

Sur le concept d'*aura*

Le texte de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) a été écrit en 1935 puis réécrit en 1939 pour une seconde version¹. Il est donc rédigé dans un moment historique de crise et d'angoisse pour l'histoire de l'Occident. Benjamin trouva la mort le 26 septembre 1940 à Portbouc.

Ce texte a été écrit en vue de produire (ce que nous nommons une pensée philosophique) des pronostiques sur l'évolution de l'art. Ces pronostiques doivent être lus à partir de ceux de Marx afin de rendre possible la fin du capitalisme. Donc, pour notre penseur, en vue de formuler les exigences révolutionnaires dans la politique de l'art. C'est de cela d'abord dont il s'agit, construire une théorie politique et marxiste pour pronostiquer à la fois la fin du capitalisme et la teneur révolutionnaire de l'œuvre.

Le terme central est donc *Reproduzierbarkeit*, littéralement caractère de ce qui s'ouvre à la reproduction. *Reproduire* est un terme relativement récent dans les langues européennes puisqu'il n'apparaît pas avant le XVI^e siècle au sens biologique d'abord puis dérivé pour signifier les modes industrielles ou artistiques de production. *Production* quant à lui est un terme plus ancien, d'origine latine qui signifie l'extension de quelque chose, à partir du verbe *producere* faire avancer, dévoiler, produire. Le terme latin recouvre alors, pour partie, les sens des termes grecs *poièsis*, produire, mettre devant et *alethèia*, dévoilement. La *Reproduzierbarkeit* ou reproductibilité est ce caractère de l'activité humaine qui consiste à démultiplier les modes de production et de dévoilement.

Or ces modes particuliers de démultiplication de la production et du dévoilement on conduit d'une part à une crise sans précédent de la condition des opérateurs (condition ouvrière), ce qui justifie pour Benjamin la mention dès les premières pages de Marx et de la fin possible du capitalisme, c'est-à-dire de la fin des conditions propres à ces modes de reproductibilité qui conduisent l'expérience de la modernité à une crise et à une terreur et, d'autre part, à une autre crise, non plus celles des opérateurs, mais celle des artistes (modernité), ce qui justifie pour Benjamin cette volonté de pronostiquer l'activité de l'œuvre et de l'art.

Nous proposons une lecture politique et philosophique de ce texte pour en comprendre qu'il est possible à partir de la pensée de Benjamin de penser une historicité de l'œuvre et de l'image à partir du processus politique comme achèvement du capitalisme et du processus philosophique comme achèvement de l'ontologie. Puis enfin nous proposerons ce qui n'a encore jamais été produit une interprétation du concept d'*aura* à partir de la pensée aristotélicienne de l'œuvre, pour tenter de penser une actualité des concepts benjamiens.

1. Walter Benjamin, *Oeuvres*, trad. M. de Gandillac, Gallimard, 2000, t. III, p. 269.

Le texte de Walter Benjamin est unifié à partir de cette idée qu'il est un pronostic et construit à partir de quinze propositions théoriques.

La première proposition (I.) consiste à établir une différence *fondamentale* (le terme *fondamental* ne signifie pas qu'il renvoie à une origine mais à un *support*, plus précisément encore à ce qui est mis à disposition) entre le principe de reproduction et la reproductibilité. Le principe de reproduction est un principe morale, un dispositif en tant qu'il pose l'idée que toute œuvre est par principe reproductible. Que signifie ce «par principe», «*Grundsätzlich*»? Précisément il s'agit d'un *Grund*, un fond au sens d'un support et non au sens d'un principe (chose première). L'œuvre est en tant que support ouverte à la reproduction, parce que nous le désirons et parce que nous disposons de moyens techniques pour cela. La «reproductibilité technique» en serait donc différente parce qu'elle en est sa conséquence, en tant qu'elle est devenue un dispositif de plus en plus puissant pour l'histoire de l'œuvre et qu'elle en devient le procédé même. L'histoire de l'art consiste donc en une relation dialectique complexe pour l'épreuve de la reproduction entre dispositif et procédé.

Mais alors (II.) s'oppose à cette histoire, celle d'une épreuve d'une présence particulière liée à l'unicité. Ce que Benjamin nomme un *hic et nunc*, un ici et maintenant au sens de ce que la traduction nomme une «authenticité», *Originals* en allemand. Il serait plus simple de dire que le *hic et nunc* induit l'idée d'un «original», c'est-à-dire quelque chose qui aurait à voir avec l'idée d'un *fond*. Qu'est-ce que cela signifie? *Hic et nunc* désigne deux conditions, le lieu non pas seulement de l'œuvre mais de la relation entre l'œuvre et un maintenant comme temporalité particulière de ce qui est «à portée de main» (ce que dit l'adverbe français *main tenant* mais pas l'adverbe latin *nunc*). En somme l'œuvre originale est celle qui constraint à l'expérience particulière d'une réception et d'une mise à disposition. Si l'une de ces deux conditions ne sont pas respectées alors nous ne sommes pas devant l'*original* mais bien devant une copie et dans ce cas le lieu ou la mise à disposition ne sont les mêmes. L'idée de la technique aurait été de pouvoir détacher l'épreuve de l'œuvre de ces conditions. Or l'épreuve de ce qui est *original* Benjamin le nomme *aura*: elle dépend donc des conditions d'espace et de mise à disposition.

L'*aura* pour Benjamin (III.) serait *diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*, c'est-à-dire l'épreuve de «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il», en somme une «singulière trame de temps et d'espace». Cependant il ne faut pas ici se tromper : l'*aura* porte deux sens, elle désigne l'unicité de l'œuvre d'art autant que l'unicité d'une apparition qui existe comme une trame complexe entre temps et espace d'une relation entre une œuvre est un récepteur. C'est cela que signifie l'apparition d'un lointain² (teneur de l'œuvre) dans un très proche (ce qui est à portée de main). Il n'y a pas en ce sens d'*aura* de l'œuvre, mais seulement une *aura* de la réception.

Adviennent (IV.) deux problématiques conséquences. La première consiste

2. Le lointain a le sens de ce qui est «inapproachable» pour Benjamin, p. 280, n.1. La reproductibilité et l'exposabilité ont la capacité de rendre à ce lointain un caractère de proximité à l'œuvre et de faire exploser le processus cultuel.

à pouvoir penser une réclamation constante des êtres à une *accessibilité* (*näherzubringen*³) toujours plus immédiate des objets et des œuvres. Ceci a modifié et modifie substantiellement notre rapport aux œuvres et à la technique. La seconde plus complexe est liée à la question du rituel⁴. Ainsi si l'*aura* est pensée à partir de l'unicité de l'œuvre alors elle ne se sépare jamais de sa fonction ritualisée. Ce qui signifie qu'il faut maintenir à tous prix l'ensemble de tous les dispositifs qui contribuent au maintien de cette aura, autrement dit l'institution et l'institutionnalisation de la monstration des objets. En revanche si l'on pense que l'*aura* désigne l'unicité d'une apparition alors dans ce cas la puissance du rituel est profondément réduite puisque l'épreuve de l'œuvre est très circonstanciée, contextuelle et fortuite. Dès lors si jamais se produit ce renversement qui consiste à penser l'*aura* de l'épreuve et non l'*aura* de l'œuvre en tant que telle, alors se produit pour Benjamin une inversion des fonctions sociales de l'art, et si ce n'est plus une pratique rituelle alors ce sera une pratique *politique*⁵. Voici probablement le cœur du texte de Benjamin : reste alors à savoir si ce pronostic est juste et s'il indique quelque chose de nos pratiques modernes et contemporaines.

À partir de cela (V.) il est possible, pour Benjamin, de penser l'histoire de l'art depuis deux dispositifs, le rituel et l'exposition, en ce que l'exposition à une capacité à démultiplier les « occasions » de montrer et de voir les œuvres. L'*Ausstellbarkeit*, l'exposabilité devient alors le processus idoine pour multiplier les occasions (*Gelegenheit*) de monstration. Plus l'œuvre en soi est montrée plus elle échappe à l'unique mais acquiert une *aura* comme épreuve.

La photographie (VI.) serait alors la première épreuve artistique entièrement fondée sur la reproductibilité et sur l'exposabilité. En cela elle serait en mesure de faire reculer le rituel et donc en tant que pratique de devenir fondamentalement politique. Elle le deviendrait dans la capacité que la photographie a à saisir des indices parce qu'ils deviennent des preuves dans le processus historique (*Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden*).

On obtient alors (VII.) deux impasses qui ont consisté, pour le XIX^e siècle à s'interroger sur la teneur ontologique de la photographie et de la peinture, par exemple, et au XX^e siècle sur la teneur ontologique du cinéma et de l'art. L'ensemble de ces préoccupations sont infondées puisque nous intéressent, premièrement la puissance politique et celle des dispositifs techniques (par exemple ceux de la peinture, de la gravure, de la photographie, du cinéma) et deuxièmement la puissance auratique de l'épreuve de ces productions dans la réception. Il semblerait alors que le temps consacrée par l'histoire de l'art à penser leurs différences ontologiques soit vain. Il semblerait que l'*aura* de la photographie et du cinéma ne soit pas étrangère aux crises nouvelles de la

3. Il faut entendre ce qui « porte au mieux », *bringen* signifie prendre quelque chose dans sa main et le porter à un endroit. Il faut entendre ce terme certes avec « accessibilité » mais aussi avec « mettre à disposition ».

4. Pour Benjamin il semble être d'abord magique ou religieux ou fétiche ou cultuel, puis auratique, p. 280, n.1. Pour les questions des liens entre art et rituel, voir de l'auteur, *Chrématisque & poiésis*, éd. Mix., 2016, II, 10.

5. « *An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik* (IV.) : à ce fond rituel doit être substitué une autre *praxis* : un fond politique », p. 282.

philosophie qui consistent à établir une critique de l'ontologie et penser ainsi une fin possible de la métaphysique⁶. Nous resterait alors à penser si le pronostic de Benjamin est ici aussi juste et si la photographie et le cinéma, autant que tous processus artistiques soient advenus à une *praxis* politique.

Se pose alors (VIII.) le même problème pour ce qu'il nomme *Bühnenschauspielers*, c'est-à-dire le jeu scénique de l'acteur. Ce n'est pas encore ici un problème de performance au sens contemporain du terme, qu'un problème plus ancien de *khôra*, c'est-à-dire d'espace où se joue la *représentation* et les interactions possibles avec l'espace et les spectateurs. Or si sur la surface du cinéma, nous ne pouvons interagir avec l'acteur alors nous ne nous trouvons pas avec les mêmes fonctions agonistiques que celles du théâtre antique ou classique mais avec ce que Benjamin nomme l'expérience du *test*. Le test serait alors cette manière de venir faire l'épreuve d'une aptitude et que ce test aurait la capacité de rompre le processus cultuel. Or il semblerait qu'ici l'histoire de l'art et de l'œuvre ait montré que les propos de Benjamin ne tiennent pas. D'abord parce que le test a pris beaucoup plus du *polèmon* (la guerre) que de l'*agôn* (la joute, le jeu)⁷. Or la transformation de l'espace politique en espace de guerre est une des catastrophes du contemporain⁸. La mise à l'épreuve systématique des êtres devant le cinéma est une des crises sans précédent pour la pensée de l'œuvre. Cette crise ne cesse alors, contre les pronostics de Benjamin de renforcer les processus cultuels et rituels et ne cesse d'éloigner les êtres du politique.

L'acteur ainsi (IX.) serait en situation de devoir agir mais en perdant son *aura*. Parce qu'ici il n'y pas ou plus de relation. Parce que l'*aura* n'est pas reproductible. Quelque soit le point de départ de Walter Benjamin, il est intéressant de penser à cette non-reproductibilité de l'*aura*. Elle a alors pour Benjamin un caractère positif en tant qu'elle justifie une idée progressiste de l'art. Cependant nous devons toujours maintenir l'idée que le pronostic de Benjamin n'est peut-être pas toujours juste, mais surtout qu'il est important de penser que l'*aura* est double, l'*aura* de l'œuvre ou de l'être et l'*aura* de l'épreuve. Or faire la preuve de la non reproductibilité de l'*aura* ne nécessite pas spécialement un recours au cinéma, mais là encore à l'œuvre. Si l'œuvre, par principe est reproductible, pourquoi faudrait-il que l'*aura* (qui n'est donc pas l'*aura* de l'œuvre mais de son épreuve) le soit aussi. Il faut alors revenir à un Benjamin plus ancien celui du texte sur Hölderlin⁹ et celui des *Passages parisiens*¹⁰. Si l'œuvre n'est plus appréhendable par sa *Gestalt* autrement dit sa forme (selon le modèle classique de la reconnaissance de l'art) mais par sa *Gehalt* autrement dit sa teneur (c'est-à-dire la saisie particulière de l'objet), alors l'épreuve de l'*aura* ne tient qu'à la possibilité de saisir cette teneur¹¹. Pour le dire autrement l'*aura* n'est pas celle du poème (*Gedichte*) mais

6. Sur ce point voir *Chrématisque & poièsis*, IV, *op. cit.*

7. VIII, p. 290 et n. 1. La pensée classique interprète le théâtre, la philosophie et la politique comme des activités agonistiques, c'est-à-dire qui mettent les êtres en jeux de sorte que puissent s'exprimer les désirs.

8. Voir pour cela Avital Ronell, *Test Drive. La passion de l'épreuve*, trad. C. Jaquet, Stock, 2009.

9. Walter Benjamin, *Deux textes de Friedrich Hölderlin*, 1915, in *Oeuvres*, vol 1.

10. Walter Benjamin, *Paris capital du XIX^e siècle*, trad. J. Lacoste, Cerf, 1997; chapitre N sur la connaissance historique.

11. Benjamin fait la différence entre la *Gestalt*, la forme qui n'est plus déterminée par la modernité et

celle du poématique (*Gedichtete*). Pour le dire encore autrement nous pourrions énoncer que l'*aura* n'est plus celle de l'art mais ce que nous nommons l'artisticité ou bien encore l'artistisation¹². Ansi le poématique ou l'artisticité est un danger (*Gefahr*) en tant qu'ils ne peuvent advenir à une deuxième fois; ainsi l'*aura*, de la même manière, n'est toujours qu'une première fois. La teneur de l'œuvre autant que son *aura* sont des *hapax*, en tant qu'elles sont dangeureusement ouverte à l'impossibilité d'une seconde fois mais infiniment ouverte à la possibilité de tant d'autres fois. Il faut alors ici admettre que la démonstration de Benjamin achoppe dans une volonté trop grande d'indiquer un progressisme politique des nouvelles techniques de reproductibilité. Ainsi la tâche politique de la modernité consiste à déplacer l'œuvre du rituel mais aussi de ses structures ontologiques. Si la teneur de l'œuvre est ontique alors il est évident que son *aura* n'est pas reproductible. Sans doute pour les mêmes raisons, l'épreuve de l'œuvre ne se joue pas dans le travail et ici Benjamin a raison d'en montrer les liens avec le marché des acteurs mais avec celui de la performativité. Elle est la phase manquante qui aurait permis à Benjamin de prouver son hypothèse d'un devenir politique de l'art.

À cela s'ajoute un commentaire (X.) sur cette *réclamation* à être filmé, sur cette réclamation, en fait, à faire de l'œuvre. L'ère de la reproductibilité technique serait alors une ère de l'émancipation. D'une double émancipation. D'abord en ce qu'elle consiste à augmenter les connaissances et les compétences puisqu'ont été augmentées les occasions de voir les œuvres. Le second mode d'émancipation consiste à réduire la distinction auteur et public. Cette seconde hypothèse est profondément importante puisqu'elle insiste sur les modalités de relations entre l'opérativité et la réception; plus la distance est réduite entre les deux et puis les modes de relations sont forts, plus alors il y a une actualité de l'œuvre.

L'idée est ici (XI.) plus complexe, celle d'une *pénétrabilité* de ce qui est perçu. Plus complexe parce qu'elle met en jeux diverses problèmes philosophiques. Le problème supposé de la pensée avec la représentation est qu'en tant que dispositif de reproduction elle éloigne du réel (position platonicienne) mais aussi de la réalité (position moderne) en tant qu'elle produit une idéalisation des événements et des objets du monde. L'hypothèse de Benjamin est que le photographique et le cinématographique parce qu'ils sont des modes de la reproductibilité technique hyper puissants, en livrant un fragment du monde sans l'appareil, semblent alors livrer une épreuve nouvelle de la réalité (représentation) et du réel (la chose). Émile Zola disait «À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie»¹³ :

qui ouvre au danger de la non reconnaissance possible de l'objet en tant qu'œuvre, et de la *Gehalt*, la teneur interne. La réception est un processus complexe de saisie de la teneur interne. Dans ce cas la saisie de l'œuvre poétique ne passe pas exclusivement par la reconnaissance du poème, *Gedichte* mais par le *Gedichtete*, le poématique. Or Benjamin précise que le *Gedichtete der Gedichte ist allgemein das Leben*, c'est-à-dire que le poématique du poème est communément le vivant. Il faut être en mesure de comprendre le vivant comme l'usage et de comprendre la puissance de la présence de l'adverbe en ce que l'épreuve de l'œuvre ne peut plus être qualitative mais bien adverbiale.

12. Dino Formaggio, *L'Idea di artisticità*, Milan, Ceschina, 1962; Georges Molinié, *Hermès mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005.

13. Dans un entretien publié en 1901. Cette citation a été reprise et fait partie de l'œuvre de Mel

cela laisse supposer l'idée que les dispositifs techniques de reproductibilité ont une puissance de révélation, comme nous le posons en introduction de ce texte. Mais une puissance de révélation qui permet de voir « à fond », ce qui ne signifie pas seulement entièrement, mais bien voir *la teneur du support*. La thèse la plus profondément originale chez Benjamin, se situe probablement ici : l'expérience de l'œuvre est une adhésion à des dispositifs de reproduction qui permettent non la définition ontologique de ce qu'ils sont autant que de ce qu'ils reproduisent, mais qui permettent l'épreuve « fondamentale » d'une teneur comme expérience d'un espace et d'une mise à disposition. Historiquement cette expérience est une pratique rituelle ou une pratique politique. La pratique rituelle signifie qu'elle est liée à une institutionnalisation, la pratique politique signifie qu'elle s'en est émancipée.

Si l'œuvre (XII.) est alors une pratique émancipée elle est aussi émancipatrice. L'œuvre moderne, liée à la reproductibilité et à l'*hic et nunc*, transforme le rapport des êtres à l'art. Bien sûr la visée pronostique de la pensée de Benjamin ne peut être pensée à partir de la transformation moderne des modes de reproductibilité en systèmes de divertissement. L'hypothèse de Benjamin est complexe et concentrée : elle suppose que notre rapport aux appareils crée une aliénation qui est profondément utile aux modes de production. Utile, parce qu'elle occulte toujours un peu plus l'origine des processus et qu'elle occulte toujours un peu plus notre enfermement dans les modes de la reproductibilité mais surtout parce que l'aliénation nous pousse à devenir ce qu'il appelle une *star*, c'est-à-dire littéralement l'être qui ne perdrait jamais la puissance auratique au point de maintenir un effet de *sidération*.

L'hypothèse suivante (XIII.) de Benjamin est que le cinéma et la photographie, en tant que modes privilégiés de la reproductibilité technique, ont permis de réduire la séparation entre art et connaissance¹⁴. Là encore subsiste deux problèmes majeurs. Le premier est que, plus ou moins involontairement ou sans doute à trop vouloir montrer la teneur révolutionnaires des modes de la reproductibilité, Benjamin contredit une critique de l'ontologie en revenant à une analyse classique et comparatiste des modes de production et de reproduction. Mais plus encore affirmer une relation étroite entre art et connaissance pose trois problèmes analytiques. Le premier est que la pensée ne cesse de vouloir séparer les modes d'agir artistiques des pratiques du vivant pour ne cesser de vouloir après les rapprocher, ce qui tendrait à signifier que les modes artistiques et les modes de la connaissance n'ont jamais été vraiment dissociés. Le deuxième est que la relation si elle n'a pas été vraiment dissociée, trouve même son origine dans la pensée antique. L'œuvre est toujours pensée comme une *tekhnè* (« s'y connaître en quelque chose ») chez les Grecs et comme un *ars* chez les Latins, eut égard au fait que le terme *ars* traduit le terme *tekhnè*. Par ailleurs il y a une hétérogénéité des modes de relations entre art et connaissances et cela en raison des relations que l'art entretient avec la politique. Le troisième problème est

Bochner, *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, 1970.

14. Je ne traduis pas, p. 304, *wissenschaftlich* par scientifique mais par ce qui a à voir avec le connaissance, autrement dit la connaissance.

qu'il est impossible de penser cette relation à la connaissance sans prendre en compte la transformation des modes techniques et des modes de diffusion. Or ce que sera la crise post-moderne, à peine dix ans après la rédaction de ce texte et la mort de Walter Benjamin, est l'impossibilité d'adhérer à la technique du fait de son hypostase¹⁵.

Le fragment XIV est fondamental pour plusieurs raisons mais d'abord en ce qu'il pose l'idée d'une « demande » : « *Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist* »¹⁶. La tâche de l'art est de formuler une *Nachfrage* une demande. Cette *demande* aurait trois fonctions fondamentales : la première, d'offrir la possibilité de faire face à l'épreuve d'une question de l'être puisque se met en jeu ici la question d'une relation étroite entre opérativité et public¹⁷. La deuxième, qui lui est sa conséquence, l'achèvement de ce que Benjamin nomme une « immersion contemplative (*als Gegenstände kontemplativer Versenkung*) » et qui renvoie à une longue tradition de la pensée occidentale qui pense l'effet de l'art comme une contemplation¹⁸. La réception contemplative de l'art aurait alors deux conséquences, celle d'une passivité du récepteur (l'œuvre est sortie d'un *hic et nunc* pour être pensée comme un universel et l'œuvre est pensée à partir d'une *aura* stable) et celle d'affirmer une séparation des êtres en classes sociales : ceux qui peuvent accéder à ce temps de l'immersion contemplative (la bourgeoisie telle que nommée par Benjamin) et ceux qui n'ont pas ce temps¹⁹. La troisième enfin, celle qui consiste à lui opposer une nouvelle forme de comportement social que Benjamin nomme *distraction* (*Ablenkung*)²⁰. Ce concept s'oppose donc, là aussi, à une longue tradition philosophique qui consiste depuis Aristote à évacuer des processus de connaissance et d'art, la *diagogè*, c'est-à-dire la distraction ou ce que nous nommons *divertissement*. Mais alors comment lire cet *Ablenkung* ? D'abord comme une tentative d'inversion des processus de lecture de l'œuvre, pour pouvoir la placer dans un espace politique révolutionnaire : en ce sens l'œuvre *dis-trait*, parce qu'elle conduit à la saisie d'un scandale qui est celui de la gouvernance. Il s'agit alors que l'œuvre « provoque une colère politique

15. Martin Heidegger, les conférences *La technique*, 1949 in *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 9 et *La fin de la métaphysique*, 1964 in *Questions III & IV*, Gallimard, 1966, p. 277. Hypostase signifie que le placement de la technique a été fait dans une sphère qui n'appartient plus humains comme forme de partages, de compréhension et d'agir.

16. P. 306 et voir aussi n. 1.

17. Voir à ce propos la réponse que M. Heidegger fit sept ans après, en 1946, à Jean Beaufret in *Lettre sur l'humanisme*, le *Gedichte* (à savoir le poème comme épreuve de la densité et de l'intensité) est l'élément d'aventure de l'être parce qu'il se tient de la même manière que la pensée (*Denken*) à la même demande, *Frage*, qui est la *Seinsfrage* (la question de l'être), in *Questions III & IV*, op. cit., p. 125.

18. Benjamin nomme, p. 308, n.1, cette immersion contemplative à partir du processus théologique comme épreuve d'une séparation des espaces sociaux, mais il oublie aussi de dire qu'il faut encore les penser à partir du processus théorétique dont le résultat est aussi une séparation des espaces sociaux (Aristote, *Éth. Nic.*, X et surtout *Métaphysique*, 981a24 - 981b8).

19. Ici se lit donc une longue problématique de l'histoire à partir du début de la *Métaphysique* (981a24 - 981b8) d'Aristote et de la séparation des êtres entre les classes des ingénieurs et des manœuvres. La modernité hégélienne puis marxiste va tenter de résorber cette séparation. Le texte de Benjamin s'inscrit dans cette longue histoire philosophique, hégéliano-marxiste.

20. D'un point de vue étymologique le verbe *ab-lennen* dit la même chose que le verbe *dis-trahere* : tourner dans une autre direction.

(*öffentliches Ärgernis zu erregen*) ». Le cinéma et la photographie deviennent alors pour Benjamin les dispositifs publics et artistiques parfaits pour produire ce qu'il nomme un *Chockwirkung*, un effet de choc : le cinéma et la photographie aurait la capacité en produisant ces chocs de faire exploser la structure morale des objets et des institutions. La reproductibilité technique est donc la possibilité de détruire la structure auratique et morale des objets de production, et par un choc, de conduire à une émancipation politique. Pour cela – par le choc – il faut distraire (*ablenken*) les êtres pour les sortir de leur immersion (*Versenkung*) morale et objective²¹.

Enfin Benjamin (XV.) achève son exposé en supposant que nous sommes entrés dans une mutation historique et que cela conditionne des changements de réception. Sa première hypothèse est que nous serions passés d'une réception contemplative à une réception distraite « *die Rezeption in der Zerstreuung* »²². Sa seconde hypothèse est que nous aurions adjoint à une réception optique une réception tactile (*der taktilen Rezeption*) : la réception optique ouvre à la contemplation, tandis que la réception tactile ou haptique ouvre à la *Gewöhnung*, c'est-à-dire à l'usage²³, l'épreuve d'un habiter.

En guise de conclusion Benjamin indique que la crise exemplaire s'accomplit dans l'esthétisation de la guerre (voir fragment VIII), dans l'esthétisation du *polemôn* comme ultime dispositif de destruction de l'*aura*. Il semble que la proposition de Benjamin soit la politisation de l'art. Le projet benjaminien consiste bien à sortir l'épreuve de l'art de l'esthétique pour la placer dans le politique (au sens antique de l'*agôn*) : ce serait alors la mutation historique la plus radicale. Cette mutation opère des changements conséquents comme l'affirmation de l'*hic et nunc* de l'œuvre, c'est-à-dire affirmation d'une présence contextuelle et temporelle de l'œuvre contre une affirmation de l'universalité de l'œuvre; l'appropriation des procédés de reproductibilité technique contre une critique anti-progressiste de ces mêmes procédés; une affirmation d'une reproductibilité comme *fondation*, comme support, plutôt qu'une ontologisation de l'œuvre et de ce fond; l'affirmation d'une double idée de l'*aura*, comme celle de cette ontologisation et qui doit disparaître au risque d'esthétiser et d'objectiviser l'œuvre contre celle possible de la teneur de l'œuvre et de son *hic et nunc*; l'affirmation de l'épreuve d'une distraction contre l'épreuve de la contemplation; l'affirmation d'une réception optique contre celle d'une réception haptique comme épreuve des usages, et enfin l'affirmation que la reproductibilité technique permettrait la possibilité d'un achèvement de l'esthétique au profit du politique.

Nous l'avons montré, il subsiste une série de problèmes philosophiques que Walter Benjamin connaît bien, quant à l'interprétation du concept et de

21. *Versenkung* a aussi le sens de naufrage. Les verbes *ablenken* et *versenken* disent deux manières de conduire les êtres.

22. Benjamin passe, p. 311, du terme *Ablenkung* à *Zerstreuung*, deux termes qui disent la *dis-traction* : ce qui est encore plus intéressant ici est le verbe *streuen* à pour parenté le verbe latin *struere*.

23. *Gewöhnung*, p. 312, signifie s'accoutumer, s'habituer, mais aussi se sevrer, c'est-à-dire, prendre place et prendre ses habitudes. C'est pour cette raison que le traduisons par usages.

l'épreuve d'œuvre. Ces problèmes sont tous liés à la question de la *reproduction* ou de ce que les Grecs nommaient *mimèsis*. À savoir le problème de la fondation (*Grundsätzlich*), celui de la réalité, celui de l'*aura*, celui de l'*agôn*, celui du choc et enfin celui des usages. Pour le dire encore autrement, Benjamin se situe à un tournant de l'histoire de l'interprétation de l'œuvre en tant que pour penser la sphère de la reproduction il faut à la fois repenser celles de la fondation et de la réalité, celle de la teneur et enfin celles de la puissance dialectique à partir de la réception du choc et des usages.

Le texte ouvre sur un problème de *fondation*. Depuis quoi est fondée l'œuvre ? La réponse avait été donnée par Aristote et l'ensemble de ses commentateurs, sur une double disposition naturelle (*phusis* in *Poétique*, 1448b5) qui consiste à préférer reproduire et à y trouver du plaisir. Benjamin, parce qu'il est moderne, ne fonde pas l'œuvre sur une qualité ontologie de l'être mais sur un état, à savoir que tout support est reproductive. La différence est immense parce que cela suppose l'achèvement d'une ontologie de l'être et de l'œuvre. En ce sens même la *fondation*, autrement dit le *fond*, ne serait que le support et la possibilité de ses usages (*Gewöhnung*), et de la manière avec laquelle nous allons les tenir *hic et nunc*.

Cependant il y avait eu une première mise en garde (Platon) contre cette disposition à produire de la *mimèsis*, de la reproduction²⁴. On pense encore que cette mise en garde tient à un problème de dégradation ontologique du réel et donc de la réalité. Or plus matériellement, pour Platon, la *mimèsis* est un problème à partir du moment où elle sépare l'être de l'agir. La *mimèsis* est alors *fondamentale* en tant qu'elle reproduit l'agir des êtres. Il semblerait qu'ici Benjamin se situe dans une tradition platonicienne et que la lecture qu'il produit du photographique et du cinématographique soit pensée à partir du concept des *muthologoi* c'est-à-dire de ceux qui reproduisent les agir humains. Et qu'en cela l'œuvre est bien politique et non esthétique (plaisir) comme chez Aristote.

Quant à la question de l'*aura* nous proposons deux hypothèses. La première consiste à traduire ce terme par *atmosphère*²⁵. Plus précisément au sens premier de l'*aura* elle est l'émanation fixe des choses, mais dans l'épreuve d'un *hic et nunc* elle est une atmosphère en tant que l'*aura* est alors l'épreuve de ce qui change, de ce qui tourne. Je propose donc que le sens moderne de l'*aura* dans l'épreuve d'un *hic et nunc* soit celle d'une teneur atmosphérique des changements de toute œuvre à la fois dans son *aître* (espace) et dans son *être* (temporalité). La seconde hypothèse consiste à comprendre que le concept de plaisir chez Aristote n'est pas si simple (1448bg) parce qu'il s'agit de *kharis*²⁶. Dans ce cas le plaisir n'est pas une absorption mais au contraire la production d'une émanation : le corps n'absorbe pas l'œuvre comme une consommation, mais ne fait que refléter l'œuvre, laissant alors la propre *aura* de l'œuvre qui ne sert à rien et en la faisant émaner sur le corps devenu, ici et maintenant, charismatique et auratique. La

²⁴. Platon, *République*, III, 398b, X, 605d.

²⁵. *Aura* est un terme latin qui dit le souffle, l'émanation (celle d'un parfum, celle de l'or, par exemple) et d'un terme grec qui dit aussi le souffle mais plus encore l'air frais et surtout le cours changeant des événements. C'est pour cela que nous le traduisons pas atmosphère, et même nous pourrions le traduire par ambiance.

²⁶. *Chréamatistique & poiésis*, op. cit. II, 16.

kharis aristotélicienne est devenue le *plaisir désintéressé* chez Kant et le *je-me-plaît-à-mé plaire-à* de Derrida²⁷. Ainsi l'*aura* ne peut désigner ce qui émane de quelque chose de sorte que nous puissions la saisir et la consommer, mais elle émane de la puissance de changement dans l'épreuve d'une relation entre œuvre et spectateur : c'est pour cette raison qu'elle est non-reproductible et qu'elle doit à tout prix maintenir cette non-reproductibilité.

La question de l'*agôn*, autrement dit les relations entre le jeux et la guerre est ici essentielle. Ce qui sera la crise de la technique est à la fois son hypostase et son asservissement à la destruction et au meurtre industrialisés. Or le lieu de l'œuvre, autant que celui du théâtre que celui de la philosophie sont placés dès l'antiquité dans l'*agôn* qui n'est pas exactement une lutte mais un jeux qui permet d'équilibrer les tensions dans le vivant. L'épreuve agonistique est celle de la politique. La conclusion de Benjamin est alors d'autant plus claire : toute tentative d'esthétisation du conflit à un péril et à un choc irréductible, ouvre au «minuit dans l'histoire»²⁸. En revanche il faut reconvoquer la puissance nécessaire de l'*agôn* dans l'espace politique²⁹. C'est cela qui est au cœur de la proposition d'une politisation de l'art.

Le *Chockwirkung*, l'effet du choc est là aussi un concept crucial en tant qu'il semble traduire ce que les grecs pensaient avec le *thaumatizein*, c'est-à-dire l'effet d'étonnement et de choc que nous éprouvons devant les événements et les phénomènes du monde. Il est même, trente plus tard, en 1969 le cœur d'un des derniers séminaires de Martin Heidegger, celui du 6 septembre au Thor³⁰. La pensée occidentale commence à partir du moment où nous est proposée la gestion de ce choc. Or il y a cinq gestions de ce choc : le rituel en tant qu'il le stabilise dans une lecture théologique, magique ou mythologique, la *tekhnè* en tant qu'elle le canalise, la connaissance en tant qu'elle produit une analyse, l'art en tant qu'il l'absorbe dans la reproductibilité technique et enfin la politique en tant qu'elle est en mesure de fournir du soin. La proposition de Benjamin est de suspendre la fonction ritualisante et de la remplacer par la fonction politique à condition que cette fonction soit en mesure de prendre soin des êtres. Si ce n'était pas le cas alors l'art doit devenir révolutionnaire.

Reste enfin la question des usages, c'est-à-dire la manière avec laquelle nous habitons ces espaces. La teneur auratique de l'œuvre est ce qui ouvre l'être à envisager qu'il puisse y avoir des choses à portée de main et d'autres plus lointaines. C'est ce que nous entendons dans cette réception haptique : l'épreuve de ce qui peut se toucher et l'épreuve de ce qui peut venir partager et modifiair nos manières éthiques et morales de vivre.

Le concept de reproductibilité technique indique un changement des modèles d'interprétation des choses et des reproductions. Il ne s'agit plus pour

27. Emmanuel Kant, *Critique et la faculté de juger*, §43, 1790 ; Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978

28. Manuel Reyes Mate, *Minuit dans l'histoire*, trad. A. Talbot, éd. Mix., 2009.

29. Friedrich Nietzsche, *La joute chez Homère*, 1872 : l'*agôn* garantie l'équilibre de la cité en maintenant à un point d'égalité les êtres.

30. Martin Heidegger, *Questions III & IV*, op. cit., p. 415.

la modernité de s'intéresser à l'ontologie de l'œuvre mais à la teneur de l'épreuve non reproductible que nous éprouvons. La non-reproductibilité est en cela l'épreuve de la teneur historiale du vivant : mais en cela il est ouvert à un choc, celui-là même du cours toujours changeant des événements. Cette épreuve est ce que nous nommons *aura*. Or cette épreuve parce qu'elle demande un tournant, indique qu'il faut à la fois dépasser l'interprétation esthétique de l'art pour une interprétation politique mais aussi dépasser l'interprétation de l'œuvre comme contemplation pour une interprétation éthique comme usages.

Fabien Vallos (février 2019)