L'art, la technique – ou du pareil au même. Douze propositions sur la reproduction

Intervention au Collège International de Philosophie (« Samedi du livre » consacré à Jean-Louis Déotte)

Jean Lauxerois

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/appareil/120>

DOI: 10.4000/appareil.120

ISSN: 2101-0714

Publisher

MSH Paris Nord

Electronic reference

Jean Lauxerois, « L'art, la technique – ou du pareil au même. Douze propositions sur la reproduction », *Appareil* [Online], Articles, Online since 10 February 2008, connection on 30 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/120> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.120>

This text was automatically generated on 30 July 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art, la technique – ou du pareil au même. Douze propositions sur la reproduction

Intervention au Collège International de Philosophie (« Samedi du livre » consacré à Jean-Louis Déotte)

Jean Lauxerois

- 1 Ton travail, donc, cher Jean-Louis, que j'ai suivi et souvent accompagné en amitié depuis ses débuts, s'est d'emblée déployé autour de l'idée d'appareillage : appareillage perspectiviste, appareillage muséal, appareillage multiple de la mémoire et du temps... Ta lecture toujours plus aiguë de Benjamin, tes analyses de la photographie et du cinéma, t'ont alors permis de centrer ta recherche sur la notion même d'appareil, et de faire valoir l'importance décisive, c'est-à-dire non instrumentale, de la technique dans la constitution de la culture et de ses époques. C'est là l'horizon de tes deux derniers livres, *L'Époque des appareils* et *Qu'est-ce qu'un appareil ?*
- 2 Précisément, reprenons cette question : qu'est-ce qu'un appareil ? Je retiendrai aujourd'hui, et rapidement, quatre éléments clefs de la réponse que donne Jean-Louis Déotte :
- 3 1/ Dans *Qu'est-ce qu'un appareil ?* (p. 18) : l'appareil rend pareil. L'appareil apparie l'hétérogène et le semblable.
- 4 2/ (P. 19) L'appareil est aussi apparat, ou parure. En ce sens, l'appareil appareille le phénomène, pour le rendre digne de paraître. Cette proposition repose sur une autre, énoncée beaucoup plus loin (p. 114-115) : « L'apparaître est appareillé. »
- 5 3/ (p. 49) Au vif de l'appareil, il y a le temps : « Les appareils relancent le temps ». En ce sens, ils sont au cœur de la répétition (p. 61), elle-même au cœur de la reproduction.
- 6 4/ Enfin cette reproduction technique doit s'entendre en relation avec ce qui se nomme « mimesis originaire » (la formule apparaît p. 20 de *Qu'est-ce qu'un appareil ?* et p. 222 de *L'Époque des appareils*) – cette notion faisant écho à la notion benjaminienne d'« image originaire » (p. 209).

- 7 C'est sur ces quelques données, rapidement évoquées, que j'aimerais revenir. Car si je partage pleinement avec toi, cher Jean-Louis, cet impératif d'une *technè* radicale et primordiale, au cœur de la mimésis et de la production du temps, je m'interroge néanmoins, s'agissant de la technique, sur ce qu'on pourrait nommer son équivoque ontologique.
- 8 On peut redouter en effet que cette nécessaire réhabilitation dissimule à son tour la question de la technique comme telle, c'est-à-dire qu'on fasse litière de quelques différences majeures. Pour le dire, par commodité, en termes platoniciens, ne faut-il pas encore et toujours distinguer la *technè* sophistique et la *technè* philosophique, mais, au-delà encore, chez Platon lui-même, une *technè* eidétique et une *technè* qu'on pourrait qualifier de « phasmatique » ? En d'autres termes, on peut redouter aujourd'hui, comme ce fut le cas pour la science, de voir la technique devenir le vecteur et l'enjeu d'un nouveau positivisme, qui serait aussi funeste que le fut le premier. Il ne s'agirait donc pas seulement de réhabiliter la dimension de la technique, mais de distinguer fortement entre plusieurs de ses sens possibles. Ce qui conduirait à reconsidérer du même coup les problématiques de la reproduction de l'image et de l'apparaître lui-même.
- 9 Je développerai mon propos en trois points et en douze propositions, que je te soumetts pour une même question que je t'adresse sur l'art et la technique, sous le signe du « pareil au même ».

I

Comment penser la reproduction originaire ?

- 10 Les techniques contemporaines de reproduction, si décisives soient-elles, n'ont pas inventé la reproduction comme telle. Il faut même soutenir que la reproduction est originaire et qu'elle est au cœur de l'œuvre d'art. Mais il faut aussi lever la confusion qui entoure continûment le terme de « reproduction ». *Mimesis*, imitation, analogie, ressemblance, répétition, copie, double, duplicata, simulacre, faux, *remake*... Comment faire la différence ?
- 11 Il faut distinguer avant tout entre deux sens et deux usages du mot « reproduction », qui sont constamment en concurrence voire en opposition quand il est question d'art et d'œuvre d'art. Il faut distinguer entre *reproduction productive* et *reproduction reproductive*. Pour mieux poser la différence entre semblable et identique, entre image et signe.
- 12 **Première proposition** : Si, dans sa première définition philosophique, l'art a été conçu comme *mimesis*, il faut l'entendre au sens d'une *reproduction productive*.
- 13 Cette proposition reprend l'idée de la *mimesis* d'Aristote, mais en soulignant que *mimesis* ne doit pas être prise au sens d'« imitation », comme on l'a fait pendant des siècles. « L'art imite la nature » a-t-on traduit. Or, si l'on veut entendre au juste comment la *technè* mime la *phusis*, il faut d'abord restituer la phrase intégrale, ce qui modifie profondément le sens, et s'interroger ensuite sur la *phusis* pour fixer le sens de ce qu'on « imite ». La *technè* (disons, pour l'instant, à la fois technique, art, invention, création) n'imité pas seulement, mais, dit Aristote, elle ajoute à la *phusis*. La *mimesis* est donc cette reproduction paradoxale qui ajoute un supplément. Pourquoi ? Parce que la *phusis* est moins ici ce que dit, bien vaguement, sa traduction courante par le mot «

nature » que la genèse vivante des choses : par exemple, dans le cas de la fleur, le processus de floraison déploie jusqu'à son épanouissement ce qui demeurerait potentiel en réserve. L'art comme *technè* est à l'image (*mimesis*) de ce processus de la genèse du réel, selon lequel une chose ou un être n'est ce qu'il est que s'il advient à sa pleine présence. En suivant un tel processus, l'œuvre d'art ajoute le supplément de ce qui n'est pas donné : par exemple, il pourra déployer la ressource d'un bloc de marbre qu'il porte à la plénitude de son potentiel, pour l'accomplir en une figure : ainsi, telle sculpture d'Athéna.

- 14 Ce processus à l'œuvre, Aristote le nomme la *poiësis*, c'est-à-dire la « pro-duction », la mise en œuvre, la mise au jour de ce qui n'apparaît qu'en supplément à partir d'un donné. Sans oublier que la *poiësis* peut être aussi bien celle de la *phusis* que celle de la *technè*. Ainsi le marbre peut faire éclater sa blancheur (*energeia*) comme rocher ou falaise, sous la puissance de la lumière du soleil (*poiësis*). Le marbre est ainsi à sa plénitude « physique », autant qu'il l'est « techniquement » comme statue ou comme escalier. Toute production est donc poétique, et elle est techniquement mimétique, en ce qu'elle est « à l'image » de la *phusis*. La *mimesis* est ainsi originairement reproduction productive.
- 15 **Deuxième proposition :** *Si la technè est un tel mode productif de reproduction, c'est qu'elle est en prise sur la temporalité comme répétition. La source de toute reproduction possible, c'est donc le temps, lequel requiert précisément la technè.*
- 16 Le temps de la répétition, c'est ce qu'Aristote définit comme le temps du mythe et de la mémoire. La *mimesis* suppose la *technè* mémorielle, parce qu'elle accorde productivement le passé, le présent et l'avenir dans le « maintenant » de l'Image. Elle peut être une co-production productive, comme au théâtre, où la *mimësis* du poète, anticipation et conversion, collabore avec celle du spectateur, qui reconnaît après-coup une image oubliée du passé. Chez Freud, de même, le retour du passé, s'il est bien différencié de la mauvaise répétition (retour du refoulé), permet, comme dans le rêve, l'apparition de la trace à partir de laquelle s'élabore la possibilité d'une répétition constructive.
- 17 Une telle répétition reproductivement productive, nommons-la, d'un terme emprunté à Baudelaire, la « récurrence ». Baudelaire emploie ce mot à propos d'un acteur (Rouvière), dont il vante la capacité d'assumer « le magnétisme de récurrence ». Récurrence, parce que la répétition ne relève pas seulement de l'identique ni de la succession de l'identique. La récurrence, c'est, par exemple, tout ce qui fait le sens de cette œuvre si bien nommée *À la Recherche du temps perdu*. À l'inverse de ce qui se dit souvent sur l'épisode de la Madeleine, c'est moins le passé que l'avenir qui s'ouvre à partir de l'expérience que fait le narrateur. Répéter l'expérience de l'ingestion de la madeleine dans le thé n'aboutit à rien. La chose est devant moi, dit Proust. À créer. À venir. Dans l'invention technique de sa récurrence. De même encore, à travers l'expérience récurrente que Swann, puis le narrateur, font de la petite phrase de Vinteuil – l'écoute musicale devient la découverte et la construction toujours renouvelée du rapport au temps.
- 18 Ainsi, que la récurrence soit sonore, visuelle ou encore gestuelle (comme chez l'acteur ou le danseur), la reproduction, travaillant temporellement au cœur du phénomène de la récurrence, délivre l'instant dans ce qu'il a d'unique. Si l'acteur reproduit et répète, ce n'est pas pour faire toujours la même chose, c'est pour parvenir à cette délivrance de l'Un. La reproduction produit donc de l'unique à partir du même. Le temps n'étant

jamais *le même* à l'identique, dès lors que l'instant, comme le montre là encore l'œuvre de Proust, n'est que son dédoublement : l'instant est toujours doté d'une réserve, d'une part non vécue, qui suscite propre son différé, et qui attend l'avenir pour advenir. L'instant ne se superpose pas à lui-même : la mort fracture l'instant pour lui donner le temps. Précisément, de sa récurrence.

- 19 **Troisième proposition** : *Si la reproduction vit de la répétition entendue comme récurrence, son enjeu est alors la ressemblance, où le même est le semblable ou le double.*
- 20 La ressemblance est possible, parce que le semblable n'est pas l'identique (et la question se pose ici de la nature du « pareil » que l'appareil est censé « apparier »). L'identique de l'*idem*, en effet, n'est pas le semblable du *similis*. Dans l'identique, l'identité est close, fixée sur sa propre répétition. Au contraire, comme le dit la formule de Baudelaire « mon semblable, mon frère », le semblable suppose le même dans la différence, et donc un autre, une altérité, alors que l'identique n'est pas le frère, mais le clone.
- 21 L'enjeu de cette différence majeure entre le semblable et l'identique, c'est la question de l'identification. L'identification porte mal son nom, car on y entend l'*idem* de l'identique, alors qu'il faut, au contraire, supposer l'altérité du semblable et de la ressemblance pour que l'identification permette la constitution de la bonne identité, tant individuelle que collective.
- 22 L'identification collective, élaborée autour de l'idéal du moi, est fort difficile à construire. Elle peut toujours avorter, voire développer la haine : les totalitarismes du vingtième siècle ont été de forts exemples d'identification fondée sur l'agression, et sur ce que Freud a nommé « le narcissisme des petites différences ». Le théâtre, notamment, entre autres fonctions, a permis, à travers acteurs et personnages, la construction mimétique de l'identité. Et précisément de l'identité collective. On peut reprendre à Aristote le terme de *catharsis*, « purification », pour tenter de penser cette finalité du théâtre eu égard à l'identité. Certes, la notion de *catharsis* est complexe, énigmatique, et sans doute insuffisante ; mais nous entendrons ici que la fonction essentielle de la reproduction productive est d'être la *catharsis* de la mauvaise reproduction. Ou encore : la purification de l'identique par le semblable. Le théâtre de Molière, par exemple, se construit comme *catharsis* des identités narcissiques, par déprise des imitations, des mauvaises identifications, celles notamment des rôles imposés par la théâtralité sociale ou religieuse – pensons à *Tartuffe*. Il s'agit bien de construire une image qui soit la destruction voire le meurtre de la mauvaise reproduction. Sortir de l'identité, c'est entrer dans la dimension de la ressemblance, c'est obtenir la délivrance de l'unique, sous la forme de l'Image.
- 23 **Quatrième proposition** : *La reproduction originaire élabore et produit la ressemblance en Image, comme prototype.*
- 24 L'image – qui n'est pas seulement visuelle – n'est ni une imitation ni un reflet : elle est un prototype. *Protos* : le premier. Mais un *prototype* n'est pas un *archétype*. L'archétype, c'est un identique fixé, une idéalité qui impose la répétition à l'identique pour la fixation d'un code. Il est l'archétype du symbolique, chez Jung par exemple, qui renvoie au mythe du prétendu « inconscient collectif ». Le prototype, au contraire, c'est ce qu'élabore la reproduction mimétique, quand elle travaille à partir de la temporalité, à partir du dédoublement de l'instant et de la trace, qui boucle ce temps en espace en produisant le double du monde. Comme l'image du rêve, elle est le négatif du monde, non l'absence du monde. Elle est à la fois dedans et dehors, jeu avec le monde à

distance, ouverture de l'analogie et de la correspondance. Poétique, elle est aussi incarnation, comme par l'acteur.

- 25 Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot montre comment l'acteur construit son personnage en image, et à partir d'une image. Le travail au miroir n'est que second. La grande actrice La Clairon, écrit-il, « s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle ». Et il ajoute : « Lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe...¹ » Telle est l'image comme prototype, telle est l'instance de la *mimesis* et de la répétition qu'elle élabore selon cet agrandissement et de cette projection, qui est animation, incarnation, construction de ce que Proust a si bien nommé « un réel à mi-hauteur. »
- 26 La *mimesis* de l'art travaille à partir de ce plan de l'image. C'est là que tous les arts, dans le gestuel, le sonore, le visuel, tentent d'élaborer l'unique et le prototype à partir du même, pour purifier notre relation au réel et construire notre relation au « réel ». Il n'y a jamais l'identique ni l'éternel retour mais nécessairement temps et métamorphose. L'œuvre elle-même, une fois advenue, n'est jamais identique à soi : son image ne cesse d'ouvrir le jeu du temps et sa construction.
- 27 Mais l'identique réclame lui aussi sa part dans l'apparaître, et il résiste d'autant mieux qu'il s'est culturellement et historiquement affirmé sous le signe philosophique du simulacre et de la représentation.

II

Le même en simulacre

- 28 **Cinquième proposition :** Si l'opposition n'est pas entre production et reproduction, mais entre le semblable et l'identique, alors l'enjeu de cette opposition se nomme le simulacre. Et l'apparence serait le simulacre du même.
- 29 Qu'est-ce qu'un simulacre ? Le mot vient du latin *simulacrum*, qui traduisait lui-même le mot grec *eidôlon*, que l'on trouve chez Épicure et chez Platon. Le simulacre de l'*eidôlon* peut vouloir dire statue, fantôme, spectre, ou encore illusion. Ainsi, la statue sacrée d'une idole peut être le simulacre du dieu, c'est-à-dire son semblant. Philosophiquement, l'idole, comme simulacre, c'est le nom du semblant de l'apparence. L'apparence, chez Platon, c'est le simulacre qui fonctionne dans la caverne. L'apparence, c'est l'ombre qu'on « prend pour ». C'est l'illusion de la copie des choses, face à la vérité de ce qui demeure, en idée, identique à soi dans la fixité. Le simulacre, c'est donc encore le négatif de la chose, mais de la chose en son absence.
- 30 Ce sens du négatif est décisif parce qu'on le retrouve dans la définition matérialiste du simulacre. Chez Démocrite, Épicure, Lucrèce, les simulacres sont conçus comme émanations des corps : ce sont comme des peaux – peaux d'oignon, membranes, pellicules – qui se détachent et qui flottent pour venir frapper les yeux, tant dans la perception que dans le rêve ou l'hallucination. Le simulacre relève en quelque façon de

l'hallucination négative de l'objet et du réel, sur le mode de ce qui advient dans l'intériorité du rêve.

- 31 Voilà donc comment idéalisme et matérialisme, apparemment opposés, définissent le simulacre à partir d'un fonds commun : l'image mimétique, en simulacre, est le signe négatif du monde, elle est le signe d'une absence du réel. L'apparence peut ainsi se donner comme illusion, parce qu'on présuppose que l'on peut annuler l'effectivité du monde. En simulacre, la mimesis entre dans le registre du signe. Ici s'annonce l'affirmation du monde de l'illusion et de l'illusionnisme des signes sur le monde de l'image. Tandis que l'image est jeu avec le monde à distance, le simulacre, lui, ne prend consistance que sur fond d'absence du monde réduit à néant. L'identique est le produit de cette néantisation idéalisante ou matérialisante, qui rompt avec l'image pour valoriser l'artefact de la reproduction des signes.
- 32 **Sixième proposition** : Cette dimension de la reproduction comme simulacre a trouvé à s'épanouir avec l'avènement moderne de la représentation, c'est-à-dire avec l'idéalité, la subjectivité et la naissance de l'esthétique. La mimesis moderne est de nature représentative.
- 33 Avec la pensée de Descartes et la priorité qu'elle donne au « je pense », le destin du sujet moderne s'est scellé sous le signe de la représentation. D'une part, la représentation figure désormais le mode même de la pensée, dans la mesure où, pour Descartes, je pense » signifie « je pense que je pense », « je vois » signifie « je pense que je vois » etc. D'autre part, la réflexivité qui constitue le fondement de la pensée et de la certitude qui l'accompagne est la dimension où le sujet, « ne s'adressant qu'à lui-même », devient à soi sa propre référence, en désinvestissant le monde. À la limite, ce sujet pensant, c'est-à-dire auto-réflexif et auto-suffisant, pourrait être sans corps et sans monde, Descartes le dit explicitement. Dès lors, la subjectivité moderne, essentiellement représentative, va privilégier d'une part la dimension du miroir où elle pourra penser s'auto-saisir, et d'autre part la dimension d'une intériorité, qui pourra s'élaborer comme projection idéalisante, dans l'ignorance ou dans l'absence du monde. La mimesis représentative peut ainsi ouvrir à la « défense et illustration » du monde de l'illusion pure.
- 34 La conjugaison de la mimesis et de la représentation s'affirme au XVIII^e siècle avec la naissance de l'esthétique. Et alors que l'esthétique se proposait d'être « la perfection de la connaissance sensible » (Baumgarten) du monde, elle s'est aussitôt retournée en l'appareillage de la constitution du sujet lui-même, dans l'expérience qu'il peut faire de lui-même face à l'objet artistique. Plus encore, et paradoxe : cette expérience s'est avérée être moins celle de l'identification du sujet que celle de son dessaisissement, comme le confirment Les Salons de Diderot. Cette impasse de la subjectivité esthétique se révèle décisive chez Kant. L'effort de Kant pour laisser toute sa place à l'imagination et à l'image comme Bild, dans la première version de la Critique de la raison pure, s'effondre dans la seconde version au profit d'une forme comme Gestalt qui est l'affaire du « jugement réfléchissant ». Le concept prime le phénomène, l'idéalité de la forme et du schème s'impose dans la représentation, permettant au sujet esthétique de privilégier l'empire des signes et la dimension du sublime. La reproduction ouvre désormais au privilège de la répétition au nom de l'identique.
- 35 **Septième proposition** : La mimesis, désormais représentative, consacre ainsi le règne du miroir comme opérateur d'identité. Le miroir, où s'accomplit l'assomption du sujet à

l'identique de lui-même, c'est-à-dire comme son simulacre, avalise du même coup l'avènement moderne et contemporain du narcissisme.

- 36 Le narcissisme, tel est le nom de cette identification du sujet à l'identique de soi, qui aura légitimé l'élection occidentale du miroir. Il faudrait dire un mot de la théorie lacanienne du sujet : le fameux « stade du miroir », nécessaire à la formation du Je. Cette théorie, en effet, jusque dans l'idolâtrie qu'elle a provoquée, est sans doute révélatrice d'une extrême confusion quant au narcissisme et à l'identification. Assurément, l'image est bien une prothèse décisive pour la formation du Je : oui, l'image est bien ce nécessaire supplément que dit Lacan quand il évoque la statue, la stature, comme mode d'identification à cette extériorité où le moi trouve l'origine de son identité. Mais quel est le statut de cette statue, sinon celui d'un « simulacre » ? La question se pose de la nature spéculaire de l'apparence. Quelle est cette unification de l'identité qui s'opère dans l'artifice du miroir ? À quel corps répond-elle ? On peut objecter, en effet, que la mimesis au miroir n'opère pas en prothèse formatrice du corps, mais de l'*eidos* du corps, c'est-à-dire de l'idée ou de l'idéal du corps. Ainsi, cette specularité formatrice reste tributaire du privilège métaphysique accordé au voir, à l'œil de l'esprit, au désir de voir, ainsi qu'au présupposé de la forme comme Gestalt, d'une forme donnée a priori. Enfin, elle conçoit le miroir comme surface où le rassemblement des parties du corps se ferait par totalisation. L'unification de l'identité par l'artifice du miroir présuppose donc un sujet absolu et un idéalisme lié à la priorité du savoir et de la connaissance. Or ce que Lacan appelle la « méconnaissance » du sujet n'est pas première : elle procède plus radicalement de notre constitution par le défaut, l'inachevé, par la séparation, par l'ouverture face au monde et la sexualité. De plus, s'agissant du sujet, l'identification au sens lacanien renvoie à un présupposé cartésien, cogitatif, idéaliste, comme s'il y avait une transparence du corps par où le moi pouvait s'assurer en certitude de sa pleine présence. Or la corporéité est autre. Elle est apparaissant et disparaissant, rassemblante et ressemblante, précisément.
- 37 La théorie du miroir et du narcissisme qu'elle voudrait aider à penser est donc le reflet de l'idéalisme qui la sous-tend et du narcissisme des simulacres qui l'accompagne. Le narcissisme est ici celui d'un sujet stéréotypé par trop d'identité et trop d'idéalité. Dans un dernier texte de 1938², Freud montre tout autrement ce qu'il en est de ce sujet narcissique : en refusant le monde, en voulant se soustraire à l'angoisse et à la menace qui peut lui venir du dehors, le sujet se replie dans l'unité pour ne pas échapper à soi et pour se préserver de la séparation. Mais comme l'unité se fait sous le signe du trauma, l'angoisse se loge à l'intérieur du moi qu'elle vient alors diviser : le clivage produit alors une identité fictive, l'identique comme simulacre du même.
- 38 Là se situe, pour partie, la source de toutes les formes de mauvaise identification que constitue la répétition infinie, et qui nourrit la schizophrénie latente du monde contemporain. C'est aussi sous le signe du narcissisme qu'il faudrait d'ailleurs repenser la question du clone. Entre phusis et technè, genèse et invention, entre reproduction du vivant comme semblable et reproduction comme clonage, la différence est entre le même et l'identique, entre le réel et le signe. L'identique de l'identité, sous le régime technologique du clonage reproductif, est en réalité aussi le désir narcissique de remplacer l'unique mortel par le multiple immortel. Le gène est générateur d'identité. On dénie au nom du biologique la possibilité de la construction du mortel par ce qui le divise et qui le constitue : la sexualité, le temps, la mort.

- 39 **Huitième proposition** : Si l'identique est le simulacre du même, sous le signe du narcissisme, alors l'enjeu de la reproduction n'est plus le prototype mais le stéréotype.
- 40 Le mot de stéréotype est d'Adorno : il l'utilise à propos de l'industrie culturelle dans *La Dialectique de la raison*, publiée à la fin des années quarante. Adorno est ici l'héritier de Brecht, de sa réflexion sur le cinéma et de son travail théâtral sur la pulsion mimétique et sur les mauvaises identifications, qui relèvent moins de l'imagination que de l'imaginaire du sujet.
- 41 Pour Adorno, le stéréotype est d'abord celui du sujet avant d'être celui de l'objet. Le narcissisme moderne conduit à une standardisation. Le sujet se veut « à son image », c'est-à-dire conforme à son standard de sujet moyen. Adorno : « Paradoxalement, l'homme comme membre d'une espèce est devenu réalité grâce à l'industrie culturelle. Chacun n'est plus que ce par quoi il peut se substituer à un autre. » L'individu et sa reproductibilité, c'est sa « remplaçabilité ». Le sujet s'identifie à son stéréotype et « le résultat est la reproduction constante de copies conformes.³ »
- 42 Dans le phénomène de la reproductibilité industrielle, la place de la culture est décisive. Pour Adorno, en effet, loin d'être le contraire de l'industrie, la culture la précède. À l'exemple-princeps du « baroque », la culture promeut la notion de style, « dont l'idée est une idéologie »⁴. Le style est une unité fictive et rétrospective dont le baroque a été la « formule courante » et qui apparaît historiquement quand la conscience esthétique s'est perdue, au XX^e siècle, dans l'effondrement des canons et des paradigmes. La reproduction industrielle de masse va permettre le développement à grande échelle de ce que la culture a préparé : soit la répétition comme stéréotype. Le phénomène touche aussi évidemment le live, le spectacle en direct ou le spectacle vivant, qui s'alimente en rituel, de la répétition à l'identique, dans la pratique du répertoire, par exemple, dans ce patrimonial contemporain qui fait l'arrière-fond du « culturel ». La culture est le lieu du stéréotype, parce qu'elle est essentiellement productrice de codes auxquels « s'assujettir ». En devenant industrie, elle trouve le moyen le plus efficace d'élaborer les stéréotypes de langage, en participant à l'émergence formelle d'une violence et d'un rythme où triomphe la rationalité technologique – jusque dans certaines formes de dessin animé, par exemple.
- 43 Enfin, la technique de reproduction et de diffusion des stéréotypes est au cœur du problème de l'identité. Ainsi, la naissance de la radiophonie a contribué fortement à la fiction des identifications collectives. La voix du Führer, selon l'exemple pris par Adorno, a pu être adoptée par un peuple, comme sa voix, alors qu'elle n'était que sa parodie et son cliché. La radio a participé directement à l'élaboration stéréotypique de la voix de la nation, selon une sorte d'hallucination ou de fantasmagorie, au profit de « la Voix de son Maître ».
- 44 Pour autant, le phénomène de la stéréotypie est d'autant plus apparence qu'il dissimule aussi, du même coup, la productivité de la technique propre à la reproduction industrielle. Il dissimule qu'il incombe aussi à la reproduction industrielle, comme à tous les âges de la reproduction, de trouver son mode propre de catharsis et de construction. Ce qui conduit à repenser la question de l'image et de l'appareil.

III

Reproduction technique et construction symbolique

- 45 **Neuvième proposition** : Si les techniques industrielles de reproduction ne se résument pas à la production stéréotypée, c'est parce qu'elles instaurent et ouvrent aussi un rapport inédit et décisif avec le temps.
- 46 Proust, le premier, avait fort bien vu l'importance de la reproduction industrielle. Ainsi, dans *La Recherche*, la photographie révèle-t-elle tout autre chose que ce que dit le mot d'« instantané ». Mieux que la mémoire et mieux que le souvenir, souvent immergés dans l'identique, la photographie permet au narrateur de faire l'expérience de « la première fois ». Il le dit, par exemple, à propos de sa grand-mère morte une année auparavant. Grâce à l'appareillage de la reproduction de l'apparence, ce qui a lieu, c'est bien la production de l'unique : non seulement l'œil voit ce qu'il n'a jamais vu, mais il s'ouvre aussi, dans l'instant délivré selon l'inéluctable différé de la pose, à ce qui fait le fond de l'instant lui-même, c'est-à-dire la mort.
- 47 Le cinéma, qui conjugue la photographie et l'enregistrement du flux temporel, peut aisément valoir aussi à l'appui de cette proposition. Plusieurs voies sont ici possibles, souvent concurrentes. Je me référerai ici à l'analyse qu'en propose Adorno dans *Transparents cinématographiques*⁵. Bien évidemment, le cinéma est le médium technique par excellence, l'art où production et reproduction ne font qu'un. Mais, précisément, la technologie n'est pas la technique. Le film n'est pas le cinéma. Derrière l'apparence du flux, du continu dynamique et cinématique des images, il y a la forme subjective de l'expérience qui renvoie, dit Adorno, à la manière dont les images du rêve et de la rêverie traversent le dormeur ou le somnolent. Dans ce mode originaire et permanent de l'image dite « naturelle » règne le paradoxe d'une suspension dans le mouvement. D'une discontinuité dans le flux. Lesquelles renvoient alors le cinéma à « la lanterne magique de notre enfance ». Une force de discontinuité temporelle habite donc la reproduction technique du flux temporel, ce qui donne une force capitale au cinéma puisqu'elle le dote de la capacité de lutter contre lui-même, contre la cinétique du continu. Mais de lutter aussi contre une tendance strictement ou exclusivement mimétique, issue de sa nature photographique. De lutter contre un « trop de réalité », contre une adhérence persistante au réel, qui lui interdit de transformer les objets pour les doter d'une valeur symbolique.
- 48 Ajoutons enfin, avec Adorno, que la reproduction industrielle en général participe aujourd'hui plus que jamais au déploiement du sens des œuvres du passé et de leur vérité. Comme Proust, Adorno pense que « les œuvres se déploient et dépérissent dans le temps », que le sens de l'œuvre ne peut s'accomplir que par sa métamorphose dans le temps. À l'inverse, la culture cultive le pire de l'apparence, lorsqu'elle prétend reconstituer une authenticité passée : quand la reconstitution se donne pour la restitution.
- 49 **Dixième proposition** : Si les techniques industrielles de reproduction ouvrent de manière neuve à ce rapport avec le temps, c'est qu'elles participent, à leur manière, de ce qu'Adorno appelle la « crise de la conscience du temps ». Elles engagent ainsi au renouvellement des formes temporelles.

- 50 Suivons encore Adorno : avec le vingtième siècle une époque s'est ouverte, qui correspond en effet, multiplement, à une « crise de la conscience du temps »⁶. Cette crise correspond à un privilège nouveau accordé à l'instant et au discontinu, comme nous l'avons entrevu.
- 51 Ainsi, en musique. L'enjeu de la musique en général, ce sont les connexions temporelles et le traitement de la durée. Au vingtième siècle, la musique a su donner de nouvelles formes au traitement du temps, selon de nouveaux schémas d'organisation musicale. Avec la « dissociation » chez Mahler, par exemple, il s'est révélé qu'il était possible de séparer le flux temporel et la durée propre à la musique, il s'est révélé que la continuité n'était plus inéluctable, que le temps ne se résume pas à la linéarité, à la continuité ni à la ponctualité traditionnelle et fictive de l'instant. La musique a pu ainsi pousser l'objectivation du détail singulier, pousser la tendance à la désintégration et au « fragmentaire ». Elle a donné toute sa valeur à la discontinuité dans la successivité même.
- 52 C'est ainsi que Stockhausen a pu dire, dès 1959, que le disque et la radio n'avaient fait que reproduire une musique faite autrefois pour la salle de concert. Que la technique s'était limitée au souci de la perfection de l'enregistrement, en, produisant l'illusion de l'identité entre l'original et la copie. Que l'électronique devait contribuer à promouvoir à cet égard une libération de la musique. Le même Stockhausen a pu élaborer une conscience critique des rapports entre temps mesurable et temps musical pour affronter l'essentielle question du devenir. Pour construire des rapports entre segments et non une simple succession. Pour bâtir une architectonique, naissant de la composition, produisant une flexibilité rythmique et une autre dynamique temporelle.
- 53 Il ne faut donc pas confondre technique et technologie. Pour Adorno, sous le même terme de « technique », il faut entendre et superposer trois dimensions : la reproduction, la temporalisation et la construction de l'œuvre. Et même s'il s'intéresse d'abord à la musique et au cinéma, cette triple définition peut manifestement valoir pour l'art en général, à sa création. Mais tout autant sa réception.
- 54 **Onzième proposition** : L'enjeu des techniques industrielles de reproduction, c'est une autre écoute, un autre regard, un autre rapport à l'œuvre, un autre rapport même à la technologie. La technique est le lieu de la possible remise en cause de la représentation mimétique.
- 55 Prenons le cas de la radio, dont Adorno soutient qu'il serait possible d'y changer les habitudes d'audition. Il est possible d'échapper d'un côté à l'écoute atomisée du « pot pourri », de l'autre à l'écoute linéaire qui favorise la passivité naturaliste et le jeu des stéréotypes. Alors que la radio fait de la radio comme le cinéma filme le théâtre, l'usage musical de la radio pourrait ouvrir à une écoute qui serait « une photographie radiographique de l'œuvre », écrit-il dans Pour une théorie de la reproduction musicale. Ce serait faire se superposer production et reproduction, en construisant un nouveau rapport entre le détail et la totalité. Parce que le détail porte les véritables articulations de l'œuvre et que la technique permet de s'attarder sur le singulier.
- 56 Cette possibilité d'instruire une autre écoute radiophonique, qui produirait un autre rapport à l'œuvre ainsi qu'au temps, Adorno l'a expérimentée en 1965, dans une émission de radio retranscrite sous le titre de « Beaux passages ». Adorno y donne à entendre un programme d'extraits d'œuvres, de fragments qui forment autant de « beaux passages », empruntés à l'histoire de la musique, de Bach à Schoenberg. Ces

beaux passages sont tout le contraire du cliché et du stéréotype. Ils fonctionnent à l'image de la citation chez Benjamin, ou du détournement des coupures de presse chez Karl Kraus. Le choix précis, inattendu et commenté du « beau passage » donné à écouter, produit la lumière d'une beauté fragmentaire qui, lorsqu'on l'a saisie, ruine l'écoute programmée, c'est-à-dire stéréotypée, par la culture, l'historicisme, l'industrie. Le beau passage est comme une cellule où se concentre la musique en même temps que le sens de l'œuvre concernée. La reproduction de ce détail dote la musique d'une force de cristallisation capable de faire entendre la musique elle-même, contre tous les « bien entendus ».

- 57 Cette écoute n'est donc ni la prétention à l'écoute totale, ni le pur divertissement subjectif, mais ouvre à un autre rapport au temps et à un autre rapport à la musique. Elle opère en tout cas comme une catharsis de la mauvaise reproduction et de l'identité stéréotypée des œuvres en déjouant l'écoute réverbérée du sujet, telle qu'elle se produit aussi dans le live lui-même, dont les rituels sont soupçonnés de favoriser les reconstitutions qu'on dirait aujourd'hui « patrimoniales ». À l'inverse, le disque et la radio deviennent comme les instruments d'une audition productive en permettant une destruction de l'apparence. « La destruction de la symphonie à la radio est aussi un déploiement de la vérité⁷ », écrit Adorno. Il s'agit donc bien de créer ce qu'il nomme « une oreille spéculative », dont participe pleinement selon lui, à la création comme dans l'audition, la force de l'imagination.
- 58 **Douzième proposition :** Cette dimension technique de la temporalité reproductive réhabilite le plan caché de l'imagination comme source du prototype, et comme production du symbole. Mais s'agit-il alors d'une production de l'apparaître ?
- 59 Impossible d'entrer ici dans la complexité de ce que Ricoeur appelle justement, s'agissant de l'imagination, du « champ de ruines » que nous a laissé la philosophie occidentale, faute évidemment d'une juste considération de l'image. Dans le cas d'Adorno, empruntant sans doute la formule à Goethe, ce qu'il nomme exacte Phantasie⁸, « exacte fantaisie imaginative », doit être pensé comme un plan de construction, qui intéresse autant la parole que le geste, autant l'image que le son. Qui touche en profondeur à la question du jeu. Qui n'opère ni en termes de signes ni de simulacres, mais en termes de symbole. Mais en quel sens ?
- 60 Au sens de la symbolique, et non du symbolique. Le symbolique, c'est Jung, c'est l'archétype. C'est le signe et la structure de l'imaginaire. La symbolique, c'est Freud. C'est l'image. C'est le prototype : à partir de tout ce qui peut former l'aventure humaine, tels, dit Freud, le rêve, la douleur, le jeu, l'amour. Le plan de l'image en symbole prend racine dans le rêve. Le rêve présente un négatif du monde en image, mais le négatif n'est pas rien. L'image en négatif n'est pas absence, mais présentation à distance. Elle n'est pas un signe, ni acoustique ni linguistique, mais l'inscription d'une référence au monde, référence certes fragmentée, partielle, mais lien, à la fois accessible et inaccessible : une ressemblance à distance. Elle est une brisure du temps et une séparation d'avec le monde, qui marquent le symbolique. Sum-ballein, étymologiquement, c'est, en grec, « jeter ensemble ». Le symbolon désigne l'un des deux morceaux d'un objet que deux amis avaient cassé avant de se séparer pour une longue absence et qu'ils gardaient sur eux, en symbole de la présence de l'autre. Dans l'espace, donc, le symbole sépare et maintient. Dans le temps, il incarne à la fois la brisure et la diachronie de l'« en-même-temps ». Le symbole est à la fois ici et là, présent et hors du temps. Donc il permet de « jeter ensemble » les figures du monde

désassemblé. Ce n'est pas un signe, mais le jet, le projet de l'anticipation. En même temps un fragment se charge de durée, et un autre fragment maintient ce qui est la brisure – qui n'a ni passé ni futur. Le double symbolique est la clef de l'imagination comme production reproductive, c'est-à-dire à l'œuvre. Et l'œuvre d'art est cette extemporalité, cette ex-patriation, parce qu'elle est un arrachement au temps et au lieu, ou encore l'anticipation d'une métamorphose, qui l'ouvre aussi à la voie de sa reproduction. L'œuvre d'art est un hors-lieu qui advient en image, contre la répétition de l'identique. La dimension symbolique est donc toujours là, en attente, en instance, de construction. Elle est le recours contre l'identique des emprises narcissiques. Elle porte avec elle la question du devenir. Ou plutôt de l'a(d)venir. Dont l'enjeu est aussi, face aux biotechnologies industrielles de notre reproduction, la question si épineuse et si urgente de la résistance symbolique de la vie, où la métamorphose nécessaire est toujours celle du passage du pareil au même.

- 61 Dès lors, l'appareil ne suffit-il pas à faire la différence. Ni non plus l'apparaître. L'apparaître reste au cœur d'une difficulté radicalement philosophique, qui grève sans doute le primat postulé de l'appareil. Car le mot « apparaître » procède sans doute d'une réduction eidétique de la chose même. D'ailleurs l'apparere latin n'est pas du côté du phénomène, puisque le terme signifie « être à disposition », « être clair », « être évident ».
- 62 Entre « apparition » et « manifestation », faisons la différence. En allemand, on peut distinguer Schein, Erscheinung, et Offenbarung. Soit, en français, « simulacre », « apparition » et « manifestation ». Voilà qui nous permettrait de remonter au grec et à la différence entre phantasma, phainomenon et phasma (qu'on rencontre dans le Phèdre de Platon) ; et qui nous reconduirait à reconsidérer les fondements platoniciens de la théorie de l'image. Autour de l'appareil et de l'apparaître, l'enjeu serait celui de la pensée platonicienne, telle qu'elle ne se réduirait pas au dispositif de la Caverne, mais déploierait, depuis le livre X de la République jusqu'au Sophiste, une conception du phénomène, de l'image et de la mimésis qui permettrait de dépasser les simplismes des dichotomies scolaires. La différence tiendrait à la dimension d'un négatif, à partir duquel, par delà la phénoménologie elle-même, le plan radical de toute phénoménalité pourrait être réinterrogé – plan qui porte « techniquement » tout ce qui est à l'œuvre.
- 63 Dès lors faut-il sans doute cesser d'opposer les arts, les appareils et les époques. L'essentiel serait moins en effet de savoir ce qui oppose un art à un autre, ou une époque à une autre, même si cela n'est dénué ni d'intérêt ni d'importance. La question serait surtout de savoir ce qu'on fait d'une technique et de ses appareils. Faute de quoi on entre dans la caverne mondiale, dotée de son appareillage généralisé, et on autorise le triomphe de l'art institutionnel, officiel et pompier, qui peut nier, au nom d'une conception pseudo-moderne et réductrice de l'image. Or ce plan de l'imaginal et sa capacité technique d'invention nous est indispensable : tout dépend de sa puissance symbolique, qu'il faut garantir et que l'artiste notamment doit assumer, si nous voulons que rien ne soit identique mais que tout devienne, poïétiquement, « du pareil au même ».

NOTES

1. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, p.129
2. Freud, « Le clivage du moi dans le processus de défense », dans *Résultats, idées, problèmes II*, PUF, 1985, p. 283
3. Adorno et Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Tel, Gallimard, p.143
4. voir Adorno, *L'art et les arts*, traduction et présentation de J. Lauxerois, Desclée de Brouwer, 2002
5. Adorno, « Transparents cinématographiques », traduction de J. Lauxerois, *Pratiques n°14*, Presses Universitaires de Rennes, automne 2003, p. 16
6. Adorno, « Über die musikalische Verwendung des Radios », dans *Der getreue Repetitor*, Gesammelte Schriften, XV, Suhrkamp, p.386
7. *ibid*, p. 377
8. « Schöne Stellen », Gesammelte Schriften, XVIII, p.699