots clés : Walter Benjamin, esthétisation du politique, aura, fascisme, capitalisme, École de Francfort, *Erfahrung*.

Abstract

This research aims to bring to light the political work of Walter Benjamin, specifically his theory on fascism. We wish to examine how his theory on the aestheticization of politics contributes to political science as a major theory by, first, positioning his thinking within the writings of his times—between marxist and more spiritualist approaches—and, second, by identifying an explanatory scheme in his theory on fascism. We argue that by looking through the writings of Walter Benjamin, one can go further than a theory on aesthetics under fascist regimes to find a more complete theory on fascism as a regime based on aesthetics. The project focuses, on the scheme of disenchantment and re-enchantment—loss of aura and false aura inserted by fascists—, and studies it under the lens of political thought to extract a political theory on fascism. The originality of this author lies not only in his approach to politics, but also in his theoretical positioning compared to his contemporaries: he holds neither a materialist nor a spiritualist discourse. He finds himself in a middle ground where great importance is given to the human experience, but also where the capitalist relations of production are heavily criticized. Finally, this research studies the concept of *Erfahrung*, heavily present in Benjamin's work to bring clarity to its relation to the aura and its decline.

Keywords : Walter Benjamin, aestheticization of politics, aura, fascism, capitalism, Frankfurt School, *Erfahrung*.

Table des matières

<i>Résumé</i>	3
<i>Abstract</i>	5
<i>Liste des abréviations</i>	9
<i>Remerciements</i>	13
<i>Chapitre 1 : Benjamin, entre marxistes et spiritualistes</i>	14
Les marxistes	18
Les lacunes de la gauche européenne	19
L'évolution du capitalisme en fascisme.....	25
La guerre comme outils capitaliste et fasciste.....	28
Les spiritualistes	29
Trois putsch et la technique de Malaparte	31
Déclin spirituel de l'Occident	34
L'attaque contre L'État	35
L'attaque contre l'Église.....	39
L'attaque contre l'armée	40
La nuance benjaminienne	41
<i>Chapitre 2 : L'approche esthétique de Benjamin</i>	45
Schéma explicatif dans Théories du fascisme allemand	46
Reprise du schéma explicatif dans L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.....	50
L'art fasciste	53
La théorie esthétique intrinsèquement liée à la théorie politique.....	58
Les autres exemples de reprise de l'art par la gauche	66
<i>Chapitre 3 : L'expérience ou Erfahrung</i>	74
Expérience (Erfahrung), 1913.....	77
Expérience et pauvreté (Erfahrung und Armut), 1933	79
Sur quelques thèmes baudelairiens (Über einige Motive bei Baudelaire), 1940	82
<i>Conclusion</i>	90
<i>Bibliographie</i>	103

Liste des abréviations

Ces abréviations de titres d'ouvrages des auteurs cités visent à alléger la lecture du texte et mieux suivre les références. La bibliographie inclut les références complètes.

ACP Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *Essais sur Brecht*, traduit par Philippe Ivernel (Paris : La Fabrique, 2003), p.129.

AG Walter Benjamin, « André Gide et son nouvel adversaire », dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard, 2000)

EP Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II* (Paris : Gallimard, 2000)

FGC Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital* (Paris : Libertalia, 2014)

NF Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (Londres et New York : Routledge, 1991)

PSEF Walter Benjamin, « La position sociale actuelle de l'écrivain français », dans *Œuvres II*, (Paris : Gallimard, 2000)

RN Hermann Rauschning, *The Revolution of Nihilism* (New York : Alliance Book Corporation, 1939)

SQTB Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, (Paris : Gallimard, 2000)

SU Walter Benjamin, *Sens unique* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013)

TFA Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand », dans *Œuvres II* (Paris : Gallimard, 2000)

ŒA1935 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », version de 1935, dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard, 2000)

ŒA1939 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », version de 1939, dans *Œuvres III* (Paris : Gallimard, 2000)

À ma mère, merci pour tes encouragements, ta présence et ton amour.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Augustin Simard, qui m'a guidé dans ce cheminement avec patience, à travers la pandémie, les déménagements et les questionnements multiples.

Merci à tous ceux et celles qui m'ont encouragé à persévérer. Un grand merci à Karl qui incarne, chaque jour, la patience et l'assiduité du chercheur.

Chapitre 1 : Benjamin, entre marxistes et spiritualistes

Ce premier chapitre tentera de situer la théorie politique sur le fascisme de Walter Benjamin parmi ses contemporains. L'auteur emprunte une approche originale qui le place entre marxistes et spiritualistes, entre le matériel et l'esprit. Son apport à la science politique s'explique par la nuance de son propos et de son entendement des rapports politiques. À l'époque où plusieurs tentent de comprendre et de commenter la crise de la modernité, deux camps se forment : les marxistes qui expliquent les maux de l'homme moderne par le matérialisme historique, les restrictions du capitalisme sur l'homme, la suite d'événements sociaux, politiques et économiques qui accablent l'homme, et les spiritualistes. Ces derniers expliquent la crise de la modernité par les changements moraux et spirituels des individus. Benjamin offre une interprétation nuancée de la modernité en l'expliquant par des causes à la fois matérialistes et spirituelles. Benjamin accuse le capitalisme – sous son nouveau visage fasciste – et tous ses mécanismes de détruire la perception du monde des individus, puis éventuellement du collectif. Il accorde toutefois une importance majeure à l'esprit de l'homme qui subit des attaques par les mécanismes esthétiques du fascisme et s'intéresse, comme nous le démontrerons plus amplement dans le troisième chapitre, à l'expérience humaine comme élément spirituel de l'homme.

Afin de pouvoir situer Benjamin, nous allons d'abord étudier le contexte dans lequel le fascisme a émergé et évolué au début du 20^e siècle. Nous ne souhaitons pas aborder le fascisme comme un concept purement lexical, mais plutôt comme une force politique appliquée. Bien que nous nous intéressions au phénomène au-delà de sa naissance en Italie, nous ne souhaitons pas en faire un terme valise. Cette étude se penche sur la configuration politique particulière qui apparaît environ au même moment, à plusieurs endroits en Europe occidentale.

Selon Roger Griffin, auteur contemporain spécialiste des études sur le fascisme, le débat

entourant la signification du concept de fascisme est si accaparant dans les études en sciences sociales qu'il est « de rigueur¹ » d'intégrer un commentaire soulignant cette controverse à une étude sur le sujet. Les divergences d'opinions émergent à la suite d'une dénaturation du mot qui s'est d'ailleurs parfaitement inséré dans le vocabulaire quotidien des gens : l'injure « fasciste » est lancée aisément. Dans cette étude, nous rejetons l'usage banalisé du terme.

Rappelons le premier sens du mot fascisme – traduction de *fascismo* – réservé au régime de Mussolini. Dans la langue anglaise, la première dénaturation est attribuée au journal britannique *The Contemporary Review* qui en 1923 commente l'état de la politique allemande en avançant : « Fascism in Germany will never be more than one of several factors² ». Puis, dans l'entre-deux-guerres, le mot subit une « inflation³ » : il est utilisé pour décrire de plus en plus de phénomènes et est donc dévalué. La reprise du terme par le Faisceau, un parti fasciste français fondé en 1925 par Georges Valois ou par la *British Union of Fascists* dirigée par Mosley démontre d'un intérêt pour la reprise du concept dans un contexte hors Italie. Le *fascismo* devient un régime à imiter, un régime dont l'idéologie gagne à être déployée de façon supranationale. Le terme qui englobe l'Europe occidentale trouve alors sa justification dans l'intérêt politique qui lui est accordé par ses admirateurs. Ceci démontre la force de la vague qui s'est déferlée sur le continent, à une même époque. Il s'agit d'un mouvement qui ne peut être ignoré et qui s'est répandu grâce aux différents processus que nous analyserons dans cette étude. Par ailleurs, malgré le rôle évident qu'ont joué les défenseurs du fascisme dans sa popularité croissante hors de l'Italie, Griffin soutient que se sont surtout les opposants au fascisme qui ont participé à sa dénaturation et généralisation : la gauche l'aurait utilisé comme terme péjoratif appliqué à tout mouvement se mobilisant contre le

¹ Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (Londres et New York : Routledge, 1991), p.17. Version numérique.

² NF, p. 17.

³ Johan Huizinga, « Historical conceptualization » dans *Varieties of History: From Voltaire to the Present*, sous la direction de Fritz Stern (New York : World Publishing Company, 1956), p.295-296. Cité dans NF, p. 17.

marxisme et les gouvernements à représentation démocratique. Selon cette perspective, une grande partie de l'Europe était aux prises avec une menace fasciste. Puis, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, le mot fascisme est entré dans le vocabulaire courant comme étant une étiquette de condamnation qualifiant toute action et tout régime politique « oppressant, autoritaire ou élitiste⁴ ». L'emploi du mot dans le langage courant fut si dénaturé qu'il perdit de vu son sens original, soit la désignation précise du régime totalitaire italien de Mussolini. Un exemple récent de cette dénaturation dans le langage courant est présenté par Griffin lorsqu'il mentionne des opposants à la cigarette qui sont vus comme des « health fascists⁵ ».

Malheureusement, les universitaires ne sont pas à l'abri de cet usage imprécis du terme. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il est si important de définir le concept à l'étude. L'auteur utilise comme exemple le terme *ecofascist* qui se retrouve dans le domaine des études environnementales. En nous basant sur la première nature du mot, Griffin nous mène à supposer qu'il s'agisse d'un terme moqueur employé envers les industriels qui croient que l'humain a un droit naturel qui lui permet d'exploiter les ressources de la Terre sans tenir compte des conséquences écologiques⁶. En fait, ce terme identifie les écologistes qui proposent que l'État puisse déployer des « mesures interventionnistes draconiennes » pour résoudre les enjeux écologiques⁷. Ainsi, même parmi les intellectuels, le mot a subi une inflation conceptuelle si importante qu'on ne peut plus reconnaître sa signification ni même la supposer dans une étude universitaire.

Les marxistes qui auraient également grandement contribué à la dénaturation du mot fascisme. En 1922, lors du Quatrième congrès de l'Internationale communiste, il a été question de

⁴ NF, p. 18.

⁵ NF, p. 18.

⁶ NF, p. 19.

⁷ David Pepper, *The Roots of Modern Environmentalism* (Londres : Croom Helm, 1985) dans NF, p. 19.

définir *fascismo* sous la loupe marxiste-léniniste. L'explication mise de l'avant pour ce concept a voulu que l'on considère le régime essentiellement comme un mouvement réactionnaire né de la tentative de révolution prolétaire, *Biennio Rosso*, en 1919, qui a elle-même menacé l'ordre bourgeois libéral. Dès lors, tous les régimes militaires dictatoriaux antibolcheviques ayant germé à la suite d'un affaiblissement du libéralisme – au profit du communisme – ont été identifiés comme des substitutions du *fascismo*⁸. L'écart entre les usages du mot s'est fait si grand, qu'à une époque, les sociodémocrates ont reçu l'étiquette de fascistes sociaux par les marxistes endurcis qui considéraient leurs mesures réformistes comme une attaque à l'approche révolutionnaire de la gauche. L'étude sérieuse et sophistiquée du fascisme – comme le modèle de Gramsci – se serait ainsi rapidement retrouvée aux marges de l'Internationale communiste, et ce, même avant la Seconde Guerre mondiale⁹. D'autres interprétations plus simplifiées comme celle de Daniel Guérin qui lie directement fascisme et capitalisme – nous l'analyserons dans ce chapitre – ne sont restées significatives, selon Griffin, que dans le bloc de l'Est dès les années 1980. Griffin admet qu'au fil du temps, des interprétations sophistiquées ont émergé chez les marxistes et non-marxistes, par contre, dès que ce premier groupe s'engage dans un discours sur le fascisme, le danger de réduire le fascisme à une forme de capitalisme refait surface¹⁰. L'historien de la République démocratique allemande, Petzold, se fait porte-parole de ses camarades lorsqu'il reprend les mots d'Horkheimer de 1939 qui avancent « whosoever refuses to speak of capitalism should equally be silent on the subject of fascism¹¹ ». En mettant dans une telle relation le fascisme et le capitalisme, nous nous éloignons davantage du concept original *fascismo* en faveur de sa

⁸ NF, p. 19.

⁹ NF, p. 20.

¹⁰ NF, p. 21.

¹¹ Joachim Petzold, *Die Demagogie des Hitler-Faschismus*, (Francfort-sur-le-Main : Söderberg-Verlag, 1983) dans NF, p. 21.

définition paneuropéenne. Selon Griffin, cette dénaturation est basée sur une conception simplifiée du phénomène qui ne le considère que comme une force antiprolétaire. Ainsi, les marxistes dévaluent son importance comme phénomène politique distinct qui connut un élan si puissant dans la mentalité collective, qu'il s'étendit dans plusieurs pays d'Europe. Les critiques marxistes ne voient pas une nouvelle idéologie de rejet du libéralisme, mais plutôt un mouvement de perpétuation capitaliste. Il est important de saisir ce point, car l'approche de Benjamin puise son originalité dans son détachement vis-à-vis de cette tendance des marxistes de son époque.

Dans cette étude, nous considérerons le fascisme, comme un mouvement né des politiques révolutionnaires qui ont vu le jour en Europe par l'établissement du *fascismo* en Italie. La popularité que ce mouvement a acquise en tant que régime politique a reflété l'écho que la politique révolutionnaire de Mussolini a suscité auprès d'un nombre important de courants politiques dans l'entre-deux-guerres. Les réactions que nous étudierons sont celles de la gauche marxiste et des spiritualistes. Ces derniers sont désignés ainsi en raison de leurs commentaires sur la crise de la modernité qui trouve, selon eux, racines dans les bouleversements moraux et spirituels des individus. En utilisant ces deux mouvements comme pôles idéologiques, nous dresserons un portrait de la scène politique de l'époque en nous penchant sur la question des interprétations du fascisme. Nous présenterons d'abord la position marxiste, puis spiritualiste et, finalement, nous aborderons la pensée nuancée de Benjamin.

Les marxistes

Comme décrit par Griffin, Daniel Guérin est l'auteur porte-parole des marxistes du 20^e siècle lorsque l'on aborde les théories du fascisme. Ce dernier considère que le fascisme – et *fascismo* – n'est qu'un des visages du capitalisme. Il tente de démontrer sa conclusion en utilisant

les exemples italiens et allemands de façon à mettre en lumière leurs ressemblances. Selon lui, elles sont plus que marquées et forment un schéma dupliqué, de l'Italie à l'Allemagne. Il semble avoir identifié la formule, la suite d'événements nécessaires à la formation d'un régime fasciste. Le schéma qu'il présente illustre également le contexte politique de l'époque des révolutions italiennes et allemandes en accentuant les réactions de la gauche européenne qui, selon lui, furent désastreuses.

L'explication du fascisme de Guérin est économique. Il représente la montée du fascisme en Europe dans des termes de classes, d'intérêts et de capital. En plus d'être reconnu par Griffin comme auteur type de la gauche du 20e siècle sur la question du fascisme, sa thèse est s'inscrit très clairement dans le matérialisme historique qui est propre aux marxistes. Son texte, *Fascisme et grand capital*, paru en 1936, suit et raconte les événements historiques et les décisions économiques et sociales qui ont mené à la montée du fascisme. Ses propos peuvent être abordés en trois temps. Premièrement, il dénonce la réponse de la gauche européenne face à la menace fasciste. Ensuite, il présente les mécanismes qui ont mené le capitalisme vers le fascisme. Finalement, Guérin se penche également sur la question de la guerre comme outils capitaliste – et fasciste. L'auteur tente de caractériser de la nature du fascisme et refuse toute alliance des classes qui viendrait corrompre l'idéologie marxiste. Pour Guérin, si le capitalisme est un symptôme de la crise de la modernité, il faut l'attaquer de front.

Les lacunes de la gauche européenne

Daniel Guérin reproche fortement à la gauche européenne, en France, de ne pas avoir été prête à affronter la menace fasciste de façon ferme. Il pointe du doigt les divisions internes, entre autres celles qui opposent les socialistes et les communistes, comme étant la source de l'incapacité

de la gauche à vaincre le fascisme. D'une part, les deux parties, malgré leur idéologie différente et l'animosité qui les séparent, ont toutes deux eu des réactions inappropriées, voire faibles à la montée du fascisme en Europe. Malgré ce qu'ils ont avancé, le bouleversement majeur de la crise économique de 1929 a pris au dépourvu aussi bien les dirigeants du Kremlin que les sociaux-démocrates. Selon Guérin, ce n'était qu'une première réaction décevante dans cette suite d'événements. Lors des élections allemandes de 1930, dans un contexte socio-économique post-1929, la victoire de 107 sièges au Reichstag par le mouvement fasciste n'inquiète pas la gauche française¹². La gauche européenne ne prend pas non plus au sérieux Mussolini, bien que celui-ci ait pris contrôle de l'Italie depuis déjà plusieurs années. La raison de cette tolérance réside dans la compréhension qu'ont les communistes du fascisme : ils n'y voient qu'une autre forme de domination par la bourgeoisie. Il n'y a donc pas de raison de s'inquiéter de ce mouvement européen. D'ailleurs, la réaction des socialistes italiens ne fut en rien plus appropriée, car, selon Guérin, même peu avant la prise de Rome, ces derniers se moquaient publiquement de Mussolini¹³. Il y a une réelle nonchalance au sein de la gauche européenne envers le fascisme. En Allemagne, le journal marxiste *Rote Fahne* ne prend pas au sérieux la menace que représente Hitler, et ce malgré sa victoire électorale de 1930. Le média publie une remarque selon laquelle le national-socialisme n'a plus que « l'odeur de cadavre pourri¹⁴ ». Le journal social-démocrate *Vorwärts* publie des remarques similaires. La gauche ne cache pas son mépris pour le fascisme, mais utilise un ton plutôt hautain et moqueur. Une réaction plus appropriée à l'ampleur de la menace aurait sans doute été plus sérieuse et organisée. En France, Léon Blum publie, en 1931, dans *les Problèmes de la paix* :

Hitler est aujourd'hui plus loin du pouvoir que le général Boulanger le soir du 27

¹² Daniel Guérin, *Fascisme et grand capital* (Paris : Libertalia, 2014), p. 11.

¹³ FGC, p. 11.

¹⁴ FGC, p. 12.

janvier 1889. [...] Doit-on redouter qu'il s'en rapproche? Non, selon moi. Je crois que l'astre hitlérien est déjà monté au plus haut de sa course, qu'il a déjà touché son zénith¹⁵.

En quelques sortes, Guérin et Blum représentent ici le débat français quant à l'approche de la gauche face à la menace fasciste. Blum aurait tenté de *jouer le jeu* de l'hégémonie politique et de faire face aux fascistes à partir des institutions étatiques qui lui étaient accessibles. Son parti, le Front populaire avait comme stratégie de vaincre les fascistes sans révolution. Guérin – et Benjamin également – aurait préféré une approche révolutionnaire ou du moins plus agressive. Malheureusement, ce n'est qu'après l'incendie du Reichstag et l'interdiction de rassemblement émise par Hitler que la gauche française sort de sa torpeur.

Guérin conclut qu'à la suite de la victoire national-socialiste sur la démocratie allemande et les représailles violentes qu'ont subies les milices socialistes viennoises en 1934, la gauche française aurait dû entreprendre un renouvellement de ses concepts et ses méthodes d'opposition. Selon l'auteur, il était impératif de se défaire de la lourde stagnation doctrinale qui était en place et de la division parmi les rangs. Ses changements auraient permis de lutter contre le fascisme qui s'installait en Europe. Au contraire, la voie empruntée par le Kremlin et la gauche française fut plutôt celle de la collaboration : Guérin accuse la gauche européenne – et surtout française – de s'être rapprochée des capitalistes dans l'espoir de combattre le fascisme. Il voit dans la stratégie du Front national et de Blum une trahison aux principes de la gauche. De plus, afin de dissuader la classe moyenne de se joindre au rang des fascistes, les communistes français se lient à un parti bourgeois, sous l'ordre du Kremlin : le Parti radical-socialiste est fondé en 1901¹⁶. La classe moyenne acquiert, dès lors, une importance marquée. Elle représente le terrain de bataille entre les forces fascistes et communistes qui voient en elle le public à captiver et engager. Pourtant, la

¹⁵ FGC, p. 12.

¹⁶ FGC, p. 17.

gauche française avait négligé la classe moyenne, car elle était persuadée de sa disparition imminente : le processus de prolétarianisation allait certainement se charger de réduire cette classe¹⁷. Pourtant, la classe moyenne existait toujours et demeurait dans un espace restrictif entre la bourgeoisie et le prolétariat, grandement oubliée. Cet oubli, selon Guérin, est une erreur monumentale de la part de la gauche européenne. Cette faute majeure met les communistes dans une position de retard sur les fascistes dans la course politique. Ce retard, difficilement rattrapable, est exacerbé par une stratégie de « mimétisme » de la gauche envers le fascisme¹⁸. Ne pouvant faire face à la menace fasciste par ses propres moyens et idées – cet échec est démontré, selon Guérin, par la victoire fasciste en Italie, France et Allemagne –, la gauche a eu recours à des méthodes douteuses, voire du « plagiat¹⁹ ». La machine imposante de propagande fasciste a été d’une efficacité redoutable pour son ennemi socialiste et communiste. Devant cette technique, la gauche s’est trouvée désemparée au point de se lancer elle-même dans une telle stratégie. Cette entreprise était vouée à l’échec. Guérin explique les raisons pour lesquelles la gauche européenne aurait dû s’abstenir d’imiter les procédés fascistes :

d’abord, parce qu’elle ne disposait pas des immenses ressources et des moyens publicitaires dont le grand capital pourvoyait le fascisme, ensuite parce qu’adopter la plupart de ces indignes procédés, c’était pour elle, se renier [...] À force d’emprunter au fascisme, elle finit par lui ressembler. Elle s’exposa au risque que les foules ne fussent davantage sensibles à la propagande fasciste qu’à sa contrefaçon antifasciste²⁰.

Les quelques exemples de mimétisme présenté par Guérin diminuent en effet la valeur d’un message socialiste et communiste qui se voudrait convaincant. Premièrement, en invoquant les impulsions des foules de manière à les exploiter à travers la propagande, la gauche méprise la masse en insultant leur niveau intellectuel. Pourtant sa philosophie est contraire à cette pratique,

¹⁷ FGC, p. 18.

¹⁸ FGC, p. 28.

¹⁹ FGC, p. 35.

²⁰ FGC, p. 29.

et c'est d'ailleurs un trait qui la distance normalement du fascisme, qui lui n'hésite pas à abaisser les masses en leur faisant admirer des symboles et des mises en scène imposantes. Notons que Guérin se rapproche ici de la thèse de Benjamin sur l'esthétisation du politique, mais il ne s'engage pas dans cette voie et considère plutôt les symboles et mises en scène comme accessoires à la stratégie fasciste. Deuxièmement, le fascisme réussit à exploiter les mœurs religieuses des individus grâce à un système de domination qui s'est peaufiné et enraciné dans la société. La gauche a tenté de suivre cet exemple, entre autres, par Léon Blum et son culte. Guérin estime que le socialisme aurait dû éviter toute stratégie qui puisait son effet de contrôle dans la religion. La stratégie aurait plutôt dû avoir recours à la raison et viser la destruction des « racines matérielles²¹ » de la religion. Le mouvement socialiste a emprunté la stratégie de « l'homme providentiel » au mouvement fasciste. Léon Blum devient cette vedette du socialisme qui entend scander son nom par les foules. Troisièmement, l'utilisation d'une démagogie « passe-partout » a été plagiée au fascisme par les socialistes. Guérin explique que le fascisme promet un avenir glorieux à toutes les classes sociales sans se soucier des contradictions qui puissent survenir. Leur but est de séduire le plus grand nombre. La gauche doit demeurer la voix du prolétariat. Pourtant elle a emprunté les tactiques fascistes pour tenter de séduire la petite bourgeoisie, ou classe moyenne, en adoptant son un anticapitalisme régressif qui prône le retour à un système précapitaliste inégal, tout en scandant l'anticapitalisme ouvrier qui souhaite le progrès social pour tous, de façon égalitaire²². D'une part, la séduction de la classe moyenne fait promettre un retour aux valeurs traditionnelles de domination d'un riche marchand sur les pauvres ouvriers, d'autre part, la gauche maintient sa position comme porte-parole du prolétariat. C'est deux positions sont irréconciliables et mettent en péril la crédibilité de la gauche auprès de ces partisans potentiels et

²¹ FGC, p. 29.

²² FGC, p. 30.

actuels. Quatrièmement, le socialisme s'est dénaturé en plagiant aux fascistes son discours nationaliste. Guérin accuse la gauche d'avoir ajouté le terme « nation » à son discours, malgré le message de fraternité humaine de l'Internationale communiste afin de s'attirer les sympathies des patriotes que convoitaient aussi les fascistes. Les « néo-socialistes » français auraient ainsi mis la nation au centre de leur discours tandis que leurs homologues communistes annonçaient vivement leur amour envers leur pays²³. Cinquièmement, la gauche a mis de côté son opposition à la religion organisée en s'associant au pouvoir politique catholique. Ainsi, elle imite le fascisme qui concède certains points à la religion pour mieux asseoir son pouvoir. La dernière imitation présentée par Guérin repose sur la tentative de prise du pouvoir par l'État entamée par Léon Blum. En effet, la gauche française a cru qu'elle pouvait s'emparer du pouvoir politique grâce à des tactiques politiques pourtant fascistes. En faisant confiance à l'État et aux partis bourgeois auxquels il s'était lié, Blum tenta, en 1936, d'installer un gouvernement socialiste en France. Son mandat ne dura qu'une année. Les ministres qui survécurent à cet échec étaient des membres issus de l'alliance avec les partis bourgeois²⁴. Guérin se considère donc comme gagnant du débat français sur la manière de contrer le fascisme, puisque son adversaire, Blum, tenta de *jouer le jeu* du fascisme et perdit de façon remarquable.

Toutes ces lacunes démontrent la conclusion du texte, soit que le fascisme ne peut que s'épanouir que si le socialisme échoue dans sa mission. De ce fait, la seule victoire possible sur le fascisme doit se faire par la révolution prolétaire²⁵. Guérin avance que chaque échec de la gauche dans son projet d'éradiquer le capitalisme pousse la classe moyenne vers le fascisme. Cette grande perdante, entre le grand capital et la classe ouvrière, souhaite un gouvernement qui fera raison du

²³ FGC, p. 31.

²⁴ FGC, p. 34.

²⁵ FGC, p. 52.

chaos environnant et se tourne vers « l'homme providentiel » et l'État fort²⁶. La seule réponse possible pour contrer le fascisme est, dès lors, l'implantation d'une toute nouvelle forme de gouvernement. Ce régime est une démocratie directe et égalitaire où l'administration de la société serait partagée²⁷. De plusieurs manières, Guérin s'inscrit fermement dans la tradition marxiste de son époque. Au cœur de sa critique, on retrouve les thèses de Rosa Luxemburg, qui dans *L'Accumulation du capital*, paru en 1913, propose de définir l'impérialisme comme phase avancée du capitalisme²⁸. Guérin suit les pas de Luxemburg lorsqu'il conçoit le fascisme et son fondement impérialiste comme une nouvelle étape du capitalisme. Ainsi, le lecteur fait souvent face au mot impérialisme en tant que synonyme de fascisme et capitalisme dans l'œuvre de Guérin. Notons que Benjamin emprunte aussi cette liberté, surtout lorsqu'il est question de la guerre impérialiste, cet outil crucial du fascisme.

L'évolution du capitalisme en fascisme

La thèse de Guérin soutient fondamentalement que le fascisme n'est autre qu'une nouvelle phase du capitalisme. Le contrôle de la bourgeoisie sur les masses change de visage, mais demeure bien ancré dans le pouvoir politique. Il explique l'évolution d'un système capitaliste à un régime fasciste en retraçant la suite d'événements historiques et la logique économique qui ont nourri ce processus.

En un premier temps, Guérin soutient que la classe moyenne a joué un élément clé dans cette transformation. Certes, il doit exister une volonté de la part des capitalistes afin de financer l'entreprise fasciste, mais la classe moyenne doit également être prête à suivre un mouvement qui

²⁶ FGC, p. 54.

²⁷ FGC, p. 55.

²⁸ Rosa Luxemburg, « L'Accumulation du capital », dans *Œuvres complètes de Rosa Luxemburg*, édité par Xavier Crépin et Éric Sevault (Marseille : Agone & Smolny, 2019)

promet de rétablir l'ordre. Ce mouvement doit répondre aux revendications de la classe moyenne, cette grande oubliée. Elle est décrite d'une telle manière, car en raison de sa position entre le prolétariat et le grand capital, la gauche européenne ne priorise pas ses intérêts. En effet, Marx et Engels prévoient même la disparition de la classe moyenne :

Petits industriels, commerçants et rentiers, artisans [...], tout l'échelon inférieur des classes moyennes de jadis, affirmait le Manifeste communiste de 1848, tombent dans le prolétariat [...]. Ils voient approcher l'heure où ils disparaîtront complètement comme fraction indépendante de la société moderne²⁹.

Au lieu de se soumettre à cette prolétarianisation, la classe moyenne a survécu malgré tout. Par contre, elle s'enlisa dans un processus de paupérisation, maintenant son statut de classe sociale tout en s'appauvrissant. Ce sont les effets du capitalisme, dont la compétition féroce et la concentration de la richesse, qui ont mené à cet appauvrissement. Pourtant, la classe moyenne s'est agrippée à sa différence par rapport à la classe prolétaire pour ne pas se perdre dans le prolétariat. Les bourgeois se cannibalisaient entre eux, mais refusaient d'être vus comme des prolétaires. D'ailleurs, Guérin avance que l'animosité des membres de la classe moyenne envers le prolétariat est telle que « la crise du régime capitaliste pouvait brusquement en faire des moutons enragés³⁰ ». Ce fut le cas en Allemagne et en Italie lorsque les fascistes ont séduit la classe moyenne qui a lors pris les rues pour défendre ses privilèges.

À la suite de la Première Guerre mondiale, la paupérisation de la classe moyenne est bien avancée en raison du financement massif qui en a été extrait pour le conflit.

Comme la gauche néglige cette classe pour se concentrer sur la classe ouvrière — sans égard pour les maux de petits bourgeois nouvellement appauvris —, le fascisme qui promet force de l'État, production locale et investissement semble tout de suite plus attirant. Guérin ajoute aussi que le

²⁹ FGC, p. 90.

³⁰ FGC, p. 18.

fascisme est aussi un soulèvement mystique de la petite bourgeoisie. Ici, je pense que Guérin fait allusion à un sentiment d'appartenance et au récit que la petite bourgeoisie a d'elle-même. Coincée entre le Grand Capital et la classe ouvrière, elle tente sa chance avec le fascisme. En Allemagne comme en Italie, le schéma fut : une classe moyenne entre le prolétariat et la bourgeoisie, une crise économique foudroyante, et une carence ouvrière et une milice antiouvrière armée. Une fois au pouvoir, les fascistes écartent la gauche violemment pour établir une dictature militaire et policière classique. Ce n'est pas un mouvement uniquement italien, mais plutôt un phénomène universel. Ce n'est pas uniquement le désir de contrer la Révolution prolétaire, mais aussi de se protéger des troubles de leur propre système économique. La preuve, avance Guérin, est que dans les deux pays qu'il compare, bien que la bourgeoisie n'y soit pas un bloc uni, ce sont les industries lourdes qui ont financé le fascisme :

L'industrie lourde veut poursuivre la lutte des classes jusqu'à l'écrasement du prolétariat ; l'industrie légère croit encore pouvoir tout arranger par la paix sociale. L'industrie lourde exige une politique extérieure belliqueuse, l'industrie légère souhaite une politique extérieure conciliante³¹.

En Italie, la *Banca di sconto* et l'industrie de la métallurgie s'effondrent, faisant en sorte que la *Banca Commerciale* reprend des parts du marché et se porte à la défense de l'industrie lourde. En Allemagne, l'industrie lourde aussi joue un rôle clé dans le financement du fascisme :

les magnats de l'industrie lourde, à la fois pour reconquérir les débouchés perdus, trouver les obligations du désarmement qui les prive d'une source énorme de profits, se débarrasser du fardeau des réparations qui pèse sur leur prix de revient, engagent l'Allemagne dans une politique extérieure agressive et nationaliste³².

De plus, les deux pays sont témoins d'une stratégie de séduction et de leurre qui va affecter la classe moyenne et les politiciens. En Italie, Giolotti – homme d'État italien, plusieurs fois premier ministre, qui prônait un gouvernement centriste tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche – pense

³¹ FGC, p. 64.

³² FGC, p. 80.

qu'une fois le prolétariat organisé apprivoisé, il pourra aussi apprivoiser le fascisme³³. Une fois au parlement, les fascistes italiens signent un pacte de pacification qui leur donne du temps pour travailler sur l'opinion publique et se discipliner. Rauschning présente une alliance similaire entre conservateurs et nazis.

Bref, Guérin propose une approche pratique qui retrace les décisions socio-économiques qui auraient fait basculer le capitalisme vers le fascisme. Il considère cette transformation comme allant de soi pour le capitalisme. Après tout, le régime souhaite protéger ses avoirs et son pouvoir d'une menace par la gauche et d'une crise économique foudroyante.

La guerre comme outils capitaliste et fasciste

Guérin avance que, dès 1939, fascisme et guerre impérialiste ne font qu'un³⁴. Tous deux sont des produits du capitalisme en déclin. Le régime de propriété est attaqué de plusieurs manières dans la modernité, qui se caractérise par « l'incompatibilité entre le développement des forces productrices et la propriété privée des moyens de production, et le cloisonnement du monde en État-nation³⁵ ». En d'autres mots, la modernité génère un manque de débouchés. La guerre souhaite donc rétablir le profit capitaliste dont le besoin continu de croissance infinie est menacé.

L'auteur démontre aussi l'utilisation de la guerre comme outil d'ancrage du pouvoir fasciste en refusant l'explication nihiliste selon laquelle le régime agit sans idéologie, mais base plutôt ses décisions sur l'objectif constant du pouvoir absolu. La guerre n'est pas un outil qui mène simplement au pouvoir, c'est un outil qui reflète l'idéologie fasciste. En effet, contrairement à Hermann Rauschning qui avance que la bourgeoisie a été submergée par un mouvement nihiliste,

³³ FGC, p. 74.

³⁴ FGC, p. 43.

³⁵ FGC, p. 44.

Guérin défend que l'indépendance relative de l'armée allemande par rapport au parti national-socialiste démontre que l'institution militaire sert d'outil au grand capital³⁶. La bourgeoisie s'en sert d'outil de contrôle et lui octroie une certaine autonomie face au politique. Si la bourgeoisie, le grand capital, contrôle le politique et l'armée, et coupe le lien les unissant, elle détient indépendamment le contrôle de deux piliers majeurs de la société – dans ce cas-ci allemande et italienne. Le grand capital devient lui-même autonome et tout-puissant.

En conclusion, Guérin peut être considéré comme le porte-parole de l'approche marxiste sur le fascisme, à l'époque de l'entre-deux-guerres, mais aussi au cours du 20e siècle, en raison de l'approche de sa thèse sur le fascisme qui s'inscrit dans la tradition marxiste et suit directement les thèses d'auteurs comme Rosa Luxemburg. Il considère ce régime comme étant une phase du développement du capitalisme qui se défend contre le mouvement socialiste et la perte de profits. Tant pour l'Allemagne que pour l'Italie, l'auteur présente un schéma économique de la montée du fascisme qui s'exprime par termes de classes et de contrôle du grand capital sur la société. Sa plus grande critique repose sur la réponse de la gauche européenne insuffisante pour contrer le fascisme. Cette réponse a permis le développement du capitalisme en fascisme et a mené au contrôle du politique et de l'armée par le grand capital qui tenta ensuite de créer une classe sociale autonome et toute-puissante. Basée sur des conceptions plutôt socio-économiques, l'explication marxiste du fascisme voit en ce phénomène un problème capitaliste qui ne peut être résolu que par une révolution prolétaire.

Les spiritualistes

Nous considérons les spiritualistes comme le pôle opposé aux marxistes. Contrairement à

³⁶ FGC, p. 46.

Daniel Guérin, porte-parole de la conception hégémonique du fascisme au sein des marxistes, Hermann Rauschning et les spiritualistes conçoivent le fascisme comme la réponse à la crise spirituelle de l'Occident. Il ne s'agit pas d'un mouvement capitaliste extrémiste, mais plutôt un mouvement idéologique nihiliste qui transforme les individus dans le but d'acquérir plus de pouvoir sur l'ensemble de la collectivité. Notons que cette collectivité est d'abord la société d'une nation, mais en raison de l'impérialisme qui caractérise le fascisme, la collectivité doit aussi être entendue comme l'ensemble des individus soumis aux forces fascistes en question.

Contrairement à Guérin, Rauschning soutient que le fascisme, ici représenté par le national-socialisme, suit un processus de révolution nouveau et extrême³⁷. Ayant lui-même été membre du parti et ayant occupé un poste au sein du gouvernement comme sénateur, il présente dans *The Revolution of Nihilism* une analyse détaillée du national-socialisme comme parti et comme mouvement révolutionnaire ancrée dans le nihilisme. L'auteur considère que la crise de la modernité est liée au désenchantement du monde, tout comme Benjamin : la perception du monde chez les individus puis la collectivité s'est transformée. Le fascisme agirait comme amplificateur de ce déclin spirituel. Selon Rauschning, le mouvement fasciste bafoue les valeurs d'un ordre politique basé sur la nation par la destruction totale des « standards spirituels traditionnels³⁸ ». Ses valeurs qui avaient été le fruit d'une cohésion intellectuelle et historique de l'Occident sont détruites par le national-socialisme. Il ne s'agit en rien d'un mouvement conservateur, mais bien destructeur. Cette destruction s'est faite au fil d'un processus révolutionnaire réfléchi qui débuta par la prise de conscience de la nécessité de techniques pour renverser le pouvoir établi. Rauschning ainsi que Benjamin considèrent le rôle de la technique dans la crise de la modernité comme étant très important. Benjamin considère la technique comme étant la cause de la perte de

³⁷ Hermann Rauschning, *The Revolution of Nihilism*. (New York : Alliance Book Corporation, 1939) , p. viii.

³⁸ RN, p. xii.

l'aura et le moyen de déploiement de la guerre annihilante, mais voit en elle également le moyen possible de révolution qui renversera le fascisme. Rauschning perçoit plutôt la technique comme l'outil de la prise du pouvoir par des forces extrémistes.

Trois putsch et la technique de Malaparte

Il aura fallu trois tentatives de coup d'État pour que les nationalistes allemands réussissent une révolution nationale. Trois fois, la tactique était la même : « grafting revolutionary violence on constitutional legality³⁹ ». La première tentative, le putsch de Kapp de mars 1920, fut, selon Rauschning, un modèle d'échec et un exemple à ne pas suivre lors de l'organisation d'un coup d'État. Les forces conservatrices ont voulu renverser la République de Weimar en utilisant l'armée comme instrument révolutionnaire, mais n'ont pas élaboré d'idées quant à l'exécution de l'attaque. La marche sur Berlin a certainement fait fuir le gouvernement, mais le manque d'idées organisatrices a mené à l'échec de cette entreprise. Les simples actions comme remplacer la police par la *Reichswehr* et occuper les ministères n'ont pas suffi à l'instauration d'une nouvelle tête au pouvoir. Cette première tentative a toutefois servi à identifier l'improbabilité de la réussite d'une attaque militaire directe. Un coup d'État, soutient Rauschning, nécessite une machinerie politique sans la participation directe de l'armée, qui doit demeurer un outil d'urgence⁴⁰. Lors de la deuxième tentative de putsch nationaliste, soit le putsch de Munich par les nationaux-socialistes en novembre 1923, la *Reichswehr* n'est pas intervenue en faveur du coup. Rauschning avance que cette décision du général Seeckt n'était pas due à sa loyauté pour la République, mais bien au manque de préparation politique du mouvement⁴¹. Ce putsch a été plus rapidement repoussé que

³⁹ RN, p. 4.

⁴⁰ RN, p. 5.

⁴¹ RN, p. 5.

le précédent, car il fut plus improvisé et plus ancré dans l'idée romantique d'une prise de pouvoir que dans le pragmatisme. Entre ce second coup d'État et le troisième, soit celui du 30 janvier 1933, des années se sont écoulées lors desquelles les techniques se sont raffinées. Ici, Rauschning fait mention de l'étude de Malaparte – qui est pratiquement un manuel du coup d'État –, sans toutefois avancer que le mouvement national-socialiste, voire Hitler, ait lu ses conclusions.

La Technique du coup d'État de Malaparte a été reçue par le milieu politique de l'époque de façon bouleversante. Il est important de s'attarder à ce texte, puisque tout comme Benjamin, Malaparte reconnaît l'importance de la performance du pouvoir et de son esthétique. Il analyse et met en lumière les défauts, les manquements et les erreurs des leaders politiques comme Mussolini, Hitler, Lénine et Trotski. À travers ses remarques, l'auteur tente de démontrer que l'intelligence et l'audace des révolutionnaires ne valent rien sans la connaissance et la maîtrise de la technique du coup d'État⁴². Cette technique issue de l'analyse d'événements historiques présente aux lecteurs les étapes nécessaires pour s'emparer du pouvoir, mais également comment le protéger. Ainsi, Malaparte avance que le coup d'État n'est en rien une entreprise romantique, mais plutôt technique : la réussite dépend d'un plan tactique et de techniques. Rauschning se sert de la thèse de Malaparte pour démontrer l'importance de la technique dans la montée du fascisme. Comme Benjamin, il croit fermement que sans la technique, il n'y a pas de fascisme. Malaparte démontre cette idée, entre autres, en plaçant les techniciens au cœur de la réussite du coup d'État et en orchestrant le coup de façon presque théâtrale, chaque acteur placé pour chaque scène. La stratégie de coup d'État peut être exécutée de trois façons : en plusieurs étapes, par intervalles et de façon silencieuse⁴³ tout en utilisant des symboles et créant un spectacle pour les masses. Malaparte

⁴² Soria Blatmann. « La Technique du coup d'État : un manuel de l'équivoque », *Chroniques Italiennes* 44, n° 4 (1995). <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/44.html>

⁴³ RN, p. 5.

affirme également qu'une attaque par approche constitutionnelle peut être facilitée en permettant que le « pouvoir constitutionnel gouvernemental » soit pris par des forces parlementaires, puis maintenue par une force révolutionnaire⁴⁴. Les techniciens sont ceux qui assurent la réussite d'un coup : il ne suffit pas d'occuper les ministères et de remplacer la police, comme le fit Kapp dans sa tentative de renversement du pouvoir établi en 1920. Il faut avant tout conquérir des lieux stratégiques comme les centrales électriques, les postes de télécommunications, les usines, les banques, etc. grâce à la collaboration des techniciens sur place ou à leurs remplaçants faisant déjà partie du mouvement⁴⁵. Ces points sont plus importants même que le contexte politique, économique et social. En plus des techniciens, la technique – dans son sens le plus large – tient un rôle important à la réussite de la montée du fascisme. De plus, la lecture de Malaparte rappelle celle de Benjamin, car il exprime sa thèse par des termes de technique et d'individus qui se regroupent pour poser un geste politisé révolutionnaire.

Pourtant, bien que le troisième coup d'État nationaliste allemand ait suivi la technique de Malaparte, le contexte de l'époque n'a pas été mis de côté par ses instigateurs. En effet, le mouvement national-socialiste s'est allié avec les autres forces conservatrices allemandes sur la base d'un entendement selon lequel il fallait remédier à la « détresse nationale » et à l'inefficacité des politiques en vigueur dans la République de Weimar⁴⁶. Cette décision démontre la position désespérée des conservateurs de l'époque. Cependant, Guérin et Benjamin considéreraient sans doute que cette alliance illustre également la proximité existante entre conservatisme – la bourgeoisie – et fascisme.

⁴⁴ RN, p. 5.

⁴⁵ Soria Blatmann. « La Technique du coup d'État : un manuel de l'équivoque », *Chroniques Italiennes* 44, n° 4 (1995) : p.3-4. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/44.html>

⁴⁶ RN, p. 7.

Déclin spirituel de l'Occident

Selon Rauschning, les conservateurs allemands comme Franz von Papen et les nationaux-socialistes partageaient le seul but de répondre à la détresse nationale, mais leurs aspirations, leurs méthodes divergeaient complètement. Chaque groupe considérait cette alliance comme un mal nécessaire, mais un mal temporaire. Bien sûr, nous savons aujourd'hui quel groupe a réussi à prendre le dessus sur l'autre, mais à l'époque chacun œuvrait dans l'espoir de ressortir victorieux dans cette alliance. Ce pacte répondait au besoin d'une réponse nationaliste à la crise politique – soit la répression perçue envers l'Allemagne à la suite de la Première Guerre –, la crise économique – une inflation importante et démesurée qui enfonçait les Allemands dans le désespoir – et une crise spirituelle – la perte des valeurs allemandes traditionnelles. Cette dernière crise est décrite par Rauschning comme :

[a spiritual crisis] in which the last moral and ethical standards and certainties were being whittled away ; the tension of a deeply unsettled social order had produced an atmosphere of mistrust and a violence ready at any moment to pounce. Grave and urgent problems called insistently for solution. “We are struggling,” wrote Zehrer in *Die Tat*, “for three things — for freedom in world policy, for reconstruction of the State, and for the new economic constitution”⁴⁷.

Sans toutefois s'attarder davantage aux crises survenues avant la prise de pouvoir de 1933, Rauschning explique de quelles façons le national-socialisme s'est attaqué aux valeurs allemandes sur lesquelles reposait l'ordre social. Bien sûr, nous pouvons suggérer que la détresse nationale avant le coup d'État était essentiellement causée par l'instabilité politique, économique et sociale de l'époque. Rauschning fait allusion à ses causes, sans les nommer explicitement. Cet amalgame dangereux a poussé au désespoir plusieurs Allemands, qui en plus de devoir vivre avec la défaite de la Première Guerre, se voyaient sans recours, sans gouvernement stable et sans argent. Dès lors, il est tout à fait plausible qu'une crise spirituelle, c'est à dire, une perte de moralité se soit installée,

⁴⁷ RN, pp. 7-8.

nourrie par l'incertitude, la violence et la peur. Par la suite, le mouvement continue cette « route vers le nihilisme » comme le nomme Rauschning, en s'attaquant aux institutions qui incarnaient jusque-là les valeurs de l'ordre social : l'État, l'Église, l'armée. Dans ce processus, il y a aussi un rejet de toute reconnaissance de la vie privée. Rauschning considère cette dernière caractéristique comme étant un élément du régime totalitaire. Benjamin y perçoit plutôt la preuve d'un changement de perception du monde si profond chez l'individu, que tout aspect de sa vie privée est teinté par le fascisme.

L'attaque contre L'État

L'attaque du national-socialisme envers l'État s'est faite de façon à leurrer et piéger les défenseurs de l'ordre social. En souhaitant retrouver une stabilité économique et politique, les conservateurs monarchistes de Papen se sont alliés au mouvement nationaliste sans se douter que celui-ci œuvrait dans le nihilisme. Cette entreprise de destruction de l'État débute avant 1933, avec une première étape de séduction. En 1932, à la suite de la défaite du gouvernement Brüning, Papen occupe le poste de chancelier avec une visée conservatrice qui favorise les grands propriétaires fonciers et les industriels. Son gouvernement souhaite défaire les changements de la République de Weimar pour restituer le système monarchique. Rauschning semble même soutenir que Papen n'a d'autre réponse à l'instabilité du pays que de se tourner vers le passé monarchique et éviter de prendre des décisions⁴⁸. Ses politiques se voulaient antipartisanas – Papen et la plupart de ses ministres n'étaient pas affiliés à un parti – et antilibérales. En effet, ce gouvernement souhaitait restaurer la monarchie, il considérait le libéralisme comme une attaque aux standards allemands en raison de son analyse sociale critique. De plus, ce gouvernement avait comme objectif

⁴⁸ RN, p. 8.

l'absolution des lois sociales ou du moins le retrait de plusieurs libertés individuelles liées au salaire et au droit d'association⁴⁹. Malgré l'apparence de valeurs conservatrices communes, les industriels et les propriétaires fonciers étaient divisés quant à la politique économique à promouvoir : le premier groupe prônait le libre marché sans restrictions et le second l'autarcie⁵⁰. Ainsi, ce front uni de conservateurs ne représentait pas réellement une stabilité politique. La solution de Papen : s'allier au mouvement nationaliste d'Hitler pour atteindre un gouvernement majoritaire et ensuite les mettre de côté, les contrôler. Rauschning voit dans cette stratégie la preuve d'une incompetence flagrante des politiciens de l'époque à percevoir une menace révolutionnaire réelle – ils étaient plus méfiants de la gauche que du mouvement national-socialiste qui pourtant était visiblement révolutionnaire⁵¹. Cette peur de la gauche aurait été sans fondement, puisque celle-ci n'était pas en mesure de soutenir une révolution en Allemagne :

The very people who to-day spread the legend that a Bolchevist revolution was on the point of breaking out know perfectly well, and showed that they did by their own tactics at the time, that in Germany a coup d'état was only possible for those who could fall back on the possession of constitutional power [...] The power and resources of the modern State, with its executive organs, its police and army, make civil revolution virtually impossible⁵².

La tactique de séduction du national-socialisme consistait à se faire considérer par les dirigeants, par leurs ennemis comme leurs alliés, comme un mouvement essentiellement nationaliste. L'aspect révolutionnaire devait être un produit de cette ferveur nationaliste. Papen n'a vu dans ce mouvement que de jeunes hommes qu'il pouvait utiliser et une idéologie antilibérale qui lui permettait de façonner une alliance apparente. Il s'agit d'une idéologie antilibérale, car elle rejette le résultat de l'analyse critique libérale selon lequel de nouveaux standards doivent être instaurés

⁴⁹ RN, pp. 12, 18.

⁵⁰ RN, p. 8.

⁵¹ RN, p. 9.

⁵² RN, pp. 9-10.

– pensons à l'égalité des hommes, le choix démocratique, la reconnaissance des droits individuels. Cette coupure avec l'ancien régime monarchiste n'est pas suffisante, les nationaux-socialistes poussent cette logique du nouveau à l'extrême et veulent faire « *tabula rasa* » pour ensuite asseoir un pouvoir totalitaire⁵³. Cette idéologie nihiliste, c'est-à-dire qui rejette toute contrainte sociale établie, est au cœur de l'attaque du national-socialisme envers l'État. Le processus de séduction se poursuit lorsque les conservateurs et les nationaux-socialistes se donnent des objectifs communs : la restauration d'un régime autoritaire, la conversion vers un État absolutiste, la reconstruction du système économique et le regain d'une mentalité nationale patriotique dans un but de réarmement et de reprise de pouvoir dans la sphère des politiques internationales⁵⁴. L'alliance entre les conservateurs et les nationaux-socialistes est célébrée à Potsdam en 1933, à la suite des élections. Sous la présidence de Hindenburg, Hitler remplace Schleicher comme chancelier. L'alliance est considérée comme étant fructueuse par Papen. En réalité, cet événement marque la fin de cette coalition et la fin de la séduction des nationaux-socialistes envers la droite conservatrice allemande⁵⁵. Un point intéressant à noter est que les thèses de Guérin et Rauschning se ressemblent dans la façon dont ils racontent les événements, tels un compte rendu historique et une interprétation politique, bien qu'ils soient à des pôles opposés. Benjamin, lui, se soucie moins des événements historiques et se fie davantage sur les changements artistiques pour expliquer les bouleversements humains.

L'offensive contre l'État poursuit son leurre envers la population en faisant miroiter un désir de revalorisation nationaliste dans le cœur des Allemands. La pensée national-socialiste s'affiche comme étant ancrée dans le redressement et la supériorité d'un peuple pangermanique,

⁵³ RN, p. 12.

⁵⁴ RN, p. 17.

⁵⁵ RN, p. 163.

l'antisémitisme, la haine de la monarchie autrichienne des Hasbourgs et de leur État multiethnique, l'éloignement envers l'Église catholique romaine et même, selon Rauschning, l'attrance envers le mythe païen des Teutons⁵⁶. Cet amalgame d'idées avait pour but de rassembler les masses et de créer un sentiment d'appartenance qui se traduirait par un soutien politique. Par contre, Rauschning, avance que cette pensée fut très vite remplacée par une poursuite révolutionnaire de pouvoir sans idéologie où les idées racistes n'étaient que propagande : « Racialism is its make-believe ; the reality is the revolutionary extremism revealed not in its philosophy but in its tactics⁵⁷ ». L'attaque envers la communauté juive aurait ainsi été motivée par un antisémitisme calculé qui participait à la destruction de l'ordre social et de l'économie capitaliste⁵⁸. Cette « libération » envers l'idéologie a accentué le bon dans le nihilisme et a permis, de façon plus tactique, de présenter un objectif révolutionnaire assez vague pour atteindre le plus d'individus aux penchants insurrectionnistes, de s'emparer du pouvoir en occupant des postes importants et de faire usage d'une violence extrême et cynique⁵⁹. Les forces nihilistes national-socialistes cherchaient à conquérir l'État et à l'utiliser pour atteindre une domination totale. Le but du mouvement était désormais de révolutionner la « technique de gouvernement » et d'obtenir le contrôle absolu du pays. Rauschning explique comment ces deux objectifs sont imbriqués l'un dans l'autre :

The two things are inseparably connected : the revolution cannot be carried out without an elite ruling with absolute power, and this elite can maintain itself in power only through a process of continual intensification of the process of revolutionary disintegration⁶⁰.

Ainsi se justifie le processus de séduction des politiciens, du peuple et le mensonge constant d'une quête nationaliste, soit par la quête de pouvoir absolu par l'élite. La révolution doit être continue

⁵⁶ RN, p. 15.

⁵⁷ RN, p. 15.

⁵⁸ RN, p. 22.

⁵⁹ RN, p. 16.

⁶⁰ RN, p. 19.

pour que le pouvoir puisse demeurer absolu. La séduction mensongère des politiciens et des masses, l'occupation de postes à des fins de contrôle partisan, l'adoption d'une tactique de révolution continue sont toutes des tactiques ayant participé au rejet des valeurs allemandes qui se reflètent par l'État, c'est-à-dire, le respect des institutions gouvernementales et le respect des membres qui forment le gouvernement.

L'attaque contre l'Église

Dans le cadre du projet national-socialiste de destruction de l'ordre social, l'attaque envers l'Église, envers la chrétienté, devenait un enjeu important, car elle visait la destruction d'une des plus importantes institutions existantes. Cette offensive avait des répercussions au-delà de la sphère publique : elle visait un bouleversement moral chez l'individu. La preuve, explique Rauschning, cette entreprise aurait pu avoir comme objectif le rejet de l'Église catholique romaine au profit d'une Église nationale allemande, mais cela n'était pas suffisant. Pour détruire l'ordre social, il fallait démanteler ce qui constituait un des piliers de la civilisation occidentale : le christianisme⁶¹. Hitler considérait la longévité de l'Église comme une menace à son pouvoir, mais aussi comme un exemple d'institution ayant survécu à toute critique logique⁶². Rauschning défend même l'idée selon laquelle le national-socialisme se serait doté d'une politique antisémite afin de déstabiliser davantage le tissu social. Cette politique économique et culturelle était, en fait, une technique révolutionnaire qui permettait de détruire le système économique libéral, ses concepts érigés comme la valeur des biens et ses acteurs identifiables⁶³. Cette attaque contre la religion s'inscrirait donc dans une tactique nihiliste de destruction des institutions existantes qui

⁶¹ RN, p. 22.

⁶² RN, p. 49.

⁶³ RN, p. 22.

soutiennent l'ordre établi. Cette dernière attaque est d'autant plus pernicieuse, car elle s'installe dans le foyer des citoyens et fait violence à leurs croyances les plus intimes. Il n'y a donc plus de vie privée, l'initiative individuelle n'est plus prônée, elle est même dangereuse.

L'attaque contre l'armée

L'armée allemande fut aussi une institution sous attaque par le national-socialisme, car elle représentait un pilier de la tradition. Un outil de la monarchie, un catalyseur de patriotisme, et un protecteur des valeurs chrétiennes, l'armée était une véritable force du conservatisme allemand. Puis, face à la montée du national-socialisme, des tensions internes se sont installées. Le rôle de l'armée dans ce temps d'incertitude était remis en question : devait-on continuer de protéger l'ordre social établi ou s'engager dans la révolution national-socialiste ? Cette question était aussi posée dans un contexte bien particulier, soit celui de l'entre-deux-guerres. En effet, la Première Guerre mondiale avait engendré une conception de l'armée qui reposait sur la nécessité d'un engagement permanent et résolu. La paix n'était qu'un armistice entre deux conflits, un moment passager⁶⁴. La violence devenait ainsi un état permanent pour lequel il fallait sa propre institution permanente, toujours prête à être déployée. Cette conception faisait défaut à la voix conservatrice, car en prônant la préservation d'une armée traditionnelle et les limites qui lui sont propres, elle rejetait la réalité d'une nation mobilisée en permanence dans un conflit⁶⁵. Bref, l'armée avait son propre conflit interne et ses propres bouleversements conceptuels quant à la nature de son service à l'État. Un grand effort d'attaque par le national-socialisme ne fut pas nécessaire.

La stratégie déployée par les dirigeants nazis a encore une fois été ancrée dans le subterfuge et la manipulation. Il n'était pas question d'utiliser le mouvement national-socialiste comme engin

⁶⁴ RN, pp. 124-125.

⁶⁵ RN, p. 125.

politique pour l'armée, c'est-à-dire comme une motivation politique qui serait bénéfique à l'armée. Plutôt, les visées révolutionnaires national-socialistes ont été camouflées derrière l'idée d'une mobilisation complète de la nation au profit de l'armée⁶⁶. La faction révolutionnaire de l'armée allemande a pu se sentir convaincue par les bénéfices que le national-socialisme leur apporterait et par leurs intérêts communs, notamment les ressources suffisantes à l'expansion de l'armée.

Évidemment, l'expansion de l'armée était nécessaire aux visées impérialistes du national-socialisme. Tout comme la politique intérieure était ancrée dans le nihilisme et la destruction de l'ordre social, ainsi se développait la politique étrangère. Cette dernière utilisait l'armée comme outil de conquête dans le cadre d'une révolution mondiale qui refléterait la révolution au pays. Le but était toujours la « déstabilisation politique mondiale⁶⁷ ». Ainsi, l'armée est passée d'institution conservatrice et emblématique des valeurs allemandes à outil de la révolution nihiliste national-socialiste.

Bref, Rauschning considère que la crise de la modernité est due au déclin spirituel des sociétés et des individus. Le fascisme, par son approche nihiliste et totalitaire, amplifie ce déclin spirituel. Tout comme Benjamin, Rauschning perçoit un désenchantement du monde du point de vue des individus et son réenchantement par les forces fascistes qui offrent une idéologie à laquelle s'accrocher. Par contre, les deux auteurs répondent différemment à cette menace. Alors que Benjamin offre une analyse culturelle et matérialiste du fascisme, Rauschning se concentre sur l'aspect culturel.

La nuance benjaminienne

Afin de mieux saisir l'originalité de l'approche benjaminienne, il est important de souligner les

⁶⁶ RN, p. 127.

⁶⁷ RN, p. 247.

points de similitude des auteurs que nous avons placés aux pôles opposés, soit Guérin et Rauschning. Comme nous l'avons mentionné auparavant, ces deux auteurs se rejoignent dans leur narration de ce qu'ils perçoivent comme la montée du fascisme en Europe. Ils décrivent une suite d'événements historiques en y ajoutant leurs commentaires politiques. Selon eux, le fascisme est une conséquence d'une crise qui s'étend aux sphères sociales, économiques et politiques – Rauschning ajoute aussi la crise spirituelle, mais non Guérin. Tous deux caractérisent le fascisme, entre autres, par une concentration du pouvoir entre les mains d'un groupe élite, lui-même contrôlé par un leader. Ce leader n'accepte aucune opposition et se positionne fermement contre la gauche. Pour Guérin et Rauschning, le pouvoir fasciste leurre le peuple en leur promettant l'ordre et la sécurité face aux bouleversements causés par le communisme et le socialisme. Par contre, ceci s'avère un mensonge en raison de l'utilisation de la violence par les agents fascistes contre tout type d'opposition. Cette violence est un outil nécessaire au régime fasciste : elle sert à opprimer, mais aussi à maintenir la menace d'une violence pouvant être déployée à tout moment. Finalement, ces deux auteurs soulignent dans leurs exemples, sur l'Italie et l'Allemagne, comment le nationalisme a été utilisé comme un élément du discours fasciste dans le but de rallier la population. Rauschning avance que les leaders fascistes ne croient pas réellement à la valeur du nationalisme en tant que doctrine, mais l'utilise simplement comme outil pour leur rhétorique. Guérin, lui, soutient que le nationalisme n'est qu'un outil parmi tant d'autres pour les fascistes dans leur quête de contrôle de la population et du marché.

Évidemment, ses ressemblances ne réconcilient en aucun cas les positions politiques et les affiliations des deux auteurs ; Guérin étant communiste libertarien et Rauschning conservateur. Leurs différences viennent teinter leur interprétation du fascisme. Chez Guérin, il s'agit d'un capitalisme mener jusqu'à sa logique la plus violente et contrôlante, alors que pour Rauschning le

fascisme est une idéologie destructrice qui n'a pour but que le pouvoir dans les mains de quelques-uns. Leurs réponses à la menace fasciste sont aussi teintées par leurs affiliations politiques. Guérin, qui considère que la démocratie bourgeoise a mené au fascisme, prône une solution révolutionnaire soutenue et provenant du prolétariat. Rauschning, bien qu'il ait vécu sous un régime fasciste et ait été témoin de la fin de la République de Weimar, croit toujours en l'importance des institutions démocratiques et lance un appel à leur défense.

La mise à lumière des éléments ci-dessus permet de mieux positionner Benjamin comme un auteur politique, mais aussi comme la nuance entre l'approche marxiste et l'approche spiritualiste. Bien que Benjamin offre ouvertement une critique de la bourgeoisie, du capitalisme, de l'impérialisme et des techniques de reproduction en dehors des mains prolétaires, il ne délaisse en aucun cas l'aspect spirituel de son argument antifasciste. Benjamin considère le fascisme comme une constellation politique particulière. Selon Rauschning, elle appartient à la modernité politique. Guérin croit plutôt qu'elle appartient au capitalisme. Benjamin, aux propos nuancés, place le fascisme dans ces deux catégories, grâce à l'esthétique qui sert de pont. L'auteur se caractérise par une originalité marquée, car il situe sa définition du fascisme dans l'articulation entre capitalisme et culture. Benjamin présente cette position nuancée, entre autres, dans son recueil *Sens unique*. Dans le texte *Avertisseur d'incendie*, il se place à l'écart de ses contemporains marxistes lorsqu'il avance qu'on ne peut pas contextualiser la crise de la modernité comme étant une lutte des classes : une lutte laisse croire à un conflit où les vainqueurs seraient gagnants et les perdants seraient malheureux. Par contre, qu'elle perde ou qu'elle gagne, la bourgeoisie est vouée à disparaître en raison des contradictions internes qui la caractérisent⁶⁸. L'inflation, la guerre, et le prolétariat sont tous des éléments qui attaquent la bourgeoisie, bien qu'elle en soit la créatrice.

⁶⁸ Walter Benjamin, « Avertisseur d'incendie », dans *Sens unique*, traduit par Frédéric Joly (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013), p. 149-150.

C'est elle qui nourrit l'inflation, qui finance et orchestre la guerre pour répondre à ses besoins impérialistes et qui crée la classe prolétaire pour mieux exploiter toutes ressources possibles. Bien que Benjamin inclue le matérialisme historique dans son explication du fascisme, il rejette le contexte de lutte des classes et ajoute à sa théorie l'aspect spirituel. Il compare l'homme antique à l'homme moderne dans *Vers le planétarium* : le premier s'abandonnait à l'expérience cosmique tandis que l'autre vit loin de cette expérience⁶⁹. Pour goûter de nouveau au cosmique, l'homme moderne tente de s'en rapprocher en utilisant la technique. Cette technique est la guerre impérialiste annihilante. Nous étudierons l'approche nuancée de Benjamin dans les chapitres suivants, mais déjà, par ce bref exposé des aspects marxistes et spiritualistes de la pensée de l'auteur, l'originalité du propos se fait sentir.

⁶⁹ Walter Benjamin, « Vers le planétarium », dans SU, p. 213.

Chapitre 2 : L'approche esthétique de Benjamin

Dans cette étude, nous considérons que Benjamin se place entre les pôles du spiritualisme et du matérialisme historique. En effet, il considère amplement les effets du système capitaliste et de la propriété des moyens de production dans sa théorie sur le fascisme, mais il ne délaisse pas les facteurs spirituels qui expliquent la crise politique et sociale de son époque.

Afin de présenter sa pensée, Benjamin propose dans *Théories du fascisme allemand* et *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* un schéma explicatif sur fascisme qui représente le cœur de sa théorie. Dans ce schéma, Benjamin se rapproche puis s'éloigne des auteurs présentés plus haut. D'une part, en accord avec Rauschning, Benjamin reprend l'idée du processus de désenchantement et du réenchantement du monde. Sans toutefois utiliser ces termes lui-même, Benjamin décrit le concept webérien de *Entzauberung der Welt* lorsqu'il critique la marchandisation de l'art par les nouvelles techniques de reproduction et atteste de l'impact transformateur qu'a le nouvel art de reproduction sur la perception humaine du monde. La perte d'expérience humaine ou *Erfahrung*, que Benjamin décrit également comme une conséquence de l'art fasciste, s'inscrit dans le désenchantement du monde ou *Entzauberung der Welt*. Il accorde également une grande importance à la technique et rejette le fascisme allemand en tant que récit idéologique purement nationaliste. D'autre part, en accord avec Guérin, Benjamin considère le fascisme comme un phénomène qui naît de la volonté capitaliste impérialiste de protéger le profit. L'intérêt d'une minorité possédante est le fil conducteur des agissements d'un mouvement politique faussement populiste.

Bien que ces deux textes présentent plus clairement le schéma, l'explication de la théorie politique sur le fascisme traverse plusieurs autres textes dans l'œuvre de Benjamin. Ainsi, nous

ferons appel à plusieurs références documentaires pour éclairer les propos de l'auteur.

Schéma explicatif dans Théories du fascisme allemand

Dans *Théories du fascisme allemand*, paru en 1930, Benjamin présente une critique de *Krieg und Krieger*, un ouvrage collectif dirigé par Ernst Jünger publié la même année, et l'accuse de donner à la guerre un aspect héroïque inventé de toute pièce. Au cœur de cette critique, Benjamin demeure dans la tradition matérialiste en offrant une critique qui explique les causes sociales, économiques et politiques de cette vision du monde. Il revoit et critique les conditions sociales qui font en sorte que Jünger et d'autres partagent cette pensée. En d'autres mots, il va plus loin que de simplement avancer que Jünger à tort, il explique pourquoi Jünger ne pouvait faire autrement qu'avoir tort en raison des facteurs multiples qui forment cette perception de la réalité. Il présente un schéma sur le fascisme formé autour de la guerre impérialiste, qui elle-même se caractérise par sa fonction dans l'appareil de l'État et son influence sur l'état d'esprit des individus. C'est ce dernier aspect, l'esprit, qui différencie Benjamin des autres marxistes. Son argument est ancré dans la nuance entre matérialisme et spiritualisme.

Le schéma présente tout d'abord la guerre comme un débouché, une externalité du capitalisme, qui justifie le besoin de la technique. Selon Benjamin, il n'y a pas de guerre aujourd'hui qui s'explique autrement que par les besoins impérialistes du capitalisme. Au cœur de la guerre se trouve la technique qui est sa cause et sa conséquence. Sa cause, car l'avancée technique ne peut qu'exploser pour échapper à la servitude qu'elle subit sous l'État. Une telle progression ne peut être contenue. Sa conséquence, car les techniques développées en temps de guerre viennent exacerber la perte d'expérience humaine – comme ce fut le cas après la Grande Guerre. L'avancée d'une technique annihilante détruit les corps et l'expérience humaine

individuelle, puis collective. D'ailleurs, Benjamin reprend l'idée du rapport entre technique et guerre dans *Vers le planétarium* paru en 1928 dans son ouvrage *Sens unique*. Le jeune Benjamin utilisait encore des termes plus près du spiritualisme que du matérialisme et caractérise la guerre comme étant une tentative de noces sanglantes entre l'humain et les puissances cosmiques⁷⁰. La classe dominante – la bourgeoisie – a tenté, à travers l'usage d'une technique violente, de contrôler les espaces naturels dans les cieux, sur la terre et dans les eaux. Pourtant, dans cet exercice de contrôle, la technique ne s'est pas révélée comme maître de la nature, mais plutôt comme maître du rapport entre homme et nature⁷¹. En d'autres mots, la technique, entre les mains de la bourgeoisie a transformé le rapport entre l'homme et la nature pour tenter de contrôler totalement la nature. Par ces efforts, la technique a détruit l'homme et la nature. La thèse de *Théories du fascisme allemand*, rend compte de ce point de vue sur la guerre en offrant un schéma explicatif du fascisme qui sera également repris quelques années plus tard dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Le schéma est premièrement présenté comme suit : la guerre est un débouché pour les techniques capitalistes qui ne peuvent plus être contenues à l'intérieur du même État. Elle doit « consommer » toujours plus de main-d'œuvre et plus de matériel humain et autre. À cette fin, la nation sera alors inventée de toute pièce pour contenir les masses dans une unité fictive. Pour cette raison, Benjamin considère la nation fasciste comme une entité mystérieuse de la nature, c'est-à-dire qu'elle est fabriquée et ne naît pas de façon organique de la volonté collective ou du reflet de l'unité nationale⁷². Cette nation fasciste fabriquée vient, dès lors, différencier le « nous » du « eux » et utilise la technique pour sustenter une guerre impérialiste. Dans ce schéma, cette guerre sert en fait à la défense des intérêts économiques capitalistes comme la quête de

⁷⁰ Walter Benjamin, « Vers le planétarium », dans SU, p. 214.

⁷¹ SU, p. 215.

⁷² Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 213.

débouchés et l'augmentation de la production. De ce fait, Benjamin dénonce l'armée, le corps étatique responsable de la guerre, comme étant un outil de protection des intérêts économiques capitalistes : les soldats, loin d'être les figures héroïques présentées par Jünger, sont en fait des exécutants fascistes de la guerre des classes, en plus d'en être les victimes. Nous retrouvons ici l'idée d'une « guerre des classes », car la nation fasciste est, dans les termes les plus simples, une classe de maîtres soutenue par des exécutants⁷³. Cette description est très proche de la position de Guérin pour qui le fascisme n'est que le nouveau visage et le développement nécessaire de la bourgeoisie à un moment où son capital est menacé par un manque de débouchés, des élans socialistes et une crise économique globale.

Deuxièmement, Benjamin accuse Jünger de mythifier la guerre. La question se pose ; comment est-il possible que d'anciens combattants puissent réenchanter une guerre qui fut si meurtrière et traumatisante ? Ici, le concept de mensonge objectif benjaminien peut être mis en pratique⁷⁴. Il s'agit d'un mensonge issu de la pratique religieuse – catholique, islamique ou juive – où la personne ne reconnaît pas pleinement son propre mensonge, mais perçoit plutôt son discours comme étant véritable et authentique. Ce n'est pas un mensonge subjectif où l'individu à pleine conscience et détient la responsabilité de son mensonge. Dans un mensonge objectif, l'individu se libère de sa responsabilité en croyant pleinement à la véracité de son propos. Néanmoins, cette sincérité demeure un leurre. Selon Benjamin, ce décalage entre une guerre aux fonctions capitalistes et sa mythification héroïque s'expliquerait par un désenchantement de l'expérience humaine par le capitalisme. Nous faisons ici allusion au concept webérien,

⁷³ TFA, p. 213.

⁷⁴ Walter Benjamin, « Notizien Über Objektive Verlogenheit », dans *Gesammelte Schriften VI*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1985), 60-62.

*Entzauberung der Welt*⁷⁵ ou désenchantement du monde, qui s'impose souvent de façon implicite pour le lecteur dans la théorie politique de Benjamin. D'abord un mouvement de sécularisation où la société se détache du culte au profit de la science, Benjamin repense ce concept pour représenter le déclin de l'aura qui mène sans équivoque au réenchantement que tente d'imposer le capitalisme aux individus. Ce nouvel enchantement ou cette aura forcée, par exemple par le divertissement ou les mythes guerriers, les maintient dans un état de torpeur⁷⁶. Dans cette première étape du schéma qui se dessine, la technique vient appauvrir l'expérience humaine par une guerre annihilante, où les individus – civils ou soldats – meurent sans raison, simplement parce qu'ils se trouvaient au mauvais endroit, au mauvais moment. Les armes et les outils d'attaque servent à tuer massivement, sans égard pour l'individu et son vécu. Il ne peut y avoir de moment de réflexion critique alors que toute raison semble s'être détournée de l'existence humaine. Ce faisant, comme mentionné dans *Expérience et pauvreté*, le traumatisme de cette Première Guerre violente met en place un silence qui vient appauvrir davantage l'expérience humaine en affectant plusieurs générations : les personnes plus âgées ne peuvent expliquer la guerre dans des termes humains et elles ne peuvent partager leurs histoires de cette époque par la raison⁷⁷. Le moment de réflexion critique sur cette expérience traumatisante est écourté, voire éliminé par la nécessité de survivre au-delà de la souffrance. Il y a cependant des exceptions. Les quelques-uns qui s'expriment, selon Benjamin, sont les auteurs comme Jünger qui, pour digérer cette violence, doivent la travestir en récit de chevaliers. Dans l'ouvrage collectif *Krieg und Krieger*, les contributeurs reviennent sur la guerre pour en dépeindre un moment fort et mémorable. Jünger fait l'éloge de la mobilisation des moyens

⁷⁵ Max Weber, « Wissenschaft als Beruf », dans *Schriften 1894–1922*, édité par Dirk Kaesler. (Stuttgart : Kröner Verlag, 2002), p. 488.

⁷⁶ Vincent, Jean-Marie. « Le désenchantement du monde: Max Weber et Walter Benjamin », *Revue européenne des sciences sociales* 33, n° 101 (1995), pp. 95-99.

⁷⁷ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 365.

techniques pour une guerre qui permet aux soldats allemands de se réaliser pleinement en tant qu'homme et membre d'une nation :

Les auteurs parlent volontiers et avec insistance de la « Première Guerre mondiale ». Mais ils n'ont guère su assimiler dans leur expérience personnelle les réalités du conflit, qu'ils évoquent avec les plus étranges superlatifs comme l'« effectivité universelle » [das Welthaft-Wirkliche⁷⁸] : témoin l'insensibilité avec laquelle ils fixent l'idée des guerres à venir sans lui associer la moindre représentation concrète. Ces fourriers de la Wehrmacht nous amèneraient presque à penser que l'uniforme constitue pour eux un but suprême, auquel ils aspirent de toutes les fibres de leur être, et qui éclipse toute considération du contexte dans lequel il se trouvera ensuite employé⁷⁹.

Ce dévouement et engouement face à la guerre passent par une mystification qui se partage dans l'écriture de récits héroïques et d'ode à la machine qui tue. Le schéma se clarifie ainsi : il y a d'abord un désenchantement du monde par l'appareil capitaliste qui utilise la guerre impérialiste comme outil de création de débouchés et d'expansion. Puis, ce désenchantement généralisé, ce moment de crise, devient un moment opportun pour des porte-parole du fascisme qui souhaiteraient réenchanter le monde par des récits qui ont pour but de transformer la perception du réel. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, le schéma de désenchantement de l'art par la technique capitaliste puis son réenchancement par la mythification forcée est repris. Dans ce deuxième texte, le désenchantement passe alors par la reproduction de l'art et la perte de l'aura, et le réenchancement naît de la tentative des forces fascistes de réintroduire l'aura dans l'art.

Reprise du schéma explicatif dans L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Le schéma au cœur de la théorie sur le fascisme chez Benjamin est repris dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de manière à faire ressortir les étapes de

⁷⁸ Ernst Jünger, dir., *Krieg und Krieger* (Berlin : Junker und Dünnhaupt Verlag, 1930), 55.

⁷⁹ TFA, p. 200.

désenchantement et réenchantement de façon plus élaborée. Dans ce texte, Benjamin souhaite offrir une solution au fascisme par l'art. Cette approche, qui explique le fascisme à travers l'art, et qui offre également une solution à travers l'art, a sans aucun doute contribué à écarter l'auteur du champ de la science politique au profit d'autres disciplines comme la philosophie et l'art visuel. Ce rejet ne saurait être plus erroné. La particularité de cette étude du fascisme est son caractère multidisciplinaire où la théorie esthétique est intrinsèquement liée à la théorie politique. Ceci vient offrir une perspective unique et nuancée sur un sujet maintes fois étudié.

Dans ce texte, Benjamin s'engage ouvertement dans une réflexion révolutionnaire de l'art contre le fascisme. Selon lui, l'Europe occidentale est déjà sous l'emprise du fascisme. Dès lors, la gauche, fidèle à ses convictions, doit se mobiliser pour libérer la société. La solution proposée par l'auteur implique l'art et la technique⁸⁰. Le caractère politique du texte devient clair : il s'agit fondamentalement d'un texte antifasciste révolutionnaire, car il présente les actions nécessaires à la réappropriation de la technique par la gauche dans le but de désarmer l'appareil fasciste. Pour mieux exposer les éléments théoriques, nous aborderons le texte en deux temps. Une première exégèse du texte se penchera sur la théorie esthétique. Cette approche est la plus largement connue de Benjamin qui est plus souvent cité dans les études esthétiques ou philosophiques comparativement aux études politiques. Une des raisons qui pourraient expliquer ce manque d'intérêt des chercheurs en science politique est certainement le fractionnement de la théorie politique de l'auteur en plusieurs morceaux répartis à travers des textes liés à de multiples disciplines. Cette exégèse est un effort de reconstruction et d'analyse de la théorie politique. En second lieu, l'aspect politique du texte – souvent implicite à l'intérieur de la théorie esthétique – sera mis en lumière. Bien que les deux théories soient intrinsèquement liées, cette dernière demeure

⁸⁰ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », version de 1939, dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), p. 271.

méconnue en raison de sa complexité, des tendances stylistiques obscures de l'auteur, de l'autoréférence et du dispersement des éléments explicatifs à travers plusieurs œuvres.

La théorie esthétique sur le fascisme se fonde tout d'abord sur l'explication de l'aura. Selon Benjamin, après la Première Guerre mondiale et l'avancée des techniques de reproduction – comme le cinéma et la photographie –, l'art perd son authenticité, son aura : « Ce qui dépérit dans l'œuvre d'art c'est son aura à l'époque de la reproductibilité technique⁸¹ ». Bien que l'art ait toujours été reproduit, les techniques de reproduction ont changé et attaquent désormais l'aura de deux façons : premièrement, le progrès de la technique a écarté l'attrait de l'unique : « la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique une existence en série ». Il n'est plus uniquement question d'une appréciation de l'art selon la tradition ni comme exemplaire unique. Par exemple, les œuvres les plus connues peuvent être interprétées de multiples façons en déviant de l'interprétation traditionnelle et elles peuvent être vues par de multiples moyens, comme des images reproduites à grande échelle. Deuxièmement, l'art, après le déclin de l'aura, est devenu un objet d'appréciation aux significations variables, toutes valides : « en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet produit⁸² ». Cela signifie que le contexte de l'œuvre peut désormais changer selon son récepteur et ce qui est transmis est malléable. La Première Guerre mondiale, selon Benjamin, peut être considérée comme le tournant dans le processus de perte de l'aura. Dès lors, l'individu se retrouve plus vulnérable dans sa quête de sens, car il est privé de toute tradition transmise à travers l'aura. C'est par celle-ci que l'art partage l'ensemble des attentes liées à une œuvre. Elles-mêmes forment un mode d'emploi de la réception de l'art. Toute cette connaissance, cette tradition, forme l'aura. Sans elle,

⁸¹ ŒA1939, p. 276.

⁸² ŒA1939, p. 276.

la tradition n'est plus partagée.

Benjamin avance que ce moment dans la modernité est caractérisé par un changement de mentalité. Le déclin de l'authenticité, de l'aura, est le reflet d'une perception du monde qui s'est transformée.

Car 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 reproduction⁸³.

Dans cette nouvelle perception du monde, l'individu – le contexte benjaminien se situe en Europe de l'Ouest, plus précisément en Allemagne, en France, en Italie, à la suite de la Première Guerre mondiale – perçoit surtout ce qui est identique, individuellement et collectivement. L'individu cherche à se regrouper dans un ensemble qu'il reconnaît pour donner du sens à son expérience humaine après une guerre annihilante. Ce faisant, pour la première fois, l'art « s'émancipe de l'existence parasitaire⁸⁴ » du rituel, car le besoin et la perception de l'unique s'effritent. L'art n'est plus isolé dans les lieux de culte où il n'est accessible qu'à un petit nombre de personnes. Selon Benjamin, à partir de ce moment, l'œuvre est conçue pour la reproduction. La question à savoir si une œuvre est authentique perd son sens et devient absurde⁸⁵. Bref, les nouvelles techniques de reproduction ont permis de donner un sens nouveau à l'art et de se défaire de l'aura. Par contre, sans la tradition qu'elle représente, la quête de sens nouveau offre l'occasion à des acteurs imposants d'injecter leur propre sens à l'art et de façonner à leur guise la perception du monde des individus. L'auteur soutient que c'est ce que les forces fascistes ont entrepris.

L'art fasciste

⁸³ ŒA1939, p. 278.

⁸⁴ ŒA1939, p. 281.

⁸⁵ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », version de 1935, dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), p. 77.

Benjamin développe son propos sur l'art fasciste en utilisant l'exemple du cinéma. Cependant, une explication plus élargie de ce qu'il considère être l'art fasciste est présentée dans son œuvre, *André Gide et son nouvel adversaire*, parue en 1936, soit un an après la première version de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans ce texte, l'auteur dévoile l'utilité et la mise en pratique de l'art fasciste, qui reflètent l'essence même de l'État fasciste. Dans une société basée sur le mensonge et la tromperie – comme démontré par Rauschning – l'art fasciste ne peut être que propagande. Le rôle de l'art dans la société du mensonge – fasciste – est d'exprimer les contradictions non résolues et insolubles qui caractérisent la société capitaliste⁸⁶. Comme nous l'avons présenté dans le premier chapitre, Rauschning voit une contradiction du discours nazi avec ses propres dogmes causée par l'objectif ultime de pouvoir absolu, sans réelles valeurs ou philosophie. Le pouvoir pour le pouvoir rend toute conviction inutile. De même, Benjamin voit dans l'art, l'économie et l'État fasciste une contradiction constante entre pratique et théorie⁸⁷. En théorie, l'art fasciste est celui de l'élite qui sait reconnaître et apprécier l'esthétique fasciste qui lui est propre, soit bourgeoise, loin de la masse, savante et élitiste. En pratique, l'art fasciste est propagande. Il ne peut donc pas avoir comme public cible l'élite savante, mais doit plutôt viser les masses qu'il souhaite ensuite tromper. Son esthétique ne peut être celle de la décadence, comme mouvement artistique, qui se repose sur l'excès individuel, le langage orné, le mytique. L'art fasciste, étant propagande, doit plutôt tendre vers le monumental. Dans son développement, il s'inspire des deux éléments : « Il était réservé au fascisme d'unir la théorie décadente de l'art à une pratique artistique tournée vers le monumentalisme⁸⁸ ». Ce monumentalisme serait basé sur l'étendue même du public visé, soit le

⁸⁶ Walter Benjamin, « André Gide et son nouvel adversaire », dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 159.

⁸⁷ AG, p. 159.

⁸⁸ AG, p. 160.

plus d'individus possible afin de recueillir le plus d'impressions possible – pour utiliser des termes actuels de communication. Par contre, le caractère monumental va plus loin que le public cible, car il teinte le contenu même de l'art fasciste. Ce moyen de propagande doit entièrement intégrer la vie sociale des individus, et donc, doit se retrouver partout, être vu de tous. Pour atteindre cette magnitude de portée, l'art fasciste doit, selon Benjamin, non seulement être pour les masses, mais doit aussi être présenté par les masses elles-mêmes⁸⁹. L'illusion qui cache le caractère de propagande est alors mieux réussie, car, en apparence, les masses contrôlent le message et l'exécution. Pourtant, l'élite crée le message et possède les moyens de production artistiques. Elle contrôle ainsi les masses. Plus encore, l'art fasciste souhaite placer de façon permanente les individus comme consommateurs passifs et comme « matériaux humains⁹⁰ » dominés. Ceci démontre davantage l'importance de la révolution prônée par Benjamin dans le but de reprendre le contrôle des moyens de production artistique et de ses capitaux. Sans cette révolution, l'art continuera de rejeter toute critique sociale mobilisante et de conduire à la prise de pouvoir des forces fascistes. Benjamin présente deux façons dont l'art fasciste applique ce soutien : premièrement, cette forme d'art se soumet aux exigences économiques fascistes en présentant ce régime comme un ordre établi qui durera éternellement et qui ne peut donc pas être remis en question. Il soutient la pérennité du régime fasciste. Deuxièmement, le caractère monumental sert à transformer les individus, de l'élite comme de la masse, en êtres dociles en créant une fascination qui fait perdre toute notion d'individualité et de pensée autonome au profit du monumental, du groupe, de la nation⁹¹. Il soutient la domination du régime fasciste sur les esprits des individus, ce qui affectera éventuellement la collectivité dans son entièreté. Benjamin fait un lien avec l'art est

⁸⁹ AG, p. 160.

⁹⁰ AG, p. 161.

⁹¹ AG, p. 161.

la guerre lorsqu'il avance :

C'est l'art de la guerre. Il incarne l'idée fasciste de l'art, tant par l'emploi monumental du matériau humain que par la mise en œuvre de la technique en dehors de toutes ses finalités ordinaires. L'aspect poétique de la technique [...], c'est son aspect meurtrier⁹².

L'art fasciste – et donc aussi bourgeois – est d'autant plus efficace qu'il peut prendre la forme d'art engagé, même aux tendances de gauche.

Nous sommes placés en effet devant ce fait – dont la décennie passée a fourni en Allemagne des preuves à profusion – que l'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager, sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède⁹³.

Tant que l'art produit par la gauche demeure dans la sphère du divertissement et que ces créateurs ne s'attardent pas à la fonction sociale de leur art, sa force révolutionnaire demeure nulle. Ceci explique comment le secteur du divertissement, entre les mains de forces bourgeoises et fascistes, peut continuer de produire des œuvres aux penchants socialistes sans craindre de répercussions réelles sur leur place de propriétaires des moyens de production. Bref, l'art fasciste n'est qu'un outil de propagande servant les possédants et aidant à asseoir l'autorité du pouvoir fasciste dans toutes les sphères de la vie sociale.

Sachant cela, Benjamin présente le cinéma comme l'art qui remet le plus en cause l'aura, c'est-à-dire comme la forme d'art par excellence pour les forces fascistes. En effet, cet art, même dans sa forme la moins néfaste pour l'aura, participe à « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel⁹⁴ ». En effet, les techniques qui lui sont propres comme le montage, les scènes filmées de façons coupées, l'utilisation de la caméra comme intervenant et la marchandisation –

⁹² AG, p. 165.

⁹³ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *Essais sur Brecht*, traduit par Philippe Ivernel (Paris : La Fabrique, 2003), p.132-133.

⁹⁴ ŒA1939, p. 276.

qui est au cœur de cette forme d'art puisque son appréciation est basée sur la vente de billets et l'engouement des consommateurs – font du cinéma l'exemple idéal du déclin de l'aura. Le cinéma pousse les limites des techniques de reproduction pour créer un art qui se base entièrement sur le caractère multiple de l'œuvre, entre autres, par de multiples captures photographiques, des représentations à travers plusieurs salles et une marchandisation nécessaire à cette création artistique. De plus, le cinéma produirait une réception par la distraction, ce qui est contraire à l'appréciation traditionnelle sous le mode du rituel lors duquel l'individu est concentré et octroi à l'œuvre un respect sacré. Le cinéma favorise plutôt la distraction en employant un effet de choc : les prises multiples, le montage de plusieurs images consécutives et les scènes avec des coupures entre chacune favorisent la distraction plutôt que le recueillement ou le culte. Cette forme d'art fait donc reculer la valeur culturelle de l'art, car chaque spectateur devient expert – à l'opposé d'un admirateur soumis – et un expert, selon Benjamin, en raison de ses connaissances acquises, n'a pas à être attentif au même degré qu'un admirateur amateur⁹⁵. Par exemple, le cinéma met en vedette des acteurs, qui en dehors du contexte du film présenté demeurent des « produits de consommation » à travers les magazines, les journaux et les publicités. Les consommateurs de cinéma peuvent se sentir comme des experts en raison des connaissances qu'ils ont ou croient avoir des acteurs. En d'autres mots, le spectateur qui se considère comme un expert n'aura pas une réception attentive du film, mais sera plutôt distrait par toutes les coupures entre scènes, les *vedette-produits* ou le jeu saccadé des acteurs – contrairement au théâtre qui offre un jeu en continu. Ici, la théorie esthétique laisse entrevoir la première étape du schéma proposé par Benjamin : il y a d'abord un désenchantement — ou désauratification. Puis, le réenchantement se fait par la technique, ici sous les mains des forces fascistes. Au cinéma, le réenchantement par la technique peut inclure les

⁹⁵ ŒA1939, p. 313.

prises de vue en plongée, capturées depuis une hauteur importante, qui font voir la ville et tout son engrenage. Tel est le cas pour le film paru en 1935 *Le Triomphe de la volonté (Triumph des Willens)* par Leni Riefenstahl – un classique de la propagande nazie, où le monumental est mis de l'avant et l'individu se perd dans le collectif au profit de la nation hitlérienne.

Malgré cette vision a priori négative du cinéma, Benjamin admet que cet art peut servir à se libérer du régime fasciste. Les individus peuvent à nouveau changer leur perception du monde, plus précisément de l'environnement de la ville, grâce à l'art : le cinéma peut libérer les individus de cet espace restrictif en leur présentant des possibilités de mouvements. De même que Leni Riefenstahl présente l'individu comme faisant partie de l'engrenage monumental de la ville, dans laquelle il n'y a plus de place à l'unique et à l'individu, un film peut aussi montrer la ville comme un environnement d'êtres vivants et individuels. Un film tel que *L'Homme à la caméra (Chelovek s kinoapparatom)* paru en 1929 et réalisé par Dziga Vertov, peut représenter l'importance du quotidien vécu à travers des images de gestes oubliés et anodins. Ce type de cinéma ouvre aussi l'accès à un inconscient visuel⁹⁶ en représentant des habitudes du quotidien comme une visite au bistro, occuper des bureaux de travail, vivre dans des chambres meublées. Tous les espaces restrictifs peuvent être libérés par l'art. Ainsi, Benjamin présente déjà dans sa théorie esthétique la possibilité rédemptrice de l'art destructeur, si seulement la gauche se réapproprie les techniques de reproduction de l'art. Nous retrouvons ici l'essence du propos politique révolutionnaire du texte.

La théorie esthétique intrinsèquement liée à la théorie politique

L'aspect politique de la théorie esthétique de Benjamin devient plus clair lorsque l'on considère le texte, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, comme un récit

⁹⁶ ŒA1939, pp. 305-306.

politique du changement de la perception du monde, allant du désenchantement au réenchantement. En effet, Benjamin avance dans sa théorie esthétique que si l'art a évidemment toujours été reproduit, c'est désormais le procédé technique qui évolue. Les nouvelles techniques de reproduction de l'art comme la photographie et le cinéma, ainsi que la nouvelle perception du monde qui les ont accompagnées – soit celle axée sur l'identique – ont mené au déclin de l'aura.

Dans le cadre des études benjaminienes, l'esthétisation fait référence au processus par lequel des objets et des expériences culturels sont transformés en objets esthétiques. Benjamin avance que cette transformation est liée à l'impact des technologies de reproduction nouvelles comme la photographie et le cinéma qui affectent sur l'art traditionnel comme la peinture et la sculpture. Au cours de cette transformation, l'art traditionnel perd son aura, qui pour Benjamin désigne l'authenticité et l'unicité d'une œuvre.

L'auteur précise également que la Première Guerre mondiale a été un tournant dans le processus d'esthétisation. Loin d'être la guerre magnifique que Jünger présente, cet événement violent a participé au déclin de l'aura de plusieurs façons : premièrement, elle a causé une perte d'expérience communicable entre les individus. Nous pouvons penser ici au repli sur soi et au traumatisme engendré par la guerre. L'obusite – ou *shell shock* en anglais – sert également d'exemple de traumatisme, puisqu'il s'agit d'une forme de maladie qui affecte le corps et l'esprit à la suite du combat dans les tranchées. Plus encore, c'est la manifestation visible d'une génération qui ne peut plus communiquer son expérience et dont les corps réagissent au stress immense qu'ils ont subi. Deuxièmement, la guerre a mené à des avancées techniques qui ont servi à appauvrir l'expérience humaine, notamment les gaz comme armes de combat, les tranchées comme lieu de combat déshumanisant et les arts « de reproduction » comme la photographie et le cinéma⁹⁷. Les

⁹⁷ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 365.

techniques artistiques, comme les techniques de la guerre, peuvent être déshumanisantes : Marc Bloch, historien français, a utilisé la photographie aérienne comme outil de narration⁹⁸ afin de raconter l'histoire sans faire référence aux événements et aux actions, mais à partir des processus anonymes de l'exploitation du sol. D'une image à l'autre, il était possible d'identifier les changements sur le paysage, sans mentionner l'intervention humaine. Ainsi, si nous considérons l'aura comme un témoignage historique qui reflète et transmet une tradition, la Première Guerre a grandement participé à la perte de cette expérience, à un point tel que les forces fascistes ont pu profiter de cette vulnérabilité pour réenchâter le monde selon leurs intérêts. Nous pouvons imaginer une trame narrative au cours de laquelle les adultes, traumatisés par la guerre, ne partagent pas leur expérience à la jeunesse et celle-ci est appauvrie et n'a donc pas les outils pour se défendre contre un fascisme ou futurisme – en Italie – qui tente de les convaincre que la guerre est une chose belle.

L'opportunisme des forces fascistes réside dans l'habileté de magnifier à leur avantage ce moment dans l'Histoire qui leur permet d'influencer la perception du monde des individus. Si cette période de la modernité est caractérisée par la perte de l'aura et la vulnérabilité des esprits, Benjamin considère alors que depuis la Première Guerre mondiale, le fascisme s'est emparé de l'art et utilise de façon particulièrement efficace le moyen du cinéma pour dominer les masses. Pour percevoir cette forme d'art comme étant un outil adéquat pour les forces fascistes, il faut mettre en lumière l'objectif de prise de pouvoir de celles-ci qui se caractérise par l'organisation des masses tout en demeurant dans le même système économique ou « régime de la propriété⁹⁹ » – soit le capitalisme. En d'autres mots, le cinéma tente d'influencer les masses sans que celles-ci

⁹⁸ Serge Reubi, « Un outil de la paix ? », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°33 (2018), <https://doi.org/10.4000/rhsh.1082>

⁹⁹ CE1939, p. 314.

revendiquent des changements sociaux, politiques ou économiques qui mettraient en danger le système capitaliste. Les masses prolétaires, qui s'engagent et déploient des efforts dans le but de changer ce régime de propriété sont ainsi déviées de leur but par des tactiques de distraction, voire de dissuasion : le régime fasciste les laisse s'exprimer jusqu'à un certain point, sans qu'elles puissent revendiquer des droits et engendrer un changement réel. Cette expression peut se manifester par des discours, des rassemblements, etc. Il faut se rappeler que bien que la gauche ait été durement frappée par les forces fascistes hitlériennes une fois au pouvoir, certains auteurs comme Rauschning soutiennent que, dans l'élan de la montée au pouvoir d'Hitler, même les groupes prolétaires revendicateurs ont servi de bassin de recrutement pour les forces fascistes. Le discours de mécontentement a été toléré, jusqu'à un certain point, lorsqu'il servait encore les intérêts du régime fasciste. Nous retrouvons alors une masse vulnérable, prête à être influencée par un discours qui change la perception du monde et une masse, historiquement engagée, qui est distraite par des enjeux internes – comme l'avance Guérin – et des semblants d'espaces libres de revendication. La perception que les individus ont de la réalité et de leur avenir est troublée par la lentille fasciste. Le regard humain sur ce qu'est vivre dans une nation, ensemble, faire partie d'un groupe, change. De cette façon, Benjamin se permet d'avancer que « la conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique¹⁰⁰ ». À cet instant, l'expression humaine et son interprétation sont muselées par la technique et utilisées comme outils du fascisme grâce aux nouvelles techniques de reproduction de l'art que représentent le cinéma et la photographie. Il est important de clarifier un point : l'art n'est pas politique, c'est plutôt le politique qui devient esthétique, car son outil de domination est l'art. Nous irions même jusqu'à avancer que, dès lors, le fascisme est ornemental au but économique. Il faut à tout prix protéger les intérêts capitalistes.

¹⁰⁰ EA1939, p. 314.

En ce sens, Benjamin rejoint Rauschning qui ne voit dans le fascisme hitlérien qu'un groupe d'individu qui souhaitent atteindre et se maintenir au pouvoir coûte que coûte. Benjamin illustre cette servitude de l'homme pour le pouvoir en faisant un parallèle entre la violence faite aux masses – qui doivent s'agenouiller face à un chef – et la violence subie par l'appareil au service de la production des valeurs culturelles¹⁰¹.

Cette violence est ancrée dans le processus d'esthétisation du politique, car « Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre¹⁰² ». Ceci rejoint le schéma de désenchantement et réenchantement présenté dans *Théories du fascisme allemand* dans lequel la guerre amplifie la perte de l'aura et sert de point narratif au réenchantement du monde. La guerre est donc inévitable dans ce processus, et ce, pour deux raisons : premièrement, la guerre permet de réunir les masses sans changer de régime de propriété, soit le capitalisme. Deuxièmement, la guerre mobilise tous les moyens techniques sans changer ce régime de propriété, c'est-à-dire qu'elle comble tous les besoins de production et se nourrit d'innovation et de production continue. Le *Manifeste du futurisme* par Filippo Marinetti vient soutenir ce propos. Parues en 1909, les idées futuristes promues dans ce manifeste ont eu une grande influence sur la pensée fasciste de l'époque et des auteurs comme Jünger. Marinetti admet qu'il glorifie la guerre et sa relation avec la machine. Il soutient de façon explicite que la guerre est un acte esthétique¹⁰³. Benjamin octroie au fascisme le mot d'ordre « *Fiat ars, pereat mundus* » traduit par « qu'advienne l'art, le monde dût-il périr !¹⁰⁴ ». La guerre incarne la « satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique¹⁰⁵ ». En d'autres mots, Marinetti embrasse la

¹⁰¹ ŒA1939, p. 314.

¹⁰² ŒA1939, p. 314.

¹⁰³ Cité du journal *La Stampa* de Turin dans ŒA1939, p. 315.

¹⁰⁴ ŒA1939, p. 316.

¹⁰⁵ ŒA1939, p. 316.

destruction du monde – incluant lui-même – comme une jouissance esthétique. Ainsi, les thèses fascistes elles-mêmes viennent soutenir la théorie de Benjamin sur la relation entre fascisme et guerre. Il démontre à son tour cette relation par le processus dialectique suivant :

lorsque l'usage naturel des forces de production est paralysé par le régime de propriété, l'accroissement des moyens techniques, des cadences, des sources d'énergie, tend à un usage contre nature. Il le trouve dans la guerre, qui, par les destructions qu'elle entraîne, démontre que la société n'était pas assez mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez élaborée pour dominer les forces sociales élémentaires¹⁰⁶.

Bref, la guerre sert de débouché aux techniques élaborées par le fascisme, mais aussi de justification pour le développement de ses techniques. Les intérêts capitalistes demeurent protégés. Malgré les tensions entre les forces fascistes et les institutions capitalistes à qui les premières veulent usurper le pouvoir, le but du régime fasciste demeure la protection de la propriété. La différence est le niveau de contrôle idéologique de l'élite sur les masses et les moyens, désormais esthétiques, employés pour ce contrôle. Sur ce point, Guérin, Rauschning et Benjamin s'entendent : « le fascisme mène toujours un simulacre de combat [contre la civilisation capitaliste]¹⁰⁷ ».

Comme mentionné dans la théorie esthétique, l'outil par excellence du fascisme, dans le cadre de cette esthétisation du politique, est le cinéma. Celui-ci exploite secrètement, selon Benjamin, le besoin de « nouvelles structures sociales¹⁰⁸ » – un besoin créé par la masse croissante – dans l'intérêt de ceux qui possèdent le capital. Le cinéma exploiterait également le désir des masses à se connaître elles-mêmes et mieux comprendre les classes sociales. Pour contrer l'esthétisation du politique, autrement dit, pour contrer le fascisme, le prolétariat doit exiger l'expropriation du capital cinématographique. Ces termes, tirés de la version de 1935 de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, mettent en lumière la nature politique de la

¹⁰⁶ ŒA1939, p. 315.

¹⁰⁷ AG, p. 158.

¹⁰⁸ ŒA1935, p. 96.

théorie esthétique de Benjamin et le projet révolutionnaire présenté par ses propos. Mais pourquoi l'auteur s'attarde-t-il au cinéma ? Car c'est la forme d'art du fascisme, qui agit en imposant une « modification profonde de l'appareil perceptif » des individus¹⁰⁹. Comme nous l'avons abordé, le cinéma est l'art de la marchandisation à grande échelle, l'outil du fascisme où tout spectateur est acheteur et chaque vedette est le produit à l'intérieur du premier produit – le film¹¹⁰. L'effet de marchandisation de l'art est plus évident si l'on considère que le cinéma a limité sa portée et son potentiel de revenus en introduisant la voix parlée, alors même que le fascisme insistait sur les intérêts nationaux¹¹¹. On limite donc la portée du produit et les retombées possibles au profit d'intérêts idéologiques aux apparences nationalistes. Par contre, Benjamin rejoint Rauschning dans sa compréhension du nationalisme comme étant un simple outil idéologique du fascisme. Donc, sous ses intérêts nationalistes, se cachent les ordres du régime fasciste. Dès lors, ce processus d'introduction de la voix parlée, les intérêts économiques capitalistes comme la prospérité de la classe bourgeoise à long terme sont protégés. La protection du régime de propriété l'emporte sur les intérêts d'une maison de production cinématographique, et la classe bourgeoise ressort toujours victorieuse. Le rapport entre art, fascisme et économie devient plus clair. De plus, lorsque le capital investi fut menacé par la crise économique et sociale, toujours au début du 20e siècle, il y eut une accélération de la production du cinéma parlant en postproduction pour protéger cet art-commerce¹¹². La technique a donc servi, une fois de plus, à protéger les intérêts capitalistes et fascistes. Bref, le cinéma représente le moyen, la forme d'art, choyé par les forces fascistes pour changer la perception du monde des individus. Pour mettre fin au fascisme et à l'esthétisation du politique, Benjamin appelle la gauche à reprendre les moyens de production du cinéma.

¹⁰⁹ ŒA1935, p. 107.

¹¹⁰ ŒA1939, p. 294.

¹¹¹ ŒA1935, p. 78.

¹¹² ŒA1935, p.78.

Le projet révolutionnaire présenté dans ce texte est un appel à la mobilisation, mais aussi une critique de la gauche, qui n'a pas su s'orienter rapidement contre la menace fasciste. Benjamin rejoint Guérin dans sa frustration face aux querelles internes de la gauche européenne quand il avance dans *La position sociale actuelle de l'écrivain français* :

Depuis la fin de la guerre, la voix des intellectuels de gauche, des artistes révolutionnaires, faisait autorité pour une grande partie du public. Mais il est clairement apparu qu'à cette reconnaissance publique ne correspondait aucune efficacité sociale profonde. [...] Les œuvres les plus avancées et les plus audacieuses de l'avant-garde, dans tous les arts, n'ont eu d'autre public — que ce soit en France ou en Allemagne — que la grande bourgeoisie. Ce qui fournit — sinon, assurément, un jugement sur leur valeur — du moins une indication sur le flou politique des groupes qui étaient à l'origine de ces manifestations¹¹³.

Bien qu'épars, Benjamin présente quelques exemples de cette réappropriation de la technique qu'il propose. Il offre comme piste de réflexion une réappropriation des techniques de reproduction de l'art dans le cinéma, car il concède que son pouvoir de modification de la perception du monde peut servir à la gauche. Le cinéma, grâce au montage, peut offrir un nouveau point de vue moins suffoquant de la vie en ville. Dans cet exemple, l'auteur fait aussi référence aux techniques propres au cinéma, comme le choix des scènes qui mettent en valeur un nouveau monde : la ville peut perdre son aspect restrictif pour montrer les hommes tels qu'ils sont, ensemble dans la ville ; les scènes peuvent valoriser les gestes quotidiens, si anodins qu'ils sont oubliés, mais pourtant beaux et humanisant ; le scénario et les images peuvent rendre compte de l'existence humaine et de son environnement ; le récit peut présenter un champ actions, jusqu'à lors insoupçonné, aux spectateurs¹¹⁴. Tel est le cas dans le film *L'Homme à la caméra* (*Chelovek s kinoapparatom*) par Dziga Vertov que nous avons cité plus tôt, dans lequel on suit la caméra à travers la ville, mais cette fois-ci le public accompagne des travailleurs, reconnaît des gestes du quotidien et le récit

¹¹³ Walter Benjamin, « La position sociale actuelle de l'écrivain français », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 403.

¹¹⁴ EA1939, p. 305.

traite du banal qui est presque oublié de jour en jour. Par ailleurs, dans le texte *Sur quelques thèmes baudelairiens*, il est question de la foule urbaine qui est aliénante, mais qui détient aussi un potentiel de force mobilisatrice si elle est présentée par la gauche comme Marx l'a fait dans sa lecture des *Mystères de Paris* par Eugène Sue et comme Engels dans *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*¹¹⁵. Nous pouvons percevoir dans cette réflexion une possibilité de reprise du cinéma par des techniques moins réductrice et fasciste que, par exemple, la prise de vue en vol d'oiseau au-dessus d'une ville telle que vu dans le célèbre film de propagande *Triumph des Willens* par Leni Riefenstahl. Bref, les techniques artistiques elles-mêmes sont des moyens possibles de réappropriation de l'art par la gauche, en plus de la reprise des moyens de production.

Les autres exemples de reprise de l'art par la gauche

L'une des difficultés d'analyse de la théorie politique sur le fascisme de Benjamin réside dans son caractère éparé. Cela se ressent, entre autres, par les exemples de gestes de révolution artistique partagés par l'auteur dans des textes a priori déconnectés du cœur de son propos politique. Une piste de réflexion est certainement la théorie du théâtre épique de Brecht telle que décrite par Benjamin. Il est question dans le texte *Qu'est-ce que le théâtre épique ?* d'une forme de théâtre antifasciste. Le théâtre épique nécessite : un public détendu qui réagit sur le champ, mais de façon réfléchi ; une intrigue qui n'est pas sensationnelle. Ici, il n'y aura pas de dénouement choc, ce qui importe le plus est le déroulement tout au long de la pièce, la réflexion ; un héros non tragique qui prend la figure d'un penseur. Ce n'est pas un personnage de films d'action. Pour cet élément, l'auteur présente comme exemple Galy Gay dans *Homme pour homme*, un débardeur qui devient soldat ; des interruptions qui provoquent l'étonnement des spectateurs afin de créer une

¹¹⁵ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), p. 346.

distance et non pas une identification avec le protagoniste. Ce type de théâtre a pour but de faire réfléchir les spectateurs sur la situation présentée, l'état des choses qui s'apparente à la vie réelle, ils ne doivent pas s'oublier dans l'intrigue. Il y aura donc des interruptions pendant les scènes – mais celles-ci permettent une pause faisant réfléchir et n'agissent pas en tant que choc comme au cinéma. Benjamin présente l'exemple d'une scène de famille où tous les membres sont en pleine action — un peu chaotique — et soudainement une personne frappe à la porte ; la citation des gestes. Le théâtre épique est très gestuel. À tel point que les gestes de la pièce peuvent être reconnus et cités. Ceux-ci peuvent être liés à l'interruption et la découverte d'une situation qui reflète l'état des choses actuel et invitent à la réflexion¹¹⁶ ; un aspect didactique. La pièce s'adresse aux acteurs et aux spectateurs. Sa mise en scène est pauvre au point où le spectateur ne se laisse pas perdre dans le moment et tombe dans la torpeur et la fascination – qui sont caractéristiques de l'état des individus souhaités par le capitalisme et l'art fasciste monumental. Les acteurs et spectateurs paraissent pouvoir être interchangeables. C'est un théâtre qui partage une expérience même dans les détails techniques comme la pièce *Le vol des Lindbergh* qui inclut des détails de navigation aérienne ; des acteurs qui ne s'identifient pas au rôle et qui gardent un jeu assez distant, voire froid. Cette approche permet – et demande – à l'acteur de se montrer lui-même et montrer son personnage. Cela donne lieu, selon Benjamin, à un jeu très profond et politique comme dans la pièce *Grand-Peur et Misère du IIIe Reich* lors de laquelle un acteur allemand en exil a pris le rôle d'un soldat de la *Schutzstaffel*. L'audience doit ici réfléchir à sa propre position par rapport au personnage et à l'acteur ; une diminution du fossé entre spectateurs et artistes. Il n'est plus question d'une grande scène inatteignable, mais d'un podium, distancé, mais de peu. Benjamin soutient que « Le but du théâtre épique se définit plus facilement à partir du concept de scène qu'à partir du

¹¹⁶ ACP, p. 140.

concept d'un drame nouveau¹¹⁷ ». Le théâtre épique agit donc en se réappropriant des techniques de scène pour créer une forme nouvelle et plus révolutionnaire de cet art. Il agit fondamentalement en brisant l'opposition entre artiste et audience tout en faisant état de la réalité de façon à créer une prise de conscience collective – tant chez l'artiste que le spectateur. Cette forme de théâtre antifasciste démantèle l'appareil de production en plaçant d'égal à égal le consommateur et le producteur, et en encourageant le consommateur à créer et se lancer dans une réflexion engagée. Si cela est possible pour le théâtre, il est certainement possible pour la gauche de se réapproprier le cinéma et peut-être même d'étendre son influence révolutionnaire et mobilisatrice aux autres formes d'arts comme la peinture et la photographie.

Une seconde piste de réflexion est présentée dans *La position sociale actuelle de l'écrivain français* paru en 1934, un an avant *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans lequel l'art et le politique sont déjà liés et forment une théorie sur la littérature. Dans ce texte critique sur le monde littéraire français, Benjamin peint un portrait sévère sur la gauche française qu'il voit comme étant faible face à la menace fasciste. Sa critique débute en fait état de la situation politique dans laquelle existe des écrivains : « C'est de l'ordre social de l'impérialisme [dont il était déjà question, dans un texte d'Apollinaire paru vingt ans plus tôt], dans lequel la position des intellectuels est devenue toujours plus difficile¹¹⁸ ». Cette crise qui affecte le monde intellectuel est exacerbée, d'une part, par l'appui politique d'écrivain comme Maurice Barrès, un monarchiste catholique, et d'autre part, par la faiblesse et l'inaction des écrivains de gauche. Les romanciers de gauche écrivent des histoires engagées, mais sans fondement théorique, dont les personnages « à force de simplicité et d'impersonnalité, finissent par ressembler à ceux qui peuplent les contes de

¹¹⁷ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 327.

¹¹⁸ PSEF, p. 375.

fée¹¹⁹ ». Benjamin ne voit en ce style aucun avancement pour la gauche. Tout comme Guérin, il critique la gauche de ne pas prendre au sérieux la menace fasciste et de lui permettre, au contraire, d'avancer.

Le conformisme des hommes de lettres leur dissimule le monde dans lequel ils vivent. Et ce conformisme est le fruit de la peur. Ils savent que la fonction de l'intelligentsia, pour la bourgeoisie, n'est plus de représenter à long terme ses intérêts les plus humains. Pour la deuxième fois dans l'histoire de la bourgeoisie, son intelligentsia se voit assigner une fonction militante¹²⁰.

Ainsi, selon Benjamin, pour une seconde fois depuis la Révolution française, les intellectuels, les romanciers ont pour obligation de défendre leur classe sociale, soit la bourgeoisie, dans une position de défense contre les attaques du prolétariat. Il va plus loin en accusant les intellectuels de la gauche de penser et créer des œuvres engagées sans penser ou reconnaître la place de l'œuvre dans un mouvement révolutionnaire et sa relation avec les moyens de production¹²¹. Les auteurs qui viseraient réellement une révolution feraient plus que critiquer la société et créer des récits revendicateurs. Selon Benjamin, ils s'efforceraient de briser les barrières entre types de production pour se comprendre eux-mêmes non plus comme auteurs, peintres, photographes ou musiciens, mais plutôt comme producteurs¹²². À ce titre, ces artistes repenseraient la place de leur art dans l'appareil de production et ne se verraient plus comme des intellectuels bourgeois qui, par don de soi, prennent parole au nom du prolétariat. Ils seraient eux-mêmes producteurs, solidaires aux prolétaires et autres producteurs¹²³. Ce progrès technique, cette multidisciplinarité serait une forme de réappropriation de la technique par la gauche, qui deviendrait dès lors un acteur actif de la révolution. Dans le cadre de la littérature, nous pouvons considérer le style du roman comme étant

¹¹⁹ PSEF, p. 387.

¹²⁰ PSEF, pp. 389-390.

¹²¹ ACP, p.129.

¹²² ACP, p. 134-135.

¹²³ ACP, p. 135.

une technique littéraire. Ainsi, tout comme dans l'exemple du cinéma, la gauche peut se réapproprier l'art en développant ses propres techniques et, bien sûr, éventuellement en reprenant les moyens de production de cet art. Dans ce domaine artistique, Benjamin perçoit les surréalistes comme étant des porteurs d'espoir pour la gauche. Il admire des auteurs comme André Gide, qui par un parcours formateur est passé d'individualiste à communiste, en prenant conscience de sa position sociale, économique et politique¹²⁴.

Dans une réflexion similaire à celle de Rauschning, Benjamin présente l'état désolant de l'intelligentsia française comme étant une conséquence de la crise de la modernité. Bien qu'après la Première Guerre mondiale le domaine des arts était largement occupé, du moins face au grand public, par des artistes de la gauche, la tendance ne se traduisait pas par une réforme sociale¹²⁵. Dans *L'auteur comme producteur*, Benjamin explique cette coupure entre tendance et action politique en critiquant directement les intellectuels de la Nouvelle Objectivité, un mouvement artistique se voulant une critique sociale de gauche. Il les accuse de ne pas mener leurs pensées révolutionnaires à terme, voire de feindre leur conviction socialiste et jouer le rôle de l'intellectuel¹²⁶.

Leur fonction est de produire, du point de vue politique, non des partis, mais des cliques, du point de vue littéraire, non des écoles, mais des modes, du point de vue économique, non des producteurs, mais des agents¹²⁷.

Selon Benjamin, la montée du nationalisme au sein même de l'intelligentsia, la crise du parlementarisme, le changement du rôle d'écrivain au sein de la société – plus politique – et le changement du public à qui les auteurs pouvaient s'adresser – plus politisé et bourgeois –, forment

¹²⁴ PSEF, p. 401.

¹²⁵ PSEF, p. 403.

¹²⁶ ACP, p. 129.

¹²⁷ ACP, pp. 136-137.

les conditions de crise de l'intelligentsia¹²⁸. Les surréalistes répondent à cette crise et cet embourgeoisement du milieu littéraire en repensant la réalité, leurs angoisses par la poésie, tout en reconnaissant leur statut social de bourgeois. Cette prise de conscience se transforme en critique sociale par la poésie et tente de redonner au prolétariat le pouvoir de jugement sur la propre utilité de cet art.

[Les surréalistes] ont ainsi assigné sa place à l'écrivain comme technicien, en reconnaissant au prolétariat le droit de disposer de sa technique, parce que lui seul est tributaire de la technique dans son stade le plus avancé. En un mot – et c'est là le point le plus décisif –, les surréalistes sont arrivés là où ils en sont sans passer de compromis, en exerçant continuellement un contrôle critique sur leur propre position¹²⁹.

En d'autres mots, les intellectuels critiquent la société bourgeoise tout en permettant à son public engagé de juger de leurs œuvres et de l'étendue de leurs portées. Ils acceptent la critique venant de ceux qui comptent le plus : les prolétaires. Il s'agit d'un réel travail politique. Cette mobilisation des surréalistes est, selon Benjamin, une réponse à l'hostilité qui existe au sein de la bourgeoisie envers la liberté intellectuelle radicale¹³⁰. Face à l'hostilité de la droite, les surréalistes se sont tournés vers la gauche révolutionnaire. Dans cette explication, il est possible de pressentir la position que tiendra Raushning, selon laquelle les forces fascistes impérialistes sont en opposition avec l'expression individuelle.

Par ailleurs, dans *La crise du roman*, une critique de *Berlin Alexanderplatz* par Alfred Döblin – dont il est très critique –, Benjamin étale la théorie du roman pur développée par André Gide. Cette théorie se veut une opposition au roman épique qui revient alors en force. Ce type de roman met de l'avant un récit qui n'est ni simple ni linéaire et priorise l'intégration de la relation entre les personnages et l'intrigue, mais aussi la relation entre l'auteur et les

¹²⁸ PSEF, pp. 407-408.

¹²⁹ PSEF, p. 408.

¹³⁰ Walter Benjamin, « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 124-125.

personnages¹³¹. Cette approche n'est pas sans rappeler celle du théâtre épique de Brecht dans laquelle la pièce efface la frontière entre spectateurs et acteurs toujours dans le but de faire réfléchir. Bref, le mouvement surréaliste et sa technique de poésie qui revoit le monde peuvent être considérés comme une solution possible à l'esthétisation du politique entrepris par les forces fascistes.

En musique, Benjamin reprend les mots de Hanns Eisler, compositeur autrichien, pour faire état d'une crise du concert qui affecterait le domaine de la musique. Cette crise, comme nous l'avons présentée dans les autres champs artistiques, serait issue de la perte de l'aura et des nouvelles méthodes de reproduction de l'art. Ici, il est question du disque, du film parlant et des automates musicaux¹³². Pour résoudre cette crise, Benjamin propose de rejeter la relation entre exécutants et audience, et celle entre technique et format. Le concert d'orchestre ne règne plus comme forme ultime de l'expression musicale. Concrètement, cette approche – cette réappropriation – a lieu à travers la musique accompagnée de paroles qui vient transformer une expression musicale en « *meeting* politique¹³³ ». *La Décision*, une pièce didactique issue d'une collaboration entre Brecht et Eisler, est utilisée comme exemple par Benjamin.

Plus largement, Benjamin voit comme solution la coupure avec la tradition bourgeoise dans tous les sens possibles. Il présente l'art soviétique de son époque – soit avant l'avènement du réalisme socialiste – dans lequel toute reprise de la tradition des grands maîtres n'est pas possible¹³⁴. Ces derniers ayant été étiquetés d'acteurs bourgeois ne relèvent plus du champ des idoles. De plus, les moyens de production n'étant plus entre les mains des bourgeois, la technique

¹³¹ Walter Benjamin, « La crise du roman, à propos de Berlin Alexanderplatz de Döblin », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 191.

¹³² ACP, p. 135.

¹³³ ACP, p. 135.

¹³⁴ ACP, p. 137.

traditionnelle n'est plus synonyme des plus hauts standards. Pour arriver à cette révolution, il faut – comme nous l'avons présenté – un changement de mentalité et d'approche chez les artistes. Ce processus de questionnement et de repositionnement des intellectuels vers une forme révolutionnaire d'art est connu chez Brecht comme *Umfunktionierung* ou changement de fonction¹³⁵. Cette approche est contraire à l'attitude trompeuse – de faux intellectuels socialistes – dont Benjamin accuse les artistes de la Nouvelle Objectivité. Brecht attribue à l'intelligentsia révolutionnaire de la gauche des objectifs à long terme.

Il a le premier soulevé, à destination de l'intellectuel, une exigence à longue portée : de ne pas approvisionner l'appareil de production sans le transformer simultanément, selon les normes du possible, dans le sens du socialisme¹³⁶.

En d'autres mots, il ne suffit plus de se faire porte-parole du prolétariat, mais il faut travailler à tarir l'appareil de production fasciste dans le but de le détruire. Le travail de l'artiste devenu producteur solidaire à tous les autres producteurs doit s'appliquer aux produits comme à l'appareil de production¹³⁷. Cet art réapproprié par la gauche a désormais une fonction organisatrice. Il permet de former de nouveaux producteurs tout en améliorant l'appareil de production qui, à son tour, transformera plus de consommateurs en producteurs¹³⁸. La relation traditionnelle et délibérée qui met en opposition artiste et spectateur est brisée.

Bref, Benjamin présente à travers plusieurs textes des exemples de réappropriation de l'art par la gauche. Cette intelligentsia ne crée pas pour imiter le prolétariat ou s'en faire la porte-parole, mais œuvre plutôt à une réelle révolution prolétaire et une prise de conscience collective. Cette nouvelle forme d'art et les nouvelles techniques qui en sortiront pourront à leur tour changer la tradition artistique, sociale et économique.

¹³⁵ ACP, p. 132.

¹³⁶ ACP, p. 133.

¹³⁷ ACP, p. 138.

¹³⁸ ACP, p. 138.

Chapitre 3 : L'expérience ou *Erfahrung*

Un des concepts clés de la théorie sur le fascisme de Benjamin est l'*Erfahrung*, l'expérience. Il est au cœur même de la théorie politique et du schéma que nous avons présenté, soit celui du désenchantement et du réenchantement. Selon cette théorie, la perte de l'aura est causée, entre autres, par la perte d'expérience. L'art fasciste exploite ce manque d'expérience et transforme la perception du monde des individus et de la masse pour les soumettre à un contrôle permanent. La perception moderne du monde est alors teintée par le fascisme qui vient s'incruster dans toutes les facettes du quotidien. Cependant, ce schéma offre peu d'explication sur la définition de l'expérience elle-même. A priori, il s'agit des connaissances, traditions et expériences vécues qui se communiquent et se transmettent. Pourtant, Benjamin fait allusion à plus qu'une accumulation d'information communicable et laisse paraître un aspect plus spirituel par le concept d'*Erfahrung*. Notamment, lorsque Benjamin décrit le cinéma comme étant un outil qui ouvre l'inconscient visuel, il fait appel à une connaissance scientifique sur la mémoire humaine qui mène nos recherches au-delà de la science politique – nous y reviendrons. Une étude des textes, donc, moins politiques de Benjamin permet de mieux comprendre le concept et clarifier le rôle qu'il joue dans la théorie politique.

Certains commentateurs soulignent l'influence kantienne dans le développement du concept d'expérience chez Benjamin. Ainsi, deux types d'expériences peuvent être identifiées : la première se rapproche du vécu historique. L'expérience culturelle et personnelle d'une époque. La deuxième expérience est plutôt philosophique et dépasse la théorie kantienne¹³⁹. Il est question de dépassement, car Benjamin tend à refuser la distance imposée entre l'expérience et la spiritualité,

¹³⁹ Pulliero, Marino. « Chapitre 9. Erfahrung », dans *Le désir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, sous la direction de Pulliero Marino. Hermann, 2013, p. 1002.

c'est-à-dire que l'effort des kantien(ne)s à vouloir faire de l'expérience une chose mesurable, scientifique et ancrée dans la raison est contraire à l'approche philosophique benjaminienne. Pensons ici à l'idée kantienne de la séparation radicale entre la chose sensible – le phénomène – et la chose en soi, qui est en dehors de l'expérience – le noumène. Cette séparation représente pour le jeune Benjamin un geste détaché et froid à dépasser en faveur d'une approche plus humaine. Dans un texte écrit en 1918, le jeune Benjamin critique Kant et les néo-kantien(ne)s tout en faisant part de ses ambitions philosophiques :

Ainsi la tâche de la philosophie qui vient peut être entendue comme la découverte ou la création du concept de connaissance qui, en rapportant en même temps le concept d'expérience exclusivement à la conscience transcendante, rend logiquement possible une expérience non seulement mécanique, mais aussi religieuse¹⁴⁰.

Il est clair que Benjamin se détache de son enseignement philosophique kantien pour développer sa propre pensée sur l'expérience ; une pensée qui inclura la spiritualité comme partie intégrante. Cette pensée se développera au cours des années et des écrits, ce qui laisse au lecteur la chance de suivre de loin son évolution. En effet, il est possible d'identifier trois temps du *Erfahrung* chez Benjamin lors desquels le concept évolue dans sa signification.

Le premier temps est caractérisé par la critique du jeune Benjamin sur l'expérience des Philistins et la quête d'une expérience authentique – il en est question dans le texte *Erfahrung* que nous analyserons sous peu. Cette première approche s'inscrit dans la *Jugendbewegung* qui souhaite donner une voix à la jeunesse allemande. Ce mouvement se voulait une rébellion des jeunes contre la société qu'ils voyaient comme bourgeoise et industrielle ; leur approche était plutôt teintée d'une nostalgie romantique tournée vers le retour à la nature et la communauté. Il y a certes un penchant rebelle contre la société bourgeoise qui semble couper les ailes aux nouvelles aspirations. Ce

¹⁴⁰ Walter Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », dans *Œuvres I*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 188.

caractère revendicateur donne aussi le ton aux textes du jeune Benjamin alors qu'il souhaite rompre avec la tradition et critique les adultes. Cette tension générationnelle sera nommée religiosité ou romantisme sobre de la jeunesse chez Benjamin dans le but de mener à une réforme de la culture et de l'éducation¹⁴¹. Dans ce premier temps, l'expérience était un idéal recherché par le biais d'une rébellion culturelle où la vie ordinaire, dénuée de sens – et industrialisée – serait dépassée et la communauté serait spirituellement enrichie.

Le deuxième temps s'inscrit dans un questionnement philosophique et évoque le système kantien. Vers la fin du 19e siècle, un effort est mis en place pour sortir la théorie de Kant sur l'*Erfahrung* des champs des sciences naturelles. Benjamin se situe alors parmi les auteurs qui utilisent cette théorie pour l'appliquer à la culture et à l'histoire et qui refusent que l'expérience ne soit comprise qu'en termes scientifiques et réducteurs¹⁴². Pour lui, l'expérience possède un caractère spirituel, religieux, qui ne se limite pas aux données sensibles ou naturelles.

Le troisième temps conclut le développement de la pensée benjaminienne sur la question de l'expérience pour finalement former une critique de la modernité aux tendances marxistes¹⁴³. Ainsi, comme dans sa théorie politique, Benjamin choisit d'asseoir sa pensée dans la nuance entre le spiritualisme – entendons ici une approche philosophique qui se penche sur l'esprit – et la critique marxiste matérialiste où les facteurs historiques, mais surtout économiques expliquent pleinement l'expérience humaine. Dès la fin des années 1930, alors que les premières versions de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ont été écrites, Benjamin inscrit sa définition de l'expérience quelque part entre ses idéaux romantiques de jeunesse où l'esprit et la nature étaient suprêmes et la critique matérialiste de Kant où l'expérience se caractérise par ce

¹⁴¹ Pulliero, Marino. « Chapitre 9. Erfahrung », dans *Le désir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, sous la direction de Pulliero Marino. Hermann, 2013, p. 1002.

¹⁴² *Ibid.*, p. 1004.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1004.

qu'elle n'est pas, soit une chose purement scientifique.

Les textes suivants illustrent bien ces trois moments de développement de l'*Erfahrung* chez Benjamin et démontrent chacun l'importance du concept dans la pensée de l'auteur, y compris dans sa théorie politique.

Expérience (Erfahrung), 1913

Bien sûr, notre analyse du concept débute avec le texte qui en tire son nom. Par contre, de manière similaire au texte *Théories du fascisme allemand*, l'apparente clarté du titre ne se traduit pas par un contenu éclairant sur l'entièreté du concept. Dans *Erfahrung*, paru en 1913, le jeune Benjamin présente tout d'abord l'expérience comme le masque de l'adulte¹⁴⁴. L'expérience d'une vie brutale qui mène à l'apathie et à la condescendance face aux idées de la jeunesse. L'auteur critique ici la vie menée au nom de l'expérience – au sens le plus commun dans le langage courant – et la vie ordinaire qui n'aspire pas à plus. Seule l'expérience qui transcende le banal peut se rapprocher des valeurs de vérité et fidélité :

We, however, know something different, which experience can neither give to us nor take away: that there is truth, even if all previous thought has been in error. Or: that fidelity shall be maintained, even if no one has done so yet. Such will cannot be taken from us by experience¹⁴⁵.

De toute évidence, l'expérience ordinaire est décevante pour le jeune Benjamin qui cherche alors une autre possibilité plus spirituelle. Selon l'auteur, l'expérience humaine est certes brutale et pénible, mais ceux qui ancrent leur vie dans la poursuite de valeurs auront un esprit libre. Toutefois, dans la modernité, la question explicite sur l'expérience s'est perdue. Selon Benjamin, cela ne signifie pas pour autant que les individus vivent des vies dénuées d'esprit ou, plus

¹⁴⁴ Walter Benjamin, « Experience », dans *Early Writings (1910–1917)*, traduit par Howard Eiland (Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2011), 116.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

simplement, de sens. Il encourage donc la jeunesse à chercher l'esprit dans chaque action, et non pas uniquement la quête d'expérience accumulable. Cette personne, selon Benjamin, vivra une vie pleine de sens et, dans son âge avancé, sera une personne pleine de compassion, contrairement à ses antagonistes – les Philistins – qui ayant vécu sans esprit, seront intolérants¹⁴⁶.

Cet essai est publié en 1913 dans *Der Anfang*, une revue étudiante s'inscrivant dans le mouvement de la jeunesse – *Jugendbewegung* – et éditée, au moment de cette parution, par Georges Gretor – connu sous le nom de plume Barbizon. Plus tard, autour de 1929, Benjamin commentera à propos de ce premier essai sur l'expérience, dans lequel il ne distingue pas encore *erleben* et *erfahren*¹⁴⁷ :

In einem frühen Aufsatz habe ich alle rebellischen Kräfte der Jugend gegen das Wort »Erfahrung« mobil gemacht. Und jetzt ist dieses Wort ein tragendes Element in vielen meiner Sachen geworden. Trotzdem bin ich mir treu geblieben. Denn mein Angriff durchstieß das Wort ohne es zu vernichten. Er drang ins Zentrum der Sache vor¹⁴⁸.

Nous traduirons ce passage en français par :

Dans un de mes premiers essais, j'ai mobilisé toutes les forces rebelles de la jeunesse contre le mot « expérience ». Et maintenant, ce mot est devenu un élément porteur dans beaucoup de mes écrits. Malgré cela, je suis resté fidèle à moi-même. Car mon attaque a transpercé le mot sans le détruire. Elle a pénétré au cœur de la question.

Benjamin ne rejette donc pas cette première tentative de définir l'expérience, au contraire, il la reconnaît comme la base de sa pensée. Bien que l'on retrouve ici l'esprit rebelle de l'étudiant, il y a toutefois une reconnaissance de l'expérience, même si elle doit prendre une forme plus élevée et spirituelle pour être valorisée par Benjamin. Ce premier pas dans le développement du concept benjaminien d'*Erfahrung* démontre le réel effort de l'auteur de réconcilier ses tendances spiritualistes avec sa critique sociale marxiste. Bien que ce texte ne distingue pas *Erfahrung* et

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, « Erfahrung », dans *Gesammelte Schriften - Band 2: Aufsätze, Essays, Vorträge. 3 Teilbände*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1977), 902.

Erlebnis, la description de l'auteur se voit déjà comme une recherche approfondie qui souhaite aller au-delà des concepts établis pour arriver à une conclusion très personnelle. Il est certainement intéressant de voir le jeune Benjamin presque chercher ces mots pour convaincre le lecteur de l'intérêt d'une étude sur l'expérience pour le bien-être spirituel de la collectivité. Sans être des propos strictement politiques – peu de choses entrent dans des catégories nettes chez Benjamin – on aperçoit déjà le souci qu'il porte à l'âme de l'individu et à l'avancement spirituel du collectif.

Expérience et pauvreté (Erfahrung und Armut), 1933

Un deuxième texte marquant pour ce concept est certainement *Expérience et pauvreté*, publié en 1933. Évidemment, ce texte est teinté par l'épreuve que fut la Première Guerre mondiale. Il n'est plus simplement question de l'idée de l'expérience humaine, mais aussi de sa perte et des conséquences qu'entraîne ce manque – dans ce texte, il est encore question de *erfahren*. Benjamin concède que l'expérience est transmise des plus âgés aux plus jeunes. Au-delà de l'expérience accumulable vue dans *Erfahrung*, il s'agit aussi d'une expérience transmissible. L'auteur ne se désole plus de la condescendance des anciens, riches en expérience, mais pauvres en esprit. Il se désole plutôt des lacunes de communication entre générations et ne considère pas les récits de guerre comme étant un partage légitime d'expérience. Bien qu'il ne mentionne pas le recueil de Jünger, paru en 1930, nous pouvons considérer celui-ci comme un exemple de falsification – de mensonge objectif – que condamne Benjamin :

Non, cette dévalorisation n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), 365.

La technique et son application violente étaient responsables du bouleversement majeur dans le quotidien, mais aussi dans l'esprit des individus. Cette nouvelle pauvreté d'expérience pousse les individus à chercher du sens ailleurs comme dans l'astrologie, le yoga et le spiritisme¹⁵⁰. De même, la théorie politique de Benjamin avance que les individus se tourneraient vers les récits partagés par les forces fascistes pour redonner sens à leur existence. Pourtant, pour Benjamin, ce moment offre aussi l'occasion de pratiquer ce qu'il appelle barbarie positive : la possibilité de faire table rase et de construire pour le mieux¹⁵¹. C'est la forme de pauvreté assumée du chiffonnier qui récolte des morceaux pour créer une mosaïque d'idées ; Benjamin laisse percevoir le matérialisme qui lui est propre, soit un matérialisme indissociable de l'esprit. La barbarie positive sert de plan pour établir une approche artistique – abordée dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* – qui est contraire au processus d'esthétisation du politique lors duquel le fascisme tente de réinsérer une aura dans l'art, selon leur propre standard. La barbarie positive tente plutôt de comprendre sa pauvreté et de rassembler des éléments artistiques pour créer une nouvelle perception du monde qui sera riche en expérience et bénéfique pour le collectif. Ces propos, sans être révolutionnaires comme dans la théorie politique de l'auteur, sont du moins novateurs. Déjà dans ce texte, Benjamin demande plus de la production artistique qu'il côtoie. En abordant l'œuvre de Scheerbart – un auteur allemand aux penchants visionnaires, père de l'expressionnisme – qui fut marqué par sa coupure avec l'humanisme, Benjamin s'attarde à l'usage du langage qui, sans renouvellement technique, est utilisé à des fins mobilisatrices : le langage ne décrit pas la réalité, il souhaite la transformer¹⁵². Ceci rappelle certainement ses aspirations pour l'art de gauche, antifasciste et révolutionnaire. D'ailleurs, Benjamin se questionne sur le rôle de Scheerbart comme

¹⁵⁰ EP, p. 366.

¹⁵¹ EP, pp. 366-367.

¹⁵² EP, p. 369.

« apôtre d'une nouvelle pauvreté¹⁵³ ». Une pauvreté d'expérience que l'on reconnaît, mais que l'on tente de dépasser. Par exemple, Scheerbart, qui place ses personnages dans des constructions de verre tout comme le Bauhaus crée des environnements de fer, est conscient du manque de place qu'a l'humain dans des environnements ornements comme les salons bourgeois. Ces « cocons¹⁵⁴ » servent plus de rappel de classe et de domesticité que de lieux prêts à l'usage personnel. Les lieux conçus par Scheerbart et le Bauhaus ont l'avantage de ne pas permettre de laisser sa trace : c'est la pauvreté d'expérience assumée, mais qui néanmoins choisit de s'écarter des tendances bourgeoises. Benjamin explique que cette forme de pauvreté d'expérience ne cherche pas à s'enrichir d'une nouvelle expérience¹⁵⁵. Plutôt, les élèves de Scheerbart veulent se libérer de toute expérience et vivre pleinement leur pauvreté. Cette valorisation revendicatrice démontrerait le caractère pauvre, certes, mais non ignorants, de ces individus. Benjamin leur attribue aussi un sentiment de fatigue et du dégoût face à l'homme et la culture¹⁵⁶. Ceci est d'autant plus intéressant qu'il enchaîne avec le sommeil et le caractère échappatoire du rêve et des personnages aux environnements imaginaires, comme Mickey Mouse. N'est-il pas ici question du désenchantement et réenchantement du monde par la technique ? Certainement. Benjamin entend la fuite dans le divertissement comme étant tout aussi destructrice que la fuite dans la violence guerrière qui se trouve dans les récits de Jünger ; la fuite dans le rêve a la même fonction compensatoire que la mythification de la guerre par les fascistes. Il s'agit de réenchantement dans les deux cas. Ce schéma explicatif du fascisme se retrouve ici entre les lignes d'une explication de la fatigue généralisée d'une société pauvre en expérience humaine. Bref, tout comme *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est un texte révolutionnaire antifasciste,

¹⁵³ EP, p. 369.

¹⁵⁴ EP, p. 370.

¹⁵⁵ EP, p. 371.

¹⁵⁶ EP, p. 371.

Expérience et pauvreté est un appel à une pauvreté revendicatrice dans le but de survivre à la civilisation moderne. Ce texte s'inscrit dans le deuxième temps du développement de l'*Erfahrung* chez Benjamin, puisqu'il se penche davantage sur l'antithèse de son approche et aborde sa définition d'abord par la pauvreté pleinement reconnue. En d'autres mots, l'expérience semble être plutôt présentée par les premières étapes d'un processus spirituel qui fait état de la pauvreté d'expérience de prendre les mesures nécessaires à son renversement. Ces mesures, qui sont plus clairement politiques et moins spirituelles, caractérisent plutôt le troisième moment du développement de l'*Erfahrung* chez Benjamin.

Sur quelques thèmes baudelairiens (Über einige Motive bei Baudelaire), 1940

Ce texte dont la traduction française s'intitule *Sur quelques thèmes baudelairiens*, aide les lecteurs de Benjamin à comprendre davantage sa pensée sur l'expérience grâce à une explication ancrée dans l'appréciation littéraire.

Il commence son exposé en constatant le déclin du poème lyrique depuis Baudelaire. Il offre comme preuve trois éléments : le poète lyrique n'est plus au sommet de la hiérarchie d'honorabilité des poètes, il n'y a pas eu de succès de masse depuis Baudelaire et, depuis le 19^e siècle, le public est réticent face à la poésie lyrique¹⁵⁷. En plus de ces circonstances défavorables, ce genre de poème semble aussi déconnecté de l'expérience – *Erfahrung* – des lecteurs. Ceci est dû, selon Benjamin, à la transformation de cette expérience elle-même. Comme dans ces autres textes, il est clair qu'un bouleversement majeur de l'expérience humaine et de la perception du monde s'est opéré dans la modernité. Benjamin est critique de l'explication philosophique de cette transformation qui repose sur une approche qui se veut scientifique, sans égard pour le vécu des

¹⁵⁷ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000), p. 330.

masses. L'exemple utilisé par Benjamin pour illustrer les propos les plus scientifiques des philosophes est l'ouvrage *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* de Henri Bergson paru en 1896. Ce dernier appuie sa compréhension biologique de la mémoire par la biologie et prône un point de vue analytique qui repose sur des données que Benjamin décrit comme isolées¹⁵⁸. Selon lui, Bergson rejette l'expérience humaine – *Erfahrung* – qui est cumulative et spirituelle. Notons que ce texte traduit systématiquement *Erlebnis* par expérience vécue et *Erfahrung* par expérience. Cette distinction n'était pas faite dans le premier temps du développement du concept de *Erfahrung* chez Benjamin et n'était qu'une idée implicite dans le deuxième temps. Dans ce troisième temps, il est plus clair que *Erfahrung* et *erfahren* font référence au concept spirituel de Benjamin qui inclut la nuance d'une critique sociale marxiste, c'est un concept qui englobe toutes les idées jusqu'ici présentées, mais aussi la conviction d'un besoin de révolution contre le capitalisme. *Erlebnis* et *erleben* font plutôt référence à l'idée plus répandue, ordinaire de l'expérience tel que nous pouvons l'entendre au quotidien. L'approche de Bergson s'éloigne de cette compréhension spirituelle et, de la même façon, du processus de réflexion commun sur l'expérience humaine et la mémoire, car sans historicité, il ne doit pas faire face à l'argument contraire qui s'inscrivait dans le contexte « de l'expérience inhospitalière et aveuglante qui est propre à l'époque de la grande industrie¹⁵⁹ ». Dans cette réflexion de Benjamin, nous retrouvons la nuance de sa théorie politique qui se caractérise par une critique marxiste du capitalisme sans rejeter la spiritualité individuelle et collective. C'est dans cette même quête de nuance que Benjamin présente l'argument de Proust tiré de la première partie du premier volume de *À la recherche du temps perdu – Du côté de chez Swann*. Proust délaisse l'idée bergsonienne de *mémoire pure* au profit de la *mémoire involontaire*. Cette différence reflète le

¹⁵⁸ SQTb, p. 332.

¹⁵⁹ SQTb, p. 332.

rejet de l'argument bergsonien qui oppose la vie active à la vie contemplative par laquelle les individus peuvent accéder grâce à la mémoire, s'ils choisissent de le faire¹⁶⁰. Proust ne croit pas que l'accès à la vie contemplative repose sur le choix individuel. La mémoire involontaire de Proust n'est pas une illumination ; elle est déclenchée par un objet matériel qui vient à la rencontre de l'individu. Ce type de mémoire chez Proust est dite involontaire, car elle est en opposition à la *mémoire volontaire*. Cette dernière est commandée par l'intelligence et demande un effort de concentration, mais n'offre pas une représentation véridique du passé. Elle ne peut pas représenter le passé de façon exacte, car le souvenir en question est réfléchi, recherché, activement recomposé.

Proust n'hésite pas à résumer sa pensée en déclarant que ce passé « est caché hors de son domaine [celui de l'intelligence] et de sa portée, en quelque objet matériel [...] que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas¹⁶¹ ».

La théorie de la mémoire chez Proust est aussi illustrée par son récit à propos des madeleines qu'il dégustait pendant son enfance : ayant savouré ces gâteaux lorsqu'il était enfant, le passé ressurgit de manière involontaire lors de chaque rencontre avec une madeleine même à l'âge adulte¹⁶². Bref, Proust s'oppose à Bergson en soutenant que ce n'est pas par choix que l'individu accède à la mémoire pure. Le passé nous échappe et tout effort de le remémorer teinte la réalité. C'est le simple hasard qui nous fera faire face au passé, lorsque la mémoire involontaire sera en quelque sorte réveillée par un objet quelconque. Il s'agit d'une rencontre. Cette théorie, une fois appliquée, influence certainement les moyens de communication. Benjamin utilise l'information journalistique comme exemple de contenu pour démontrer cette application : l'information journalistique est rédigée de façon à ne pas être teintée par la mémoire. Si ce sont des faits réels que l'on souhaite partager, l'expérience des lecteurs ne doit pas affecter l'information. Des moyens

¹⁶⁰ SQTB, p. 333.

¹⁶¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (Paris : Gallimard, 1919), dans SQTB, p. 334.

¹⁶² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (Paris : GF Flammarion, 1987), pp. 140-145.

techniques sont utilisés pour renforcer l'écart entre expérience et information comme l'utilisation d'un texte bref, clair, une mise en page spécifique – titre, sous-titre, chapeau – et un jargon qui n'est pas propre au lecteur, mais bien aux journalistes¹⁶³. Benjamin ajoute aussi que les techniques de l'information évitent que l'information entre dans la tradition, contrairement au récit qui s'incorpore à l'expérience du lecteur pour transmettre un message¹⁶⁴. Ce dernier commentaire renforce l'importance du concept d'expérience pour la théorie politique de Benjamin, car il fait à nouveau un rapprochement entre aura et expérience, cette fois-ci en passant par la mémoire. Par ailleurs, lorsque Benjamin soumet des idées de reprise de l'art par la gauche, il propose que le cinéma devienne un outil pour ouvrir l'inconscient visuel du public. Cette idée que nous avons présentée au deuxième chapitre de cette étude est certainement liée à la mémoire involontaire et la rencontre entre objet et humain. Ce nouveau cinéma permettrait des rencontres qui enrichiraient l'expérience humaine facilitant une ouverture sur le passé. Sans l'étude de l'*Erfahrung*, nous aurions perdu la complexité de ce commentaire sur le cinéma qui se trouve dans la théorie politique. Ce texte est donc étroitement lié à la théorie politique de Benjamin, car il fait référence à des techniques artistiques similaires à celles qu'il privilégie pour la révolution de la gauche face aux forces fascistes.

Benjamin présente Baudelaire comme un auteur ayant mis sur papier les bouleversements causés par le capitalisme sur l'expérience humaine. Dans ces propres écrits, Baudelaire utilise le choc, car il est conscient de sa place omniprésente dans le quotidien d'un individu à l'ère de l'industrialisation. L'exercice bénéfique est de pratiquer une résistance de la conscience face aux chocs et stimuli afin de prêter une place temporaire aux événements dans la conscience. Cette place sert, selon Benjamin, de moment de réflexion. Ainsi, Baudelaire utilise la foule comme choc, mais

¹⁶³ SQTB, p. 334.

¹⁶⁴ SQTB, p. 335.

c'est l'interruption et l'entraînement de la conscience contre ces stimuli qui est bénéfique aux lecteurs : le moment de réflexion critique est offert au moyen de l'expression artistique elle-même et c'est à la suite de cette réflexion qu'un événement peut devenir une expérience vécue – *Erlebnis*¹⁶⁵. Cette interprétation de la technique par choc chez Baudelaire est soutenue par Gide et Rivière qui voient chez cet auteur des « intermittences » et des « heurts »¹⁶⁶. D'ailleurs, dans *Le Sleep de Paris*, Baudelaire crée un lien immédiat entre la foule des grandes villes et le choc :

Quel est celui de nous qui n'a pas, en ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? C'est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant¹⁶⁷.

Baudelaire constate et relate les chocs constants que la ville, la nouvelle urbanisation, fait subir à ses nombreux habitants. Benjamin utilise aussi les mots de Paul Valéry pour expliquer la ville comme outil écrasant de la communauté : les villes ont fait revenir les individus à l'état sauvage, isolés, car tous leurs besoins sont comblés à l'intérieur des mécanismes sociaux de la ville, sans que ceux-ci aient recours à une communauté qui leur est propre¹⁶⁸. Ainsi, la ville, malgré sa concentration d'individus, joue un rôle dans leur isolement et leur perte d'expérience. Tous les mouvements sont conditionnés par le choc. Nous pouvons facilement penser aux intersections bondées, aux affichages multiples de circulation, aux avertisseurs sonores des voitures qui pressent les automobilistes à poser un geste ou à accélérer, etc. La technique aurait bouleversé la perception du monde des individus, cette fois-ci en créant une conscience qui est toujours à l'affût des chocs. Il est tout naturel, nous dit Benjamin, que ce nouveau besoin de stimuli ait donné lieu au cinéma, l'art par excellence du fascisme. Les habitants de la ville sont donc soumis au choc quotidien,

¹⁶⁵ SQTB, p. 341.

¹⁶⁶ SQTB, p. 343.

¹⁶⁷ SQTB, p. 344.

¹⁶⁸ SQTB, p. 360.

consomment du choc par loisir et travaillent dans des conditions qui génèrent du choc. Dès l'industrialisation, le travail n'est plus artisanal, mais repose sur la manufacture, le travail à la chaîne et des ouvriers soumis à des stimuli constants. Une nouvelle division du travail industriel sépare alors les travailleurs qualifiés et les travailleurs non qualifiés qui sont inférieurs à la machine, car elle dicte leurs mouvements. Le travail de ce dernier, selon Benjamin, serait dénué d'expérience – *Erfahrung*¹⁶⁹. Benjamin fait aussi un parallèle entre l'expérience vécue du choc – *Chockerlebnis* – par un passant dans la foule et celle du travailleur soumis à la machine. Les deux expériences vécues sont caractérisées par un manque de réflexion créé par les divers mécanismes capitalistes qui s'imposent sur les deux individus et qui les empêchent d'accéder et de partager une expérience humaine – *Erfahrung* – spirituellement significative. Le spirituel se perd dans le quotidien capitaliste, c'est-à-dire que les ouvriers et les habitants des villes n'ont pas la chance de vivre et de partager une expérience spirituelle enrichissante en raison des restrictions capitalistes – contrôle du mouvement, travail déshumanisant, isolement social, pauvreté financière et plus encore. L'homme moderne, selon l'analyse que fait Benjamin de Baudelaire, est « un homme frustré de son expérience [*Erfahrung*]¹⁷⁰».

Par ailleurs, le texte offre un angle nouveau de compréhension de l'aura par la mémoire involontaire en la définissant par les représentations autour d'un objet qui demeurent dans la mémoire involontaire ainsi que l'expérience – *Erfahrung* – qui se déploie sur un objet¹⁷¹. La conclusion selon laquelle la perte de l'aura et la perte d'expérience sont intrinsèquement liées est soutenue davantage par cet argument, au-delà des exemples concrets donnés plus haut comme la perte de communications entre les générations. Si l'aura est l'expérience appliquée à l'œuvre d'art,

¹⁶⁹ SQTB, p. 363.

¹⁷⁰ SQTB, p. 369.

¹⁷¹ SQTB, p. 378.

alors la perte de l'une signifie forcément la perte de l'autre. Quant aux nouveaux moyens de reproduction de l'époque, Baudelaire conçoit que la technique, par exemple la photographie, puisse nourrir la mémoire volontaire en immortalisant des moments éphémères, sans que cela devienne de l'art. Le beau, l'œuvre d'art, est selon Baudelaire, un objet envers lequel notre désir n'est jamais satisfait. L'œil ne s'en lasse pas, la pensée trouve toujours des éléments à réfléchir. Ainsi, Benjamin explique qu'une toile peut correspondre à cette définition, mais une photographie, la reproduction d'un moment fini, ne peut créer cette soif insatiable¹⁷². Les images de la mémoire involontaire, elles, portent une aura que la photographie ne pourra pas obtenir, au contraire, elle participe activement à son déclin. L'expérience de l'aura – *Erfahrung der Aura* – est un échange entre l'objet inanimé unique et l'homme, qui ne peut être fabriqué, mais seulement ressentie¹⁷³.

Bref, la critique littéraire de Baudelaire par Benjamin offre certainement plus de détails quant à la signification de l'expérience. Dans un élan de clarté, l'auteur offre des distinctions entre *Erfahrung* et *Erlebnis*, traduits par expérience et expérience vécue, qui rappellent ces premières réflexions entre l'expérience spirituelle, et l'expérience mesurable. L'analyse des textes de Baudelaire propose de le présenter comme l'auteur qui a vu et ressenti le bouleversement de son époque sur les esprits des individus. Ce changement majeur étant bien sûr causé par l'industrialisation : l'expérience du choc – *Chockerlebnis* – détruit l'aura¹⁷⁴.

Le développement du concept d'expérience chez Benjamin a certainement nourri ses idées politiques. L'écriture et la parution de ses thèses politiques coïncident avec le deuxième et, surtout, le troisième moment de l'*Erfahrung*, ce qui nous permet de comprendre le Benjamin auteur de *Théories du fascisme allemand* et de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*

¹⁷² SQTB, p. 380.

¹⁷³ SQTB, p. 382.

¹⁷⁴ SQTB, p. 390.

comme un individu ayant atteint la conclusion de plusieurs années de réflexion sur ces idées politiques et philosophiques. Cette perception de Benjamin est particulièrement éclairante, étant donné le caractère multidisciplinaire et, soyons francs, épars de l'auteur. En considérant sa critique politique comme la réalisation d'un parcours philosophique, les propos sur la nature, l'esprit, l'homme, et surtout l'aura, deviennent plus clairs.

Dans cette étude, nous avons présenté la théorie politique de Benjamin sur le fascisme en mettant en lumière le schéma employé dans *Théories du fascisme allemand* et de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : désenchantement ou perte de l'aura, puis réenchantement. Les textes plus politiques décrivent la perte de l'aura comme une conséquence de la perte d'expérience individuelle, mais aussi collective. Bien que l'expérience ne soit pas aussi bien définie dans la théorie politique que dans la théorie plus philosophique, le concept d'*Erfahrung* demeure le même une fois développé. Ainsi, lorsque Benjamin mentionne la perte d'expérience qui mène à la prise de pouvoir par les fascistes, il ne se réfère pas à l'expérience mesurable, cumulative, qui fait partie du vocabulaire courant. Il s'agit en fait du concept qu'il a développé au cours de plusieurs années et qui se conclut par une définition nuancée de l'expérience humaine. Cette dernière inclut l'expérience qui est porteuse de progrès spirituel individuel et collectif, qui aide l'individu dans sa quête de sens dans le monde et qui tient compte du besoin matériel de l'esprit pour créer involontairement des rencontres avec le passé. Cette expérience est un élément de la mobilisation qui renversera le fascisme : certes, la gauche devra reprendre les moyens de reproductions artistiques, mais la perception moderne du monde sera libérée de l'influence fasciste grâce à la reconstruction de l'expérience humaine. L'idée de la barbarie positive, qui ne se retrouve pas dans les écrits politiques, se place soudainement au cœur de la théorie politique. Il faut prendre conscience de sa pauvreté, vouloir la dépasser et travailler au

développement d'une meilleure société. Rebâtir l'individu, puis le collectif est pour Benjamin la clé de la destruction du fascisme.

Conclusion

Cette recherche visait à faire ressortir la thèse politique de Benjamin et démontrer qu'elle est intrinsèquement liée aux thèses esthétiques. L'analyse documentaire a permis de mettre en valeur plusieurs passages de textes a priori liés à des domaines comme la philosophie, la littérature et les études de l'esthétique. Pourtant, à travers ces textes, nous retrouvons une théorie politique vaste et complexe. La pensée benjaminienne offre des trésors à découvrir, si le lecteur prend un moment pour « fouiller » dans l'œuvre et bâtir son propre lexique benjaminien. Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé le cœur de la thèse politique sur le fascisme, soit le schéma explicatif du désenchantement et réenchantement. Le fondement même de ce schéma est la perte de l'aura, constatée par Benjamin et utilisée comme point de départ du schéma. Ce déclin, cette perte, est caractérisé par la perte d'expérience. Notre première analyse tendait à rendre compte d'une perte d'expérience humaine communicable, se rapprochant dangereusement du sens le plus commun du terme. Notre première analyse n'était pas erronée, mais elle n'incluait pas toute la nuance de la réflexion de Benjamin. La perte d'expérience est certainement nourrie par un manque de communication entre les individus et les générations, mais pas uniquement. Au troisième chapitre, nous nous sommes plongés dans la littérature entourant l'*Erfahrung* chez Benjamin. Ce fut une étude des plus enrichissante, car elle nous a permis de développer une facette jusqu'alors méconnue de la théorie politique sur le fascisme de l'auteur. L'expérience à laquelle il réfère est le fruit d'années de réflexion. L'*Erfahrung* chez Benjamin est le résultat du rejet de l'expérience mesurable, froide et scientifique, ainsi que de l'adoucissement d'idéaux de jeunesse. En effet, Benjamin adoucit éventuellement ces propos vis-à-vis des adultes qu'ils percevaient autrefois

comme de Philistins, prêts à vivre une vie ordinaire dénuée de sens spirituel. Il considère désormais les mécanismes capitalistes qui grugent l'âme humaine pour éteindre toute flamme révolutionnaire. Le Benjamin de la dernière version de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est plus nuancé dans ses propos, même s'il demeure révolutionnaire. Il considère que les causes qui exacerbent la perte de l'aura sont multiples. Par contre, elles ont une chose en commun : la manipulation bourgeoise des masses.

Plusieurs auteurs ont tenté d'expliquer la crise de la modernité. Dans cette étude, nous avons analysé deux camps : les marxistes, dont Daniel Guérin et les spiritualistes comme Hermann Rauschning. L'un considère que le matérialisme historique et les mécanismes capitalistes causent une crise chez l'homme moderne et l'autre considère que l'esprit et les valeurs de l'homme moderne sont attaqués par le fascisme. Benjamin utilise des termes provenant des deux camps pour expliquer les causes matérialistes et spirituelles. Selon lui, le fascisme n'est pas simplement le nouveau visage du capitalisme ou une réponse face à la menace socialiste et il n'est pas non plus un régime nihiliste dépourvu d'idéologie. C'est une réponse radicale et dangereuse au déclin de l'aura qui amplifie cette perte et manipule les individus affectés. Ce n'est pas un mouvement qui a pour objectif le pouvoir absolu, sans idéologie. Il s'agit plutôt d'un régime politique qui est nourri par les intérêts à long terme de la bourgeoisie, soit la croissance infinie, la recherche de débouchés et le contrôle des masses. La tactique peut sembler flexible, par exemple lorsque le cinéma développe la voix parlée en mettant en danger ces profits immédiats, mais à long terme, il s'agit de partager de la propagande bourgeoise fasciste au grand public pour continuer de manipuler leur perception du monde. L'effort de réenchantement par les fascistes est très agressif et les techniques du cinéma sont très efficaces, car elles agissent par le divertissement et la distraction. L'esthétisation du politique, c'est l'encadrement de toutes les facettes de la vie privée par les

fascistes dans le but de changer intimement la perception du monde des individus, puis de la collectivité entière pour finalement exporter cette influence à travers des efforts impérialistes. La guerre ne peut qu'être au cœur du régime fasciste, car elle représente le potentiel annihilant du pouvoir absolu et la promesse de plus de débouchés. Tant que les moyens de production demeureront entre les mains des capitalistes, ils serviront à de nouvelles tentatives de noces sanglantes entre l'humain et les puissances cosmiques¹⁷⁵. La seule solution possible pour Benjamin est une révolution par l'art. Si l'art a bouleversé l'homme moderne, l'art doit servir de méthodes de soulèvement. Par contre, la gauche se doit de faire autrement qu'emprunter les tactiques fascistes et doit encourager la réflexion critique et la rencontre avec le passé. Ce dernier élément aidera à restaurer l'expérience humaine, sans forcer une image du passé, mais simplement en étant réceptif à sa rencontre grâce à la mémoire involontaire¹⁷⁶. Cette critique du capitalisme jumelée aux soucis de l'esprit est un résumé éclairant sur la nuance qu'apporte l'auteur aux études sur le fascisme.

Bien sûr, la théorie sur le fascisme de Benjamin n'est pas reçue sans critique. Il a défendu la politisation de l'art par la gauche comme réponse à l'esthétisation de la politique. Dans son appel à un acte révolutionnaire grâce auquel la gauche reprendrait les moyens de productions artistiques, il ne libère pas l'art de sa fonction politique. Il faut rappeler que Benjamin n'a pas connu l'avènement du réalisme socialiste, et donc, n'a pas vu comment la politisation de l'art par la gauche s'est conclue par une doctrine artistique tout aussi contrôlante que celle de l'esthétisation du politique. Dans *"The Aesthetic Ideology" as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?* Martin Jay présente le concept d'esthétisation du politique comme une idée bien établie dans les études sur le fascisme qui a ensuite continué à évoluer dans le champ littéraire, entre

¹⁷⁵ Walter Benjamin, « Vers le planétarium », dans SU, p. 214.

¹⁷⁶ SQTB, p. 333.

autres, par la critique de Paul de Man sur « l'idéologie esthétique ». Jay conclut que :

The wholesale critique of “the aesthetic ideology” [...] can thus be itself deemed ideological if it fails to register the divergent implications of the application of the aesthetic to politics. For ironically, when it does so, it falls prey to the same homogenizing, totalizing, covertly violent tendencies it too rapidly attributes to the “aesthetic” itself¹⁷⁷.

En critiquant l'idée d'une théorie esthétique intrinsèquement liée à une théorie politique, de Man utilise des raisonnements eux-mêmes idéologiques. Avant de plonger dans cette critique, il est d'abord important de comprendre quel concept d'esthétisation est critiqué par de Man. Jay propose trois usages du concept. Le premier, selon Jay, découle de l'expression *l'art pour l'art* qui différencie l'art de toute autre pratique humaine comme la religion, l'éthique, la politique et l'économie. Cette conceptualisation est démontrée par Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, alors qu'il critique la réception fasciste des nouveaux arts de reproduction, comme la photographie, et les futuristes italiens qui placent l'art – ou plutôt leur vision de l'art – avant tout, même la vie humaine. Sous cette définition, le politique aura peu d'égard pour les autres sphères de la vie humaine, qui deviendront alors des facteurs externes à l'art sans importance. Nous interprétons ici cette conclusion de Jay comme voulant signifier que le contexte autour du pouvoir politique esthétisé n'a pas d'importance puisqu'il se justifie par lui-même, règne pour lui-même et n'a pour but que plus de pouvoir. La destruction de la vie humaine est valorisée par son aspect esthétique. Cette démonstration de l'esthétisation du pouvoir rejoint certainement la vision de Rauschning qui perçoit le nazisme comme un mouvement politique nihiliste en quête perpétuelle de pouvoir pour qui les valeurs, la doctrine et les ordres changent au gré des leaders en place. Le deuxième usage se rattachant à l'esthétisation du politique, selon Jay, conçoit un leader politique comme un artiste dont le médium est la masse. Cette conceptualisation

¹⁷⁷ Martin Jay. « 'The Aesthetic Ideology' as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? », *Cultural Critique*, n°21 (1992 : p. 56). <https://doi.org/10.2307/1354116>

vient réduire la masse en un matériau qui doit être modelé au lieu d'un public actif qui réfléchit. Benjamin, qui maintient son originalité, se rapproche et s'éloigne simultanément de cette description. D'une part, il avance que le fascisme glorifie la guerre et ses acteurs, pour les transformer en épopée et héros. Ces héros pourraient être des leaders politiques qui captent l'attention de la masse et la leurrent dans une torpeur politique qui la rend docile. Benjamin, contrairement à Arendt, ne mentionne pas directement le leader charismatique nécessaire au bon fonctionnement du pouvoir fasciste, mais il soulève l'idée d'un leader fort et rassembleur qui emploie l'art pour glorifier son régime. S'il ne s'agit pas d'un artiste qui manipule la masse, c'est à tout le moins un producteur exécutif qui mobilise les moyens de reproduction artistique pour manipuler la masse. D'autre part, il s'éloigne de la description proposée par Jay, car il ne réduit pas la masse à un ensemble de sujets entièrement passifs. La preuve ; *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* se veut un appel à la révolution par la gauche. Une gauche qui ne serait pas composée uniquement que d'une élite intellectuelle, mais qui mettrait aussi en valeur le prolétariat. Sa critique envers certains intellectuels dans *L'auteur comme producteur* démontre cette valorisation de la classe ouvrière au-delà d'une masse qui se rallie derrière un leader ou une élite intellectuelle qui parle en son nom. Encore une fois, Benjamin demeure dans la nuance. Le troisième usage de l'esthétisation du politique se rapporte à la victoire des images comme stimuli sur la pensée critique des individus ; la victoire du spectacle sur la sphère publique¹⁷⁸. Benjamin s'inscrit certainement dans cet usage puisqu'il considère le cinéma comme l'outil du fascisme et le fascisme une force politique qui tente de réenchanter le monde par des artifices. Par contre, il croit aussi que l'image peut servir d'outil de libération de la masse si ses techniques sont reprises par la gauche. Le spectacle n'est que distraction s'il ne remet pas en question le régime de propriété

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.45.

en place et n'appelle pas ouvertement au changement. Nous pouvons conclure que Benjamin, dans sa théorie sur le fascisme qui s'étend à travers plusieurs textes, emprunte les trois usages de façon à construire son propre concept d'esthétisation du politique. La critique de Paul de Man, telle qu'exposée par Martin Jay, porte sur le concept « d'idéologie esthétique ». Elle s'inscrit dans une réflexion plus large menée par les intellectuels littéraires sur la nature problématique de l'union entre esthétique et politique, en particulier dans le contexte du fascisme. Cependant, de Man se base sur la notion « d'état esthétique » de Friedrich Schiller qui décrit l'état dans lequel il y a un équilibre entre l'expérience des sens et la pensée rationnelle. Dans cet état, les individus peuvent percevoir le beau, la vérité et la vertu. Selon Schiller, c'est en développant cet état esthétique que les individus, puis la société peuvent atteindre la liberté et une vie meilleure. On retrouve ici l'influence kantienne ; liberté et moralité. Le développement de cet état passe, selon Schiller, par l'éducation esthétique qui sert à peaufiner l'appréciation artistique des individus, mais aussi à s'exposer à des œuvres qui inspireront une compréhension de soi et du monde plus approfondie. Ultimement, cela mènera à une transformation sociale et politique pour atteindre une « bonne » société. Paul de Man considère que ce dernier élément dans la pensée de Schiller a mené à une interprétation de l'éducation esthétique qui justifie le fascisme. Ainsi, de Man reconnaît les efforts de Schiller visant à bien contextualiser son concept en lui donnant des objectifs bons et vertueux, mais il ajoute que ceux-ci n'ont certainement pas été suffisants pour contrer leur appropriation par les forces fascistes. Il va plus loin même en ajoutant que cette appropriation n'est pas une faille malheureuse du concept, mais bien un aspect existant : « Aesthetic education by no means fails; it succeeds all too well, to the point of hiding the violence that makes it possible¹⁷⁹ ». La violence dont il est question est celle que vivent les individus pour les encadrer dans une culture dominante

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.47.

choisie, dans ce cas-ci une culture nationaliste (*Gesamtkunstwerk*). L'aspect esthétique est donc critiqué par de Man qui voit en elle un possible créateur de biais par lequel le fascisme peut s'installer dans la pensée individuelle puis collective. En d'autres mots, l'objectif d'une meilleure société est noble, mais si l'atteindre signifie prioriser et imposer une tradition esthétique particulière, des acteurs mal intentionnés (c'est-à-dire qui ne cherchent pas le bien commun) peuvent exploiter cette approche pour manipuler la masse. Face à l'idéologie esthétique, de Man offre comme solution le langage littéraire, avec ses complexités inhérentes, ses ambiguïtés et sa résistance à l'interprétation définitive. Il peut servir d'outil pour déconstruire l'idéologie esthétique : « language is irreducible to perception and provides none of its easy pleasures¹⁸⁰ ». Alors que l'idéologie esthétique sert à encadrer les esprits par l'image, le langage littéraire sert à défier les conventions esthétiques et permet de contester la perception du monde. Ce questionnement constant permet de mettre en lumière les constructions manipulatrices de l'idéologie esthétique. Bref, les propos de Paul de Man peuvent a priori servir à critiquer la théorie de Benjamin sur l'esthétisation du politique, mais ceci n'est pas tout à fait le cas. Nous pouvons conclure que les deux auteurs ont considéré l'art comme un outil puissant et dangereux dans les mains d'acteurs politiques fascistes. Les deux auteurs œuvrent toutefois dans des sphères différentes et s'insèrent dans des traditions intellectuelles différentes : alors que Benjamin s'intéresse aux aspects politiques, sociaux, techniques, économiques et historiques qui ont mené au fascisme, de Man se penche plutôt sur les facettes culturelles et du langage. Les deux auteurs se questionnent sur la relation entre art et fascisme et proposent des pistes de réflexion pour renverser un régime fasciste.

Il n'est pas facile de trouver une critique de la théorie de Benjamin qui englobe tous les

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.48

aspects de sa pensée. Cela ne veut pas dire que sa théorie est toute puissante et ne devrait pas être débattue, mais seulement qu'il a embrassé tant de domaines d'étude et fait référence à ses propres concepts, qu'un critique est souvent confronté à une boucle continue de pensées dispersées. Peut-être que la critique la plus évidente est celle-là même : l'ampleur de ce qui tente d'être couvert mène à un dialogue difficile entre les penseurs. Faut-il maîtriser les œuvres de Benjamin sur le divin pour réellement comprendre sa théorie ? Faut-il maîtriser les bases de la théologie juive ? Peut-on réellement comprendre Benjamin sans lire ses notes manuscrites qui renvoient à elles-mêmes, une note gribouillée à la fois ? Dans cette recherche, nous avons réussi à positionner Benjamin en le comparant à d'autres auteurs et en nous penchant sur une question précise, soit la théorie sur le fascisme. Par contre, comme nous l'avons souligné dans le passage sur l'expérience, un simple mot peut mener vers des années de plus de recherche et une tout autre bibliographie. En tentant de justifier la place de Benjamin dans le canon de la science politique, nous avons mis en lumière l'importance de l'auteur et de son approche originale, mais aussi, peut-être, le défi de la faisabilité d'expliquer cette pensée de façon à encourager des échanges avec d'autres pensées. Cette difficulté explique en partie la place actuelle qu'occupe l'auteur : aux marges du canon, près des auteurs comme Arendt, Adorno et Agamben. Un autre élément de la théorie benjaminienne sert aussi la critique en tant qu'argument contre son modèle d'esthétisation du politique : l'art soviétique. La théorie sur le fascisme de Benjamin repose sur le schéma de désenchantement et réenchantement que nous avons présenté : le désenchantement du monde causé par la perte d'aura et la perte d'expérience puis le réenchantement « artificiel » imposé par le pouvoir politique fasciste qui construit une réalité pour asseoir sa domination. La solution pour démanteler ce régime et la reprise des moyens de production et de reproduction artistique par la gauche afin que l'art soit révélateur, enrichissant, éclairé et égalisant. Cette solution perd de sa crédibilité si l'on considère

le réalisme socialiste comme l'art au sein d'un régime de gauche. Alors que l'art de la gauche aurait dû, selon Benjamin, être un exemple d'outil d'enrichissement de la pensée individuelle et collective, un moyen de réflexion éclairé et de questionnement, la preuve que la clé d'une révolution sociale se trouve dans les techniques artistiques, ce ne fut qu'un autre outil de domination culturelle par un régime totalitaire. Particulièrement sous le régime stalinien, le réalisme socialiste fut le mouvement artistique imposé par l'État et promu comme étant l'esthétique officielle à adopter. Le but premier étant de promouvoir les valeurs communistes choisies par les dirigeants politique. Il ne s'agissait pas de créer un éveil chez le spectateur pour atteindre un idéal communiste, mais plutôt d'assurer que chaque individu adhère à l'idéologie de Staline et se conforme dans l'uniformité imposée.

Un exemple largement accepté d'œuvre d'art s'inscrivant dans le réalisme socialiste est le film *Le Cuirassé Potemkine* (*Броненосец «Потёмкин»*) du réalisateur Sergueï Eisenstein paru en 1925. Le film raconte les événements qui ont eu lieu lors de la mutinerie du cuirassé Potemkin lors de la révolution russe de 1905. Le récit suit les marins sur le cuirassé qui se rebellent face à leurs oppresseurs, les officiers, qui représentent eux-mêmes la bourgeoisie et les intérêts capitalistes, et rejoignent les révolutionnaires d'Odessa. Il s'agit d'un exemple de réalisme socialiste, car le film présente les luttes de la classe ouvrière contre l'oppression bourgeoise et fait éloge des valeurs communistes comme la solidarité, l'esprit révolutionnaire anticapitaliste. La technique artistique utilisée est aussi un élément essentiel qui place ce film dans la catégorie de réalisme soviétique. Le réalisateur Sergei Eisenstein était bien conscient de la nature propagandiste de son film et voulait interpeller l'audience de façon poignante afin de marquer les esprits et atteindre l'objectif du film : partager les valeurs soviétiques et créer un récit héroïque. Il considérait le montage comme étant plus qu'un point passager dans la création d'un film, mais bien la technique qui

stimule les émotions par l'image et manipule la réaction de l'audience. Eisenstein a appliqué sa théorie du montage¹⁸¹ au film de 1925 afin d'en faire un succès de propagande soviétique. Cette théorie du montage se base sur l'effet de juxtaposition d'images, de plans, pour stimuler une émotion chez le spectateur. Cette théorie considère le cinéma comme étant plus que la simple capture d'image à travers un appareil pour inclure l'édition (le montage) comme technique artistique pouvant octroyer un sens à l'image capturée. Chaque plan, s'il est jumelé à un autre dans une séquence minutieusement choisie, peut créer un effet plus puissant que comme une prise de vue individuelle. Eisenstein présente plusieurs types de montage dans sa théorie. Le premier est le montage métrique. Ce type de montage se fonde sur la mesure de longueur de chaque image. Un arrangement de plans est pensé selon une formule spécifique qui suit un tempo musical et qui peut être accéléré. Par exemple, une série de plans de cinq secondes chacun, puis une autre série de deux secondes chacun, puis une série d'une seconde, etc. La formule doit demeurer simple, pour inspirer une tension et non une impression chaotique. Eisenstein évoque l'effet d'une pulsation qui émane du film et atteint l'audience qui la ressent à son tour. Le deuxième type est le montage rythmique. Semblable au montage métrique, celui-ci se distingue par l'importance donnée non seulement à la mesure, mais aussi au contenu de l'image pour inspirer une réponse émotionnelle. Le rythme n'est plus aussi uniforme que dans le montage métrique, mais le choix de se dévier de la mesure doit être réfléchi afin que le plan qui vient briser cette uniformité ait le plus d'impact chez l'audience. L'exemple donné ici par Eisenstein est la scène bien connue de l'escalier dans le film *Le Cuirassé Potemkine*, où la scène de violence a parfois des plans plus longs, entrecroisés de plans plus courts qui montrent des images percutantes qui comprennent souvent du mouvement. Le montage tonal, troisième type de montage, élargit le champ des éléments susceptibles de

¹⁸¹ Sergei Eisenstein, « Methods of montage », dans *Film Form: Essays in Film Theory*, édité par Jay Leyda (Harcourt, 1969) p. 72-83.

manipuler l'audience ; la lumière, l'ambiance, les couleurs, les textures doivent aussi être considérées pour assembler des plans et former une scène. La tension peut être perçue par la vibration de l'eau ou le vent dans les arbres, l'émotion qu'on souhaite partager peut être représentée par la pénombre, la brume, la lumière. Le montage se concentre alors sur ces aspects plutôt que strictement sur la longueur du plan et le mouvement des actions pour créer un récit. Le quatrième type est le montage harmonique (*overtonal*). Ce type de montage combine les trois premiers pour former des scènes complexes. La relation, parfois harmonieuse, parfois conflictuelle entre les trois premiers types de montage vient former une complexité remarquable dans le montage qui rend le récit plus intéressant, interpellant tous les sens de l'audience. L'art prend forme, selon Eisenstein, dans ses moments conflictuels qui transforment une image en cinématographie. Finalement, le montage intellectuel se différencie des autres types par ce qu'il tente de partager à l'audience. Il ne s'agit plus simplement d'émotions et de réponses physiques, mais plutôt de concepts et d'idées. Eisenstein présente comme exemple une scène de son film *Octobre : dix jours qui ébranlèrent le monde* (*Октябрь : Десять дней, которые потрясли мир*) paru en 1927, lors de laquelle le montage impose une réflexion sur le divin. Il conclut son essai sur les types de montages, daté de 1929, par un souhait de poursuivre cette piste, continuer d'œuvrer sur ce type de montage pour atteindre un nouveau genre de cinéma¹⁸². Plusieurs choses rappellent la pensée de Benjamin dans cette approche au cinéma, notamment l'usage de la technique comme créateur de sens et l'idée de chocs au cinéma, tel que critiqué par Benjamin dans son essai sur le théâtre épique. Bien qu'étant propagandiste pour la gauche, œuvrant dans un régime de propriété anticapitaliste, Eisenstein et son film *Cuirassé Potemkine* rejoignent encore les méthodes critiquées par Benjamin. La technique est toujours utilisée comme un élément de

¹⁸² *Ibid.*, p. 83.

contrôle de la masse, même entre des mains communistes et l'effet de choc par le montage est toujours utilisé comme une méthode de manipulation émotive.

Il serait facile de conclure alors cette étude en soutenant que Benjamin s'égare en voyant la gauche comme étant la seule maîtresse des moyens de reproduction artistiques possible qui puissent en garantir la « bonne » utilisation. Pourtant, Benjamin n'était pas impressionné par la classe intellectuelle de la gauche et remettait en question leurs intentions réelles. Aurait-il été déçu par le réalisme socialiste ? Aurait-il été surpris ? Malgré ces questions sans réponse, Benjamin demeure tout de même un auteur incontournable aux études sur le fascisme. Sa réflexion multidisciplinaire est d'autant plus importante aujourd'hui, à l'ère de l'hyperspécialisation. Son étude permet de parcourir des écrits enrichissants qui peuvent être mis en relation avec des auteurs du canon de la science politique, mais aussi des études médiatiques, des arts visuels, de la littérature. La réponse au fascisme, ou du moins son étude approfondie, ne peut se faire en restant dans les limites du politique.

Après cette lecture des textes de Benjamin, il semble impossible de ne pas l'inclure dans le canon des études sur le fascisme en science politique. Pourtant, ces œuvres demeurent méconnues parmi les étudiants des régimes politiques, de la politique et de la gouvernance. Il s'agit sans doute d'une des conséquences de l'approche éparse de l'auteur et de son vocabulaire obscur – nous ne nous sommes pas attachés à ses écrits sur le divin. Bien que l'École de Francfort soit souvent citée dans les études politiques, Benjamin et son œuvre ne semblent pas particulièrement populaires lorsqu'on feuillette les bibliographies. Les étudiants connaîtront sans doute mieux Arendt ou Adorno. Ce dernier a d'ailleurs traduit et édité lourdement certains textes de Benjamin, dont *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* jusqu'à rendre méconnaissable le message révolutionnaire de gauche. Bref, plus qu'une étude sur la théorie politique de Benjamin,

cette recherche fut également une occasion d'enrichissement en tant que chercheuse grâce aux différentes dynamiques entre auteurs qui devaient être considérées, étudiées, traduites, etc. Une recherche plus approfondie permettrait de mettre en lumière les dynamiques contradictoires de la gauche, au début du 20e siècle, notamment à propos des querelles internes idéologiques abordées par Guérin.

Bibliographie

Benjamin, Walter. « Erfahrung ». Dans *Gesammelte Schriften - Band 2: Aufsätze, Essays, Vorträge. 3 Teilbände*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, p. 902. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1977.

Benjamin, Walter. « Experience ». Dans *Early Writings (1910–1917)*, traduit par Howard Eiland, p. 116-119. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

Benjamin, Walter. « L’auteur comme producteur ». Dans *Essais sur Brecht*, traduit par Philippe Ivernel, p. 122-144. Paris : La Fabrique, 2003.

Benjamin, Walter. *Œuvres, I*. Paris : Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter. *Œuvres, II*. Paris : Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter. *Œuvres, III*. Paris : Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter. *Sens unique*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2013.

Benjamin, Walter. « Notizien Über Objektive Verlogenheit ». Dans *Gesammelte Schriften VI*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, p. 60-62. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1985.

Blatmann, Soria. « La Technique du coup d’État : un manuel de l’équivoque », *Chroniques Italiennes* 44, n° 4 (1995). <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/44.html>

Brecht, Bertol. *Die drei Johanna-Stücke*. Francfort-sur-le-Main et Hambourg : Fischer Bücherei KG, 1964.

Eisenstein, Sergei. « Methods of montage ». Dans *Film Form: Essays in Film Theory*, édité par Jay Leyda, p. 72-83. Harcourt, 1969.

Griffin, Roger. *The Nature of Fascism*. Londres et New York : Routledge, 1991. Version numérique.

Guérin, Daniel. *Fascisme et grand capital*. Paris : Libertalia, 2014.

Jay, Martin. « ‘The Aesthetic Ideology’ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? », *Cultural Critique*, n°21, 1992: p. 41–61. <https://doi.org/10.2307/1354116>

Luxemburg, Rosa. « L’Accumulation du capital », dans *Œuvres complètes de Rosa Luxemburg*, édité par Xavier Crépin et Éric Sevault. Marseille : Agone & Smolny, 2019.

Malaparte, Curzio. *La technique du coup d'État*. Paris : Grasset, 1931.

Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris : GF Flammarion, 1987.

Pulliero, Marino. « Chapitre 9. Erfahrung ». Dans *Le désir d'authenticité. Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande*, sous la direction de Pulliero Marino. p. 999-1052. Paris : Hermann, 2013.

Rauschnig, Hermann. *The Revolution of Nihilism*. New York : Alliance Book Corporation, 1939.

Reubi, Serge. « Un outil de la paix ? », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n°33, 2018: p. 187-210. <https://doi.org/10.4000/rhsh.1082>

Tackels, Bruno. *Une vie dans les textes*. Paris : Actes Sud, 2017.

Vincent, Jean-Marie. « Le désenchantement du monde: Max Weber et Walter Benjamin », *Revue européenne des sciences sociales* 33, n° 101, 1995 : p. 95-106.

Wizisla, Erdmut. *Die Geschichte einer Freundschaft*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Taschenbuch, 2004.

Weber, Max. « Wissenschaft als Beruf ». Dans *Schriften 1894–1922*, édité par Dirk Kaesler. (Stuttgart : Kröner Verlag, 2002).