

# Comptes rendus

Nathalie Heinich

Cet ouvrage a été publié par  
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

« RÉFLEXIONS FAITES »  
Pratique et théorie

« Réflexions faites » part de la conviction que la pratique et la théorie ont toujours besoin l'une de l'autre, aussi bien en littérature qu'en d'autres domaines. La réflexion ne tue pas la création, elle la prépare, la renforce, la relance. Refusant les cloisonnements et les ghettos, cette collection est ouverte à tous les domaines de la vie artistique et des sciences humaines.

Ce livre a été publié  
avec l'aide de la Communauté Française de Belgique

Graphisme : Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - 2007.  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

Nathalie Heinich

# COMPTES RENDUS

à

Walter Benjamin

Pierre Bourdieu

Norbert Elias

Erving Goffman

Françoise Héritier

Bruno Latour

Erwin Panofsky

Michaël Pollak

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



# INTRODUCTION



Dans la mesure où elles relèvent bien d'une activité scientifique, les sciences de l'homme sont une production collective et cumulative : des chercheurs, s'adossant à des prédécesseurs, proposent des analyses, des modèles, des concepts, dont certains seront repris par d'autres et intégrés à la « boîte à outils » de la discipline, tandis que d'autres se périmeront, ne subsistant dans les mémoires qu'au titre de l'histoire des idées.

Aussi l'innovation ne peut-elle réussir – c'est-à-dire se produire avec quelque chance de devenir elle-même une tradition – qu'à une double et contradictoire condition : d'un côté, se détacher de ce qui précède, de ce qui a été appris, et de ce qui s'enseigne, de façon à faire surgir le nouveau ; de l'autre, à l'opposé, maintenir suffisamment de liens avec le passé, voire le présent de la discipline, pour se rendre acceptable par d'autres que son auteur, assimilable, intégrable dans les frontières communes. C'est un délicat exercice d'équilibre, dont la fragilité explique la rareté.

En cela réside la nécessité des références aux prédécesseurs : elles témoignent de cette conscience que l'on n'avance pas sans s'adosser à un passé, à un corpus d'acquis partagés, fût-ce inégalement. Même si la tentation est grande de se croire sur les sommets, il est bon de se souvenir, et d'attester, que nous sommes d'abord, selon la cé-

lèbre image de la scolastique médiévale, « des nains juchés sur les épaules des géants ».

Ces références se construisent d'abord en fonction des auteurs, plus que des écoles ou des thématiques : c'est que dans nos disciplines, beaucoup plus que dans les sciences de la nature, le savoir reste produit de façon essentiellement individuelle, même s'il est ensuite constitué comme tel – en savoir donc, plutôt qu'en littérature – de façon collective, à travers toutes sortes de procédures d'accréditation et de transmission, qu'étudient les sociologues et anthropologues des sciences. L'auteur demeure l'élément principal de la recherche, comme en témoigne le fait que nous sommes soumis non à la juridiction des brevets mais à celle des « droits d'auteur », en vertu de contrats éditoriaux signés en notre nom et non pas au titre de l'institution qui nous salarie. Avant de circuler entre des concepts, des méthodes, des problématiques, l'activité de recherche circule entre des noms propres, dont la cartographie dessine l'espace d'une discipline à un moment donné du temps. Qu'on le veuille ou non, notre activité conserve une grande part d'individualité.

Les hommages aux auteurs reproduits dans ce volume ne s'adressent toutefois pas tant à des personnes qu'à des ouvrages (à l'exception de deux courts textes, plus personnels, relevant de la nécrologie), puisqu'il s'agit de comptes rendus de livres publiés dans des revues spécialisées. C'est que la focalisation sur les auteurs doit passer par un examen critique de leurs travaux, si l'on veut éviter l'affiliation inconditionnelle à des maîtres : elle doit rester

principalement utilitaire, dans une logique heuristique de discussion sur des travaux précis.

C'est pourquoi aussi ces comptes rendus « à » des auteurs, en règlement d'une dette intellectuelle, sont en même temps des comptes rendus « de » leurs contributions, ne s'interdisant pas une certaine irrévérence. Celle-ci surprendra peut-être ceux qui attendent d'un « exercice d'admiration » – selon le beau titre de Cioran – une reconnaissance sans conditions, un prétexte pour s'inscrire dans une généalogie, c'est-à-dire une façon d'appartenir. Mais si l'appartenance est moralement confortable (c'est même, sans doute, l'une des pulsions humaines les plus fondamentales), elle est intellectuellement peu profitable, par les limites qu'elle oppose à l'esprit d'innovation. Les traditions sont faites pour être enseignées mais aussi – même les plus fiables – pour être critiquées, examinées, renouvelées. D'où la nécessité, non seulement de la lecture mais également de la critique : laquelle ne signifie pas irrespect, mais liberté à l'égard de l'autorité scientifique, dans la prise au sérieux de ses enjeux proprement intellectuels.

Les comptes rendus reproduits ici, initialement publiés de 1983 à 2007, ont été choisis en fonction d'un critère : ils ont en commun d'explicitier un non-dit du texte commenté – ce qui n'est pas le cas de tout compte rendu, puisque ce genre autorise aussi bien la simple description ou la paraphrase. « Il n'y a de science que du caché », affirmait Gaston Bachelard, en une formule que Pierre Bourdieu se plaisait d'autant plus à répéter qu'elle confortait sa posture critique, ramenant le travail du sociologue à une opération de dévoilement. Mais tout dévoilement n'est pas forcément critique, car le caché ne relève pas que de

ce qui est volontairement dissimulé ou involontairement refoulé : il peut procéder aussi de l'implicite lié au « ça va de soi » créé par la familiarité ; de ce qui est laissé dans l'ombre par un éclairage partiel ; du brouillage des traits pertinents par la multiplicité des objets soumis à la perception (c'est l'effet « image dans le tapis ») ; de la stratification des significations assignables à un même objet ; ou encore, plus simplement, de l'erreur de raisonnement. Bref : parce que le « caché » ne résulte pas forcément d'une volonté maligne de dissimulation, le dévoilement ne prend pas toujours une forme critique. On s'en apercevra dans ces textes, où l'explicitation du non-dit revêt différents aspects.

Dans « *L'aura* de Walter Benjamin »<sup>1</sup>, il s'agit d'extraire d'un ouvrage célèbre du philosophe allemand, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, un concept tout aussi célèbre, celui d'*aura*, pour tenter un renversement de l'argument : la multiplication des reproductions par la technique (notamment photographique) n'est pas ce qui prive l'art de cette qualité mystérieuse ; c'est, au contraire, ce qui crée l'*aura* de l'original, sa fascinante authenticité. Ainsi la perte se révèle un gain, le négatif se mue en positif. Corrélativement, le souci manifesté par les esthètes progressistes de l'école de Francfort à l'égard de toute massification est analysé comme le produit de la contradiction entre l'idéalisation élitiste de l'art et l'idéalisation populiste des valeurs

---

<sup>1</sup> « Note sur l'*aura* de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre 1983.

révolutionnaires. Le dévoilement du non-dit prend donc ici la forme d'un renversement, mettant l'accent sur une faute de raisonnement, assorti de l'explicitation d'une contradiction subie mais non problématisée par l'auteur.

Avec « Panofsky épistémologue »<sup>2</sup>, le non-dit n'est pas celui de l'auteur commenté – Erwin Panofsky – mais celui du chercheur analysé par lui dans *Galilée critique d'art* : Galilée donc, dont le « purisme critique », selon le célèbre historien d'art allemand, expliquerait son incapacité à découvrir avant Kepler le caractère elliptique de la trajectoire des planètes. Or pour opérer ce dévoilement des soubassements d'une épistémologie, il faut à Panofsky un tortueux mais fascinant trajet entre une multiplicité de domaines hétérogènes et parfois oubliés – théorie des arts, musique et cabinets de curiosité, numérologie et anamorphoses, maniérisme et poésie, astronomie et anatomie, physique et marqueterie –, que le travail du commentateur consiste alors à restituer en l'explicitant. Le dévoilement opéré par le commentaire n'est donc ici guère plus qu'un soulignement du dévoilement opéré par le texte commenté : soulignement rendu toutefois nécessaire par la complexité d'une argumentation adossée à des références historiques que peu d'entre nous, aujourd'hui, maîtrisent.

---

<sup>2</sup> Introduction à la traduction de *Galilée critique d'art*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, mars 1987 ; ré-édition (suivi de « Attitude esthétique et pensée scientifique » par Alexandre Koyré), Les Impressions nouvelles, 1993 et 2001.

<sup>3</sup> « Pour introduire à la cadre-analyse », *Critique*, n° 535, décembre 1991 ; cet article développe un premier compte rendu, « À propos de *Frame Analysis* d'Erving Goffman : une introduction à la cadre-analyse », publié dans la *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, n° 1-2, 1988.

« La cadre-analyse d’Erving Goffman »<sup>3</sup> se présente également comme une façon de souligner les cheminements d’une pensée : celle du sociologue américain Erving Goffman, dans le dernier de ses grands livres qui, à l’époque, n’avait pas encore été traduit en français – ce pourquoi le dévoilement ici peut être pris aussi au sens premier d’une présentation destinée au lectorat non anglophone. S’y ajoute cependant la volonté d’explicitier les raisons mêmes pour lesquels ce livre majeur, publié initialement en 1974 et considéré par son auteur comme son œuvre maîtresse, tardait tant à être traduit : à savoir sa dissonance par rapport au reste de l’œuvre, considérée par les « goffmaniens » comme un monument de l’interactionnisme. Or *Frame Analysis* est un livre d’esprit nettement structuraliste, donc hérétique aux yeux des interactionnistes, dont sont d’ailleurs évoquées dans cette présentation quelques recensions fortement critiques. L’article se risque enfin, en conclusion, à appliquer cette « cadre-analyse » à la problématique de la représentation artistique, à travers quelques exemples qui illustrent la richesse heuristique de la « grammaire » cadre-analytique : de sorte que ce compte rendu ajoute, au dévoilement par l’explicitation des enjeux théoriques, un dévoilement par extension du modèle à un domaine de l’expérience peu traité par le livre en question.

Avec « Le génie de Norbert Elias »<sup>4</sup>, le dévoilement se durcit en prenant un aspect proprement interprétatif, selon le modèle hérité de la psychanalyse. Il s’agit en effet de repérer, dans l’ouvrage tardif consacré à Mozart par le sociolo-

---

<sup>4</sup> « Génie de la sociologie », *Critique*, n° 550-551, mars-avril 1993.

gue allemand Norbert Elias (*Mozart. Sociologie d'un génie*, 1991), une homologie inversée : d'une part, la contradiction d'ordre social entre le sentiment intérieur qu'avait le musicien de sa grandeur artistique, et son infériorisation à la cour du fait de son appartenance à une catégorie professionnelle hiérarchiquement dominée ; d'autre part, la contradiction d'ordre psychologique entre le surinvestissement paternel et, probablement, l'absence de véritable considération par un père qui utilisait son fils comme une projection de ses propres désirs d'accomplissement, selon le processus d'« abus narcissique » bien décrit par la psychanalyste Alice Miller. Si elle n'est pas explicitée comme telle, cette double contradiction inversée entre grandeur et petitesse est au cœur de l'analyse d'Elias, qui propose d'expliquer ainsi la dépression nerveuse dont, suppose-t-il, Mozart serait mort – cet essai relevant ainsi non de la sociologie de l'art mais de la psycho-sociologie de l'identité. Or ce schéma n'explique-t-il pas aussi la condition d'Elias lui-même, qui n'aurait tant fouillé l'histoire de ce génie de la musique que pour mieux comprendre, par empathie, son propre génie de sociologue ? C'est là toutefois une hypothèse qui, comme toute interprétation psychanalytique, ne pourrait être validée que par celui qui en est l'objet. Le dévoilement trouve là l'une de ses limites.

Dans « Françoise Héritier et l'inceste du deuxième type »<sup>5</sup>, on s'éloigne plus encore du domaine de l'art en direction de la psychanalyse et de l'identité, mais dans une perspective anthropologique, puisque c'est la discipline à

---

<sup>5</sup> « L'inceste du deuxième type et les avatars du symbolique », *Critique*, n° 583, décembre 1995.

laquelle appartient Françoise Héritier, auteur de *Les Deux sœurs et leur mère* (1994). Par-delà la restitution de son argumentation – il existe un « inceste du deuxième type », défini non par la copulation entre apparentés, comme dans la théorie standard, mais par la copulation de deux apparentés avec un même partenaire –, l'enjeu est ici, comme pour Benjamin, de mettre au jour un double impensé. Le premier impensé est celui de la rivalité, que l'auteur semble négliger au titre de fondement du tabou de ce type d'inceste, alors que ses données devraient l'y conduire. Le second impensé est celui du symbolique, que l'auteur associe à l'imaginaire des mélanges corporels, passant ainsi sous silence la question – non plus imaginaire mais proprement symbolique – des places occupées dans l'ordre générationnel. Ici, le dévoilement relève donc plutôt d'un complément d'analyse, qui n'enlève rien à la thèse de l'auteur – l'existence et l'importance de l'inceste du deuxième type –, mais en propose une interprétation approfondie <sup>6</sup>.

Avec « L'autobiographie paradoxale de Pierre Bourdieu » <sup>7</sup>, consacré à son *Esquisse d'une auto-analyse*, il s'agit de comprendre le malaise dont le célèbre sociologue français avoue lui-même souffrir dans cette entreprise autobiographique, en le référant non seulement à sa posture générale au sein du monde intellectuel, mais aussi, plus précisément, à un non-dit à la fois évident et aveuglant : celui de son non-engagement dans la guerre d'Algérie aux

---

<sup>6</sup> Pour un prolongement plus théorique de cette analyse, cf. Caroline Eliacheff, N. Heinich, « Étendre la notion d'inceste : exclusion du tiers et binarisation du ternaire », *A contrario*, vol. 3, n° 1, 2005.

<sup>7</sup> « Une autobiographie paradoxale », *L'Homme*, n° 173, janvier-mars 2005.

côtés des combattants algériens et de leurs soutiens dans l'intelligentsia française, alors même qu'il était sur place. Le dévoilement prend donc ici la forme d'un éclairage porté sur une circonstance biographique fautive de culpabilité, qui donne sens tant à certains éléments de sa vie qu'à sa façon d'en rendre compte.

Enfin, c'est également d'un éclairage qu'il est question dans « Bruno Latour : une sociologie très catholique »<sup>8</sup>. À partir d'un ouvrage récemment paru du sociologue français, *Changer de société, refaire de la sociologie*, la présentation des trois dimensions de son oeuvre – empirique, politique, métaphysique – permet de dégager ce qui, dans cette dernière dimension, relève d'une dimension religieuse, judéo-chrétienne et, plus précisément, catholique, qui colore l'ensemble de sa démarche.

En annexe, deux courts hommages – l'un à Michael Pollak, à l'occasion de son décès en 1992<sup>9</sup>, l'autre à Norbert Elias<sup>10</sup> – complètent cette série de comptes rendus par une note plus empathique.

Sociologie de l'art, sociologie des sciences, anthropologie de l'identité ; cinq sociologues, un philosophe, un historien d'art, un anthropologue ; trois Français, trois Al-

---

<sup>8</sup> « Une sociologie très catholique ? À propos de Bruno Latour », *Esprit*, mai 2007.

<sup>9</sup> « Motifs d'une recherche : hommage à Michael Pollak », *Bulletin de la fondation Auschwitz*, n° 35, janvier-mars 1993.

<sup>10</sup> « Le regard de Norbert Elias », *Les Cahiers de médiologie*, n° 4, 1997.

lemands, un Autrichien, un Américain (dont quatre émigrés) : voilà qui dit bien le caractère trans-frontalier, à tous les sens du terme, de la discipline sociologique, à partir de laquelle ont été produits ces comptes rendus.

Comment dans ces conditions mettre de l'ordre dans cette courte série ? Plutôt que l'ordre alphabétique, purement arbitraire, nous avons opté pour l'ordre chronologique de publication : à défaut de nous éclairer sur les textes ainsi commentés, il nous renseignera au moins sur la façon dont l'auteur de ce recueil s'est exercé à cultiver, d'un même pas, la critique et l'admiration.

## REMERCIEMENTS



Les textes ré-édités ici, avec des modifications mineures (et parfois sous un autre titre), n'existeraient pas sans les revues qui les ont initialement publiés, et que nous tenons à remercier : *Actes de la recherche en sciences sociales* pour « Note sur l'*aura* de Walter Benjamin » (n° 49, septembre 1983) et « Panofsky épistémologue » (n° 66-67, mars 1987) ; *Critique* pour « Pour introduire à la cadre-analyse » (n° 535, décembre 1991), « Génie de la sociologie » (n° 550-551, mars-avril 1993) et « L'inceste du deuxième type et les avatars du symbolique » (n° 583, décembre 1995) ; *L'Homme* pour « Une autobiographie paradoxale » (n° 173, janvier-mars 2005) ; *Esprit* pour « Une sociologie très catholique ? » (mai 2007) ; le *Bulletin de la fondation Auschwitz* pour « Motifs d'une recherche : hommage à Michael Pollak » (n° 35, janvier-mars 1993) ; *Les Cahiers de médiologie* pour « Le regard de Norbert Elias » (n° 4, 1997).



# L'AURA DE WALTER BENJAMIN

NOTE SUR  
*L'ŒUVRE D'ART A L'ÈRE*  
*DE SA REPRODUCTIBILITÉ TECHNIQUE* <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.



Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin décrit les implications qu'aurait sur l'œuvre d'art l'apparition des moyens techniques de reproduction (c'est-à-dire, essentiellement, la photographie et le cinéma), en tant qu'ils comportent, par rapport aux moyens traditionnels (gravure, lithographie), des propriétés nouvelles, susceptibles d'engendrer des transformations radicales. Ces propriétés sont principalement liées, d'une part, à la primauté de l'appareillage technique (avec la photographie, « pour la première fois, en ce qui concerne la reproduction des images, la main se trouve déchargée des tâches artistiques essentielles, lesquelles dorénavant furent réservées à l'œil fixé sur l'objectif », p. 173) ; d'autre part, à l'effet de massification, de multiplication des images ainsi produit (« En multipliant les exemplaires, elles [les techniques de reproduction] substituent un phénomène de masse à un événement qui ne se produit qu'une fois », p. 176).

Les propriétés ainsi induites sont, selon Walter Benjamin, tout entières marquées par le négatif, le manque, la perte : manque d'« authenticité » (« À la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve », p. 174 ; « l'ici et le maintenant de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité », p. 175) ; perte de la « tradition » (« On pourrait dire, de

façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition », p. 176) ; dégradation de la présence (« ici et maintenant ») en « actualité », justiciable de n'importe quelle circonstance. (« En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité », p. 176) ; suppression de la distance et, par là même risque de proximité, de promiscuité (la technique « permet surtout de rapprocher l'œuvre du spectateur ou de l'auditeur », p. 175)<sup>2</sup>.

Ce qui donc, en résumé, se perd pour Walter Benjamin avec les techniques de reproduction, c'est ce qu'il appelle l'« aura » de l'œuvre d'art : son unicité, son authenticité, sa présence « ici et maintenant » (ou, en d'autres termes, son caractère sacré) : « Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent par ailleurs intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant » – « ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose » (p. 176).

---

<sup>2</sup> Cette distance de l'œuvre d'art n'est en fait que l'expression de son caractère sacré. Walter Benjamin le suggère lui-même, dans cette note où il suffit de remplacer « lointain » par « séparé » pour trouver une description du processus de sacralisation, de séparation symbolique (magique) : « En définissant l'aura comme 'l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être', nous avons simplement transposé dans les catégories de l'espace et du temps la formule qui désigne la valeur culturelle de l'œuvre d'art. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. En fait, la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable. Par nature même, elle est toujours 'lointaine' – si proche qu'elle puisse être. On peut s'approcher de sa réalité matérielle, mais sans porter atteinte au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue » (note 1, pp. 179-180).

## Qui perd gagne

Mais ce que l'argumentation de Walter Benjamin dissimule et met en évidence à la fois, c'est que ces techniques de reproduction, avant de faire apparaître une perte de l'aura, sont la condition même de l'existence de cette aura : c'est, au moins en partie, parce que la photographie implique multiplication des images et des spectateurs, rapprochement de l'œuvre avec le public, perte d'authenticité de l'objet, que l'original a pu être perçu, en négatif, comme incarnation de l'unique, de la présence absolue (le concert *vs* le disque), de la distance maximum par rapport aux conditions réelles d'appropriation par la reproduction<sup>3</sup>. Il est probable donc que l'invention de la photographie a fortement participé – parmi d'autres facteurs – à cette sacralisation de la peinture caractéristique de l'époque moderne. Et la prise de conscience des propriétés négatives de la photographie, relativement à la conception de l'œuvre d'art ainsi produite (prise de conscience dont témoigne exemplairement Walter Benjamin), n'est sans doute qu'un effet en retour des propriétés, éminemment positives, qu'elle a su faire apparaître *a contrario* dans la peinture<sup>4</sup>.

Cet effet de sacralisation *a contrario*, que Walter Benjamin décrit de façon inversée en parlant d'une désacra-

---

<sup>3</sup> On peut faire l'hypothèse, par exemple, que c'est pour une part *parce que* l'image de la Joconde est mondialement diffusée que le public du Louvre est aussi « dévot » – et, peut-être, que c'est parce qu'il est si dévot qu'il y a une glace protégeant le tableau, le *séparant* de la foule ? Loin de faire perdre son aura au tableau, c'est la photographie qui contribue à la lui conférer.

<sup>4</sup> Il est manifeste d'ailleurs que la question traitée ici par W. Benjamin ne concerne pas tant ce que la reproduction fait subir à l'œuvre (auquel cas il ne s'agirait

lisation par la reproduction, il est frappant de constater qu'il le définit parfaitement (« à l'endroit ») dans le cas de la gravure à la fin du Moyen-Âge : « C'est précisément parce que l'authenticité échappe à toute reproduction que le développement intensif de certains procédés techniques de reproduction a permis d'*établir* des différenciations et des degrés dans l'authenticité elle-même. À cet égard le commerce d'art a joué un rôle important. Avec la découverte de la gravure sur bois, on peut dire que l'authenticité des œuvres était attaquée à sa racine, avant même d'avoir atteint à une floraison qui devait l'enrichir encore. En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen-Âge n'était pas encore 'authentique' ; elle l'est *devenue* au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au 19<sup>e</sup> » (p. 175) (souligné par moi).

Walter Benjamin fait ainsi apparaître, dans le passé, en quoi l'« authenticité » de l'œuvre est un phénomène socialement construit, une fonction de la perception esthétique, et non une propriété de l'œuvre elle-même. Ce qui ne l'empêche pas, à propos du phénomène récent qu'est la photographie (phénomène qui n'est d'une certaine façon que la réactivation, à une échelle amplifiée et à un rythme accéléré, des transformations survenues à la Renaissance sous le coup, entre autres, du développement de la gravure), d'avancer une interprétation substantialiste

---

que des reproductions d'œuvres d'art – or Benjamin parle essentiellement de la photographie en général, et du cinéma, qui a fort peu à voir avec la reproduction des œuvres) que ce que l'existence même des formes techniques et reproductives d'expression fait apparaître, par comparaison, dans les formes traditionnelles.

(l'aura appartient à l'œuvre d'art) qui lui permet, par un effet d'imputation négative, de rendre la photographie responsable de la perte d'une propriété qu'elle a justement contribué à construire ; et de dire (p. 176) « Au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura » (alors que c'est non pas ce qui est atteint mais ce qui est produit) ; ou encore de parler, à propos du cinéma (p. 177), de « liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel » (alors qu'il s'agit non d'une liquidation, mais d'une mise en évidence).

Cette inversion du raisonnement par imputation négative, on la retrouve fréquemment dans les réflexions du type : « l'art est devenu mercantile », « depuis que l'art est une marchandise », etc. – qui oublient que les œuvres ont toujours été marchandises, mais qu'il est arrivé un moment où il n'était plus légitime qu'elles le soient, et que ce qui a changé, ce n'est pas qu'elles le sont devenues, mais qu'elles ont été aperçues (parce que déniées) comme marchandises. Citons, parmi beaucoup d'autres exemples, Adorno : « Dans la mesure où l'art correspond à un besoin social manifeste, il est devenu en majeure partie une entreprise gouvernée par le profit, qui dure tant qu'elle est rentable et par sa perfection aide à passer sur le fait qu'elle est déjà morte »<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Th. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 31-32. On pourrait d'ailleurs, *mutatis mutandis*, étendre cette forme de perversion du raisonnement à celui qui préside à la formation des boucs-émissaires : dire, par exemple, que « depuis qu'il y a des immigrés (des juifs) dans les cités HLM (en Allemagne), les Français (les aryens) ne se sentent plus chez eux », c'est ne pas voir que c'est justement la présence des immigrés, et leur désignation comme tels, qui permet à certaines fractions du monde ouvrier de se constituer comme « Français » (plutôt que, par exemple, comme prolétaires).