

# PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

REVUE IVOIRIENNE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES



Volume IX - Numéro 18 Décembre 2019 ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

**PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES**

**Revue Ivoirienne de Philosophie et de Sciences Humaines**

Directeur de Publication : Prof. Doh Ludovic FIÉ

Boîte postale : 01 BP V18 ABIDJAN 01

Tél : (+225) 03 01 08 85

(+225) 03 47 11 75

(+225) 01 83 41 83

**E-mail : [administration@perspectivesphilosophiques.net](mailto:administration@perspectivesphilosophiques.net)**

Site internet : [http:// www.perspectivesphilosophiques.net](http://www.perspectivesphilosophiques.net)

ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

## ADMINISTRATION DE LA REVUE PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

---

Directeur de publication : **Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités  
Rédacteur en chef : **Prof. N'dri Marcel KOUASSI**, Professeur des Universités  
Rédacteur en chef Adjoint : **Prof. Assouma BAMB**A, Maître de Conférences

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

---

**Prof. Aka Landry KOMÉ**NAN, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Antoine KOUAKOU**, Professeur des Universités, Métaphysique et Éthique, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Ayénon Ignace YAPI**, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA.  
**Prof. Azoumana OUATTARA**, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Catherine COLLOBERT**, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa  
**Prof. Daniel TANGUAY**, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa  
**Prof. David Musa SORO**, Professeur des Universités, Philosophie ancienne, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Henri BAH**, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE**, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal  
**Prof. Jean Gobert TANO**H, Professeur des Universités, Métaphysique et Théologie, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Kouassi Edmond YAO**, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Lazare Marcellin POAMÉ**, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Mahamadé SAVADO**GO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou  
**Prof. N'Dri Marcel KOUASSI**, Professeur des Universités, Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Samba DIAKITÉ**, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

## COMITÉ DE LECTURE

---

**Prof. Ayénon Ignace YAPI**, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Azoumana OUATTARA**, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Catherine COLLOBERT**, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa  
**Prof. Daniel TANGUAY**, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa  
**Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Henri BAH**, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE**, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal  
**Prof. Kouassi Edmond YAO**, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Lazare Marcellin POAMÉ**, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA  
**Prof. Mahamadé SAVADO**GO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou  
**Prof. Samba DIAKITÉ**, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

## COMITÉ DE RÉDACTION

---

**Prof. Abou SANGARÉ**, Professeur des Universités  
**Dr. Donisongui SORO**, Maître de Conférences  
**Dr Alexis KOFFI KOFFI**, Maître-Assistant  
**Dr. Kouma YOUS**SOUF, Maître de Conférences  
**Dr. Lucien BIAG**NÉ, Maître de Conférences  
**Dr. Nicolas Kolotioloma YEO**, Maître-Assistant  
**Dr. Steven BROU**, Maître de Conférences  
Secrétaire de rédaction : **Dr. Blé Sylèvre KOUAHO**, Maître de Conférences  
Trésorier : **Dr. Grégoire TRAORÉ**, Maître de Conférences  
Responsable de la diffusion : **Prof. Antoine KOUAKOU**, Professeur des Universités

SOMMAIRE

<b>1. L'objectivation du divin dans la rationalité platonicienne et dans la foi chrétienne,</b> Ange Allassane KONÉ .....	1
<b>2. Montaigne et l'humanisme pédagogique médiéval,</b> Gaoussou OUEDRAOGO .....	21
<b>3. L'œuvre d'art et la décadence de son aura : contribution à une critique benjaminienne de la modernité technoscientifique,</b> Barthelemy Brou KOFFI .....	39
<b>4. Le principe espérance de Bloch : un défi au nihilisme,</b> Issouf CAMARA .....	57
<b>5. Le sentiment de responsabilité et la protection de la nature en faveur des générations futures chez Hans Jonas,</b> Grégoire TRAORÉ et Kouassi Hermann SIALLOU .....	74
<b>6. De la compatibilité entre la réfutabilité chez Popper et la science normale chez Kuhn,</b> Bi Ya Télésphor GOZI .....	88
<b>7. L'universalité conceptuelle à l'épreuve de la diversité des contextes : Perspectives de Théophile Obenga et de Jean-François Lyotard,</b> Garba OUMAROU et Mounkaïla Abdo Laouali SERKI .....	106
<b>8. Raison et prospective : analyse critique,</b> Evariste Dupont BOBOTO .....	122
<b>9. Les politiques migratoires : de la souveraineté à la solidarité,</b> Essouf BINI et Dotsè Charles-Grégoire ALOSSE .....	142
<b>10. L'axiomatique formalisée : idéal déductif ou illusion d'un idéal déductif ?,</b> Pancrace AKA .....	165
<b>11. Contexte de prise en charge et Stratégies de résilience post chirurgicale des porteuses de fistules chroniques à Korhogo,</b> Gnazégbo Hilaire MAZOU, Zagocky Euloge GUEHI et Bi Koloko Wilfried OUIZAN .....	183

**12. La politique de communication de la Caisse Nationale de Prévoyance Sociale sur le paiement des cotisations sociales des travailleurs du secteur privé de Côte d'Ivoire,**

Bally Claude KORÉ .....199

**13. Roman africain contemporain francophone et nouveau roman : de la similarité poétique à l'imposture critique,**

Taïgba Guillaume ROUDÉ .....209

**LIGNE ÉDITORIALE**

L'univers de la recherche ne trouve sa sève nourricière que par l'existence de revues universitaires et scientifiques animées ou alimentées, en général, par les Enseignants-Chercheurs. Le Département de Philosophie de l'Université de Bouaké, conscient de l'exigence de productions scientifiques par lesquelles tout universitaire correspond et répond à l'appel de la pensée, vient corroborer cette évidence avec l'avènement de *Perspectives Philosophiques*. En ce sens, *Perspectives Philosophiques* n'est ni une revue de plus ni une revue en plus dans l'univers des revues universitaires.

Dans le vaste champ des revues en effet, il n'est pas besoin de faire remarquer que chacune d'elles, à partir de son orientation, « cultive » des aspects précis du divers phénoménal conçu comme ensemble de problèmes dont ladite revue a pour tâche essentielle de débattre. Ce faire particulier proposé en constitue la spécificité. Aussi, *Perspectives Philosophiques*, en son lieu de surgissement comme « autre », envisagée dans le monde en sa totalité, ne se justifie-t-elle pas par le souci d'axer la recherche sur la philosophie pour l'élargir aux sciences humaines ?

Comme le suggère son logo, *perspectives philosophiques* met en relief la posture du penseur ayant les mains croisées, et devant faire face à une préoccupation d'ordre géographique, historique, linguistique, littéraire, philosophique, psychologique, sociologique, etc.

Ces préoccupations si nombreuses, symbolisées par une kyrielle de ramifications s'enchevêtrant les unes les autres, montrent ostensiblement l'effectivité d'une interdisciplinarité, d'un décloisonnement des espaces du savoir, gage d'un progrès certain. Ce décloisonnement qui s'inscrit dans une dynamique infinitiste, est marqué par l'ouverture vers un horizon dégagé, clairsemé, vers une perspective comprise non seulement comme capacité du penseur à aborder, sous plusieurs angles, la complexité des questions, des

préoccupations à analyser objectivement, mais aussi comme probables horizons dans la quête effrénée de la vérité qui se dit faussement au singulier parce que réellement plurielle.

*Perspectives Philosophiques* est une revue du Département de philosophie de l'Université de Bouaké. Revue numérique en français et en anglais, *Perspectives Philosophiques* est conçue comme un outil de diffusion de la production scientifique en philosophie et en sciences humaines. Cette revue universitaire à comité scientifique international, proposant études et débats philosophiques, se veut par ailleurs, lieu de recherche pour une approche transdisciplinaire, de croisements d'idées afin de favoriser le franchissement des frontières. Autrement dit, elle veut œuvrer à l'ouverture des espaces gnoséologiques et cognitifs en posant des passerelles entre différentes régionalités du savoir. C'est ainsi qu'elle met en dialogue les sciences humaines et la réflexion philosophique et entend garantir un pluralisme de points de vues. La revue publie différents articles, essais, comptes rendus de lecture, textes de référence originaux et inédits.

**Le comité de rédaction**

**L'ŒUVRE D'ART ET LA DÉCADENCE DE SON AURA :  
CONTRIBUTION À UNE CRITIQUE BENJAMINIENNE  
DE LA MODERNITÉ TECHNOLOGIQUE**

**Barthelemy Brou KOFFI**

*Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)*  
[broubarthk@gmail.com](mailto:broubarthk@gmail.com)

**Résumé :**

La réceptivité du caractère unique lié à l'œuvre d'art traditionnelle est une préoccupation d'envergure chez les francfortois, d'une manière générale et particulièrement chez Walter Benjamin. Il faut dire que l'esthétique benjaminienne vise à montrer le bien-fondé du rapport art-technique afin de dévoiler l'impact de la seconde sur le premier. Cet article se présente comme un espace pouvant permettre de mettre en lumière le caractère ambivalent des techniques de reproduction des œuvres d'art. Cela conduira à une analyse minutieuse de la critique benjaminienne de la technique tout en mettant en exergue son optimisme face à la valorisation de celle-ci. Il résulte de ce travail de comprendre de toute évidence que la modernité constitue un espace d'enrichissement pour la culture.

**Mots-clés :** Art, aura, culture, démocratisation, marchandisation, masse, modernité.

**Abstract :**

The receptivity of uniqueness linked to the traditional art is the most preoccupation generally by the Francforts and especially by Walter Benjamin. Man can assume that benjaminian's esthetique tend to show the relation between art and technique in order to show out the impact of second on the first one. This article presents itself as a space where man is allowed to show the ambivalent characteristic of reproduction's technique on work of art. This will lead to the analysis of benjamin's critique of technique however showing its optimist face to the valorization of this one. Therefore man can understand from this work that modernity constitutes a space wealth for culture.

**Keywords :** Art, aura, culture, democratization, merchandising, mass, modernity.



## **Introduction**

Cette réflexion part d'un constat tout à fait particulier quant au rapport entre l'art et la technique. Avec l'idée chère développée par Jean Lacoste (2003, p. 168.) dans *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, on se rend compte que :

L'image de la technique se caractérise chez Benjamin par une profonde et nécessaire ambivalence. C'est, tantôt, une force qui détruit les formes traditionnelles de vie, (...), un salubre dépouillement imposée par la modernité, (...), elle est socialement libératrice parce qu'elle dissipe les faux-semblants artistiques.

À travers cette idée, l'on voit déjà poindre la nécessité d'analyser le double impact de la technique sur l'art. En effet, il faut noter que l'intervention des nouvelles techniques de reproduction massive que l'on constate dans le champ spécifiquement artistique et généralement culturel a été beaucoup critiqué par bon nombre de francfortois au point où l'on oserait parler, à l'instar de Theodor Adorno, d'un pessimisme face au rapport de l'art à la technique. D'un autre côté, avec la position de Walter Benjamin, on peut parler d'un optimisme qui témoigne de sa volonté à montrer les avantages concernant ce même rapport. Vu de cette manière, il convient de souligner avec Marc Jimenez (2005, idée tirée du résumé à la quatrième de couverture.) que « Controverses, polémiques, voire débats virulents opposent les défenseurs et les détracteurs de la création artistique d'aujourd'hui ».

Pour montrer encore une fois de plus que cette relation est énormément questionnée, on tient à préciser que Baudelaire qu'on pourrait considérer comme étant le père de la modernité avait abordé le sujet en analysant l'étroitesse du rapport entre la réalisation artistique et l'œuvre de la technique. Cela a permis à l'un de ses inspirés comme W. Benjamin (1981, pp. 18-19.) qui parlait de la perte de l'auréole de l'artiste quand il se retrouve devant l'appareil pour ses productions culturelles d'indiquer que l'art est « assiégé par la technique ». Toujours dans cette même veine, le berlinois (W. Benjamin, *Op. cit.*, 2000, p. 311.) fait une remarque en estimant que l'aura comme « apparition unique, comme trame singulière d'espace et de temps », disparaît sous le règne de la reproductibilité entendue ici comme technique à l'âge des masses. Mais, comment s'opère cette décadence de l'aura et qu'implique

exactement sa disparition sur le plan esthétique ? À partir de cette inquiétude, il convient de poser les questions suivantes : Quels sont les impacts négatifs de la reproduction technique sur les œuvres d'art ? Aussi, quel a été l'apport positif des procédés techniques sur ces mêmes productions ? Ce sont les réponses à ces différentes interrogations qui guideront notre exposé.

L'objectif de ce travail est de montrer qu'il ne faut pas toujours voir l'aspect négatif qui se dégage d'un rapport pour aussitôt porter un jugement de valeur. Il faut plutôt chercher à améliorer les conditions de faisabilité afin d'aboutir à des résultats concrets pouvant sauver l'humanité. C'est la raison pour laquelle nous essayerons d'axer notre réflexion autour de deux grands points. La première partie consistera à montrer les influences négatives des techniques de reproduction sur les produits culturels et la seconde débouchera sur les avantages de celles-ci.

### **1. Les facteurs du dépérissement de l'Aura des œuvres d'art**

En suivant de plus près l'histoire de l'art depuis les époques antiques jusqu'à nos jours, il est nettement possible de noter que les perspectives esthétiques pouvant permettre un jugement de valeur des œuvres d'art ont connu un déplacement de leur centre de gravité. C'est pourquoi l'on entendra parler d'un art dit traditionnel et d'un autre qualifié de moderne. Le changement qui s'est alors opéré en passant de la première forme à la seconde serait la conséquence logique de l'intégration de nouvelles formes d'art. Et, c'est bien cet état de fait qui a amené Benjamin à annoncer le bouleversement de la fonction de l'art, car l'on passe désormais, avec les nouvelles formes d'art tels que le "cinéma et la photographie", d'un art entouré de son halo de sacralité à un autre dépouillé de cette atmosphère si capitale. Toutes ces nouveautés ont négativement marqué le domaine culturel. À bien des égards, on peut affirmer que la modernité produit des effets néfastes sur les œuvres traditionnelles puisque « la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne ». D'où l'idée du changement de la fonction de l'art annoncée par Benjamin (2000, p. 285.).

Il faut d'emblée noter qu'une analyse beaucoup plus objective de cet aspect de l'esthétique benjaminienne ne peut être bien saisie qu'en se référant à son écrit le plus élaboré, à savoir son ouvrage intitulé *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité<sup>1</sup> technique*. Dans ce volume, Benjamin dénonce la sortie de l'œuvre d'art de son lieu où elle se trouve pour être transformée, à partir des appétits des masses, en objet de combat pour le monde moderne. Il ressort de cette analyse qu'avec les mouvements de masse qui se veulent de plus en plus popularisés, l'œuvre d'art qui était jusqu'alors basée sur le principe d'unicité est aujourd'hui exposée et saisie comme une chose destinée à la consommation. Sa valeur d'usage est substituée par la valeur d'échange : l'œuvre est désormais considérée comme une marchandise.

Dès lors, il semble indispensable de mentionner qu'on s'attardera sur la notion d'aura qui est l'une des notions les plus revisitées par les commentateurs de Walter Benjamin. Ce terme constitue un sujet beaucoup discuté dans les réflexions portant sur les productions culturelles, en l'occurrence les œuvres d'art. C'est pourquoi il paraît évident de comprendre les premières descriptions de ce concept à travers l'idée suivante :

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

Ici, Benjamin (1993, p. 56.) définit clairement que l'aura entoure toutes les choses et non seulement les œuvres d'art. Telle que l'aura est perçue comme caractéristique distinctive de l'œuvre d'art traditionnelle par rapport à celle du

---

<sup>1</sup> Ce terme semble être au cœur de la pensée benjaminienne, surtout, pour insister sur son caractère ambivalent dans son rapport avec les œuvres d'art.

monde moderne dépouillée de toute unicité, nous voyons le champ s'élargir en touchant même au genre humain. Alors, il revient de donner quelques définitions de ce concept afin de comprendre ses différents sens. L'aura pourrait être perçue sous un angle tripartite puisqu'elle apparaît dans l'œuvre de Benjamin, non seulement dans différents contextes, mais elle possède plusieurs sens qui ne sont pas toujours clairement délimités.

Premièrement, l'aura est à percevoir comme une substance phénoménale, ou comme un halo de sacralité, entourant un individu ou un objet, recelant ainsi son individualité et son authenticité. En insistant sur le fait que l'aura authentique apparaît sur toutes les choses, Benjamin cherche à redéfinir l'aura en tant que concept apte à appréhender les réalités touchant au quotidien de toutes les composantes du monde. Il est dès lors intéressant de la saisir, selon J. Lacoste, (2003, p. 61.) comme un étui<sup>2</sup> ou un ornement, entourant le signifié tout en lui conférant son authenticité. Le fait de considérer l'aura comme un étui revient à quitter la sphère qui renvoie unilatéralement cette notion aux seules œuvres d'art.

Deuxièmement, Benjamin (*Op. cit.*, p. 311.) présente clairement celle-ci comme « une trame singulière d'espace et de temps: l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». Cette valeur attribuée aux œuvres uniques est à saisir comme une forme particulière de notre perception qui investit certains phénomènes de la capacité de nous rendre le regard, c'est-à-dire d'avoir la possibilité de lever les yeux quand besoin se fait sentir. Cette expérience perceptible est mise en exergue dans *Quelques thèmes baudelairiens* où Benjamin (1935-1940. p. 187.) indique sans ambages que :

L'expérience de l'aura repose sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé ou la nature et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Car, dès qu'on est ou qu'on se croit regardé, on lève les yeux. Donc, sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.

---

<sup>2</sup> Le fait de présenter l'aura sous cette forme revient à dire que cette valeur, bien au-delà des productions artistiques, enveloppe aussi les autres espèces de la nature puisque chaque élément dégage à bien des égards un halo de sacralité.

L'interprétation logique de ce mouvement est perceptible dans les rapports interhumains. Dans la société, lorsqu'une personne fait l'objet de tous les regards, elle fait aussi l'effort sur elle pour saisir celui qui la contemple afin d'être sûre du regard porté sur elle. Voilà pourquoi on pourrait dire que, s'il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse, l'unicité de l'acte perceptif est une réponse de la chose au regard porté sur elle. Sentir l'aura donc, c'est sentir sa propre unicité.

Troisièmement, il faut savoir que l'aura désigne le souffle de l'air, le vent et plus tard un Halo, une « auréole ». Cette notion caractérise l'œuvre d'art. En réalité, l'aura est saisie comme ce qui fait et fonde l'œuvre d'art. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'en voyant celle-ci se perdre sous l'effet de la technique, le berlinois (W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 278.) annonce « le déclin de l'aura ». Ce déclin est l'œuvre, d'une manière générale, des nouvelles formes de reproduction technique et des masses en particulier. L'on passe donc, d'une étape de valorisation de l'art culturel à la désacralisation de celui-ci ; ce qui a nécessairement un impact sur le mode de perception des œuvres d'art.

La question relative à l'unicité de l'œuvre d'art qui lui confère toute son autorité semble importante à ce niveau. C'est pourquoi le penser rauletien apparaît comme celui qui est le mieux approprié pour traiter ce pan de la pensée benjaminienne. L'analyse menée par G. Raulet (2005, p. 90.) quant au rapport étroit entre l'aura et les anciennes œuvres d'art laisse entrevoir que :

l'aura est le propre de l'œuvre d'art traditionnelle, originalement liée à la religion et donc dotée d'une valeur culturelle, qui se trouve sécularisée et profanée au fil de l'évolution moderne par son exposition. L'œuvre « auratique » est unique. Or, les nouveaux médias auxquels Benjamin adhère sans réserve abolissent l'unicité de « l'œuvre », la reproductibilité met fin à la notion d'original et détruit l'aura. La « perte de l'aura » signifie tout à la fois l'abolition du sujet auctorial et la destruction de la notion d'œuvre.

De ces lignes, il faut comprendre que ce sont les nouveaux médias comme la photographie et le cinéma qui abolissent ou suppriment l'unicité de l'œuvre d'art. Ce qui conduit inexorablement à la perte de l'aura due à l'appauvrissement de l'expérience fondée sur la tradition. Le changement de perception et de réception des anciennes productions apparaît comme un coup

que l'homme porte à l'expérience du vécu quotidien. Il convient alors d'affirmer que dans la modernité, c'est le mode d'existence de l'art qui change. On passe de l'œuvre auratique à l'œuvre non-auratique qui favorise la disparition du halo de sacralité qui entoure l'œuvre. Ainsi, pour Rolf Tiedemann (1987, p. 109.), « Benjamin définit ce changement comme déclin de l'aura ».

De plus, pour montrer que c'est l'attitude des masses qui est au centre de la perte de cette valeur, il est nécessaire de saisir, toujours, avec Tiedemann (1987, pp. 109-110.) que :

les œuvres d'art techniquement reproductibles - (...) - témoignent de façon immédiate du fait que ce déclin signifie « la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel » : « Il tient à deux circonstances, corrélatives l'une et l'autre à l'importance croissante des masses dans la vie actuelle.

À partir d'ici, l'on doit noter que les masses sont à l'origine de la décadence des productions artistiques. Elles ont pour souci majeur de déposséder toute chose de son caractère unique en la reproduisant. Le seul intérêt est de tout mettre en œuvre pour posséder l'objet de plus près. Alors, pour mettre en exergue le rapport qui existe entre les masses et les œuvres reproduites, Benjamin (2000, p. 278.) écrivait ceci :

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 de sa reproductibilité.

Abondant dans cette même veine, Pierre Zima (1974, p. 180.) avance les propos suivants :

Sa reproduction technique dans la photographie, dans le film, dans le livre de poche, étroitement associée au progrès économique (à l'extension du marché de l'art) rend l'objet esthétique accessible à la consommation de masse. L'Aura devient la proie de la communication de masse qui a pour effet de réduire la distance et de dépasser la singularité de l'objet esthétique : « ... Le désir de rapprocher les choses sur le plan humain suscite autant de passions parmi les masses contemporaines que leur penchant pour dépasser le caractère unique de chaque phénomène en passant à sa reproduction.

Avec les masses, on se rend compte que tout devient exposable et n'a de sens qu'en étant ainsi. Partant, on peut indiquer qu'elles représentent une forte société de consommation. Par conséquent, elles se présentent comme l'une des

causes sociales dans la perte de l'aura puisqu'elles ne tiennent pas compte de la fonction première des œuvres liée au sacré, mais plutôt, veulent les choses à leur goût. Ce passage permet d'avouer avec Marc Jimenez que dans la société marchande<sup>3</sup> ou capitaliste, c'est à la médiation entre valeur d'usage et valeur d'échange que l'on assiste. Le qualitatif se perd donc au profit du quantitatif. Si la quantité, comme le pense Benjamin, est devenue qualité aux yeux de ces consommateurs, c'est que sûrement ils sont capables d'appauvrir l'œuvre d'art, car leur rapport avec les choses devient essentiellement "consommation". Hannah Arendt (1972, p. 263.) confirme cette position en disant que « La masse est cependant pour la consommation et non pour la production ».

Dans le souci de percevoir l'effet de l'exposition sur les anciennes œuvres d'art, il est convenable d'approcher Fodéba Keïta. Cet auteur analyse la situation d'un masque africain et se rend compte que son exposition provoque un choc. Il indique que le masque anciennement honoré et vénéré, devant quoi les esprits de tout un peuple se prosternaient, est aujourd'hui désespéré et connaît donc la honte. Cela revient à dire que le masque est tombé de son piédestal, car il est déchu, profané et ne peut plus jouer son rôle de médiateur entre les hommes et les dieux. L'exposition de l'œuvre d'art est à percevoir comme une attitude qui n'honore pas l'œuvre. De ce fait, on peut se demander pourquoi pour un appétit visuel, il arrive qu'on expose le médiateur artistique pour lui retirer sa grandeur.

Cette analyse permet de comprendre qu'une fois exposée, l'œuvre d'art perd sa valeur première et apparaît comme tout autre chose. Elle n'est donc plus entourée de son *hic et nunc*. C'est au dépérissement de son aura que le monde assiste désormais puisque la société actuelle accorde le primat au goût comme l'indique Benjamin (*Op. cit.*, pp. 79-80.) à travers les propos suivants :

Les diverses méthodes de reproduction techniques de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à tel point que, par un phénomène analogue à celui qui s'était

---

<sup>3</sup> Ce qualificatif extrait de *La querelle de l'art contemporain* de JIMENEZ, Marc exprime le fort taux de marchandisation constaté dans presque tous les domaines de l'activité humaine depuis la forte industrialisation du monde, 2005, p. 115.

produit à l'âge préhistorique, le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même.

Cela sous-entend qu'avec les nouvelles possibilités de reproduction à grande échelle, l'exposition devient une habitude et fait évacuer la valeur des œuvres grâce à l'artiste. C'est ce qui se précise chez Jean François Gautier (2019, article en ligne) quand il dit que « L'artiste n'est plus un héros, légitimé socialement ; il devient un marchand, soumis à la loi de l'offre et de la demande », parce qu'il a la possibilité d'avoir plusieurs exemplaires de sa production en un temps record. Pour ce faire, il est important de noter que les nouvelles industries culturelles sont à la base de la marchandisation sans fin des œuvres d'art. Celles-ci participent activement à la multiplication des productions de l'esprit qui aboutit à leur commercialisation tout en changeant le mode de perception des œuvres. Puisque les productions artistiques apparaissent désormais à la masse sous forme de biens consommables, elles sont saisies comme des marchandises que l'on vient écouler sur le marché. C'est ce constat qui a inspiré Rolf Tiedemann pour qu'il laisse percevoir « l'œuvre d'art comme marchandise » après qu'il ait parlé du déclin de son aura en ces termes :

Dès que l'œuvre d'art devient marchandise, on ne peut plus lui appliquer la notion d'œuvre d'art ; aussi devons-nous alors (...) renoncer à la notion d'œuvre d'art. Ce qui était aura est devenu marchandise ». (R. Tiedemann (Op. cit., p. 112.)

En définitive, on comprend aisément que la perte de l'aura des œuvres culturelles, de façon générale et en particulier des productions artistiques, est du ressort des masses qui optent pour les grandes expositions et adhèrent insidieusement à leur marchandisation. La société de masse apparaît comme celle qui existe pour la consommation des biens culturels. C'est donc le fait de vouloir posséder l'œuvre de plus près à partir des techniques de reproduction massive qui a conduit à la disparition de l'aura des œuvres d'art. Ayant perçu les effets de ces différents éléments sur l'aura des produits culturels, il est capital de savoir ce que les techniques de reproduction ont apporté de positif à l'art.



**2. Apport des techniques de reproduction aux œuvres d'art : l'optimisme de Benjamin**

Parler des bienfaits des techniques de reproduction sur les produits culturels en ce XXI<sup>e</sup> siècle revient à montrer, au-delà de tout débat contradictoire, que l'on doit louer les prouesses des avancées technologiques. En nous référant au double caractère, à savoir le caractère autonome et le caractère hétéronome de l'art, on peut dire avec un auteur comme Doh Ludovic Fié dans « *Le paradoxe de l'œuvre d'art : contribution francfortoise à la critique de la modernité* », que celui-ci joue un rôle socialement reconnu. Pour le premier caractère, il revient de noter que l'art se pose au sein de la cité et intervient indépendamment de toutes contraintes dans tous les secteurs d'activité en s'opposant à certaines réalités en vue de les comprendre sans toutefois se soumettre à une quelconque idéologie. En ce qui concerne le second aspect, il faut comprendre que cette réalité n'est jamais coupée du monde car elle jette un regard critique sur la société en vue de la parfaire. Dans le même temps, elle peut se trouver dans certaines mesures comme tributaire d'autres forces extérieures comme la politique. Ces deux conceptions associées permettent l'expression de l'idée suivante : « L'œuvre d'art est à la fois autonome et fait social » (D. L. Fié, 2011, p. 1. Article en ligne). C'est pourquoi, il semble judicieux d'aborder la question de l'apport positif des techniques de reproduction des œuvres d'art afin de saisir le bien-fondé de la relation art-technique. Au-delà de l'aspect précédent qui a permis de statuer sur les éléments ayant favorisé la perte de l'aura, il est maintenant question de voir ceux qui prouvent les avantages de ces pratiques.

Dans cette section, on tâchera de montrer l'avantage de la démocratisation des productions culturelles en insistant sur l'avantage même de la perte de l'aura. On abordera aussi la question relative au témoignage historique de ces productions afin de dégager leur importance qui est mieux saisie à partir de l'artiste. La forte industrialisation du monde apparaît aujourd'hui comme une aubaine que les citoyens doivent saisir pour leur développement. Raison pour laquelle le fait de démocratiser ou du moins de libéraliser le secteur culturel est pour nous de bon augure. Une chose est claire : c'est que la technique se présente aujourd'hui comme une donnée incontournable dans le vécu des

humains. Nul ne peut nier l'importance de cette dernière même s'il est possible de reconnaître qu'elle a quelques inconvénients.

Notons d'emblée que la perte de l'aura due à la démocratisation de l'œuvre d'art présente des avantages. Cette démarche qui renvoie en même temps à la libéralisation de celles-ci permet de savoir que l'œuvre est désormais ouverte à tous. Il faut retenir, en effet, que les progrès techniques et les innovations qui s'y rattachent sont aujourd'hui légion. Le constat qui se dégage de ces nouveautés est que la technique a changé notre rapport au réel. Ce qui se justifie à travers l'influence des nouvelles technologies sur les œuvres culturelles.

Rappelons à ce niveau qu'avant sa phase de démocratisation, l'œuvre d'art reposait sur le rituel : ce qui lui conférait sa valeur d'œuvre religieuse. Dans ce contexte, l'on comprend que dans la pré-modernité, l'art était religieux, c'est-à-dire qu'il était en rapport direct avec les rituels religieux. L'art, à cette époque où la reproductibilité technique n'avait pas encore atteint son niveau actuel faisait corps avec sa base culturelle. C'est cela que Benjamin essaie de préciser quand il indique que :

dans les églises au Moyen Âge, dans les cours princières jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle environ, la réception collective des peintures n'avait rien de simultané, mais s'effectuait d'une manière infiniment graduée et hiérarchisée. (W. Benjamin, Op. cit., p. 302.)

Il ressort qu'à cette période, les choses se faisaient en suivant une hiérarchisation d'ordre purement religieux. Toutes les œuvres d'art étaient considérées comme des œuvres magiques et ne pouvaient donc pas être approchées par un certain nombre de personnes. C'est pour cette raison, pourrait-on croire, qu'on pouvait peut-être dire que les anciennes œuvres d'art étaient réservées à des élites bien définies tels que les Pères des églises antiques. Ces œuvres avaient, pour ainsi dire, un caractère sacré lié à des divinités. Ce qui a valu, bien évidemment, aux œuvres d'art traditionnelles d'échapper à toute tentative d'exposition. À cette époque, seule l'élite<sup>4</sup> à

---

<sup>4</sup> On appelle élite dans le cadre de cette étude, toutes les personnes initiées (privilegiées) pour consulter les œuvres d'art avant leur phase de multiplication à grande échelle.

laquelle était destiné l'art « sacré » pouvait consulter une œuvre de ce genre et non les personnes séculières.

Il est maintenant important de souligner que le déclin de l'aura a favorisé l'intensification de la participation politique des masses. Cette attitude paraît apologique à nos yeux pour le simple fait que le berlinois qui "combattait" l'effet des masses, voit en même temps le caractère progressif qu'engendre ces dernières. Soulignons que cette apologie du caractère intrinsèquement progressiste de l'art reproductible dans la modernité trouve son expression la plus éloquente dans le traitement que réserve Benjamin (*Op. cit.*, p. 100.) aux tendances cinématographiques en lisant le passage qui suit :

La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de l'art. Très rétrograde vis-à-vis, par exemple d'un Picasso, elle adopte l'attitude progressiste à l'égard, par exemple, d'un Chaplin.

Par-là, l'on doit comprendre que le cinéma, en tant que technique de reproduction massive et art dépourvu d'aura, possède l'avantage d'être plus efficace que la peinture. Cet art qui présente les aspects d'une réalisation beaucoup plus démocratique et même plus près du peuple, paraît plus à même d'avoir un caractère progressiste. Ainsi, en voyant l'espoir que Benjamin place dans l'art reproductible non auratique, on le considère comme un critique hautement optimiste. Cet optimisme s'exprime à travers sa réception positive du déclin de l'aura. Selon lui, la prétendue disparition de l'aura des œuvres d'art est à recevoir positivement selon trois motifs essentiels.

Dans un premier temps, il estime que le déclin de l'aura est à concevoir comme un élément permettant de changer de cadence dans le domaine artistique. De ce fait, il aborde le problème en soutenant que ce changement est d'abord inscrit dans le cadre esthétique. En analysant au mieux le rapport art-technique, on perçoit clairement que la deuxième entité vient parfaire l'œuvre de l'artiste tout en ayant une visée esthétique plus approfondie. C'est pourquoi, dans *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau (2015, pp. 1415-1416.) soutient que :

les techniques donnent à l'artiste des moyens d'action, et une maîtrise qui évite des tâtonnements ou des échecs pratiques ; elles permettent donc de faire

porter l'essentiel du travail et de la recherche sur l'aspect proprement esthétique de l'art.

Et, cela se perçoit par la substitution d'une vérité des œuvres à l'artificialité. À ce niveau, il est important de parler des possibilités qu'offrent les techniques de reproduction en favorisant la retouche des œuvres d'art afin de penser à la restauration de l'aura perdue. C'est en fait l'idée de la perte de l'aura qui a conduit les hommes à créer de nouveaux moyens pouvant contribuer à avoir des œuvres d'art authentiques sans le critère du culte. Cela représente une spécificité pour l'art moderne. Partant, il est souhaitable d'affirmer qu'avec le développement de la photographie par exemple, l'objet d'art démocratique acquiert une indépendance nouvelle à l'égard de l'œuvre originale. Pour montrer l'apport de cette innovation technique, Benjamin (2000, pp. 40-41.) fait remarquer ceci : « En revanche, avec les progrès de la technique, elle [l'aura] disparaîtra et ne sera restaurée que par les artifices comme la retouche ». Il faut alors noter que la photographie présente des avantages innombrables. Pour en parler de façon concrète, recourons à l'étude benjaminienne annonçant qu'il est possible de restaurer l'aura perdue par des artifices tels que la retouche, le recadrage et la gomme bichromatée.

Prenant comme référence les procédés techniques qu'on pourrait appeler les « instantanés » chez Benjamin, nous pensons que les termes comme le « ralenti » et l'« agrandissement », tel qu'évoqué pour désigner des aptitudes possibles en photographie, paraissent ingénieux. C'est à partir de leur application dans le milieu artistique que l'on parvient à découvrir certains éléments cachés des œuvres reproduites. Ainsi, l'auteur de *Petite histoire de la photographie* présente l'importance de ces mécanismes en ces termes :

La photographie, avec ces auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements, montre ce qui se passe. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel », (W. Benjamin, 2000, pp. 300-301.).

De ces lignes, l'on saisit un des aspects positifs de la photographie visant à restaurer la valeur de l'œuvre. La nouvelle photographie, dont Atget est l'initiateur, s'ouvre aux choses avec beaucoup de précisions et introduit la

libération de l'objet par rapport à l'aura. Souriau va plus loin en insistant sur les prouesses réalisées par la technique en précisant :

La technique est la figure déterminable de l'énigme dans les œuvres d'art, figure à la fois rationnelle et non-conceptuelle. Elle autorise le jugement dans la zone de ce qui n'énonce pas ce jugement. (Souriau, *Op. cit.*, p. 296.)

À travers ces lignes, on comprend simplement qu'avec la technique, il est plus facile aujourd'hui de saisir les moindres détails d'une image. Rien sur une plaque photographique ne cède à l'invisibilité. Le système de vidéo-arbitrage est l'un des procédés les plus adéquats aujourd'hui pour juger des actes dans certaines rencontres sportives tels que le football, le tennis, le karaté et bien d'autres. Il convient de préciser, à ce niveau, qu'au-delà de cette première posture esthétique qui éclaire sur l'avantage de la perte de l'aura, le deuxième volet abordera l'aspect politique de la conception benjaminienne.

Ici, il est souhaitable de signifier avec l'exilé de Paris que la perte de l'aura découle de la large ouverture des produits culturels sur les marchés internationaux. S'il n'était pas possible que l'on multiplie les exemplaires des œuvres artistiques, on resterait dans la logique de l'art initiatique où seuls des privilégiés sont habilités à consulter le produit culturel. Cet ordre renvoie selon la vision benjaminienne à la valeur politique qui se justifie par l'ouverture aux masses des œuvres primitivement destinées à des initiés.

Enfin, le troisième motif qui étaye l'avantage de la perte de l'aura est anthropologique. Cette perte permet de sortir l'œuvre d'art du lieu où elle se trouve pour changer sa fonction. Son lien ne tient plus forcément qu'avec le rituel mais s'étend à tous les domaines et favorise une certaine interaction entre la production et la consultation. L'on assiste dès lors à la métamorphose d'une perception essentiellement culturelle en un intérêt cognitif.

Ce qui ressort de ce développement est que la perte de l'aura de l'œuvre d'art est un avantage en vue de comprendre le caractère progressif de l'art. Même si Benjamin reconnaît que la dégénérescence de l'aura entraîne une détérioration de l'expérience esthétique fondée sur la tradition et la contemplation, il appréhende cette irremplaçable perte du caractère auratique

d'une manière essentiellement positive. Cette perte a favorisé la découverte de nouvelles méthodes visant à restaurer la valeur de l'œuvre, surtout que Doh Ludovic Fié, tout comme Herbert Marcuse (1970, pp. 134-135.), indique que « l'art est promesse du bonheur ».

Eu égard à ce qui précède, il est important de noter encore une fois de plus que les potentialités visant la sauvegarde des œuvres culturelles se montrent de plus en plus nombreuses. L'une des preuves est l'informatisation des productions artistiques à travers les enregistrements sur des disques ou simplement dans la "mémoire" de certains appareils tels que les ordinateurs et les tablettes. Cet avantage venant des techniques de reproduction, alors nous devons souligner qu'elles innovent. Pour ce faire, on peut noter que le changement opéré au niveau des matériaux pour la réalisation des œuvres d'art, d'une façon générale, a permis à la société, comme le soutient Benjamin, d'apporter un plus en allant de la « main d'homme » à la machine puisque de la sculpture des troncs d'arbres avec des outils archaïques, l'on est passé à la modernisation du matériel permettant de fabriquer et même de reproduire ces œuvres.

De ce point de vue, on comprend que la photographie, par exemple, joue un rôle très important en favorisant la sauvegarde des choses en image et en les réactualisant au moment opportun. Quand on jette un regard sur la flore et la faune, l'on peut remarquer qu'il y a certaines espèces animales et végétales que nous connaissons aujourd'hui à partir de leurs images photographiées depuis plusieurs siècles. La photo participe alors à l'« éternisation » des œuvres produites pour le bonheur des humains. Par l'action conservatrice des outils de reproduction technique tels que le disque, les cassettes et la vidéo, l'on connaît certaines grandes figures emblématiques de l'histoire. Bien que cette connaissance ne soit pas vraie au sens strict du terme, il est possible d'avouer l'image positive des techniques de reproduction puisqu'on peut donner avec exemple à l'appui, les moindres détails concernant la vie de plusieurs hommes historiques. Prenant le cas tout à fait particulier de celui que plusieurs personnes considèrent comme étant le père fondateur de la nation ivoirienne, en l'occurrence Feu Félix Houphouët Boigny, nous comprenons que c'est seulement à partir des séries télévisées ou des photos de ce dernier que l'enfant

d'après 1993 pourra dire qu'il le connaît. D'où l'importance des techniques de reproduction des images. Comme les Grecs, il faut donc « produire en art des valeurs éternelles », (W. Benjamin, 2000, p. 83.).

Un autre élément de la reproduction technique consiste en la légitimation du filmage qui conduit à la production de films. À partir du film, l'on arrive à garder certaines œuvres du passé en souvenir. La grande entreprise de production de films comme Hollywood permet au monde entier de suivre en image des faits passés depuis plusieurs siècles grâce à l'action de reproduire techniquement. C'est probablement pour cette raison qu'il est qualifié d'« œuvre d'art la plus perceptible » (WALTER, Benjamin, *Op. cit.*, p. 83.).

Pour montrer l'intérêt de la reproduction culturelle, Habermas (2011, pp. 405-406.) revisite la question pour faire comprendre le lien entre ce mécanisme et la tradition. Ainsi, le francfortois avance l'idée selon laquelle cette pratique assurerait la continuité de la tradition et la reconnaissance de l'identité des peuples. Son avis étant acceptable, on pense en donner les détails en suivant ce passage :

La reproduction culturelle (...) assure à la fois la continuité de la tradition et une cohérence du savoir suffisante pour les besoins en intercompréhension que fait valoir la pratique quotidienne. (...) elle assure une continuité à l'identité des groupes. (...) elle assure aux générations suivantes l'acquisition des capacités d'action généralisées et prend soin d'harmoniser les biographies individuelles et les formes de vie collectives.

À travers cette idée, on perçoit certains avantages de l'acte de reproduire. On peut entre autres citer la continuité de la tradition et l'acquisition du savoir lié au passé des peuples. Dans cette perspective, la reproduction apparaît comme un moyen permettant d'entretenir des rapports de socialisation entre les hommes.

L'on oserait croire en un pessimisme farouche de la part de Benjamin en parcourant le premier axe qui a montré les éléments qui dépérissent l'aura des œuvres d'art. Or, force est de constater dans la suite du développement qu'il est plutôt optimiste face à l'action des techniques de reproduction massive des œuvres d'art puisque l'espérance de vie des produits culturels est en grande partie liée à l'apport de ces mécanismes de reproduction. L'artiste est donc

perçu comme un témoin de l'histoire à travers ses réalisations. Au vu des innovations constatées dans le domaine artistique grâce aux nouvelles technologies et surtout dans la modernité, l'on doit comprendre que la technique est pour l'art, ce qu'est l'oxygène pour l'homme. En un mot, nous devons comprendre que l'art et la technique se complètent.

### **Conclusion**

Il faut admettre à l'instar de Walter Benjamin et Theodor Adorno que la question relative au rapport entre l'art et la technique constitue un problème pertinent qui a besoin d'être sérieusement traité. Il y a des polémiques autour de cette problématique que l'on se doit de comprendre. Mais, sans vouloir se jeter dans un débat contradictoire, il convient de savoir que si la technique s'est invitée sur le terrain artistique, cela est de bonne guerre. Les procédés tels que le cinéma et la photographie permettent de pérenniser certains éléments culturels afin de reconstituer l'histoire des peuples. Cela dit, nous reconnaissons aussi qu'il existe des manquements technologiques qui agissent sur la société. Toutefois, il revient de retenir que la modernité est un facteur d'enrichissement pour l'humanité. L'art moderne en liaison avec la technique se met au service du développement humain puisque cette dernière constitue un moyen de libération de l'homme.

### **Références bibliographiques**

ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, 1983, *La dialectique de la Raison, Fragments philosophiques*, trad. de Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard.

ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, 1995, trad. de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck.

Doh Ludovic FIÉ, 2011, « Le paradoxe de l'œuvre d'art : contribution francfortoise à la critique de la modernité », in *Revue Baobab*, Université de Cocody/ Abidjan, <http://www.revuebaobab.org/>, Abidjan.

HABERMAS Jürgen, 2011, *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard.

HANNAH Arendt, 1972, *La crise de la culture*, Huit exercices de pensée politique, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard.



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

LACOSTE Jean, 1972, *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Mayenne, Maurice Nadeau.

MARCUSE Herbert, 1968, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* ; traduction de Monique Wittig revue par l'auteur. Coll. « Points », Paris, Éditions de Minuit.

MARCUSE Herbert, 1970, *Culture et société*, trad. Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset, Paris, Éditions de Minuit.

RAULET Gérard, 2005, *Walter Benjamin, Philo-philosophes*, collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses.

SOURIAU Etienne, 2015, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.

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

WALTER Benjamin, 1931, « Petite histoire de la photographie », in *œuvres II*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard.

WALTER Benjamin, 1935-1940 « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Essais 2*, Paris, Gallimard.

WALTER Benjamin, 1981, « Zentral Park (extraits) », in *Revue d'esthétique*, Toulouse, Privat.

WALTER Benjamin, 1993, *Sur le haschich*, Trad. de Jean-François Poirier, Paris, Éditions Christian Bourgois.

WALTER Benjamin, 2000, « Présentation », in *Œuvres I*, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard.

WALTER Benjamin, 2003, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia.

ZIMA Pierre, 1974, *L'École de Francfort : dialectique de la particularité*, Paris, Éditions Universitaires.

### **Références Webographiques**

GAUTIER Jean François, 2019, "Penser la crise de l'art après Walter Benjamin", in <https://linactuelle.fr/index.php/nabis-Luxembourg-jean-francois-gautier/>, pp. 1-18.