



HAL
open science

L'industrialisation de la culture : reproduction technique et reproduction sociale au XIXe siècle

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. L'industrialisation de la culture : reproduction technique et reproduction sociale au XIXe siècle. Le XIXe siècle face au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIXe siècle, SERD, Jan 2016, Paris, France. hal-01900723

HAL Id: hal-01900723

<https://hal.science/hal-01900723>

Submitted on 22 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'industrialisation de la culture : reproduction technique et reproduction sociale au XIX^e siècle

Julien SCHUH
Université Paris-Ouest

Le futur du XIX^e siècle, c'est notre présent. Cela fait plus de deux cents ans que ce siècle n'en finit plus de finir. On a beau rajouter des « post- » ou des « néo- » aux noms donnés à notre époque (post-modernité, néo-capitalisme...), le sentiment de vivre plus ou moins les mêmes expériences que des Parisiens de la fin du XIX^e siècle est tenace. Ils se plaignaient d'ailleurs déjà de l'accélération des méthodes de communication, du rythme effréné de la vie moderne, de la déchéance des structures traditionnelles de la famille¹...

Pourquoi ? Parce qu'à la fin du XIX^e siècle, la culture occidentale entre dans une ère de reproduction de masse qui assure l'autoreproduction de la société. Les Expositions universelles, vastes vitrines où se mettent en scène les instruments d'un progrès triomphant, consacrent de nombreuses salles aux nouvelles machines de reproduction et de diffusion de la pensée humaine : photographie, phonographe, télégraphe, presses mécanisées, téléphone... L'inventivité dans ce domaine semble inépuisable.

Écrivains et journalistes sont particulièrement fascinés par ces outils de médiatisation de leurs textes. C'est par exemple en parcourant les allées de ces Expositions que Villiers imagine l'Andréide, une poupée mécanique parlante, améliorant celle, munie d'un phonographe, que proposait alors Edison aux petites filles. On voit se développer un imaginaire lié aux techniques de reproduction des images, des textes, de la voix, visible dans les rubriques consacrées aux innovations technologiques des revues encyclopédiques de grande diffusion (ainsi de la rubrique « À travers la science » de *La Petite Revue* dans les années 1890), mais également par une fétichisation des instruments de gravure, des machines à imprimer, des outils techniques dans les catalogues techniques, les articles du *Magasin pittoresque*², les couvertures de revues

1. On consultera à ce sujet le numéro 174 de *Romantisme* dirigé par Laurent Clauzade, consacré à « La mesure du temps » (2016). URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2016-4.htm>

2. Le *Magasin pittoresque* consacre en 1834 une série d'articles à la fabrication matérielle du recueil, de la fabrication du papier à la stéréotypie en passant par l'imprimerie, la gravure sur bois... Voir Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, coll. « Romantisme et modernités »,

illustrées comme *L'Image...* Dans les revues satiriques, en particulier sous le crayon de Robida, les technologies de communication du futur s'affichent dans des mises en pages *modern style*³. Cette fascination s'incarne par exemple dans une affiche mettant en scène les presses de l'Imprimerie Camis (*figure 1*), qui se vante d'avoir « les plus grandes machines du monde » : dans une halle qui rappelle la Galerie des Machines, les rouages sont entraînés par la puissance de la vapeur pour satisfaire un large public au premier plan venu assister au spectacle de la reproduction technique.



Fig. 1. Albert Guillaume, *Imprimerie Camis*, affiche lithographiée, 1,30 x 2,02 m, Paris, Camis, s.d. Source : <http://gallica.bnf.fr/>

L'hypothèse que je voudrais défendre ici, c'est que cette fascination pour les techniques de reproduction au XIX^e siècle est liée à la forme de cette société, qui devient elle-même une vaste entreprise de reproduction sociale. Une société peut être définie comme un objet technique : un ensemble de mécanismes complexe de sélection, de reproduction, de transmission, de transformation de matières premières, de comportements, d'informations... dont la fonction est sa propre reproduction⁴. C'est parce que les sociétés sont

Paris, Champion, 2002, p. 226-227.

3. Voir le catalogue dirigé par Marlene Illner et Matthias Winzen, *Technische Paradiese. Die Zukunft in der Karikatur des 19. Jahrhunderts*, Oberhausen, ATHENA-Verlag, 2016 et *Le Téléphonoscope*, n°22, « L'anticipation au temps de Robida », novembre 2015.

4. Voir Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions (1954-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

des objets techniques qu'elles sont susceptibles d'une forme d'industrialisation : au XIX^e siècle se mettent en place des systèmes de reproduction de la société occidentale qui assurent sa survie future.

Une culture industrialisée

La fin du XIX^e siècle voit la naissance des fameuses « industries culturelles » : les progrès des techniques de reproduction des images et des textes et la concentration des capitaux dans de grandes maisons d'édition permettent à ces entreprises de contrôler la production culturelle pour maximiser leurs profits. Mais les progrès ont été constants dès le début du siècle : la stéréotypie, la lithographie, la photogravure permettent d'améliorer la qualité et la vitesse de reproduction des images et des textes, qui circulent à une échelle internationale. Le célèbre *Magasin pittoresque*, publié par Charton à partir de 1834, doit ainsi être considéré (en particulier dans ses premières années d'existence) comme le décalque d'un périodique anglais, *The Penny Magazine*, dont il reprend non seulement le projet et la maquette, mais jusqu'aux illustrations : les éditeurs du *Penny Magazine* se vantent dans leur recueil de vendre des stéréotypes (c'est-à-dire des copies par moulages prêtes à tirer) de leurs textes et surtout de leurs illustrations, qui sont reproduites dans les pages des « magasins » d'Europe et d'Amérique. Plus de la moitié des gravures de la première année du *Magasin pittoresque* sont des reprises de gravures anglaises⁵. La facilité grandissante de la reproduction des textes et des images permet l'émergence d'une sorte de culture européenne uniformisée, dès les années 1830, par le biais d'une presse illustrée à bon marché⁶.

La manière dont les textes et les images sont condamnés à devenir des objets de consommation de masse a des conséquences sur toute la conception occidentale de l'art. Nombreux sont les écrivains et les artistes qui font le constat, bien avant Walter Benjamin, d'une forme de désenchantement liée à la reproduction de masse des objets. Sainte-Beuve s'en prenait déjà en 1839 à la « littérature industrielle », fondée sur un régime « professionnel » et non plus « vocationnel⁷ » et dont la production répondait à des impératifs de rentabilité et non plus à des impératifs esthétiques : « qu'attendre aussi d'un livre quand il ne fait que ramasser des pages écrites pour fournir le plus de colonnes avec le moins d'idées⁸ ? » Le mouvement ne fait que s'accélérer. À la fin du siècle, G.-Albert Aurier et Remy de Gourmont font partie du comité rédactionnel du *Mercur de France*, l'une des principales « petites revues » de l'époque. Dans le

5. Voir Marie-Laure Aurenche, *op. cit.*, p. 138 et p. 177.

6. Voir Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

7. Pascal Durand, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 20 mai 2012, n° 11. URL : <https://contextes.revues.org/5392>

8. Charles Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, p. 691.

champ des périodiques, ces revues incarnent un espace discursif « à côté » de la grande presse, une forme de média alternatif fondé sur des valeurs systématiquement opposées (du moins dans les représentations que les écrivains donnent de leurs entreprises) à celles de la presse et de la littérature commerciales : tirage soigné, mépris du grand public, refus de la rentabilité, idéalisme⁹... Aurier, en tant que critique d'art, et Gourmont, en tant que critique littéraire, dénoncent dans leurs chroniques du *Mercure de France* la transformation de la production culturelle en une forme d'industrie fondée sur des valeurs purement mercantiles. Les Salons officiels sont décrits comme des reflets culturels des Expositions industrielles : il s'agit « d'une industrie de luxe, très importante aujourd'hui, et dont l'étude ressortit davantage à l'économie politique qu'à l'esthétique »; une industrie fondée sur la rationalisation de la reproduction de procédés techniques qui mène à une forme de standardisation : « De cette identité des procédés, de cette identité des préoccupations de tous les divers producteurs, doit nécessairement résulter une absolue ressemblance des divers articles entre eux, une absolue ressemblance des diverses expositions entre elles, une production commerciale éternellement égale à elle-même¹⁰. » Le roman obéit aux mêmes logiques, et Gourmont peut décrire la production de son époque à travers la métaphore filée de l'industrie textile : « Qui n'avait été froissé de constater, en ces temps si noblement utilitaires, la vanité, le bon-à-rien du roman filosèle, de la bobine vulgaire débobinée en feuilleton puis rebobinée en volume (marques Delpit frères, Rabusson aîné, les Fils de Cotonet, Gréville-Duruy jeune et Vve Theuriet, *Aux 100,000 Bobines* (Ancienne Maison Maupassant), *Aux Fleurs de Médan*, etc.¹¹). » La logique industrielle ne se limite pas aux moyens *techniques* de reproduction des images ou des livres : la création culturelle se soumet *au niveau poétique* aux exigences de rationalisation de l'industrialisation, cherchant la standardisation et la rentabilité.

Les critiques réunissent systématiquement, dans leur analyse de la déchéance de la production artistique du XIX^e siècle, reproduction technique et imitation :

Nous ne voyons que des copies de toute sorte : copies des vieux maîtres accommodés au goût moderne, reconstitutions toujours fausses d'époques à jamais disparues, copies banales de la nature vue avec un œil de photographe, copies méticuleuses et mosaïquées fournissant ces affreux petits sujets de genre qui ont illustré Meissonnier, rien de neuf, rien qui nous sorte de notre humanité¹² !

9. Voir Evanhélia Stead, « Introduction: Reconsidering "Little" versus "Big" Periodicals », *Journal of European Periodical Studies*, vol. 1, n°2, 2016, p. 1-18, DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/jeps.v1i2.3860>

10. G.-Albert Aurier, « Ratiocinations familières, et d'ailleurs vaines, à propos des trois Salons de 1891 », *Mercure de France*, t. III, n°19, juillet 1891, p. 31.

11. Remy de Gourmont, « Un roman de la *vie grise* : "Le Vierge" », *Mercure de France*, t. II, n°15, mars 1891, p. 168.

12. Octave Uzanne et A. Robida, « La fin des livres », *Contes pour les bibliophiles*, Librairies-Imprimeries

Pour Octave Uzanne et Robida, qui imaginent l'évolution de la culture au XIX^e siècle, l'imitation artistique et la reproduction photomécanique sont strictement équivalentes ; ce sont deux formes d'industrialisation de la production culturelle qui garantissent une forme d'uniformisation sociale. Ces critiques prennent souvent des accents antidémocratiques et aristocratiques : l'égalitarisme, l'effacement des frontières entre les classes sociales, l'homogénéisation culturelle sont considérés comme des conséquences néfastes de ces processus de reproduction et de diffusion à grande échelle d'objets culturels réduits à leur valeur marchande. Seuls quelques artistes, créateurs véritables à l'abri de la foule, peuvent dans ces conditions produire des œuvres d'art singulières – à tous les sens du terme : uniques dans leur matérialité et étrangères à toute influence extérieure¹³ :

En dehors de là, la photographie en couleurs, la photogravure, l'illustration documentée suffiront à la satisfaction populaire. Mais les salons étant interdits, les paysagistes ruinés par la photopeinture, les sujets d'histoire étant posés désormais par des modèles suggestionnés, exprimant à la volonté de l'opérateur la douleur, l'étonnement, l'accablement, la terreur ou la mort, toute la peinturographie en un mot devenant une question de procédés mécaniques très divers et très exacts, comme une nouvelle branche commerciale, il n'y aura plus de peintres au XXI^e siècle, il y aura seulement quelques saints hommes, véritables fakirs de l'idée et du beau qui, dans le silence et l'incompréhension des masses, produiront des chefs-d'œuvre dignes de ce nom¹⁴.

Par réaction aux progrès des techniques de reproduction mécanique, on développe un culte de l'originalité : l'unicité est désormais synonyme d'authenticité. Le monde des livres lui-même, qui fonctionne pourtant selon le régime allographique¹⁵, tend à travers la production bibliophilique à se rapprocher d'un idéal de singularité : la limitation des tirages, le numérotage des exemplaires, le choix de techniques d'illustration originales permettent de donner symboliquement aux ouvrages une forme d'unicité. Les associations de bibliophiles éditeurs de livres qui se multiplient à la fin du siècle¹⁶ valorisent un « livre d'art » échappant à la reproduction de masse, destiné à une élite, comme le constate un critique devant les productions de l'éditeur d'art Édouard Pelletan : « Voici d'exquis *livres d'art*. L'objet déjà par lui-même, au toucher, réconcilie l'esprit et la chose que la civilisation tend à rendre si étrangers l'un à l'autre, tant la vulgarisation, la hâte, le machinisme, la multiplicité des doubles vont substituant la quantité à la qualité, tant, selon le

réunies, 1893, p. 129-130.

13. Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

14. Octave Uzanne et A. Robida, « La fin des livres », *op. cit.*, p. 131-132.

15. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, t. I, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 85 et suiv.

16. Voir Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis. French Book Collectors and the Culture of Print. 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

grave avertissement d'Edmond de Goncourt, « *l'humanité s'en va des choses*¹⁷ ». »

La rationalisation de la reproduction sociale

L'application de cette logique de reproduction rationalisée s'étend au corps social : les institutions, les administrations développent des techniques d'uniformisation et de contrôle des masses qui peuvent être assimilées à une industrialisation de la pratique du pouvoir. L'utilisation croissante des statistiques et la naissance de la sociologie participent de cette logique : il s'agit de ramener les populations à des chiffres pour mieux les contrôler et assurer le fonctionnement de la société. La Troisième République met en place un vaste programme d'uniformisation culturelle à travers l'école et les manuels scolaires dont les tirages atteignent des sommets grâce aux monopoles de grandes entreprises éditoriales¹⁸. L'éducation de masse peut ainsi être conçue comme une forme d'industrialisation de la reproduction des structures socio-culturelles, par le biais de la production d'ouvrages destinés à l'enfance et d'une standardisation des méthodes d'éducation. Remy de Gourmont voit dans les entreprises d'uniformisation sociale que sont la presse, l'École et le service militaire les équivalents sociaux de l'industrialisation capitaliste : elles sont destinées à diffuser et à reproduire un état social favorable à l'écoulement des marchandises¹⁹. L'industrialisation des techniques de production d'objets culturels sert le projet d'uniformisation de la société par le nationalisme et la sociologie : « La saine Sociologie traite de l'évolution à travers les âges d'un groupe de métaphores, Famille, Patrie, État, Société, etc. Ces mots sont de ceux que l'on dit collectifs et qui n'ont en soi aucune signification ; l'histoire les a employés de tout temps, mais la Sociologie, par d'astucieuses définitions, précise leur néant, tout en propageant leur culte²⁰. » Alfred Jarry, dans *Les Jours et les Nuits* (1897), met en scène une version fictionnalisée de son service militaire. Le personnage principal, Sengle, porte son désir de singularité dans son nom ; le roman est le récit de sa lutte contre « l'abrutissement militaire ». La coupe des cheveux, la répétition des gestes, l'uniforme sont destinés à mener à une « différenciation moins visible » et à transformer les soldats en pantins obéissant aux ordres de leur commandant : la discipline « doit d'abord supprimer l'intelligence, ensuite y substituer un petit nombre d'instincts animaux dérivés de l'instinct de conservation, volontés moindres développées dans le sens de la volonté du chef ». Le service militaire est décrit comme un

17. Maurice Baud, « La Gravure sur bois », *Journal des Artistes*, 7, 14 et 21 juin 1896, cité dans Rémi Blachon, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle : L'âge du bois debout*, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 170.

18. Jean-Yves Mollier, « Le manuel scolaire et la bibliothèque du peuple », *Romantisme*, n°80, 1993, p. 79-93.

19. Voir par exemple R. G. [Remy de Gourmont], « Littérature Hongroise : "Folk-Lore" », *Mercure de France*, t. III, n° 21, septembre 1891, p. 176-178.

20. Remy de Gourmont, « Paradoxe sur le Citoyen », *Épilogues*, t. I, *Mercure de France*, 1903, p. 143-144.

mécanisme de reproduction sociale passant par la destruction des individualités pour produire « la foule » : « Cet anéantissement s'obtient par des procédés connus, et des machines aux engrenages plus ou moins stricts, selon qu'est plus ou moins fort l'instinct de conserver son moi²¹. »

La culture journalistique est également accusée d'uniformiser les façons de lire ou de voir. Gourmont présente les conséquences dernières de cette forme de civilisation dans une sorte de conte dystopique, « La Destinée des langues », où le journal apparaît comme l'avant-garde d'une invasion barbare mettant fin à la civilisation :

Parce que des millions d'imbéciles veulent lire des romans-feuilletons, on manquera peut-être un jour de la rame de papier nécessaire pour faire connaître un nouveau *Zarathoustra* aux mille cerveaux d'élite qui seuls le pourraient comprendre. On écrira là-dessus des choses très belles et très inutiles quand les Barbares auront incendié Paris.

À ce moment-là il n'y aura plus guère de littérature française que celle des siècles anciens, et la langue, déformée par les étrangers auxquels on l'aura livrée, ne sera qu'un amas grossier de termes exotiques enchâssés chacun dans une orthographe superstitieuse. [...] La littérature, enfin socialisée, se composera de romans historiques où la civilisation d'aujourd'hui sera représentée sous les couleurs que nous attribuons maintenant à l'homme lacustre ; avec cela, quelques traités de science élémentaire. Un grand silence intellectuel planera sur notre patrie. La contradiction étant impossible, toute puissance appartenant à l'État, seuls pourront parler ceux qui penseront comme l'État ; mais personne n'aura l'inutile courage d'écrire, sinon les scribes officiels appointés pour cette besogne²².

Les mécanismes économiques, culturels et politiques de l'Occident semblent converger pour écraser toute forme de singularité et établir le règne du Semblable dans la société : le but ultime des États-Nations capitalistes serait une forme d'imitation généralisée.

La viralité ou les lois de l'imitation

Dans ce système culturel, on tend à valoriser les objets susceptibles d'être reproduits le plus facilement possible. Pour remplir les journaux comme les étalages, les contraintes liées à la production importent finalement davantage que la fonction des objets et des textes. William Morris se plaignait déjà que la production industrielle fût désormais fondée non plus sur le besoin des consommateurs, mais sur ceux des entreprises, la réclame étant destinée à créer un besoin illusoire pour permettre l'écoulement des stocks et non plus à simplement informer de la disponibilité des produits : « Pour le producteur commercial, les véritables marchandises ne sont rien, leurs péripéties sur le

21. Alfred Jarry, *Les Jours et les Nuits*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 644 et p. 656-657.

22. Remy de Gourmont, *La Culture des Idées*, Mercure de France, 1900, p. 302-304.

marché sont tout. » On met alors l'accent sur la reproduction à bon marché de marchandises faciles à fabriquer, les objets artisanaux disparaissant devant la concurrence déloyale de leurs copies industrielles : « la réalité des marchandises est sacrifiée à des pacotilles commerciales [...]. Aussi produit-on des ersatz de l'article demandé par le public [...] Celui-ci cesse alors d'être fabriqué après que sa pâle copie s'est retrouvée sur le marché²³. »

Ces procédés s'étendent aux objets culturels : la logique de la reproduction influence la création elle-même. On invente de nouvelles techniques (report de la gravure sur bois, négatifs photographiques, papier Gillot utilisé par les dessinateurs pour faciliter la reproduction de leurs illustrations...) permettant de faciliter la reproduction des images ; en retour, les créateurs produisent des objets conçus en fonction de ces contraintes de reproductibilité. Lorsque Doré prépare ses illustrations, il les trace directement sur le bois destiné à la gravure ; l'original disparaît sous les coups de burin de ses graveurs²⁴. Les illustrations des périodiques satiriques sont dessinées sur du papier pelure d'une extrême finesse qui ne résiste souvent pas à la manipulation ; elles sont condamnées à la destruction. Lorsqu'elles sont en couleur, le dessinateur se contente parfois d'indiquer au graveur les tons à utiliser²⁵ : le résultat final, celui que découvrent les lecteurs, ne reproduit aucun dessin original ; l'œuvre n'existe qu'en multiple. L'original des photographies est un négatif qui n'a pas vocation à être diffusé sous une forme par nature illisible car inversée. Dans tous ces cas, on assiste à une dévalorisation, voire une disparition de l'objet singulier et original : la création se fait dans une logique de multiplicité et de reproduction.

Ces contraintes expliquent l'émergence d'une esthétique de la reproductibilité, fondée sur divers éléments (synthétisme, simplification...) qui prennent une valeur déterminante. Cette logique ne touche pas uniquement l'image : les textes sont soumis aux mêmes impératifs. Tout au long du siècle, en concurrence des procédés littéraires qui dominent l'écriture journalistique jusqu'aux années 1860, se développe une rhétorique médiatique soumise aux contraintes propres à la presse : les soucis de l'efficacité communicationnelle, de la brièveté, de la captation de l'attention et de la rediffusion de l'information façonnent de nouvelles formes d'écriture²⁶. Ces expérimentations ne se limitent pas aux articles des journaux : l'esthétique

23. William Morris, *The Arts and Crafts of To-Day* (1889), trad. *L'Art et l'artisanat*, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2011, p. 36 et p. 33.

24. Voir par exemple une esquisse sur bois pour « L'Annonciation », qui n'a pas été gravée à cause d'une fissure dans la planche ; URL : <https://www.navigart.fr/mamcs/#/#/artwork/25000000004371>

25. Voir Raymond Bachollet, « Les couleurs du Rire », *Le Collectionneur français*, n°198, février 1983, p. 13-15.

26. Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, coll. « Poétique », 2007 ; Marie-Ève Thérenty et Guillaume Pinson (dir.), « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction », *Études françaises*, Montréal, vol. 44, n°3, 2008, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2008-v44-n3-etudfr2544/>

synthétiste des écrivains symbolistes et des artistes post-impressionnistes peut également être interprétée comme une réponse aux transformations des conditions de diffusion des productions culturelles à la fin du XIX^e siècle²⁷.

Une véritable culture de la *viralité* se met en place dans les périodiques : à côté des informations diffusées de manière hiérarchisée et sectorisée, selon des circuits de diffusion institutionnalisés, on voit apparaître de nouvelles formes de circulation d'objets textuels et graphiques qui empruntent leurs mécanismes à la rumeur²⁸. L'exemple des réponses aux enquêtes qui se développent alors dans les journaux est parlant : lorsqu'un interviewé jette une phrase particulièrement notable, elle est rapidement reprise par tous les journaux, qui en répètent, déforment, diffusent le texte original. Interrogé par un journaliste le soir de l'attentat de Vaillant à la Chambre des Députés le 9 décembre 1893, Laurent Tailhade lance ainsi une forme de boutade (« Qu'importent les victimes, si le geste est beau ? ») qui est reproduite des dizaines de fois dans les principaux journaux français et européens²⁹. L'origine de l'information est rapidement occultée : le contenu importe davantage que le contexte de sa production, et la phrase circule encore aujourd'hui, objet autonome participant d'une culture du fragment. La poétique médiatique est fondée sur le collage, la réappropriation, la répétition. Mais ces mécanismes influencent même l'écriture de textes originaux, et les contenus sont de plus en plus produits *en vue de leur reproductibilité*, qu'il s'agisse de leur reproduction technique ou de leur reproduction sociale : les textes et les images fragmentaires, frappants, autonomes font plus facilement l'objet d'une diffusion et sont valorisés dans la presse. C'est ce qui explique l'émergence simultanée d'une presse populaire de masse à 5 centimes (à la suite du *Petit journal*) et d'une forme de propagande par le fait dans les doctrines anarchistes : les attentats, qui font souvent peu de victimes, n'ont d'impact que dans la mesure où la presse leur donne un écho. Le véritable lieu de l'attentat anarchiste n'est pas la rue, mais les colonnes des journaux, qui transposent, reproduisent et amplifient les récits et les images de destruction.

Ces objets sont diffusés selon plusieurs mécanismes. À un premier niveau, les journalistes, en tant qu'acteurs du champ médiatique, mettent en place un *habitus* fondé sur l'appropriation de fragments textuels ou graphiques et leur remédiatisation. À un second niveau, ce sont les lecteurs qui participent

27. Voir mon article « “C'est le Symbolisme de notre âge d'or qui est le père du Slogan” : Réclame, poésie et réenchantement à la Belle-Époque », dans Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.), *Les Poètes et la publicité*, Actes des Journées d'études « Les poètes et la publicité, 19^e-20^e siècles », 15-16 janvier 2016, Sorbonne nouvelle, Paris, en ligne, URL : <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/j-schuh.pdf>

28. Voir Ryan Cordell, « Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers », *American Literary History*, vol. 27, Issue 3 Fall 2015, p. 417-445, URL : <http://ryancordell.org/research/reprinting-circulation-and-the-network-author-in-antebellum-newspapers/>

29. Propos recueillis initialement dans *Le Journal* du 10 décembre 1893, reproduits dans le *Journal des Débats* (13 décembre 1893), *Le Figaro* (13 janvier 1894), *Le Gaulois* (5 mars 1894), *Berliner Tageblatt* (5 avril 1894), *Le Temps* (6 avril 1894), *The Gentleman's Magazine* (juin 1894), etc.

à la reproduction de ces informations : elles plaisent parce qu'elles répondent à des besoins sociaux (divertissement, partage de l'information, entretien d'une communauté culturelle) qui concourent à l'homogénéisation des groupes sociaux. La diffusion virale des textes et des images forme un système qui tend à remplacer les mécanismes traditionnels d'acculturation, qui disparaissent progressivement en même temps que les structures sociales de l'Ancien Régime, en particulier dans les milieux urbains³⁰. Les nouveaux médias que sont les journaux, les livres industriels, les périodiques illustrés, les photographies, les lithographies, forment le soubassement matériel d'un espace public qui s'est développé depuis l'âge classique³¹. C'est dans cet espace que s'élaborent et se diffusent les textes et les images qui forment la culture de l'ère de la reproduction industrielle. Ce système n'est pas fondé sur la permanence, mais sur des cycles d'information et de consommation de plus en plus courts, qui relèvent essentiellement du phénomène de la mode. Le mécanisme de la viralité est central dans le fonctionnement de ce système : c'est par la répétition que peut exister une forme de consensus, de sentiment de communauté d'idée, dans la temporalité linéaire de la société moderne. Dans un espace public fondé sur le flux informationnel et non plus sur la reprise et la relecture de textes canoniques, la reproduction et la rediffusion des mêmes objets culturels représentent une forme de stabilité provisoire : une idée ne peut perdurer dans la culture médiatique qu'en tant qu'elle est répétée.

Ces mécanismes sont perçus par les philosophes et les sociologues de l'époque comme les vecteurs d'une nouvelle maladie des foules, la « contagion mentale ». Gabriel Tarde développe une sociologie fondée sur *Les Lois de l'imitation*, autre nom de la reproduction sociale : mimétisme biologique et mimétisme sociologique obéissent aux mêmes mécanismes³². Analysant la *Psychologie des foules*, Gustave Le Bon expose les procédés de persuasion des meneurs d'hommes, « l'affirmation, la répétition, la contagion » :

L'affirmation pure et simple, dégagée de tout raisonnement et de toute preuve, est un des plus sûrs moyens de faire pénétrer une idée dans l'esprit des foules. Plus l'affirmation est concise, plus elle est dépourvue de toute apparence de preuves et de démonstration, plus elle a d'autorité. [...] L'affirmation n'a cependant d'influence réelle qu'à la condition d'être constamment répétée, et, le plus possible, dans les mêmes termes. [...] La chose affirmée arrive, par la répétition, à s'établir dans les esprits au point qu'ils finissent par l'accepter comme une vérité démontrée. [...] Lorsqu'une affirmation a été suffisamment répétée, et qu'il y a unanimité dans la répétition, comme cela est arrivé pour certaines entreprises financières célèbres

30. Voir Maurice Agulhon (dir.), *La Ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1998, p. 37 et suiv.

31. Jürgen Habermas, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993.

32. Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Alcan, 1890. Voir l'introduction d'Emmanuelle Kaës à Remy de Gourmont, *Le Problème du style, Questions d'art, de littérature et de grammaire*, Garnier, 2015, p. 22-25.

assez riches pour acheter tous les concours, il se forme ce qu'on appelle un courant d'opinion et le puissant mécanisme de la contagion intervient. [...] La contagion n'exige pas la présence simultanée d'individus sur un seul point ; elle peut se faire à distance sous l'influence de certains événements qui orientent tous les esprits dans le même sens et leur donnent les caractères spéciaux aux foules, surtout quand les esprits sont préparés par les facteurs lointains que j'ai étudiés plus haut. C'est ainsi par exemple que l'explosion révolutionnaire de 1848, partie de Paris, s'étendit brusquement à une grande partie de l'Europe et ébranla plusieurs monarchies³³.

Les trois procédés décrits par Le Bon correspondent aux mécanismes de diffusion des objets viraux de la culture médiatique : autonomisation de fragments textuels, reproduction et diffusion non hiérarchisée. Ces processus mènent selon Le Bon à une uniformisation du corps social : « La double action du passé et de l'imitation réciproque finit par rendre tous les hommes d'un même pays et d'une même époque à ce point semblables que, même chez ceux qui sembleraient devoir le plus s'y soustraire, philosophes, savants et littérateurs, la pensée et le style ont un air de famille qui fait immédiatement reconnaître le temps auquel ils appartiennent³⁴. »

La littérature joue un rôle fondamental dans cette homogénéisation culturelle. Dans les années 1840, le genre des physiologies dresse des types dont le rôle est plus prescriptif que descriptif. Dans *Les Français peints par eux-mêmes* ou *Le Diable à Paris*, les lecteurs sont moins invités à reconnaître des types préexistants qu'à reproduire et à imiter des attitudes stéréotypées, à endosser les masques convenant à leur statut social³⁵. De la même manière, les périodiques féminins proposent, à travers leurs illustrations de modes, leurs articles consacrés à l'étiquette, leur courrier des lecteurs, des modèles de conduite sociale qui viennent s'ajouter et parfois se substituer aux formes de contrôle direct des *habitus* par des institutions comme la famille, l'Église ou l'École. Dans une société où les ordres de l'Ancien Régime ont disparu, la presse et les romans offrent des outils de promotion et de stabilisation des identités pour des groupes sociaux en constante redéfinition. C'est cette fonction de diffusion de modèles d'existence sociale par la littérature que critique Jules Vallès dans *Les Réfractaires*, consacrant un chapitre aux « Victimes du livre » :

Pas une de nos émotions n'est franche.
Joies, douleurs, amours, vengeances, nos sanglots, nos rires, les passions, les crimes ; tout est copié, tout !
Le *Livre* est là.
[...] Tyrannie comique de l'*Imprimé* !
D'où vient cela ?

33. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Alcan, 1895, p. 113-114.

34. *Idem*, p. 115.

35. *Les Français peints par eux-mêmes*, Curmer, 1840-1842 ; *Le Diable à Paris*, Hetzel, 1845-1846. Sur le genre des physiologies, voir Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2012.

Je ne sais ; mais l'influence est là ! Tous la subissent, jusqu'à nous, les corrompus, qui lisons mieux sur la mise en page que sur le manuscrit, et croyons plutôt que *c'est arrivé*³⁶.

Les procédés techniques de reproduction et de diffusion des textes participent à la reproduction et à la diffusion des normes sociales : les identités vécues ne sont que des pastiches de roman-feuilleton.

Le réenchantement industriel

Mais l'industrialisation de la reproduction et de la diffusion des objets culturels n'est pas toujours analysée comme une forme de désenchantement ou de perte du sacré. Les procédés mécaniques de production et de reproduction sont volontiers mis en regard du geste créateur, divin ou humain. Mieux, ils se rapprochent du rituel par leur caractère répétitif et productif, mais d'un rituel inquiétant, vidé de toute intention, qui semble produire du sacré indépendamment de toute transcendance. Ces conceptions mènent à l'idée d'une mécanisation possible de la création : la Machine à Peindre de Jarry (dans les *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*), le principe de combinatoire mathématique chez Valéry (développé dans les *Cahiers*) ou Mallarmé (le projet du *Livre*) cristallisent cette idée d'une création déshumanisée³⁷. Si la machine peut devenir créatrice, ce n'est plus pour critiquer la littérature industrielle (comme le faisait Banville comparant dans ses *Odes funambulesques* Dumas à une « machine à vapeur³⁸ », ou Auriol imaginant une « Manufacture Nationale de Sonnets » permettant de faire passer la poésie « de l'âge artisanal à l'âge industriel³⁹ »). Les conceptions de Jarry ou de Valéry dépassent l'opposition entre production mécanique et originalité : paradoxalement, la mécanisation de la création permet précisément de sortir des routines humaines, de briser la malédiction de l'imitation sociale pour proposer des objets radicalement différents, parce qu'ils ont échappé aux mécanismes de création qui sont par nature fondés sur la reproduction. Dans son roman *Les Jours et les Nuits* (1897), Jarry utilise la bicyclette, cette mécanique éminemment moderne, comme symbole d'une création littéraire inconsciente et automatisée : « Si l'homme a été assez génial » pour inventer la bicyclette, « il devait se servir de cette machine à engrenages pour capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs, dans le moins de temps possible, le long des routes et des pistes ; car servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes

36. Jules Vallès, *Les Réfractaires* (1866), Charpentier, 1881, p. 159.

37. Voir Nicole Celeyrette-Pietri, « Entre Bréal et Mallarmé », *Archives des lettres modernes*, n° 225, 1987, p. 75-97.

38. « Le Mirecourt », dans *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 2.

39. Signalé par Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Jarry et les symbolistes. L'archipel fin de siècle », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2006, p. 292.

destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi⁴⁰. » Le culte de l'originalité passe désormais par une forme de déshumanisation. Ayant fait le constat que la création humaine est par nature mimétique, les artistes trouvent dans la machine un modèle de production non imitative, fondée sur l'exécution d'un programme indépendamment des circonstances. L'automatisation de la production est une forme d'ascèse esthétique.

Paradoxalement, le produit de cette création mécanisée retrouve les caractéristiques de l'objet culturel médiatique : fragmentaire, frappant, apte à la réappropriation. Cette identité formelle entraîne en retour les écrivains et les artistes à considérer les productions culturelles industrielles comme de nouvelles formes poétiques échappant à toute espèce de pastiche. C'est ce qui autorise Apollinaire à lire les affiches comme des poèmes : « Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin pour la prose il y a les journaux⁴¹. » La culture industrielle est *bifrons* : si elle est fondée sur des mécanismes d'uniformisation sociale, elle peut également être le lieu d'une libération par rapport aux traditions académiques.

La société occidentale du XIX^e siècle peut ainsi être considérée comme un système industriel de reproduction culturelle. La modernité, qui se met en place à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, est le produit d'une rationalisation des mécanismes de reproduction aussi bien technique que sociale. Le succès des formes post-révolutionnaires de la société occidentale peut être expliqué par la convergence de logiques économiques (le capitalisme), communicationnelles (un espace public fondé sur la presse) et politiques (libéralisation socio-économique, démocratisme, émergence des États-Nations) et leur articulation avec les mécanismes anthropologiques de l'imitation, qui font partie des processus essentiels de socialisation de l'espèce humaine. Les processus de reproduction technique et sociale ne font en définitive qu'amplifier les mécanismes d'imitation inhérents à la condition humaine. Dans ce système, la propagation de modèles socio-culturels devient peu à peu une fin en elle-même, indépendamment de la valeur de ces modèles (qui est alors fonction de leur reproductibilité). Les autres fonctions culturelles se réinventent par rapport à cette question. Le XIX^e siècle industrialise les processus de sa propre reproduction future.

40. Alfred Jarry, *Les Jours et les Nuits*, éd. cit., p. 664.

41. Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 39-40.