Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 4, Septembre 2007
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.3531

La littérature à l'ère de la reproductibilité technique

Nadja Cohen

La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique : réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I. Textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, 2007.

Pour citer cet article

Nadja Cohen, « La littérature à l'ère de la reproductibilité technique », Acta fabula, vol. 8, n° 4, , Septembre 2007, URL : https://www.fabula.org/revue/document3531.php, article mis en ligne le 22 Août 2007, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.3531

La littérature à l'ère de la reproductibilité technique

Nadja Cohen

La littérature à l'ère de la reproductibilité technique constitue le premier volet de la publication des actes d'un colloque intitulé « Penser la représentation » qui s'est tenu à Louvain-la-Neuve puis à Toulouse en février et avril 2005. Le titre de l'ouvrage renvoie au célèbre essai de Walter Benjamin*, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. La référence au critique allemand n'a rien de gratuit ; ce dernier fut en effet l'un des tout premiers à mettre en perspective la mutation fondamentale de civilisation qu'entraîna l'irruption des nouveaux médias (photographie, phonographe, cinéma) au XIXe et au début du XXe siècle, en examinant notamment la façon dont la littérature en prit acte.

Si les textes de ce recueil ne se veulent pas un commentaire de Benjamin, ils le prennent cependant comme point de départ, en explorant dans les deux grandes parties de l'ouvrage (« Le nouveau statut de l'œuvre » et « Le nouveau régime de l'art ») les deux pistes d'analyse ouvertes par le philosophe dans son célèbre essai, à savoir : 1) que sur un plan sociologique, la reproduction mécanisée a contribué à démocratiser le statut de l'œuvre d'art. 2) que sur un plan esthétique, ces nouvelles techniques sont devenues des procédés artistiques à part entière, ce qui nécessite un travail de redéfinition de l'œuvre d'art. En effet, les médias modernes ont instauré un dispositif de représentation inédit en dissociant pour la première fois l'expression et la technique, cette mutation ayant eu pour conséquences :

1) l'autonomisation de la technique, qui dépossède l'artiste de la position d'énonciation qu'il occupait.

2) l'affirmation de la primauté de l'objet, du référent, que l'œuvre livre sous la forme d'une trace et non plus d'un signe.

3) l'instauration d'une nouvelle temporalité qui oppose l'instantané à la durée.

On comprend ainsi l'assertion de Benjamin selon laquelle la vraie question n'est pas de penser la photographie en tant qu'art mais bien « l'art en tant que photographie ».

Il s'agit dans cet ouvrage de questionner précisément les effets engendrés sur la littérature par une telle mutation. Ne pouvant résumer précisément ici les dix-sept articles qui composent cet important recueil, portant sur des auteurs aussi variés

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que Baudelaire, Proust, Duras, Artaud ou Quignard et relevant de champs disciplinaires différents (sociologie, littérature et esthétique), nous en proposons un rapide parcours en mettant l'accent sur certains d'entre eux dont le contenu a attiré notre attention.

La première partie de l'ouvrage, intitulée « Le nouveau statut de l'œuvre », s'intéresse aux effets qu'a eus la reproduction industrielle des images sur la littérature et cherche à en mesurer les implications sociologiques. À l'heure du capitalisme et de l'industrialisation, quelles stratégies la littérature a-t-elle élaborées pour résister à la loi du marché et aux idéaux technicistes et démocratiques de la modernité?

Les réponses esthétiques de Baudelaire et de Mallarmé à ce problème sont ainsi étudiées par Pascal Durand, qui les met en regard des théories de Benjamin (relu par Adorno), après avoir proposé une mise au point sur la notion centrale et complexe d'"aura".

Jean-Pierre Bertrand présente le poème en prose baudelairien comme un équivalent poétique du roman-feuilleton, remarquable par la façon dont il intègre les contraintes journalistiques. En effet, comme le lecteur de presse, celui du *Spleen de Paris* « prend ce qu'il veut, sans rien perdre » (p. 46) car chaque pièce de cette « tortueuse fantaisie » est présentée par Baudelaire comme autonome, dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye. Par leurs thèmes comme par leur forme, les *Petits poèmes en prose* seraient donc l'expression idéale de la modernité. Jean-Pierre Bertrand relève pourtant un paradoxe étonnant : "Baudelaire qui a le Progrès en horreur, ne pouvait emboîter le pas d'une littérature industrielle", lui qui "vomissait la presse et son public" (p. 49-50). En fait, si le poème et le fait divers journalistique ont une même capacité à sentir et à saisir la vie moderne dans ses moindres recoins, l'avantage du poète est de pouvoir l'exprimer. Cette alliance contre-nature entre poème en prose et presse "est un pur produit baudelairien, qui met en oeuvre un concept de modernité qui n'appartient qu'à Baudelaire" (p. 51) et n'a nullement vocation à "démocratiser" la poésie, le projet restant unique et non reproductible.

Le second chapitre de cette première partie s'intéresse à la façon dont la littérature, en réponse à l'uniformisation de la société créée par les médias de masse, a conféré à l'énonciation une mission de réappropriation subjective, par opposition au discours médiatique lié à l'individualisme, à la banalisation, voire au contrôle des consciences.

Christophe Meurée propose ainsi une réflexion sur les notions de simultanéité, de répétition et de "temps de l'instant" chez M. Duras, V. Woolf et B.-M. Koltès.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Paule Plouvier s'intéresse à la façon dont Pascal Quignard, dans les *Petits traités*, brise le cercle du discours médiatique pour s'instituer en sujet propre par la pratique du *lire-écrire,* selon un terme de l'auteur lui-même.

Les médias modernes conduisant à repenser l'articulation entre l'activité symbolique, notamment littéraire, et l'activité technique, la deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « le nouveau régime de l'art », examine les effets produits par le nouveau régime de représentation dans l'espace propre de la littérature.

Le premier chapitre tente de faire le point sur cette articulation du technique et du symbolique, dans une perspective anthropologique et philosophique.

Le deuxième chapitre est centré sur l'appropriation littéraire du modèle photographique, qui transforme radicalement les rapports de l'homme à l'ordre symbolique. Dépossession du sujet, choc du réel, instantanéité, autant de notions dont la littérature prend acte.

Arnaud Rykner présente ainsi la pantomime comme une réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle. À partir de la série de photographies des Pierrots par Nadar Jeune, il récuse l'idée d'une rivalité entre ces deux modes de représentation et insiste davantage sur leur complémentarité, qui se manifeste par l'élaboration de modèles épistémologiques convergents. Un des points communs essentiels entre ces deux pratiques tient en effet à la façon dont elles mettent le texte hors-champ, marquant le triomphe de l'iconosphère sur la logosphère ou, du moins, relativisant les pouvoirs du langage dans la représentation. Ces deux arts jugés à leur époque mineurs, par la supposée pauvreté de leurs moyens, possèdent ainsi un caractère subversif. En effet, par leur entremise, le corps tend à s'affranchir de la tutelle du sujet, auquel il est classiquement rattaché. S'intéressant aux expériences de Duchenne de Boulogne sur la physionomie humaine, A. Rykner montre une analogie entre la conception du sujet et la photographie : semblable à la plaque sensible de l'appareil photo qui reçoit du dehors les informations qu'elle doit fixer, le sujet ne fait que recueillir des signaux qu'il renvoie passivement, rejoignant en cela le corps du pantomime qui semble réagir mécaniquement aux *stimuli* extérieurs. Se voit ainsi affirmé le caractère pulsionnel des passions qui sont moins le fait d'expressions individuelles et d'un positionnement du sujet dans le monde, que d'impressions laissées par le monde sur le sujet.

Ginette Michaux étudie le rapport fétichiste de Proust à la photographie : « réduit, momifié, fixé dans le visible de l'image, l'autre est à la disposition du collectionneur », contrairement à ce qui a lieu dans les scènes de rencontre du roman proustien. Elle s'intéresse ensuite au rôle de quelques photographies dans la diégèse de la *Recherche*. Support du désir, la photographie, mieux que la personne

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

réelle, satisfait la pulsion scopique du regardeur et offre une place centrale à la question du genre (*gender*) à la faveur d'un véritable « montage pulsionnel ».

Pierre Piret choisit pour sa part de montrer que le théâtre de Genet propose une analyse approfondie de la mutation de l'ordre symbolique qui s'est opérée au XXe siècle avec l'apparition et le développement des nouveaux médias essentiellement visuels.

Le troisième chapitre s'intéresse aux écrivains qui ont eu recours à la pratique photographique ou cinématographique afin de se soustraire aux exigences de l'écriture et du symbolique. Les médias modernes sont ici crédités d'une valeur expérimentale et exploratoire et s'offrent pour cette raison comme une alternative rêvée à la littérature. Cependant, ces tentatives s'avèrent le plus souvent aporétiques. En dernière instance, elles débouchent moins sur une distinction entre les arts du langage et de ceux de l'image que sur un éclairage mutuel de leurs potentialités et des impasses qu'ils rencontrent nécessairement.

Au sein de ce chapitre, Évelyne Grossman pose finement la question du rapport complexe qu'entretinrent Antonin Artaud et Walter Benjamin avec le cinéma. Tous deux s'accordent pour voir dans le cinéma un art de la profondeur, ayant à voir avec le rêve et l'inconscient. Constatant l'étrange ambivalence de leur discours, entre rejet et fascination, E. Grossman met en évidence les raisons de cette défiance envers la machine cinématographique.

Le paradoxe essentiel dans la conception qu'a Artaud du cinéma est énoncé en ces termes: « à la fois la technique cinématographique permet d'accéder à des profondeurs jusque là insoupçonnées, d'atteindre cette "réalité intime" voire inconsciente du cerveau ou de la psyché, d'autre part, il ne faut surtout pas qu'elle y parvienne sous peine d'anéantir la force de ce qu'elle révèle ». Le cinéma serait donc pris dans « un irréconciliable *double bind* qui ne peut conduire qu'à sa mort » (p. 245-246). Ainsi s'expliquerait la fureur d'Artaud devant le film, pourtant fort honorable, que la cinéaste Germaine Dulac tira de son scénario "la coquille et le clergyman". L'appareillage technique du cinéma, cette « machine à l'oeil buté » est finalement vu comme mortifère. Après un premier moment de fascination pour la « sorcellerie » du cinéma, Artaud en restera donc finalement au modèle du « théâtre de sang » (p. 247).

L'inquiétude de Benjamin vient d'ailleurs. Le mode de réception dicté par le médium cinéma étant, selon lui, celui de la "distraction" et de l'accoutumance, il craint que cet art de masse puisse être utilisé à des fins de propagande par le fascisme, notamment en permettant à la masse de "se voir elle-même face à face". Si ce n'est là qu'une possibilité, du moins Benjamin est-il conscient que la machine technique porte en elle les ferments d'une nouvelle perception du monde.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Nadja Cohen
Voir ses autres contributions

Courriel : nadja.cohen@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.