



Esthétique des clichés : épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif

Léo Pinguet

► To cite this version:

Léo Pinguet. Esthétique des clichés : épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2020. Français. NNT : 2020PA01H301 . tel-02613746

HAL Id: tel-02613746

<https://theses.hal.science/tel-02613746>

Submitted on 20 May 2020

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.



Université Paris I Panthéon Sorbonne
École des Arts

Laboratoire de rattachement : Institut ACTE

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Esthétique
Présentée et soutenue publiquement
le 5 décembre 2019 par
Léo PINGUET

Esthétique des clichés

*Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques
aberrants d'un phénomène normatif*

Sous la direction de M. Olivier Schefer

Professeur des universités

Membres du Jury

M. Jean-Michel Durafour, professeur, Université d'Aix-Marseille

Mme. Anne Herschberg-Pierrot, professeur, Université de Paris 8

M. Dork Zabunyan, professeur, Université de Lille 3

Résumé

Titre : *Esthétique des clichés. Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif.*

Ce travail se propose de penser les conditions de possibilité d'une esthétique des clichés en s'appuyant principalement sur trois axes : un commentaire de Gilles Deleuze et son usage de la notion de cliché ; une enquête épistémologique et généalogique croisant les apports des études littéraires et de la philosophie au regard de l'esthétique ; une analyse des films américains de Joe Dante, Brian de Palma, David Lynch, John Carpenter et Paul Verhoeven.

Les clichés sont généralement perçus, pensés et jugés de manière strictement dépréciative comme relevant d'un raté du discours ou de l'œuvre d'art qui renvoient à une aliénation et une an-esthésie. Dégager le paradigme d'hostilité qui prévaut à leur appréhension, autant que le modèle ordinaire de reconnaissance et de désignation du phénomène permettent, au contraire, d'entrevoir une aporie des clichés entre normativité et aberration. L'analyse du dispositif esthétique de certains films, qui problématisent le rapport des corps, du cerveau et des images, tout en manipulant les clichés sans pour autant être jugés comme tels, permet d'envisager une autre manière de sentir les clichés et d'autres types de clichés.

Mots-clés : Cliché. Stéréotype. Kitsch. Cinéma. Deleuze.

Summary

Title : *Aesthetics of clichés. Epistemology, genealogy and aberrant uses by the cinema of a normative phenomenon.*

This work examines the conditions of possibility of an aesthetic of clichés. The approach is mainly based on three directions: a commentary of Gilles Deleuze and his use of the notion cliché; an epistemological and genealogical investigation combining the contributions of literary studies and philosophy from an aesthetic point of view; an analysis of American films by Joe Dante, Brian de Palma, David Lynch, John Carpenter and Paul Verhoeven.

Clichés are generally perceived, reflected and judged in a strictly depreciative way as a failure of the discourse or as failure for the works of art, a failure that refers to alienation and anesthesia. Identifying the paradigm of hostility that prevails in their apprehension, as much as the ordinary model of recognition and designation of the phenomenon allows, on the contrary, to glimpse an aporia of clichés between normativity and aberration. The analysis of the aesthetic device of certain films, which problematizes the relationship between bodies, brain and images while manipulating the clichés without being judged as such, allows to consider another way of feeling the clichés and other types of clichés.

Keywords : Cliché. Stereotype. Kitsch. Movies. Deleuze.

Léo Pinguet

Esthétique des clichés

*Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques
aberrants d'un phénomène normatif*

Remerciements

Je remercie Olivier Schefer pour son suivi, ses suggestions et son exigence qui ont enrichi mon travail de recherche durant toutes ces années.

Je remercie Anne Herschberg-Pierrot, Jean-Michel Durafour et Dork Zabunyan qui ont généreusement accepté d'être membres de mon jury.

Je remercie quelques-uns de mes anciens professeurs qui ont été autant de passeurs, Jean-François Aubral qui m'a fait découvrir et vivre la philosophie de Gilles Deleuze, Pierre-Damien Huyghe la philosophie de Jacques Rancière, Elsa Dorlin celle de Michel Foucault, Frédéric Fruteau de Laclos et bien d'autres que j'oublie.

Je remercie chaleureusement Fabrice Oehl et toute l'équipe du Fab Lab pour leur soutien quotidien. Merci également à mes parents, mes amis, ma compagne et mes relecteurs et toutes celles et ceux qui m'ont accompagné de près ou de loin dans mon cheminement intellectuel.

Je dédie ce travail à mon défunt grand-père, ouvrier imprimeur et syndicaliste communiste, sans qui ma trajectoire n'aurait sûrement pas été possible et que j'ai été heureux de retrouver, sans l'avoir prévu, au fil de ma réflexion

Table des matières

INTRODUCTION.....	14
--------------------------	-----------

CHAPITRE 1 QU'EST-CE QU'UN CLICHÉ ? ÉPISTÉMOLOGIE

Premier commentaire de Deleuze.....	36
1. SENS COMMUN, DICTIONNAIRES ET CINÉMA.....	59
a. Les clichés selon le sens commun : un inventaire de tout et n'importe quoi ?.....	59
b. Les clichés selon les dictionnaires : tous et toujours les mêmes ?.....	78
c. Pourquoi la question provoque-t-elle une réponse par l'inventaire ?.....	95
2. SCIENCES DU LANGAGE, SCIENCES DU SOCIAL ET PSYCHOLOGIE.....	106
a. Clichés, études littéraires et linguistique : formes et tropes lexicalisées.....	106
b. Stéréotypes et psychosociologie : images dans nos têtes et esthétique du social.....	127
c. Archétypes et psychologie jungienne : invariants culturels et inconscient collectif.....	138
3. PHILOSOPHIE, HISTOIRE ET POLITIQUE.....	149
a. Les clichés et leur faculté : le sens commun.....	149
b. La doxa, la mimesis, le mythe, les lieux communs et les idées-reçues.....	160
c. Les clichés selon la philosophie politique : la « banalité du mal »	194
CLASSEMENT IMPOSSIBLE, MODÈLE VIRAL ET RHIZOMATIQUE DES CLICHÉS.....	213

CHAPITRE 2 D'OÙ VIENNENT LES CLICHÉS ? GÉNÉALOGIE

1. CONTEXTE CONTRARIÉ DU CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS AU XIXE SIÈCLE.....	235
a. Renversements et ambivalences des partis pris littéraires.....	235
b. Le « mythe des origines » du terme « cliché » dans la parole ouvrière.....	256
c. Du conte du spectre des clichés au manifeste pamphlétaire.....	279
2. DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA : MODERNITÉ ET AMÉRICANISATION.....	299
a. Gourmont : esthétique de la langue, pathologie de la mémoire et cinéphilie.....	299
b. Baudelaire : l'Amérique et le récit de fin du monde.....	311
c. De Bergson à Paulhan : schèmes sensori-moteurs et clichés.....	332
3. CLICHÉS ET KITSCH DU XIXE AU XXE SIÈCLE.....	349
a. L'entrée dans l'ère de la banalité par deux phénomènes parents.....	349
b. Distinction limite d'une esthétique du kitsch et d'une esthétique des clichés.....	362
c. Comment l'académisme pompier devient l'aboutissement de la modernité.....	369
LE RÉCIT DE FIN DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LE KITSCH ET LES CLICHÉS.....	378

CHAPITRE 3 QUE PEUVENT LES CLICHÉS ? ESTHÉTIQUE

Deuxième commentaire de Deleuze.....	398
1. MANIÉRISME, CANNIBALISATION ET SUBVERSION.....	424
a. Du beau nom de maniérisme et de certaines virtualités des images-clichés.....	424
b. De la cannibalisation des images et de leur devenir-cliché.....	445
c. De la sorcellerie des clichés et de leur résistance.....	462
2. DE L'INQUIÉTANTE FACULTÉ À L'INQUIÉTANTE FAMILIARITÉ DES CLICHÉS.....	483
a. Pygmalions de la banalité, zombies et principe du <i>snatching</i>	483
b. L'inquiétante familiarité et l'incapacité à reconnaître le semblable.....	492
c. Corps aberrants et cerveaux parasités par les clichés.....	502
3. KITSCH NOIR, ESTHÉTIQUE FLOTTANTE ET SUINTANTE DES CLICHÉS.....	518
a. Du souvenir-cliché, des nappes de passé au rêve-cliché.....	518
b. L'utopie inversée de l'Amérique par ses clichés optiques et sonores.....	530
c. L'intolérable mauvais film du monde et de ses clichés.....	538
CONCLUSION.....	549
INDEX DES AUTEURS.....	557
BIBLIOGRAPHIE.....	565
FILMOGRAPHIE.....	587

Introduction

La critique des clichés est aujourd'hui généralisée au point d'être devenue un véritable lieu commun. On ne compte plus les inventaires de clichés, tantôt opposés à une réalité des faits, tantôt mis en scène dans des parodies ludiques qui les dénoncent. Ils semblent invariablement opposés à un idéal esthétique, social et politique, souvent informulé mais implicitement porté par des normes progressistes. Celles-ci ambitionnent une émancipation des discours, des œuvres et des identités vers un « dehors » voire un au-delà des clichés. Mais à force d'être répétée, l'apostrophe « c'est cliché ! » est devenue un quolibet banal. Elle est, elle aussi, devenue un cliché. Cette démocratisation est le résultat de causes nombreuses dont la plus actuelle est sûrement la dissémination des espaces critiques comme parodiques, autrefois réservés à des spécialistes, où une parole peut se dire et s'affirmer contre les clichés. Pensons avec internet à la possibilité, pour tout un chacun et à moindre frais, de tenir un blog, d'enregistrer un podcast ou une vidéo qui proposent une critique des clichés. Qu'il s'agisse de clichés qui touchent à l'identité sociale¹, dont la trinité contemporaine – race, genre et, dans une moindre mesure, classe – prend un tour symbolique, individualisant et souvent moralisant ; ou bien qu'il s'agisse de clichés de produits culturels relevant de la sensibilité esthétique qui se verront épingler par les consommateurs et donc par le public lui-même, à commencer par celui du cinéma².

1 Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jaquet, Paris, éd. Amsterdam, 2007.

2 Les exemples en sont innombrables, citons seulement deux sites qui centralisent les critiques françaises du public amateur de cinéma : allocine.fr et senscritique.com ; concernant les catalogues de clichés au cinéma qui fleurissent ça et là sur internet, mentionnons seulement le site tvtropes.org qui agrège quantité d'ouvrages et de listes de clichés, recueille et indexe une quantité incroyable de procédés scénaristiques, personnages archétypes, etc., en une encyclopédie ouverte et proprement délirante avec ses multiples catégories et ses nombreux jeux de renvois.

Cette doxa critique, dont l'hostilité aux clichés s'impose avec la force de l'évidence, a pour pendant un autre lieu commun. Les clichés résistent à de leur dénonciation ; ils ont, comme le veut l'expression consacrée, « la vie dure ». Nous avons donc beau critiquer et accuser les clichés de tous les maux, l'émancipation espérée ne semble pouvoir s'instaurer en dehors de l'instant du discours critique, lui-même, et de sa performativité. En résulte un constant décalage entre les promesses de la critique des clichés – leur « horizon d'attente » – et les effets de cette critique qui se font attendre justement, jusqu'à produire l'« écart esthétique »³ d'une impuissance critique. Si ce décalage perdure, est-ce parce nous aurions cessé de croire à la positivité et à la possibilité d'un « dehors » des clichés ? Ou bien est-ce seulement la persistance du décalage, est-ce l'effectivité discutable de la critique qui aurait fini par user notre croyance ?

Cette critique semble, en effet, s'épuiser dans un combat contre une hydre dont aucune cautérisation n'empêche la repousse de nouvelles têtes. Pour caractériser cette résilience, Antoine Compagnon préfère, quant à lui, l'image mythologique du phénix et le stéréotype qui le voit renaître de ses cendres. Il écrit à propos du terme de « lieu commun », voisin et synonyme dans le langage courant de celui de « cliché » :

« Le lieu commun est un peu comme le phénix. On n'en a jamais fini avec lui ; il ne cesse de renaître de ses cendres. *Son procès a été souvent instruit, toujours dans les mêmes termes* notamment par Arnauld et Nicole dans *La Logique* de Port-Royal, puis par le romantisme, la modernité, le symbolisme, le surréalisme. »⁴

Plus que la répétition d'un combat perdu d'avance, le fait que le procès critique soit instruit « toujours dans les mêmes termes », c'est-à-dire selon des mécanismes logiques et formels eux-mêmes stéréotypés, cette redondance aboutit donc à une crise plus profonde de la critique : est-on bien sûr de pouvoir départager, d'un côté le monstre et, de l'autre, l'Hercule qui le pourfend ? N'assiste-t-on pas plutôt à la naissance d'un hybride, d'une aberration qui associe le mal à son remède ? Arroseur arrosé, la critique ne risque-t-elle pas de se voir accusée de véhiculer ses propres clichés sur les clichés ? Et sans ces derniers et sans son impuissance à les éradiquer qui les voit renaître de leurs cendres survivrait-elle ? Difficile en

3 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

4 Antoine Compagnon « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 23 (nous soulignons).

tout cas de dire si l'extension du domaine de la lutte contre les clichés n'a pas pour complémentaire perverse l'extension du mal et la prolifération du domaine des clichés.

Il semble d'autant plus difficile de se prononcer sur le sujet que cette généralisation et cette impuissance de la critique apparaissent aujourd'hui synchrones d'une célébration publique, médiatique et institutionnelle de la « pop culture ». Celle-ci est depuis longtemps entrée au musée, par l'intermédiaire des œuvres du pop art, dont, rappelons-le, la formule fut utilisée pour la première fois, par le critique britannique Lawrence Alloway, en 1958, pour désigner la culture populaire soutenue par les médias américains, les *films hollywoodiens en particulier*⁵. Cette « pop culture » et ce pop art sont désormais installés au cœur du champ universitaire. N'en prenons qu'un exemple parmi d'autres. Le 30 octobre 2014, tandis que le Centre Pompidou consacrait à l'artiste américain Jeff Koons une rétrospective qui a comptabilisé le plus grand nombre de visiteurs depuis la fondation du centre, ce dernier était invité au Collège de France par Claudine Tiercelin, titulaire de la chaire de métaphysique et de philosophie de la connaissance. Koons a ainsi pu prononcer une conférence intitulée : « *Connecting to the Universal* » sans que l'on sache bien, comme il est dans les habitudes de l'artiste, s'il s'agissait là d'une référence au concept philosophique ou au logo « *Universal* » du plus ancien studio de production cinématographique américain, devenu depuis un conglomérat de l'*entertainment*, touchant une grande variété de supports médiatiques.

À l'instar du discours, des œuvres de Koons et de leur indécidable ironie, la démocratisation de la critique des clichés, conjuguée à l'actuelle célébration « pop », se présente souvent comme une critique de second degré. Elle manie le bon ton de l'érudition amatrice et savante qui navigue à travers l'intertextualité des signes ; elle emprunte la manière ludique de l'ironie et de la parodie qui n'empêchent pas la consommation joyeuse et effrénée de marchandises et de clichés culturels en tous genres. De cette coïncidence d'une généralisation de la critique des clichés avec la célébration des mêmes clichés, résulte, semble-t-il, l'inanité persistante de la critique, voire une annulation du jugement d'autorité qui, lui, entendait critiquer les conditions même de production des clichés. La critique des clichés paraît donc avoir gagné en spectre ce qu'elle aurait perdu en profondeur.

5 Arthur Danto, *Andy Warhol* [2009], trad. Laurent Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 43 (nous soulignons).

Pourtant, en dépit de cette institutionnalisation de la « pop culture », la prise en compte positive des clichés et celle de l'art industriel et populaire des clichés qu'est le cinéma à cet égard, n'en reste pas moins partielle et partiale. Certains *habitus* de pensée critique sont encore prégnants lorsqu'il s'agit d'aborder le cinéma, surtout américain, notamment l'identification de ses clichés à des fins de démystification. En témoigne, l'exposition en 2012 à l'Hôtel de Ville de Paris, intitulée *Paris vu par Hollywood*, et le catalogue réalisé sous la direction d'Antoine de Baecque, où ce dernier écrit :

« Cette sensation que le spectateur américain *moyen* éprouve de connaître Paris est *évidemment* une illusion : ce qu'il *reconnaît*, ce sont quelques clichés de la ville fabriqués par Hollywood [...] Ne faut-il pas cependant se méfier du cliché qui consiste à reprocher aux Américains leurs clichés ? [...] il s'agit, non pas d'enfiler plaisamment les perles d'un bêtisier de cette fausse idée hollywoodienne [...] mais bien plutôt d'analyser ces *œuvres* pour ce qu'elles sont, à savoir de complexes reconstructions imaginaires *d'artistes, souvent profondément européens*, qui parlent à travers Paris des rapports tendus qu'ils entretiennent avec Hollywood ou *l'American way of life*. »⁶

Présenter ainsi les clichés que Hollywood *fabrique* de Paris permet, on le comprend, une certaine *légitimation* du cliché comme objet noble d'exposition. Mais ce dernier n'en reste pas moins cantonné à la présentation larvée d'un folklore produit par l'Amérique.

Concernant le cinéma, on est encore loin de la légitimation et du renversement des valeurs portés par le pop art qui font écrire à Arthur Danto que « Warhol montre ce que quiconque partage ce monde connaît déjà sans avoir besoin qu'on lui dise ce qu'il regarde ⁷ ». Il ajoute que si Warhol « est une *icône américaine*, c'est parce qu'il prend toujours pour sujet quelque chose que *l'Américain moyen* peut comprendre : tout, ou presque tout ce qui l'a inspiré venait directement de la vie quotidienne d'Américains très ordinaires ⁸ ». Par comparaison, si l'on en croit Baecque, l'art du cinéma, quant à lui, aurait toujours besoin de se dégager de ce bêtisier pittoresque de la vie moderne. Il l'accomplirait seulement lorsque ses œuvres rejoignent une

6 Antoine de Baecque (dir.), *Paris vu par Hollywood*, Paris, Skira Flammarion, 2012, p. 12-13.

7 Arthur Danto, *Andy Warhol*, *op. cit.*, p. 96.

8 La suite de la citation où Danto détaille la démarche de Warhol est la suivante, *ibid*, p. 14 : « Quiconque participe à *l'American way of life* peut vous dire à *quoi ressemble* ce genre de carton d'emballage, où vous en trouverez et ce que vous pourrez en faire. Il vous dira où trouver une boîte de soupe Campbell, comment la préparer, et en général combien elle coûte. Le monde banal des objets industriels de tous les jours est bien sûr méprisé, du point de vue esthétique, par les tenants du bon goût. Et ces mêmes arbitres du jugement esthétique estiment irrécupérables les images banales des affiches, des bandes dessinées et des magazines *pulp*. Les fast-foods polluent le corps de la même façon que les bandes dessinées, pensait-on il n'y a pas si longtemps, corrompent l'esprit. » (nous soulignons).

politique « profondément » européenne des auteurs ou des films, de la complexité et de l'imaginaire authentiques.

Baecque complotait donc à une évolution du rapport aux clichés dans le cadre muséal (qui les conjugue au passé). Mais, d'un autre côté, il conserve le squelette critique qui les discrimine dans la salle de cinéma (qui les conjugue au présent). Les clichés de cinéma n'acquièrent donc une valeur qu'en vertu de la patine légèrement kitsch que leur confère le passage du temps et l'espace d'exposition ordinairement dévolu aux arts plastiques. Ce glacis finit par en faire des icônes, des objets possibles de culte plutôt que de dégoût. Mais les clichés du cinéma ne semblent pouvoir offrir guère plus qu'un cabinet de curiosités toujours ambivalentes pour les films car, si l'on en croit Baecque, ils font s'émerveiller le spectateur américain moyen et sourire le spectateur français averti. Ou devrait-on dire le cinéphile et sa posture ironique ?

Il semble donc aujourd'hui de bon goût d'accorder une certaine sympathie au cliché, tout en le forçant, en particulier dans le cas du cinéma, à demeurer à sa place, dans ses genres, ses registres. Pour toutes ces raisons ou plutôt pour tous ces symptômes, de démocratisation, d'institutionnalisation « pop » et de crise de la critique, la littérature académique intéressée par la question des clichés est aujourd'hui à la fois très restreinte et très vaste. Restreinte d'abord, dès lors que l'on borne historiquement la notion à ses origines propres dans le contexte littéraire, philosophique, social, technique, économique et politique du XIX^e siècle français, c'est-à-dire au moment de la naissance du capitalisme industriel et technologique qui se développe ensuite durant le XX^e siècle. L'étendue des textes traitant directement des clichés se rétrécit alors à quelques spécialistes pionnières dans l'étude des clichés en études littéraires : Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot. Comme nous le verrons, celles-ci intègrent à leur ouvrage de référence, *Stéréotypes et clichés*, les conceptualisations de la notion parente, quoique distincte, du stéréotype en psychosociologie⁹.

Un point d'importance dans leur introduction : Amossy et Herschberg-Pierrot déplorent l'absence d'autres champs du savoir dans l'étude des clichés et des stéréotypes, « en particulier tout ce qui concerne l'image : la photographie, le cinéma, la télévision, l'image publicitaire ¹⁰ ». Notre présent travail entend répondre à cette invitation et étudier les clichés

9 À partir notamment de la collaboration de Ruth Amossy avec Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982 ; puis seule, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991 ; jusqu'à sa collaboration avec Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société* [1997], Paris, Armand Colin, 2011.

10 Ruth Amossy & Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 11.

dans le champ de l'image, plus particulièrement cinématographique. Mais une première constatation s'impose : le terme « cliché » et celui voisin de « stéréotype » sont absents des dictionnaires de cinéma, alors même que dans le langage courant du critique comme du spectateur moyen dont parlait Baecque, c'est bien au cinéma que les clichés sont le plus souvent associés¹¹. Les disciplines académiques intéressées par les médiums de l'image se passent du terme « cliché », hormis la photographie pour laquelle il n'exprime cependant que le sens propre d'un tirage.

Cette omission s'explique assez facilement dans un premier temps. Si ces dictionnaires spécialisés ne mentionnent pas la notion de cliché, c'est parce qu'à la différence des dictionnaires usuels, ils n'enregistrent pas le sens courant des mots ; ils s'intéressent uniquement aux termes techniques et savants de leur domaine. Reste que, ni le terme de « cliché » ni le terme de « stéréotype » n'ont fait l'objet d'une élaboration technique, que ce soit au sein des études cinématographiques ou de notre discipline, l'esthétique, hormis une entrée solitaire dans le *Vocabulaire d'Esthétique* dirigé par Étienne Souriau¹². Les appareils théoriques intéressés par l'image semblent par conséquent incapables de répondre à une question élémentaire : « qu'est-ce qu'un cliché ? » pour la simple et bonne raison qu'ils ne s'y sont pas intéressés.

Cet étrange oubli nous signale deux choses. Premièrement, si la notion de cliché est largement utilisée par le public, les cinéphiles et la critique cinématographique tout en restant absente du vocabulaire savant, c'est parce qu'elle reste un terme d'usage populaire et polémique, insuffisamment conceptualisé. Ceci nous avertit de son caractère hétéroclite et des difficultés, nous le verrons, à la circonscrire. Deuxièmement, notre hypothèse est que le mot et les choses clichées sont absents des dictionnaires spécialisés de cinéma parce qu'ils font l'objet d'un certain tabou. Cet interdit est, selon nous, particulièrement sensible dans la pensée du cinéma, cela pour une raison constitutive du champ qui tient à la légitimation encore récente de son objet d'étude. Le cinéma a été tardivement consacré comme forme d'art à part entière, en tant qu'il serait doté d'une « fonction esthétique » distincte de sa « fonction

11 Il ne figure dans aucun des dictionnaires suivants : Antoine de Baecque & Philippe Chevalier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012 ; Christian Viviani (dir.), *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, 2011 ; Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016 ; Jean Tulard, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Paris, Plon, 2009 ; Susan Hayward, *Cinema Studies The Key Concepts*, London/New York, Routledge, 2000, rééd. 2017.

12 Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 426-427.

sociale »¹³, au sens d'un simple divertissement de masse, spectaculaire et technique. L'analyse littéraire, quant à elle, a pu s'intéresser plus tôt à la part maudite du cliché, parce qu'elle était plus ancienne et donc pourvue d'un capital symbolique plus assuré.

Dans cet esprit, une autre hypothèse est d'avancer la porosité constitutive – et toujours actuelle en France – d'une part du champ des études cinématographiques avec celui engagé de la critique de cinéma, qu'il s'agisse d'une porosité de personnes ou de causes communes qui restent concentrées sur l'usage polémique et non scientifique du terme. Pourtant, au sein même du champ académique et de la critique cinématographique, c'est bien souvent en tant qu'il est un art de masse, parce que sa fonction esthétique se confond souvent, sinon toujours, avec sa fonction sociale, parce que chaque film peut s'offrir comme valant plus que lui-même que le cinéma devient objet de pensée. À travers l'œuvre cinématographique, c'est, en effet, le Tout politique de son public, effectif ou virtuel, qui se révèle comme une masse actuelle ou à venir. Il peut alors être envisagé comme symptôme d'une situation socio-politique, métaphysique, d'une mode, d'une époque, etc. Pourquoi donc y passer sous silence la part du cliché, si celle-ci intervient nécessairement par le fait qu'un film est toujours une œuvre collective, destinée par la suite à entrer en rapport avec un public de masse, que celle-ci soit petite ou grande ? Pourquoi sinon pour préserver une « fonction esthétique » du cinéma, aux dépens d'une analyse de sa trop évidente « fonction sociale » qui le dévaloriserait ?

Les études littéraires, quant à elles, proposent des restrictions, définitionnelles et historiques pour la notion de cliché, au regard des restrictions terminologiques de la psychosociologie pour le stéréotype. Elles s'intéressent au dialogue du texte et du social qu'instaurent clichés et stéréotypes. La suite de notre hypothèse concernant le non-usage des termes dans le champ des études cinématographiques est que ces restrictions, en dépit de la consistance qu'elles assurent à ces notions, dissuadent, voire peut-être empêchent le transfert des notions à d'autres champs du savoir, en particulier ceux qui concernent l'esthétique de l'image et plus encore celle de l'image en mouvement. Nous aurons à démontrer le bien-fondé de cette hypothèse¹⁴. Notons pour le moment que les études littéraires pensent les clichés comme unités microtextuelles de la phrase (simples formules) et comme unités macrotextuelles du

13 Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », repris in *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2003, p. 102 ; paru initialement in Serge Daney, *Ciné journal*, vol. 1 / 1981-1982, préface, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1986, p. 14.

14 Pour ce sujet en particulier cf. Jean Mitry, *La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987.

texte (de son sens, de ses thématiques, etc.) qui tendent vers sa part idéologique. Elles mentionnent bien la centralité de la « question de l'esthétique » mais il nous semble que, dans la bascule des clichés microtextuels au macrotextuel, c'est la connexion de la rhétorique à l'idéologie et aux stéréotypes socio-politiques qui prévaut aux dépens de l'esthétique à proprement parler.

Un point d'accès de l'étude proprement esthétique des clichés dans le domaine de l'image cinématographique existe pourtant. Il s'agit des ouvrages de Gilles Deleuze sur le cinéma : *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*¹⁵. À de nombreuses reprises, le mot « cliché » est volontairement convoqué, d'une manière foncièrement péjorative. Mais surtout la notion y excède, semble-t-il, l'usage courant et simplement polémique, car au-delà de la philosophie, les clichés signalent un « dehors » négatif de la création, de toute création et plus encore. Deleuze nous est apparu comme le philosophe ou le métaphysicien des clichés. Et pour cause, l'ambition de son œuvre est bien connue. Dès ses premiers ouvrages, il entend redéfinir la philosophie et l'activité de philosopher elle-même, en renversant une image classique de la pensée, fondée sur la représentation. Il écrit ainsi dans *Différence et Répétition* :

« Notre vie moderne est telle que, nous trouvant devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, hors de nous et en nous, nous ne cessons d'en extraire de petites différences, variantes et modifications. Inversement, des répétitions secrètes, déguisées et cachées, animées par le déplacement perpétuel d'une différence, restituent en nous et hors de nous des répétitions nues, mécaniques et stéréotypées. »¹⁶

Pour renverser cet ordre des répétitions stéréotypées qui produisent du Même, Deleuze propose, selon nous, de renforcer une hostilité aux clichés, d'abord souterrainement et au gré de ses ouvrages de manière progressivement plus explicite. Cet antagonisme est traditionnel et constitutif de la philosophie, si l'on considère que le cliché y intervient en tant que version modernisée de la doxa. Mais, dans le cas de Deleuze, ce combat contre le « dehors » se double d'un combat intérieur et proprement moderne contre un dedans, puisqu'il avance dans le même temps qu'il s'agit pour lui de dépasser « le vieux style » d'expression philosophique, engourdi par ses propres clichés. Comme la littérature moderne, la philosophie deleuzienne prend donc acte d'une historicité de sa langue et exige que l'on en fasse d'autres usages. Or,

15 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983 ; *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985. Pour la suite nous opterons pour une référence simplifiée respectivement à *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*.

16 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 2.

une solution entrevue par Deleuze est de mettre l'expression philosophique en rapport avec « certains autres arts, par exemple le théâtre *et le cinéma* ¹⁷ ».

Concentrée autour du problème des clichés, cette ambition « révolutionnaire » de dépli et la tendance « réactionnaire » de repli de sa pensée, révèlent à notre sens une tension qu'il s'agit d'exploiter pour elle-même et à nos propres fins. Toute notre réflexion suit donc le fil rouge de l'usage philosophique que Deleuze fait du terme « cliché » pour en proposer le commentaire critique. Selon nous – et pour le dire vite à ce stade –, la pensée deleuzienne cristallise une charge tacite et historique à l'égard de la notion, en accentuant certains usages théoriques comme polémiques. Cette radicalisation intervient tout particulièrement dans son commentaire et sa reprise des thèses de Bergson, proposés à l'occasion des textes sur le cinéma. Au sortir de la seconde guerre mondiale, dans *Les Fleurs de Tarbes*, Jean Paulhan n'identifiait-il pas déjà Bergson comme le métaphysicien de la « Terreur » rétive aux clichés dans le langage¹⁸ ? En ce sens, Deleuze renforce un paradigme de hantise et d'hostilité aux clichés dont nous aurons à remonter les strates de sédimentation. Nous en dégagerons les contours, nous détaillerons sa topologie afin d'évaluer sa pertinence critique et ses abus.

Pour ces raisons succinctement exposées, si Deleuze nous est apparu incontournable pour traiter des clichés dans le domaine de l'image cinématographique, il n'est pourtant jamais mentionné, du moins à notre connaissance, dans les études particulières ou récapitulatives sur la notion de cliché à proprement parler. De l'autre côté, son œuvre n'est que peu ou pas du tout traitée sous l'angle singulier et exclusif de la notion de cliché. Celle-ci n'est souvent mentionnée qu'au passage par les commentateurs, pour répéter ce que Deleuze en dit, sans le questionner, ni le remettre en question et surtout sans le confronter aux travaux désormais classiques sur la notion. Comment expliquer cette ignorance mutuelle ? Nous croyons que son fondement est avant tout méthodologique et son identification nous a longtemps posé problème. Prenons le temps de l'exposer, même de manière trop générale pour le moment.

David Lapoujade dans son ouvrage *Deleuze, les mouvements aberrants* – auquel nous reprenons l'accent mis sur la notion d'aberration – résume en un trait la méthode philosophique de Deleuze : il ne s'agit jamais pour lui de *poser* des notions mais toujours de proposer des problèmes qui distribueront les concepts suivant des circonstances, des intensités

¹⁷ *Ibid*, p. 4 (nous soulignons).

¹⁸ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* [1941] in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 2011, p. 144.

et des agencements changeants. Ces problèmes et le problème le plus général de la pensée de Deleuze ne correspondent donc pas à des questions précises selon Lapoujade. Ils tiennent plutôt à une « impression générale » qui est, selon lui, celle des mouvements aberrants. Or, ceux-ci interviennent au niveau singulièrement philosophique du transcendantal, c'est-à-dire les conditions de possibilités, de la vie dans le cas de Deleuze, dont on ne sait jamais bien dans quel lieu elles opèrent, sinon au-delà de la représentation, pas plus que l'on ne sait si elles sont des conditions en droit ou en fait ou des conditions mixtes, issues d'un curieux mariage des deux.

Cette impression et ce problème deleuziens se déclinent d'après Lapoujade suivant deux axes que nous allons également emprunter : 1. Celui d'un recours fréquent de Deleuze aux classements qui composent, pour Lapoujade, une encyclopédie délirante des mouvements aberrants, particulièrement présente dans la taxinomie des signes que composent *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. 2. Celui des logiques de ces mouvements aberrants que Lapoujade qualifie de logiques de l'irrationnel. Cet irrationnel n'est pas négatif pour Deleuze, ce qui signe son originalité en philosophie. À cet égard, conserver une unité dynamique et ouverte à une pensée revendiquée de l'hétérogène et du multiple semble donc tenir de la gageure. Lapoujade y parvient pourtant, comme d'autres, en pointant furtivement un noyau répulsif qui va de soi pour les deleuziens. Pour Deleuze, écrit-il, « la philosophie de l'ordinaire est la mort de la philosophie ¹⁹ » ; l'aberration ou plutôt les mouvements aberrants deleuziens se dressent donc contre cet ordinaire et ses fixations. Or, c'est justement cet ordinaire mortifère qui prend, selon nous, la forme d'un problème des clichés : ceux-ci empêchent pour Deleuze, aussi bien la création, la pensée que l'action politique, jusqu'à notre croyance dans notre lien avec le monde car ils permettent la circulation des représentations majoritaires les plus creuses et plus largement l'organisation des « fonctions sociales » du contrôle²⁰.

Deleuze présente pour notre propre réflexion un double intérêt : en premier lieu, il ferme les horizons, plus peut-être qu'aucun autre penseur, puisqu'il verrouille négativement la notion de cliché qui englobe dans sa pensée tous les phénomènes liés au combat de la philosophie contre les opinions. Ce point est largement repris par les commentateurs. Ce qui nous intéresse est que, ce faisant, Deleuze rend hautement visibles les mécanismes de l'hostilité aux clichés que nous allons longuement analyser, en vue de départager la pertinence, la

19 David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014, p. 23.

20 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » [1990] in *Pourparlers*, op. cit., pp. 240-247.

justesse, la légitimité critique, des abus auxquels ils peuvent parfois aboutir. En second lieu, notre intérêt pour Deleuze est qu'il élargit les perspectives courantes de l'étude des clichés en connectant la notion avec l'esthétique, non seulement littéraire, mais également picturale et surtout cinématographique. Il traite à cet égard des clichés dans des configurations nécessairement singulières : en confrontation directe avec l'analyse de peintures dans *Logique de la sensation*²¹, mais surtout vis-à-vis de films dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*.

Or, ces deux ouvrages sont aussi l'occasion pour lui d'ouvrir des pistes qui, selon nous, dérogent à sa propre hostilité. Il y envisage et y suggère un usage aberrant et critique des clichés eux-mêmes, contre la logique normative et aliénante à laquelle ils sont généralement associés. Selon nous, ce point reste largement inaperçu. Entre les deux mouvements, d'ouverture et de fermeture, la notion de cliché occupe donc un interstice ; elle révèle une ambivalence qui permet de se glisser dans la pensée deleuzienne, de lui redonner du jeu, sans tomber, espérons-le, ni dans la fascination charismatique et mimétique qu'elle peut susciter, ni dans la complaisance facile pour les clichés. Notre travail ne sera donc ni un commentaire canon, ni un commentaire libre et inspiré, ni d'ailleurs un raisonnement focalisé uniquement sur la pensée deleuzienne. Son analyse interviendra comme point de départ et étape de nos développements qui la déborderont.

Si Deleuze ne propose pas de définition nette et précise de la notion de cliché mais seulement une problématisation qui lui est propre, s'il propose une problématisation d'un phénomène qui tient, avant tout, d'une « impression générale », par ailleurs formulée dans le registre du transcendantal et de l'irrationnel, on comprend les raisons de l'ignorance mutuelle que nous évoquions plus tôt. Cette méthodologie atypique explique que Deleuze ne soit pas repris par les études académiques sur la notion de cliché puisque celles-ci entendent *poser* une définition. Elles entendent bien dessiner une circonscription de la notion qui *rende raison* de celle-ci, cela en amont d'une problématisation et en amont de l'analyse des clichés à travers des études de cas. En retour, le fait que ces études académiques optent pour une telle méthodologie explique pourquoi elles ne sont pas reprises, ni même mentionnées par les commentateurs de la pensée de Deleuze. Ces derniers peuvent à bon droit ne pas tenir rigueur d'une méthode écartée par l'auteur et le corpus de leur commentaire.

21 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, rééd. Seuil, 2002.

L'ignorance est donc bien mutuelle car le dialogue ne peut être, semble-t-il, qu'un dialogue de sourds. Notre ambition est néanmoins de faire entrer en débat et de faire s'entendre ces deux partis théoriques ; du moins chercherons-nous à nous faire entendre au milieu d'eux, en empruntant aux deux méthodologies, tantôt pour pointer les limites de l'une, tantôt pour nuancer les excès de l'autre et inversement.

Pour la part restreinte de notre corpus, notre travail se situe donc à la rencontre de trois champs : 1. Celui des études littéraires, accompagnées de certains auteurs historiques fameux pour leur tentative de conceptualisation de la notion et d'autres parentes. 2. Celui de la problématisation deleuzienne du phénomène des clichés qui conjugue esthétique et politique au regard du cinéma. 3. Enfin, celui de la poïétique et de l'esthétique de certains films, non étudiés par Deleuze mais qui proposent, selon nous, l'usage aberrant des clichés qu'il suggère, c'est-à-dire un délire de leur tendance normative et de leurs effets esthétiques. Quelques films invitent, selon nous, à certaines redéfinitions qu'elles soient purement notionnelles ou purement problématiques. Il s'agira par conséquent de couvrir trois dimensions des clichés : le cliché comme concept, les clichés comme problème et pour finir les clichés comme matière cinématographique.

Voici donc pour la part restreinte de la littérature théorique intéressée par les clichés que nous mobiliserons. Dans un second temps, nous le verrons, ce corpus s'élargit pour devenir très vaste si l'on explore la galaxie des termes voisins de la notion : « stéréotype », « archétype », « topos », « trope », « préjugé », « poncif », « icône », « lieu commun », « mythe », « slogan », « gimmick », etc. Le terme « cliché », comme celui de « stéréotype » tel que l'entend Amossy, « s'inscrit toujours dans une constellation globale au sein de laquelle il est souvent difficile de le différencier²² ». Partant de la littérature et de la linguistique, l'étude de phénomènes proches des clichés se diffuse, en effet, très vite à de nombreux domaines du savoir dans les sciences humaines. Elle englobe un large champ de disciplines : de la sémiologie, l'iconologie, la sociologie, la psychologie analytique, l'histoire et les études culturelles, l'anthropologie jusqu'aux sciences cognitives. Toutes ces disciplines s'intéressent à des phénomènes qui s'apparentent de près ou de loin aux clichés, à la répétition de formules, de motifs et à leur incidence dans la constitution des structures mentales, conscientes et

22 Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, février 1989, p. 44.

inconscientes, que ce soit dans les rapports sociaux, dans la production mass-médiatique, dans la création picturale et littéraire et dans le fonctionnement du langage.

Au cours du présent travail, nous examinons les démarches de certaines disciplines que nous estimons parmi les plus directement concernées par la thématique des clichés. Nous rappelons leurs définitions de notions connexes, en pointant les similitudes et les distinctions avec le terme de « cliché ». Bien entendu, notre cadre particulier ne permet pas de traiter chacune de ces disciplines de manière tout à fait exhaustive. Nous avons dû nous limiter à des traits saillants et à la sélection de points d'intérêts pour les fins de notre propre questionnement. Au-delà des limites de notre réflexion, notre ambition n'est donc pas de nous prétendre spécialiste en leurs matières, en remettant en cause leurs postulats à l'égard du cliché ou des notions voisines, pas plus que leurs conclusions. Notre intérêt sera résolument épistémologique ; il s'agira de réexaminer ces disciplines afin d'emprunter certains éléments de leurs définitions, tout en nous exerçant à nous *défamiliariser* de leurs paradigmes par la mise à jour de similarités que nous pensons réflexes à l'égard des clichés.

Nous le verrons aussi, l'ampleur des domaines couverts par les clichés ne s'élargit pas seulement : elle s'approfondit si l'on remonte historiquement le fil des avatars pré-modernes du cliché, c'est-à-dire antérieurs au XIX^e siècle²³. Notre travail croise donc les deux échelles mentionnées précédemment : restreinte d'abord, puisqu'en dehors des rappels de rigueur nous choisissons de privilégier la phase moderne, relative au cliché en tant que tel ; vaste, ensuite, puisque nous prenons le pari de décroisonner certaines des disciplines citées, tout en nous concentrant sur deux approches transversales et un domaine, tous trois étrangement restés à l'écart du débat qu'instaurent les clichés : la philosophie, l'esthétique et le cinéma.

La philosophie d'abord, n'emploie quasiment jamais le terme de « cliché », tout en traitant constamment le problème proche et originaire de la doxa et des opinions, sur lequel nous nous attardons afin de poser les prémices du débat. Si la philosophie nous est apparue centrale, au-delà de Deleuze, c'est d'abord parce qu'elle prédispose d'une manière ou d'une autre l'ensemble des disciplines citées à l'égard des clichés, le plus souvent de manière hostile. Avec la figure du philosophe-médecin, elle théorise, la première et très tôt, la force des notions et des phénomènes afférents au cliché comme une maladie de l'ignorance à laquelle il

23 Précisions d'emblée que d'un point de vue strictement chronologique et à la différence d'autres disciplines, nous identifierons le « moderne » ou la « modernité » aux XIX^e et au XX^e siècle.

s'agit d'apporter un antidote. Les sciences humaines se situent dans ce sillage, comme nous aurons à le montrer, fut-il pris à contre-courant ou neutralisé pour plus d'objectivité.

En même temps et à la différence des sciences humaines, la philosophie présente l'avantage de ne pas être ou de ne plus être préoccupée par la prétention et la visée d'une scientificité ; elle n'est donc pas totalement restreinte par des procédures de formalisation et de réduction à des éléments simplifiés, ni du phénomène, ni de l'expérience de réception des clichés, pour la raison qu'elle peut ne pas définir une *fonction* du cliché, opératoire pour la connaissance et ses applications. La philosophie a, pour ainsi dire, seulement besoin d'un concept théorique aux reliefs et aux contours bien plus plastiques qui n'a pas à faire l'économie d'une plus grande densité de l'expérience pour se constituer et tenir. Cette caractéristique n'est, bien entendu, pas sans poser problème mais elle ouvre néanmoins certaines pistes de réflexion.

L'esthétique, quant à elle, est rarement citée dans les travaux traitant de la notion de cliché. Et pour cause, elle ne s'est jamais intéressée directement à la question à notre connaissance²⁴. Le fait est pourtant étrange pour au moins trois raisons. Premièrement, à l'origine et jusqu'à aujourd'hui, le terme de « cliché » renvoie à la création artistique et à la critique d'art, comme nous le verrons, deux domaines dont traite l'esthétique de manière privilégiée. Deuxièmement, les travaux pionniers pour la définition de la notion, publiés à la toute fin du XIX^e siècle par l'écrivain Remy de Gourmont, sont réunis dans un recueil intitulé *Esthétique la langue française*²⁵, sans que l'esthétique, en tant que discipline, démarche ou ensemble de problèmes historiquement constitués, ne soit convoquée par Gourmont et sans que les esthéticiens n'aient répondu à son interpellation par la suite.

Troisièmement – nous anticipons ici des développements postérieurs –, les travaux du linguiste Michael Riffaterre, fondateurs pour la notion dans la seconde moitié du XX^e siècle, précisent que le cliché n'existe qu'à l'instant où un fragment de langage est *jugé comme tel*, c'est-à-dire comme banal, déjà-vu, usé. Le cliché est donc assujéti au jugement de goût,

24 Mentionnons tout de même la thèse de Julien Beaufreton, « Esthétique du poncif », Arts Plastiques/Esthétique, sous la dir. de Dominique Château, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012 ; Beaufreton axe son analyse sur le sens étymologique et technique du terme « poncif » qui trouve son origine dans les ateliers d'artistes peintres, ce qui le rapproche de la notion plastique de kitsch mais l'écarte radicalement de la part littéraire du cliché dont il ne fait pas mention.

25 Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899 ; Paris, Alain Baudry & Cie éd., 2008.

thématique chère à l'esthétique, sans que celle-ci ne se soit non plus intéressée à la question par ce biais. Riffaterre peut donc contourner le problème esthétique de la manière suivante :

« Commençons par le définir. Nous pouvons très bien partir du *jugement de valeur* auquel il donne lieu [...] Or on considère comme cliché un groupe de mots qui suscite des jugements comme : *déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé, pourquoi ne pas dire simplement comme tout le monde*, etc. Nous pouvons *inférer* de ces réactions *l'existence* d'une unité linguistique [...] Cette unité linguistique est *expressive, puisqu'elle* provoque des réactions esthétiques, morales ou affectives. »²⁶

S'il n'y a de cliché que lorsque l'on juge qu'il y a cliché, nous verrons que cette définition et cette existence, tributaires d'un jugement de goût, ne sont pas sans poser problème et sans relativiser certaines considérations des sciences humaines qui positivent, objectivent et substantialisent peut-être abusivement les clichés, justement pour définir *ce qu'est* un cliché. Ces remarques préventives doivent nous faire sentir que, d'un point de vue esthétique, nous préjugeons des clichés d'une manière déterminée linguistiquement. Nous préjugeons par conséquent plus que nous ne jugeons véritablement de la présence ou non d'un cliché, au sens où celle-ci serait déduite d'une analyse approfondie. Nous préjugeons donc souvent de cette présence du cliché, de manière abusive, d'autant mieux que nous sommes orientés par un préjugé, lui, idéologique, une *Urdoxa* critique, fondamentalement hostile aux clichés²⁷.

Or, la part la plus avancée de notre raisonnement tient à une hypothèse contre-intuitive : les clichés ne sont pas toujours ce qu'ils nous paraissent. Leur expressivité, leur paraître n'est parfois pas aussi cliché qu'on le croit ou qu'on le juge, au sens réducteur et radicalement péjoratif du terme. Pour sa part, Riffaterre conclue sa réflexion sur le cliché présent dans la prose littéraire en posant les limites de sa connaissance de la manière suivante :

« La seule précaution à prendre est d'en négliger la teneur [du jugement], qui dépend des modes, ou de la culture du lecteur, et de n'y voir qu'un signal ; car, juste ou non, le jugement de valeur est une réponse à *un stimulus contenu dans le texte*. »²⁸

26 Michael Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, n° 16, p. 82 (nous soulignons) repris in *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 162.

27 Nous entendons le terme « Urdoxa » au sens de Deleuze et Guattari lorsqu'il reprennent le terme à Husserl comme « opinion originaire » in *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris Minuit, 1991, p. 178.

28 Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 162.

Comment négliger cependant cette teneur, si nous avons tous un a priori contre les clichés ? Comment la négliger si cela empêche de percevoir le phénomène dans toutes ses virtualités ? Plus qu'une connaissance qui dépend des modes ou de la culture, ne nous disposons-nous pas à l'égard des clichés d'un modèle de connaissance et de reconnaissance précédant leur expérience et leur jugement ? Ce modèle n'informe-il pas cette expérience selon un schéma « sensori-moteur » et réducteur du *stimulus*, du signal qui *implique* le jugement péjoratif ?

L'existence et la connaissance des clichés, si l'on en croit Riffaterre, ne devraient exister qu'a posteriori ; elles ne devraient être que *déduites* de l'expérience que nous faisons des clichés qui ne se réduit peut-être pas à leur reconnaissance, leur identification et leur jugement dépréciatif. La difficulté tient au fait qu'à partir de réactions esthétiques, Riffaterre, de manière méthodologique, et nous tous avec lui de manière spontanée, nous *inférons* de l'existence des clichés comme stimulus *contenus dans l'œuvre*, tels qu'ils nous stimulent hors d'elle. Lorsqu'au contraire la centralité de la mentalité et de la culture du récepteur sont mentionnées par les études littéraires et la linguistique, celles-ci ne semblent aucunement invalider l'objectivité du phénomène comme unité linguistique. Le cliché peut toujours être présent dans un texte littéraire ou bien correspondre à un ensemble de défauts plastiques, de défauts narratifs, de composition, de style, etc., imputables *in fine* à l'œuvre d'art.

Sûrement grossissons-nous le trait. Mais au cours de ce processus, nous n'inférons pas un phénomène objectif de l'observation d'effets sensibles strictement subjectifs. D'abord, nous généralisons les propriétés des clichés à partir de la seule observation de cas statistiquement majoritaires. Puis, nous présupposons que leur manifestation dans le futur se produira toujours de manière identique à celle du passé, de manière à pouvoir identifier le phénomène à un nom qui vaut pour condamnation. Par conséquent, nous confondons souvent insensiblement la reconnaissance du phénomène et un devoir-être qui informe de manière négative le mot et biaise l'observation de la chose autant que l'expérience du phénomène. L'étude des clichés semble donc partiellement piégée, soit dans une boucle tautologique, soit dans le nominalisme, soit dans les deux à la fois : les clichés seraient clichés *parce que* nous les déclarons et les jugeons ainsi ; les clichés seraient clichés *parce qu'ils* suscitent la réaction qui nous fait les juger clichés.

Plus que son usage mesuré par Riffaterre, il s'agit là du problème philosophique plus général de l'*inférence*, bien connu de l'empirisme et résumé par Hume ainsi :

« C'est seulement par la *coutume* [*custom*, accoutumance] que nous sommes déterminés à supposer le futur en conformité avec le passé. Lorsque je vois une boule de billard se mouvoir vers une autre, mon esprit est immédiatement porté par l'habitude à attendre *l'effet ordinaire*, et il devance ma vue en concevant la seconde bille en mouvement. Il n'y a rien dans ces objets, à les considérer abstraitement et indépendamment de l'expérience, qui me conduise à former une conclusion de cette nature : et même après que j'ai eu l'expérience d'un *grand nombre d'effets répétés de ce genre*, il n'y a aucun argument qui me détermine à supposer que l'effet sera conforme à l'expérience passée. Les pouvoirs par lesquels agissent les corps sont entièrement inconnus. Nous percevons seulement leurs qualités sensibles : et quelle raison avons-nous de penser que les mêmes pouvoirs seront toujours unis aux mêmes qualités sensibles ? »²⁹

Notre hypothèse générale tient donc au problème suivant : dès lors que nous *inférons* l'existence positive des clichés dans l'œuvre émettrice ou dans l'esprit récepteur, nous ignorons les pouvoirs par lesquels ils agissent esthétiquement sur nos corps ; nous nous bornons aux qualités sensibles de l'effet ordinaire et de notre réaction coutumière, pour passer directement à leur refoulement et à l'étude analytique d'un code, bon ou mauvais, qu'ils sont censés véhiculer.

Le degré supérieur de difficulté que soulève ce problème, réside dans une seconde aporie des clichés signalée par Riffaterre :

« Le cliché présente ce paradoxe d'être un agent d'expressivité, à cause des caractéristiques mêmes qui font que la critique le considère comme un défaut. »³⁰

Cette aporie doit être approfondie. Il ne s'agit plus de pointer l'incertitude ontologique des clichés comme choses mais des usages théoriques que connaît la notion. La seconde complication vient alors du fait que les clichés servent justement à qualifier ce type de connaissance qui réside, en définitive, dans la coutume et l'habitude. Ce modèle de savoir amalgame les qualités de divers objets dans un genre réducteur, présuppose de déroulements futurs à l'identique du passé, se fonde sur une répétition du Même et finit par substituer à la vision et à l'observation, l'attente et la croyance au déroulement mécanique d'un effet ordinaire qu'il s'agirait simplement de *re-connaître*. Si le terme « cliché », lui-même, sert à désigner ce type de connaissance, celle-ci n'en reste donc pas moins convoquée, semble-t-il, pour étudier les clichés. Il s'agit par conséquent de remettre en question cette connaissance

29 David Hume, *Abrégé du Traité de la nature humaine*, trad. Didier Deleule, Paris, Aubier, 1971, p. 57.

30 Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 181.

coutumière et préjugée pour appréhender autrement le phénomène et ses pouvoirs qui pourraient déroger à la coutume et à la statistique. Exposée succinctement, c'est la raison pour laquelle toute étude sur le cliché doit, selon nous, emprunter la voie de l'épistémologie critique de son propre savoir sur les clichés.

Si donc l'esthétique nous a semblé pertinente pour appréhender et dénouer ces apories, c'est d'abord parce qu'elle permet de traiter nommément du phénomène des clichés. À la différence d'autres disciplines et de leurs impératifs scientifiques, explicites ou implicites, l'esthétique n'est, en effet, pas rebutée par l'analyse d'objets impurs, banals ou grossiers, qui n'existent que dans la subjectivité qui les sent et les juge. Pour les penser, elle n'a pas besoin de les épurer, de les neutraliser, au sens aussi bien épistémique, méthodologique que moral. Plus encore, elle n'a pas besoin de les appeler autrement. Pour le dire crûment, lorsqu'il s'agit de parler de la « merde » comme d'une catégorie du jugement de goût, l'intérêt de l'esthétique est qu'elle n'a pas besoin d'euphémiser en parlant d'« excrément ». Elle peut donc traiter des vulgaires clichés au lieu de traiter la notion de stéréotype, à l'allure aujourd'hui plus noble et plus technique qui euphémise avec le choix du mot, aussi bien l'objet que l'expérience qu'il s'agit de comprendre.

Pour nous dégager du modèle de connaissance et de reconnaissance classique d'analyse des clichés, précisons d'emblée que nous choisissons de nous inscrire dans une certaine méthodologie esthétique, elle aussi normalement hostile aux clichés. Cette méthodologie est celle du figuratif entendu comme figural. Nicole Brenez la résume dans son ouvrage *De la Figure en général et du corps en particulier*, en la faisant remonter à Erich Auerbach, à *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard³¹ et surtout, écrit-elle, « *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Deleuze ». Elle décrit cette méthode de la manière suivante :

« [...] c'est ici que l'analyse esthétique, *dans ce qui la singularise*, commence : elle ne ramène pas l'œuvre à des déterminants ni ne rabat le travail artistique sur l'idée d'efficace historique, qui hante secrètement les procédures d'enquête qu'on peut dire « objectivantes ». Il s'agit, tout autrement, de considérer les images comme acte critique et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres. Est-ce là les soustraire à un contexte, à une histoire, au monde tel qu'avant elles nous croyons qu'il est ? Nullement. [...] C'est bien pourquoi il importe de les analyser vraiment pour elles-

31 Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.

mêmes et surtout, du point de vue des questions qu'elles posent, *du point de vue des questions qu'elles créent.* »³²

De même, selon nous, certaines images créent des questions relatives aux clichés, tout en déployant des puissances propres aux clichés que l'objectivation stricte de la notion et du phénomène risque de contourner, si elle ne se place pas du point de vue des images-clichées elles-mêmes. Notre conviction est donc que la négativité des clichés, qu'elle soit inférée ou effective, a toujours à voir avec l'esthétique, au sens fort du terme, comme nous le montrerons, que ce soit pour formuler la notion et ses questions, pour légitimer la hantise et le rejet systématique des réponses ou que ce soit pour les relativiser ou même les remettre localement en question.

Toutes ces remarques préliminaires pourront avoir l'air alambiquées à première vue, elles n'ont pourtant rien d'accessoire. Le terme de « cliché » implique des problèmes ontologiques, socio-politiques, linguistiques et logiques, de nominalisme et de brouillage des registres, noble ou vulgaire, qu'il est nécessaire de prendre en compte pour mieux appréhender le phénomène. Nous verrons que l'esthétique et son approche directe, par le fait même qu'elle est disposée à une plus grande littéralité vis-à-vis de la notion, opère une série d'écarts qui la font dialoguer avec les autres disciplines, tout en déployant un discours autonome. Selon nous, l'esthétique est, par les débats qui l'ont historiquement traversées, la démarche théorique qui permet de repenser deux grandes questions : *qu'est-ce qu'un cliché ?* Une essence, une chose, une qualité ou seulement un mot ? Jusqu'où et dans quelles limites peut-on et doit-on penser les clichés de manière à éviter l'abus de langage ? Quelles valeurs affirme-t-on : *qui veut quoi lorsqu'il pose et juge de la présence de clichés ?* Enfin, nous croyons que l'esthétique rend possible l'examen approfondi d'une dernière question : quels sont les *pouvoirs* et les *effets* des clichés lorsqu'ils sont manipulés par certains artistes et dans certaines œuvres singulières ?

Après avoir demandé « qu'est-ce qu'un cliché ? », après s'être interrogé sur les conditions de validité de la connaissance à l'égard des clichés, il nous faudra donc questionner quelles habitudes nous poussent à penser *contre* les clichés pour les faire exister ? Quelles raisons avons-nous de penser que les mêmes pouvoirs des clichés, comme phénomène esthétique, seront toujours unis aux mêmes qualités sensibles ? Pourquoi affirmons-nous plus que nous en

32 Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 11.

savons réellement sur les clichés, si ce n'est, en retour, pour nous présenter, comme sujets, a fortiori comme sujets différenciés, c'est-à-dire pourvus de certaines qualités et de prétentions supérieures, aux dépens d'autrui et de ses clichés, que nous jugeons abusivement être toujours les mêmes, toujours les siens et jamais les nôtres ? En bref, que voulons-nous, quelles valeurs (esthétiques, sociales et politiques) affirmons-nous lorsque nous déclarons de quelque chose : « c'est cliché » ? Quels intérêts théoriques, pratiques et sociaux affectent le mot et la chose ? Quelles valeurs esthétiques et morales ont été déposées dans le mot et les choses clichées ?

Il s'agit de la part historique de notre travail qui interroge, comme l'écrit Michel Foucault, les « événements qui nous ont amenés à nous constituer et à nous reconnaître comme sujets de ce que nous faisons, pensons, disons. ³³ » Cette analyse critique des conditions de formulation d'une notion et d'un problème des clichés dépasse et contourne Deleuze pour le retrouver ensuite : elle n'est pas transcendantale, elle est résolument « généalogie dans sa finalité et archéologique dans sa méthode », pour reprendre une formule de Foucault. Comme ce dernier le précise :

« [...] cette critique sera *généalogique* en ce sens qu'elle ne déduira pas de la forme de ce que nous sommes ce qu'il nous est impossible de faire ou de connaître ; mais elle dégagera de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons ou pensons. »³⁴

Avertis des mécanismes et des paradigmes de pensée à l'égard des clichés, nous pourrions interroger enfin quels usages des clichés, aussi bien que de nos inférences négatives vis-à-vis d'eux et quelles manipulations poétiques et esthétiques, peuvent faire certains artistes et plus particulièrement certains cinéastes ?

33 Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » [1984] in *Dits et écrits 1954-1988*, t. II, Paris, Gallimard, 2001, p. 1393 (nous soulignons).

34 *Ibid.*

Chapitre 1

Qu'est-ce qu'un cliché ?

Épistémologie

Nous allons étudier un problème où l'attitude objective n'a jamais pu se réaliser, où la séduction première est si définitive qu'elle déforme encore les esprits les plus droits et qu'elle les ramène toujours au bercail poétique où les rêveries remplacent la pensée.

Gaston Bachelard¹

¹ Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, 1949, p. 12.

Premier commentaire de Deleuze

En 1989, dans un article intitulé « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », Ruth Amossy consignait le problème méthodologique suivant :

« Qu'est-ce au juste qu'un stéréotype ? À quoi se reconnaît-il, et comment en fixer les limites ? En quoi se distingue-t-il de termes apparentés, dont la critique fait grand usage – et en particulier, du cliché, du poncif, de l'idée reçue et du lieu commun ? Malgré les efforts répétés de différenciation, une extrême confusion semble régner en la matière ; on a beau démêler l'écheveau, les fils ne cessent de s'enchevêtrer et les termes de s'interchanger. [...] En réalité, l'indétermination du stéréotype provient moins de l'insuffisance des descriptions que de leur pléthore. Il ne cesse en effet d'être redéfini en fonction des domaines de réflexion qui l'adoptent, et des intérêts qu'il y sert. »²

Si, en dépit de tous ces efforts répétés, une « extrême confusion » règne toujours autour des notions de stéréotype et de cliché, s'il semble toujours difficile de les différencier, pour quel type de définition opter face à de tels termes : ontologique, typologique, pragmatique, généalogique, sociologique, psychologique, etc. ? Comment espérer reconnaître, fixer, circonscrire et distinguer une notion voire un concept de cliché ? Amossy a participé à ses efforts de « différenciation », d'abord en reprenant une définition qui distingue un fond (des lieux communs) d'une forme (des clichés) au fondateur de la notion, Remy de Gourmont, qui instaurait dans son ouvrage *Esthétique de la langue française* (1899) que le cliché :

« [...] représente la matérialité même de la phrase ; lieu commun, plutôt la banalité de l'idée. Le type du cliché, c'est le proverbe, immuable et raide ; le lieu commun prend autant de formes qu'il y a de combinaisons possibles dans une langue pour énoncer une sottise <ou une incontestable vérité>. »³

Puis, Amossy a proposé une définition distincte du stéréotype comme « *pictures in our head* » utilisée par la psychosociologie qui la reprenait au publiciste américain Walter Lippmann dans son ouvrage *Public Opinion* (1922) comme :

« des *images dans nos têtes* [...] des catégories descriptives simplifiées par lesquelles nous cherchons à *situer autrui* ou des groupes d'individus »⁴

2 Ruth Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *art. cit.*, p. 29.

3 Remy de Gourmont, « Le cliché » in *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 305.

4 Cité in Jean-Baptiste Légal & Sylvain Delouvée, *Stéréotypes, préjugés et discrimination*, Paris, Dunod, 2008, p. 8.

Ainsi, l'étude des clichés pouvait-elle revenir en propre aux disciplines littéraires, tandis que l'étude des stéréotypes revenait aux sciences sociales. Les deux domaines de réflexion pouvaient ensuite se rejoindre, confronter leurs intérêts, à l'interférence de ces distinctions terminologiques. Dans les premières lignes de son ouvrage *Les Idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Amossy peut donc répondre à la question qu'elle posait en 1989 « Qu'est-ce au juste qu'un stéréotype ? » :

« Le stéréotype, c'est le prêt-à-porter de l'esprit. [...] Aujourd'hui la presse, la B.D., les best-sellers, le cinéma, la publicité, ne cessent de renforcer ou de forger à notre usage des stéréotypes de tout acabit. »⁵

Une telle définition tient à l'évidence du lieu commun, au sens noble du terme, seule solution semble-t-il pour arriver à cerner une notion sinon récalcitrante. Spontanément, ces images dans nos têtes semblent devoir s'opposer à une haute couture et un sur-mesure de l'esprit en leur substituant des produits exécutés en série et standardisés. Pour autant, les stéréotypes restent encore largement indéterminés, en raison d'abord de leur multiplicité essentielle qui semble être la cause de la pléthore de descriptions dont ils font l'objet puis de l'hétérogénéité des genres auxquels ils peuvent appartenir (information, arts et divertissement, promotion de marchandises, etc.). Deux caractérisations en apparence stables émergent néanmoins : ils habillent l'esprit et sont forgés par une vaste organisation de production et de diffusion identifiée dans les *mass-medias* et la « pop culture ».

Quelques années avant l'article d'Amossy, en 1983, Gilles Deleuze proposait dans *L'Image-mouvement* ce qui pourrait apparaître en première lecture comme une définition non pas littéraire, ni psychologique, ni sociale mais philosophique des clichés :

« Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure. Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement. »⁶

Plutôt que de chercher à résoudre le problème de la reconnaissance et de la circonscription par une définition qui fixerait l'identité et les limites des clichés, Deleuze choisit ici de renverser les perspectives : il propose de faire du défaut inhérent à la notion

5 Ruth Amossy, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 9.

6 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 281-282.

– l'indétermination – son trait le plus caractéristique. Inutile après lui d'espérer fixer et reconnaître tel ou tel cliché, semble-t-il, Deleuze n'en parle d'ailleurs jamais qu'au pluriel ; puisqu'ils sont flottants et anonymes, les clichés n'ont ni limites ni identité. En cela, il semble pourtant rejoindre la définition du stéréotype d'Amossy : les clichés pénètrent également à l'intérieur de tout un chacun ; à la place d'un prêt-à-porter de l'esprit, ils constituent, selon lui, des mondes intérieurs et s'ils y parviennent, c'est qu'ils circulent librement à l'extérieur mais, plus encore, c'est parce que les clichés physiques (des *mass-medias* et de la « pop culture ») et les clichés psychiques (le « prêt-à-porter de l'esprit ») s'alimentent les uns les autres : les clichés formalisés à l'extérieur nourrissent les clichés psychiques qui formeront d'autres physiques, optiques et sonores dans une boucle sans fin.

La description de Deleuze outrepassé néanmoins la proposition plus mesurée d'Amossy, car son vocabulaire et sa tonalité dramatiques lui confèrent un tour nettement plus urgent, plus impressionniste et donc plus suggestif. Ce qui nous est donné à saisir tient aussi bien d'un état du monde et des hommes que d'un état de matière des clichés, onde, brouillard ou fluide, qui contredit leur définition courante comme formules figées. Plus que l'aporie de la définition des clichés, c'est bien le problème métaphysique et politique que pointe Deleuze. La partition assez nette chez Amossy de l'intérieur et de l'extérieur des clichés d'un côté et, de l'autre, de leurs émetteurs et de leurs récepteurs, se fait plus poreuse chez Deleuze et donc plus menaçante. Dès le début, Deleuze semble moins s'intéresser à l'objet cliché qu'à son mouvement. Pour autant, le terme de « cliché » correspond-t-il dans la pensée deleuzienne à un véritable concept que le commentaire pourrait dégager et formaliser ? Il est en tout cas absent de l'ouvrage de François Zourabichvili *Le Vocabulaire de Deleuze*⁷.

Ce dernier délivre pourtant quelques conseils de lecture précieux. Zourabichvili réaffirme que l'écriture de Deleuze relève d'une pratique littérale du langage contre l'idée-reçue selon laquelle ses concepts seraient métaphoriques. Ce point court-circuite notre première impression face à l'étrange description proposée plus haut : il ne s'agirait pas d'une description métaphorique du phénomène des clichés mais d'une description littérale. Deleuze exprime en effet son horreur de la métaphore de manière si récurrente qu'elle en serait

7 François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

presque proverbiale, si elle ne touchait pas justement à sa critique des clichés⁸. Il écrit ainsi dans *L'Image-temps* :

« Remarquons à cet égard que même les métaphores sont des esquives sensori-motrices, et nous inspirent quelque chose à dire quand on ne sait plus que faire : ce sont des schèmes particuliers, de nature affective. Or, c'est cela un cliché. »⁹

Qu'en est-il donc de la description par Deleuze si celle-ci ne tient pas de l'esquive métaphorique et la notion de cliché n'est pas tout à fait un concept non plus ? Pourquoi formuler un problème principalement iconique des clichés ? Pourquoi Deleuze propose-t-il d'associer les clichés de manière privilégiée aux images mentales et aux images du cinéma ? Aux dépens de toute la part non-iconique ou faiblement iconique des clichés de langage, perceptible notamment dans les expressions courantes comme : « le bon plaisir » ; « circulez y'a rien à voir » ; « l'as des as » ; « sauve qui peut » ; « la totale »¹⁰ ; etc. ?

Flottante et anonyme, la mention du terme n'intervient pas n'importe où ni n'importe comment dans ses textes si bien que nous pouvons retracer l'ordre de ses apparitions. Nous l'avons incidemment vu en introduction, dès 1968 et les premières pages de son ouvrage *Différence et Répétition*, Deleuze écrit :

« Notre vie moderne est telle que, nous trouvant devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, hors de nous et en nous, nous ne cessons d'en extraire de petites différences, variantes et modifications. Inversement, des répétitions secrètes, déguisées et cachées, animées par la déplacement perpétuel d'une différence, restituent en nous et hors de nous des répétitions nues, mécaniques et stéréotypées. »¹¹

Le terme « cliché » n'apparaît pas encore directement ; Deleuze lui préfère le terme plus technique, plus neutre et plus policé de « stéréotype » qui implique moins directement le jugement de valeur péjoratif. Les stéréotypes sont présents au titre d'un bain quotidien,

8 Un exemple parmi d'autres extrait d'un cours à Vincennes, plus précisément le Cours n° 18 – 2 sur le cinéma du 11/05/82 : « Les philosophes, ils passent leur temps à ça, ils inventent des concepts ; ils ne les inventent pas sans nécessité, sans bon, alors voilà que je me dis, mais en même temps, il y a toujours les déceptions possibles, très souvent il y a des illusions, on se dit là, tiens, je tiens un concept ! Et puis rien du tout ; nous on tient au mieux une métaphore, un truc de rien du tout. ». Disponible à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130 (consulté le 7 mai 2017).

9 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 32.

10 Il s'agit d'un échantillon non représentatif de titres de films français : *Le Bon Plaisir* de Francis Girod (1984) ; *Circulez y'a rien à voir* de Patrice Leconte (1983) ; *L'As des as* de Gérard Oury (1982) ; *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard (1980) ; *La Totale !* De Claude Zidi (1991).

11 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 2.

indissociable de la « vie moderne » et du type de répétition « nues, mécaniques et stéréotypées » qu'elle engendre. C'est l'excès du Même qui pousse à la Différence autant que le Même qui engendre le Même.

Des propriétés constantes, auxquelles nous ajoutons un certain profil stylistique de la notion, se dessinent d'emblée. Dans la citation ci-dessus, nous pouvons relever : d'abord une fondamentale pluralité, une multiplicité (« les »), puis un caractère répétitif, une nature mécanique, des amplifications hyperboliques dont les stéréotypes et plus tard les clichés sont l'objet dans l'énonciation philosophique (« les plus »), les complots et les manipulations qu'ils organisent (« secrètes, déguisées et cachés ») et, enfin, leur champ de diffusion qui traverse les frontières intérieur-extérieur (« hors de nous et en nous »).

Mais à la différence de la définition proposée par Amossy, les stéréotypes deleuziens ne sont pas centrés sur un sujet (« nous »), ni sur des lieux de production ; avant d'être flottants, ils sont *acentrés* et pris dans un double mouvement de répétition : d'un côté, une répétition automate du Même dont s'extraient des « petites différences », de l'autre, des répétitions différentielles qui restituent tout aussi automatiquement des répétitions mécaniques du Même. Ce double mouvement, en apparence équilibré, intervient dans une description moins dramatique que ne le sera celle de *L'Image-mouvement*. Les stéréotypes ne se cristallisent pas encore jusqu'à nous transformer nous-mêmes en stéréotypes. L'extraction de différences n'est pas encore un effort ni une tâche de Sisyphe mais seulement, semble-t-il, une tendance naturelle, presque spontanée ou automatique lorsque nous nous trouvons devant les répétitions « les plus stéréotypées ».

Plutôt que le combat traditionnel de la philosophie contre la doxa, auquel Deleuze et Guattari se joignent tardivement dans l'introduction de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, l'emploi du terme « cliché » connecte d'abord la pensée deleuzienne avec la littérature. Nous l'avons déjà mentionné et nous y reviendrons, si le terme « cliché » est plus fréquemment utilisée dans les études littéraires, c'est parce qu'il se rencontre d'abord sous la plume des écrivains qui en font l'expérience peut-être la plus aiguë. Par la manipulation du langage que nécessite leur activité, ce sont eux, semble-t-il, qui sont les plus placés « devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées ». Il faut donc attendre 1981 et l'ouvrage *Logique de la sensation* pour que le terme « cliché » apparaisse nommément dans les textes de Deleuze par le biais d'une citation des essais posthumes d'un écrivain : D. H. Lawrence, plus

particulièrement une partie du recueil *Éros et les chiens*¹². Sauf que Lawrence n'y traite justement pas de son expérience d'écrivain, il emploie le terme de « cliché » pour évoquer, au-delà de la littérature, la question de la peinture de Cézanne, que Deleuze évoque à sa suite lorsqu'il écrit sur Bacon¹³.

Les clichés dont il est question ne sont donc pas des clichés de langage, mais déjà des clichés de l'image, des images dans le monde, dans l'atelier, des « images dans nos têtes » et des images sur la toile. La notion est déjà assez sédimentée, assez évidente et assez générale, son problème assez intense pour être déplacés d'une pratique artistique à l'autre. Cette référence à Lawrence peut donc revenir plus tard en note de bas de page de *L'Image-temps* lorsque Deleuze rappelle que c'est « à propos de Cézanne que D.H. Lawrence écrit un grand texte *pour* l'image et *contre* les clichés¹⁴ ». C'est par ce biais littéraire, déjà appliqué à la peinture, que Deleuze déterritorialise et reterritorialise le terme de « cliché » en philosophie et pour le cinéma, par ce biais qu'il le sort d'emblée d'un problème propre au langage écrit pour en faire un problème avec les images.

Comparé par ailleurs à *Différence et Répétition*, Deleuze décrit de manière plus vive le problème que soulèvent les clichés dans *Logique de la sensation*. Il affine le repérage de la dimension propre aux clichés ; il s'attarde surtout à leur incidence sur l'art lorsqu'il évoque le rapport du peintre au « figuratif », à la photographie, aux photographies et aux journaux remplis de clichés qui peuplent son atelier. Il écrit :

« C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. [...] il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà sur la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. [...] toute une catégorie de choses qu'on peut appeler « clichés » occupe déjà la toile, avant le commencement. C'est dramatique. »¹⁵

Si entre 1968 et 1981, le bain quotidien et général des stéréotypes de la vie moderne, devenus clichés dans l'atelier et sur la toile du peintre, se fait plus trouble, c'est qu'il quitte la métaphysique et se dramatise, pour parler en marxien, dans un *rapport de production*. La

12 David Herbert Lawrence, *Éros et les chiens*, trad. Thérèse Lauriol, Paris, Christian Bourgois, 1969.

13 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 83.

14 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., note 36, p. 34 (nous soulignons).

15 *Ibid*, p. 83-84.

substitution d'un terme par l'autre, l'amplification du technique et poli « stéréotype » vers le populaire et vulgaire « cliché » semblent suivre l'aggravation d'une situation philosophique et peut-être historique.

À cet égard, Deleuze croit bon de négliger quelque peu le fait que la présence de ce déjà-là des clichés est organisée par le peintre lui-même dans le cadre de sa fascination et de sa méthode de travail qui en passe par la photographie :

« On voit comment se pose le problème de Bacon par rapport à la photographie. Il est réellement fasciné par les photos (il s'entoure de photos, il fait des portraits d'après des photos du modèle, et en se servant aussi de photos tout autres ; il étudie des tableaux anciens sur photos ; et pour lui-même il a cet extraordinaire abandon à la photo). [...] Mais on remarquera déjà qu'elles peuvent opérer de deux façons, par ressemblance ou par convention, par analogie ou par code. Et, de quelque manière qu'elles procèdent, elles sont elles-mêmes quelque chose, elles existent en elles-mêmes : ce ne sont pas seulement des moyens de voir, *c'est elles qu'on voit, et finalement on ne voit qu'elles*. [...] Ce que nous voyons, ce que nous percevons, ce sont des photos. »¹⁶

Les stéréotypes devenus clichés sont toujours la matière première de nos perceptions et donc de nos répétitions et, plus encore celle des répétitions de l'art. La nouveauté est que cette matière est devenue clairement parasite, à l'instar d'un virus ou d'une gangrène, d'autant plus inquiétante qu'elle complot, partout et nulle part à la fois, pour entraver la genèse de toute création authentique qui, de même que « notre vie moderne », ne semble plus pouvoir produire naturellement de la différence, grande comme petite. Il ne semble plus que « nous trouvant devant les répétitions » nous ne *cesserions* spontanément d'en « extraire de petites différences ». Cette extraction doit désormais être conquise de haute lutte car les clichés ne sont pas seulement l'anti-matière de l'art ; ce qui est « dramatique » pour Deleuze, c'est peut-être qu'ils sont en même temps la matière première *et* la matière parasite de l'art : on ne voit, on ne perçoit qu'eux.

Les « petites différences » de *Différence et Répétition* renvoyaient au problème leibnizien du calcul différentiel sur lequel Deleuze s'attardera quelques années avant ses cours et ses ouvrages sur le cinéma¹⁷. Pour rappel, les petites différences mettent à mal le modèle mathématique classique qui s'attache à l'universel au lieu de prendre en compte la singularité

16 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 86.

17 Gilles Deleuze, Cours à Vincennes sur Leibniz du 06/05/1980. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.webdeleuze.com/textes/127> (consulté le 9 mai 2017).

par la distinction du remarquable et de l'ordinaire. L'important n'est pas de restituer ce problème mathématique mais d'insister sur la lecture qu'en propose Deleuze qui double le calcul différentiel de Leibniz d'un « inconscient différentiel » qui fonctionne sur des « petites différences » qui sont des « petites perceptions » en-deçà des aperceptions globales qui renvoient au modèle de la reconnaissance. Pour Deleuze, appuyé sur sa lecture de Leibniz, nos perceptions conscientes baignent donc dans un flux de petites perceptions inconscientes que la littérature moderne mettra à jour. Mais cette perspective change, notamment à partir de *Logique de la sensation* où les « petites différences » et les petites perceptions fondent toujours un en-deçà des aperceptions et de la reconnaissance, mais encore faut-il pour l'artiste les atteindre, encore faut-il parvenir à trouver les aperceptions globales et les reconnaissances pour retrouver les petites différences et les petites perceptions recouvertes par les clichés. Car les clichés ont bien pénétré à l'intérieur de nos esprits pour composer nos « mondes intérieurs ».

Dans *Logique de la sensation*, ce n'est donc plus l'amplification dépouillée, ni l'équilibre du double mouvement de *Différence et répétition* qui colorent l'énoncé deleuzien. Les clichés apparaissent dans un lieu contaminé et résistant, à l'interférence de la littérature, de la peinture et de la philosophie : l'atelier. Cette circonscription à l'atelier ne les inscrit pourtant pas dans une dramatisation classique, une lutte entre protagonistes et antagonistes ; elle les fait jouer dans un drame transcendantal qui concerne les conditions de possibilité de la peinture qui, plutôt que l'esthétique kantienne, renvoient à Bergson. Avant les commentaires dont il fera l'objet dans les ouvrages sur le cinéma, on trouve en effet la trace de Bergson dans l'invocation du virtuel et de l'actuel, concepts dont le déploiement occupe l'ouvrage *Matière et mémoire*¹⁸.

C'est d'ailleurs cette invocation, de ce qui est en puissance, de ce qui est prêt à s'actualiser, cette intervention du virtuel qui ménage peut-être l'effet le plus inquiétant des clichés : virtuels, ils sont indéterminés et tapis partout à la fois, dans les nombreuses choses qui sont dans la tête du peintre et autour de lui dans son atelier, toujours prêts à s'actualiser. C'est la raison pour laquelle aussi ils peuvent conspirer en secret puisque, plus ou moins virtuels, plus ou moins actuels, ils ne sont pas seulement en puissance, ils exercent déjà un pouvoir d'attraction mais jamais tout à fait effectif. Ils sont déjà trop diffus pour être pleinement localisables, trop flottants pour être rejetés à l'extérieur une fois pour toutes, trop anonymes

18 Henri Bergson, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Presses universitaires de France, 2008.

pour être renversés par une résistance frontale. Il est difficile de les identifier pour les incriminer car ils flottent au seuil virtuel d'un passage à l'acte dont ils ne sont ni les sujets ni les objets mais dont ils *nous* font les sujets-objets.

La tâche de l'art et de l'artiste authentique devient donc celle d'échapper aux clichés, à l'élément désormais premier du cliché, non au sens logique mais au sens d'un recouvrement, d'un remplissage qui meuble l'atelier, parasite l'esprit et occupe la toile. Deleuze l'avance plus tôt dans l'ouvrage :

« Pourquoi ? Bacon le dit souvent : pour conjurer le caractère *figuratif*, *illustratif*, *narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. »¹⁹

Ce que propose ici Deleuze à travers le cas de Bacon est un système d'épuration des clichés. Sauf que celui-ci ne semble pas pouvoir ni devoir endiguer la contagion ; il ne fait que stériliser localement et momentanément la création artistique dont les conditions de possibilités sont d'abord négatives. Dans ce triptyque défensif, presque magique et surtout clinique, Deleuze explique comment le peintre *conjure* les clichés : par abstraction d'abord, avec l'uniformité, le non-lieu (spatial et temporel) du fond ; par extraction ou isolation des Figures (humanoïdes) ; et par brouillage des journaux froissés, dont le clichage quotidien, les lettres, détruisent « la netteté par la netteté ».

Ne révèle-t-il pas, par la même occasion, sa propre manière de décrire les clichés dans *L'Image-mouvement* ? D'abord, ne pas les identifier ni les localiser mais les laisser flotter dans le lieu spatial et temporel de la ville moderne qui est aussi bien un non-lieu, puis les extraire et les isoler pour les dramatiser comme des personnages conceptuels, des figures humanoïdes, c'est-à-dire imparfaitement humaines, car ces figures clichéïdes sont finalement brouillées, froissées dans une sombre conspiration où la netteté de leurs motifs, qui risquerait de leur conférer une psychologie anthropomorphique, est détruite par la netteté conceptuelle d'un seuil indéterminable de virtuel et d'actuel.

À ce stade, l'important, on le sent et on le comprend, est que la description de Deleuze n'est plus du tout neutre, elle ne tient plus tout à fait du constat. Il ne s'agit plus, semble-t-il, de

19 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 12.

« rendre compte, et c'est tout », de « décrire » et de nous introduire « à une monde déplaisant » dont « les choses et les êtres » auraient néanmoins été dépouillés de « leur sens péjoratif »²⁰. Aux côtés du peintre Bacon, comme Lawrence l'était avec Cézanne, Deleuze apparaît nettement engagé dans une lutte, un problème « dramatique » des clichés. L'apparente neutralité métaphysique de *Différence et répétition* s'est intensifiée avec le cas particulier de la création dont il s'agit de dégager les conditions de possibilité et donc d'impossibilité. Si Deleuze concentre son argumentation sur le cas singulier de Francis Bacon, celui-ci peut être considéré comme un idéal-type de l'artiste ; il faut donc étendre l'analyse que propose Deleuze, partant de la littérature vers la peinture jusqu'aux autres arts plastiques, au théâtre et surtout au cinéma.

Dix ans après *Logique de la sensation*, en 1991, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze et Guattari eux-mêmes inviteront à élargir le propos, de Bacon et de la peinture à tous les arts et bien au-delà puisqu'ils proposent un champ du cliché dilaté au domaine entier des opinions qui parasitent les cerveaux humains. La notion de cliché englobe et sédimente alors quantité de ses synonymes, que nous serions tentés de rattacher à la formule précédente « toute une catégorie de choses » : ils sont autant d'opinions, de préjugés, d'idées reçues, de lieux communs, d'images d'Épinal, de stéréotypes éculés, etc., qui forment le déjà-là d'une doxa du monde, de la vie et de l'homme moderne, intellectuelle comme plastique, sonore comme visuelle. Dans la conclusion de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, le recouvrement dramatique des clichés trouve son allégorie avec le motif de « l'ombrelle ». Ce motif de l'ombrelle des opinions que la philosophie, la science et l'art doivent déchirer, est à nouveau repris à Lawrence.

Pour Deleuze et Guattari, les clichés forment donc une « ombrelle », un voile qui se substitue à notre réflexion, notre discours et notre vision, autant qu'ils obstruent nos cerveaux et nos habitudes, pour finir logiquement par obstruer la toile du peintre ou la page de l'écrivain qui ne sont, en réalité, jamais blanches mais d'abord déjà pleines et, comme le veut l'expression, *pétrées* de clichés, c'est-à-dire empêtrées dans une pâte informe, une glaise de la Genèse qui servira à modeler et façonner le monde, les êtres et les images qui le peuplent, mais qui reste en elle-même fondamentalement informe. On retrouve un équivalent de

20 Il s'agit d'extraits d'un article de jeunesse de Gilles Deleuze, « Dires et profils », *Poésie*, n° 1, 1947, p. 68 ; repris in *Lettres et autres textes*, Paris, Minuit, 2015, p. 276.

l'ombrelle sous la plume de Bergson, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* :

« Le romancier déchirant la *toile habilement tissée* – tissée par l'intelligence, et plus encore par le langage – de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie. [...] ²¹ »

Si l'on en croit Bergson, l'ombrelle des clichés serait donc une toile habilement tissée par notre intelligence elle-même et notre langage. Nous l'avons mentionné rapidement en introduction, il est symptomatique de relever que ces propos sont cités dans *Les Fleurs de Tarbes* par Jean Paulhan, à titre de pièce à conviction de ce qu'il nomme la Terreur contre les clichés, un paradigme de pensée radicalement hostile aux clichés que poursuit et, selon nous, accomplit Deleuze (dans ses ouvrages avec et sans Guattari).

Avant les extrémités finales de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, deux ans après *Logique de la sensation*, en 1983, l'idée de cliché s'accroissait déjà dans *L'Image-mouvement*. Elle occupe en effet quasiment un chapitre entier : « La crise de l'image-action » que nous citons pour commencer. On le sait, *L'Image-mouvement* se construit à partir d'un commentaire de *Matière et mémoire* et de *L'Évolution créatrice* de Bergson. La notion de cliché prend donc dans *L'Image-mouvement* un tour plus nettement péjoratif. Au-delà de la référence à Bergson, cette négativité s'explique par le fait que les clichés ne désignent plus seulement un « dehors » dramatique de la création. Les deux livres de Deleuze sur le cinéma articulent souterrainement la question des clichés au problème de l'action, au sens politique du terme. Deleuze part du postulat selon lequel nous ne pourrions désormais plus agir ou du moins que la croyance dans notre impuissance à agir se serait généralisée à cause d'un parasitage des clichés. Plus qu'une idéologie de la résignation des peuples, nous serions effectivement devenus impuissants, selon Deleuze, politiquement parlant, et nous le resterions tant que nous ne nous serons pas mis en capacité d'agir d'une autre manière, empêchée par les clichés. Car, pour Deleuze, avant d'agir à nouveau selon des puissances différentielles, il faut que nous nous soyons rendus capables, esthétiquement parlant, de voir, de penser, de créer et d'imaginer autrement.

21 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 143. La citation exacte et complète, extraite de la dernière édition de l'ouvrage de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 99 (nous soulignons), est la suivante : « Que si maintenant quelque romancier hardi, *déchirant la toile habilement tissée* de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. »

En attendant, le reste de notre vie quotidienne se déroule de la manière suivante qui encadre la citation précédente à propos de la métaphore :

« Nous voyons, nous subissons plus ou moins une puissante organisation de la misère et de l'oppression. Et justement nous ne manquons pas de schèmes sensori-moteurs pour reconnaître de telles choses, les supporter ou les approuver, nous comporter en conséquence, compte tenu de notre situation, de nos capacités, de nos goûts. Nous avons des schèmes pour nous détourner quand c'est trop déplaisant, nous inspirer la résignation quand c'est horrible, nous faire assimiler quand c'est trop beau. [...] Or c'est cela, un cliché. »²²

Les clichés désignent donc cette fois un état de crise, particulier et actuel du point de vue historique (après la seconde guerre mondiale), permanent et virtuel du point de vue transcendantal. La vision, la pensée, la création et l'imagination ordinaires ne permettent plus d'agir *que* de manière ordinaire, c'est-à-dire de manière réglée, désenchantée, détachée du monde et finalement impuissante. C'est la raison pour laquelle les clichés sont pour Deleuze un symptôme nietzschéen de dégénération des œuvres d'art et des œuvres de cinéma plus particulièrement. Mais plus encore, c'est la raison pour laquelle ils correspondent à un symptôme d'aliénation générale des masses qui affecte notre croyance au monde, notre croyance en notre capacité à agir pour le changer, à ceci près que l'aliénation pour Deleuze ne fonctionne pas comme une dépossession du sujet de lui-même mais comme une dépossession du monde, de la croyance dans le lien de l'homme et du monde. Il cible la double cause de cette aliénation :

« [...] l'art de masse, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. »²³

Selon Deleuze, si ce lien de l'homme et du monde s'est rompu, c'est donc parce que les capacités de subjectivation, traditionnelles et modernes, des individus comme des masses, se sont usées dans des schèmes sensori-moteurs, parce qu'elles sont devenues clichées, jusqu'à empêcher notre puissance politique à agir de manière différentielle.

Par comparaison, dans les sciences sociales, la notion de stéréotype est elle-aussi associée à la croyance (collective, routinière et déraisonnable), plus particulièrement en

22 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 31-32.

23 *Ibid*, p. 214.

psychosociologie²⁴. Nous le verrons plus tard en détail, soit le stéréotype se révèle constitutif pour les groupes sociaux, soit les sciences sociales ne laissent envisager qu'un versant négatif de la croyance associée aux stéréotypes, au sens où celle-ci est alors détachée de la réalité qu'elle outrepassa par ses généralisations abusives²⁵. Le stéréotype est alors associé au faux-concept ou à la catégorie de classification fautive car préconçue, catégorie qu'il s'agit de remplacer par de vrais concepts et des catégories scientifiques adéquates aux réalités sociales. Deleuze ne s'inscrit pas dans ce partage de la croyance (négative) et du savoir (positif), nuancé par des croyances ordinaires nécessaires et constitutives. Il estime que, justement, nous ne croyons plus qu'un concept adéquat au réel puisse ou ait jamais suffi à le changer. Au contraire, il propose une croyance supérieure aux croyances-inférences du quotidien. Il est donc d'autant plus farouchement opposé aux clichés qu'ils en passent par des faux-concepts et qu'ils orientent la croyance vers une médiocrité sensori-motrice, aux dépens d'une croyance plus profonde, plus vitale concernant le lien de l'homme et du monde.

Nous le verrons également, un argument récurrent des débats à propos des clichés est de pointer le fait, semble-t-il irréductible, qu'ils forment les conditions de possibilité les plus élémentaires des discours, de l'écriture, de la compréhension et de la communication, des processus de cognition et recognition jusqu'aux conditions de possibilités même de la vie en société. Ceci explique pourquoi Deleuze les attaque à partir de la dimension du transcendantal, en proposant d'autres conditions de possibilités, plus profondes, plus exigeantes et dépouillées de ce premier niveau des clichés et des opinions qui servent effectivement, pour lui et Guattari dans *Qu'est-ce la philosophie ?*, d'« ombrelle » contre le chaos, mais d'ombrelle qui devient bien vite la source « du malheur des hommes ». Si, dans une perspective d'« empirisme transcendantal »²⁶, les clichés permettent bien les *inférences* de nos connaissances coutumières et de nos actions habituelles, toutes fondées sur ce que Deleuze nomme à travers Bergson des « schèmes sensori-moteurs », ils empêchent en même temps l'action, l'imagination, la création, la pensée et la vision révolutionnaires qui doivent dépasser la dimension humaine trop humaine des clichés.

24 Le phénomène et des mécanismes voisins prennent d'autres noms dans les autres branches de la sociologie

25 Georges Schadrone, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, n° 10-11, décembre 2006.

26 Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, Presses universitaires de France, 1953.

Le terme « cliché » intervient donc dans *L'Image-mouvement* à la suite de l'ouvrage précédent sur Bacon puisque Deleuze réemploie, avec le mot « cliché », la notion de « Figure » qu'il reprend à son analyse de *Logique de la sensation*. La Figure comme anti-cliché, nous venons de le voir, correspond à ce qui s'oppose aux images picturales narratives, aux données figuratives et illustratives, c'est-à-dire aux clichés selon Deleuze, qui, eux, correspondent à toute la représentation humaine projetée sur les choses, ou comme le résume Pierre Montebello dans son livre *Deleuze, philosophie et cinéma* en opposant forme et Figure :

« On pourrait définir en effet l'image-action comme la *forme* cinématographique (grande ou petite) qui propage partout les exigences de l'action humaine [et ses clichés], c'est-à-dire qui aménage au cinéma un monde humain, des situations humaines. Et la *Figure* cinématographique serait alors la déformation/transformation de la forme image-action.²⁷ »

À ce stade, les clichés peuvent donc être partout puisque *notre perception les projette partout* tandis que *nos moyens techniques, en les fixant partout*, les rendent de surcroît éminemment visibles : dans les images photographiques, la presse, les publicités, les jingles, les slogans, les chansons populaires, les romans de gare ou à l'eau de rose, les magazines et les films commerciaux. En retour, les clichés peuvent envahir à nouveau les têtes, gangrener les idées, les discussions et les discours, conformer mécaniquement les comportements et les corps. En bons parasites, ils s'assurent une reproduction technique, une reproduction de masse par leurs hôtes, c'est-à-dire nous tous, une répétition *ad nauseam* qui déborde à tout moment les digues que la critique tente dramatiquement de leur opposer aussi bien que les frontières que les définitions académiques voudraient instaurer.

Dans ses ouvrages sur le cinéma, Deleuze ne décrit donc plus une ambiance générale (*Différence et répétition*), ni le commencement local d'un parasitage (*Logique de la sensation*) ; il décrit, plus encore il *narre* dramatiquement une phase terminale des clichés qui n'affectent pas seulement n'importe qui : ils parviennent à remplacer tout un chacun par son double, son simulacre, sa marionnette, actionnée et composée de clichés mécaniques comme les rouages d'un automate. Il n'est alors plus possible de distinguer entre les clichés comme objets et les clichés comme sujets, étant donné que les uns sont l'émanation des autres et que leur objectivation a pour effet de transformer et objectiver les sujets eux-mêmes en clichés, en

27 Pierre Montebello, *Deleuze, Philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, p. 69.

retournant leur intérieur et leur extérieur. Citons à nouveau le premier extrait qui a éveillé notre intérêt, cette fois *in extenso* :

« Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent chacun et constituent son monde intérieur, si bien que chacun ne possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure. Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement. Pour que les gens se supportent, eux-mêmes et le monde, il faut que la misère ait gagné l'intérieur des consciences, et que le dedans soit comme le dehors. [...] L'idée d'une seule et même misère, intérieure et extérieure, dans le monde et dans la conscience, c'est déjà l'idée du romantisme anglais, sous sa forme la plus noire, notamment chez Blake ou Coleridge : les gens n'accepteraient pas l'intolérable si les mêmes « raisons » qui leur imposaient du dehors ne s'insinuaient en eux pour les faire adhérer du dedans. Selon Blake, il y avait là toute une *organisation de la misère*, dont la révolution américaine pourrait peut-être nous sauver. Mais voilà que l'Amérique au contraire allait relancer la question romantique, en lui donnant une forme encore plus radicale, encore plus urgente, encore plus technique : le règne des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur. »²⁸

Le rappel de leurs apparitions précédentes dans la pensée de Deleuze doit nous faire sentir combien l'invasion des clichés et leur victoire sont cette fois totales. Mais l'apparition de ce spectre des clichés est, en conséquence, moins diffuse. Un point géographique, historique et un domaine particuliers sont en effet pointés comme la source de diffusion des clichés : l'Amérique, plus particulièrement l'Amérique après la seconde guerre mondiale et son cinéma. Cette fois, la condamnation par Deleuze de la « banalité du mal » des clichés peut être nette et sans appel.

Pourtant, cette netteté qui confère à l'extrait ci-dessus une autorité qui va de soi nous a longtemps semblé étrange, comme sonnant faux à l'oreille. Comment au juste lire ce passage ? Faut-il le considérer métaphoriquement pour en opérer la critique au risque de nous enfermer dans des contre-sens ? Ou bien faut-il le considérer intuitivement pour participer et adhérer à son diagnostic ? Ou bien encore faut-il l'envisager littéralement comme l'exigeait Zourabichvili ? Si lire les concepts de Deleuze comme des métaphores relève du préjugé et de l'erreur, c'est peut-être une question justement littérale, triviale, voire idiote, qui n'a cessé de déranger notre lecture : comment Deleuze parvient-il à l'omniscience transcendante ?

28 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 281-282.

Comment peut-il prétendre à, lui aussi, pénétrer les têtes et les mondes intérieurs de tout un chacun pour atteindre aux conditions de possibilité collective de notre supportable ?

L'impression générale de la description des clichés, comme il est courant dans les multiples usages que connaît le terme « cliché », est pour le moins péjorative. Si l'on s'y attarde, au-delà de l'atmosphère, trois éléments au moins restent profondément déroutants selon nous. Premier élément : le présentatif « ce sont » laisse espérer une définition type $A = B$ sauf que le premier qualificatif des clichés – l'adjectif « flottant » – substitue d'emblée à la définition attendue une description en homologie avec son objet : une description flottante, qui n'est pas fixe, ni déterminée, ni permanente, mais sujette à des variations. Cette description apparaît donc de manière éminemment figurée, sans toutefois verser dans la métaphore. Elle apparaît plutôt comme une rêverie, une vision proposant de contempler le double mouvement de flottement à l'air libre des clichés et de leur migration parasite dans les cerveaux. Cette rêverie cauchemardesque culmine dans les registres indistincts de l'entremêlé (« mutuellement »), de l'alimentaire (« se nourrissent »), d'une certaine morale, au sens vieilli du terme qui a rapport aux mœurs, aux coutumes, aux traditions et aux habitudes d'une société et d'une époque (« se supporter ») pour finir par le registre de la désolation (« la misère [a] gagné »).

Deleuze convoque aussi dans notre citation de *L'Image-mouvement* un ton étrangement courant où le terme « cliché » lui fait écrire, dans un registre hautement familier, voire grossier, que les clichés parasitent « les gens » tout en leur permettant, écrit-il, de se supporter. Deuxième question littérale et triviale après celle sur le super-pouvoir du philosophe : qui sont ces « gens » ? Les « gens » : notion vague s'il en est, soit elle désigne une catégorie générale de catégories spécifiques (petites gens, gens du monde, gens de spectacle, gens d'armes, etc.), soit le terme, discrètement péjoratif, englobe des personnes en grand nombre. Si l'on s'y arrête, cette bizarrerie et cette familiarité ressemblent donc à s'y méprendre à de la basse philosophie de comptoir, fondée sur un sens commun, renversé contre lui-même. L'occurrence des « gens » aux côtés de la notion de cliché est, en effet, naturelle, voire conventionnelle, car les clichés sont toujours ceux *des gens*, ils plaisent toujours *aux gens*, sous-entendu aux autres que soi et aux autres que les semblables présumés que nous nous choisissons lorsque nous conversons ou nous écrivons. *Logique de la sensation* se montrait plus clair encore :

« Tant *de gens* prennent une photo pour une œuvre d'art, un plagiat pour une audace, une parodie pour un rire, ou pire encore une misérable trouvaille pour

une création. Mais les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmener, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation »²⁹

Dans *L'Image-mouvement*, du partage entre le « nous » virtuel de ceux qui ne croient plus et les « gens » actuels qui se supportent parce qu'ils sont et continuent de croire à des clichés, nous pourrions, à la limite, considérer qu'il opère à travers et au sein même du sens commun : il nous dédouble en victimes et acteurs du règne des clichés d'un côté et, de l'autre, en visionnaires critiques tout à fait au courant, que ce soit consciemment ou affectivement et inconsciemment, du mal qui les atteint.

Mais vient le deuxième élément perturbant : tout en donnant l'impression d'un constat et pour adopter le registre de l'hypnose et de la télépathie, Deleuze nous semble *suggérer* la complicité de son lecteur qui se trouve, de fait, mis dans la confidence d'un désastre des clichés qui touche les « gens », c'est-à-dire les autres. La lecture de son texte a pour effet de nous mettre face à l'évidence d'un désastre et, ce faisant, elle nous désolidarise de la part de nous-mêmes et de ceux qui y participent pour nous faire entrer dans la catégorie des « voyants », centrale, comme on le sait, pour les développements postérieurs de *L'Image-temps*. À première vue, l'interpellation deleuzienne semblerait agir selon l'effet typique du slogan qui dit moins et suggère plus qu'il n'en dit, de manière à laisser son lecteur compléter sa part d'implicite pour y adhérer inconsciemment³⁰.

Mais si pastiche philosophique de slogan il y a, celui-ci intervient de telle manière que ni son premier élément (explicite), ni son second élément (implicite) ne sont véritablement reconnaissables. Deleuze contrevient ainsi au défaut inhérent du slogan, tel que le décrit le cinéaste Pasolini :

« Il n'existe qu'un cas d'expressivité – mais d'expressivité aberrante – dans le langage purement fonctionnel de l'industrie, c'est celui du slogan. En effet, le slogan doit être expressif, pour impressionner et convaincre. Mais son expressivité est monstrueuse, parce qu'elle devient immédiatement stéréotypée et qu'elle se fixe dans une rigidité qui est le contraire même de l'expressivité, éternellement changeante par essence et offerte à d'innombrables interprétations. »³¹

29 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 85.

30 Olivier Reboul, *Le Slogan*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975.

31 Pier Paolo Pasolini, « Analyse linguistique d'un slogan » [17 mai 1973] in *Écrits corsaires*, trad. Philippe Guilhaume, Paris, Flammarion, 1976, p. 35.

À la stratégie d'épuration, de stérilisation locale et temporaire du champ de la création dans *Logique de la sensation*, c'est cette fois la révélation esthétique-politique qui semble devoir prémunir le lecteur du mal des clichés, son expressivité aberrante vis-à-vis des slogans car elle s'offre à d'innombrables interprétations. Sinon Deleuze n'aurait pas pris soin de distinguer des autres, des « gens » mais surtout un territoire d'altérité et de rejet auxquels ils appartiennent : « l'Amérique ». L'Amérique et ses « gens » apparaissent directement affectés par les clichés, pire ils contribuent à leur propagation, tandis qu'un « Nous » général et virtuel, comprenant Deleuze et ses lecteurs (européens), sont implicitement positionnés dans une situation d'extériorité, peut-être pas en fait mais du moins en droit. Ce n'est pas seulement le motif des clichés et le personnage du créateur qui sont dramatisés, c'est finalement le personnage du public spectateur qui est dramatisé et démultiplié.

Troisième élément perturbant : « Mais voilà que l'Amérique... ». Cette dernière partie emprunte au registre inhabituel en philosophie du récit, renforcé par les marques stylistiques de l'oralité et de l'emphase : « Mais voilà que l'Amérique... » sonnerait presque comme du De Gaulle ou du Malraux si, sa vie durant, Deleuze ne s'était pas tenu à l'autre bout de l'échiquier politique et s'il ne revendiquait pas la méthode nietzschéenne de la dramatisation. Reste que le premier présentatif, outre la mise en relief des clichés, produisait déjà un effet d'apostrophe, d'interpellation et d'adresse au lecteur. Il instaurait un espace plus privé et donc plus intime du discours qui culmine dans ce second présentatif « mais voilà » marqué par la quasi-oralité du discours. La voix charismatique de Deleuze dans ses cours à Vincennes se laisse presque entendre, plus encore si l'on se reporte à son cours du 4 mai 1982, où il déclarait de manière moins condensée et plus exhaustive :

« C'est des clichés. Appelons ça des clichés. C'est des clichés. Des clichés flottants, des clichés anonymes. [...] partout des clichés et c'est-à-dire partout des images. C'est le monde des images-clichés. Le monde conçu comme vaste production de l'image-cliché. Et les clichés peuvent être sonores ou optiques. Clichés sonores : des paroles. Clichés optiques : des images visuelles. Mais bien plus, ils peuvent être intérieurs ou extérieurs. Il n'y a pas moins de clichés dans notre tête que sur les murs. [...] Clichés partout, clichés qui flottent. Qui se transforment en clichés mentaux, qui reviennent en clichés physiques. [...] Voyez le cliché c'est pas seulement l'affiche sur le mur, c'est pas seulement l'idée toute faite dans ma tête. C'est aussi tout le système de contrôle qui va définir précisément et qui va mettre en mouvement tout cet ensemble. [...] La question tend à devenir, nous ne percevons que des images ; nous ne sentons que des images ; nous n'agissons, nous ne mouvons que des images. Ces images c'est le cliché, ce

que nous voyons. Telle est l'image. Ce que nous éprouvons c'est des images.
Ce que nous mettons en mouvement c'est des images, bon. »³²

Jusqu'ici, nous retrouvons trait pour trait la citation qui nous intéresse de *L'Image-mouvement*. Sauf que les trois éléments déroutants que nous venons de relever laisse planer un doute : la révélation de Deleuze n'est-elle pas fondée sur un lieu commun ?

Si elle est étrangement empruntée à un registre vulgaire, la catégorie des « gens » a beau être floue, elle n'en est pas moins typique, disions-nous, d'un discours tenu sur les clichés puisqu'elle désigne péjorativement des personnes en nombre indéterminée, considérées d'emblée comme un collectif souvent associé à un ensemble d'opinions normatives. Plus encore, cette catégorie adjointe au territoire de l'Amérique contribue à instaurer un rapport crypté de familiarité avec le lecteur européen qui s'en trouve singularisé. Aude Deruelle, dans un article intitulé « Les adresses au lecteur chez Balzac » relève les procédés implicites d'adresse au lecteur dans *La Comédie Humaine* et pointe la mise en place d'un « pacte de lecture pédagogique » qui se « hisse au-dessus du pur divertissement » pour distribuer un rôle de savant au narrateur – mais labile – et un rôle d'élève au lecteur – mais instable ; car il n'y a aucune position surplombante, ni aucun destinataire précis. Pour ce faire, elle rappelle un procédé bien connu chez Balzac qui consiste à poser des dichotomies géographiques pour faire accepter à son lecteur le pacte pédagogique. Elle écrit ainsi :

« De telles catégorisations dessinent *a contrario* l'image d'un narrateur non inscrit dans des limites géographiques, des sphères sociales, voire des périodes historiques : la fameuse omniscience du narrateur balzacien ne se comprend donc que par rapport aux connaissances incomplètes de narrataires épars. »³³

Deleuze nous paraît opérer, de manière plus obscure, mais selon des procédés similaires lorsqu'il oppose des territoires (romantisme anglais = Europe vs. Amérique) et les double d'un clivage socio-esthétique entre « idée » (critique) et « technique ».

Nous pourrions remonter la filiation philosophique de cette étrange eschatologie des clichés que propose Deleuze et identifier au moins trois sources pour le moment flottantes : 1. Au XIX^e siècle, Deleuze le signale lui-même, la fin du monde par les clichés correspond à un motif récurrent du romantisme anglais et, ajoutons-nous, du romantisme allemand. 2. Dans la

32 Gilles Deleuze, Cours n° 17 – 2 du 04/05/1982. Disponible à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=155 (consulté le 6 mai 2017).

33 Aude Deruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004.

première moitié du ^{xx}e siècle, ce thème est reformulé de diverses manières, notamment comme « désenchantement » pour Max Weber, « perte du monde » pour Martin Heidegger (cité à plusieurs reprises dans les ouvrages sur le cinéma), « déperdition de l'aura » pour Walter Benjamin. 3. Dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, à partir de la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt, ce récit prend la forme de la perte de croyance dans l'horizon révolutionnaire avec, entre autres, la fin postmoderne des grands récits de François Lyotard³⁴, l'entrée dans l'ère de la simulation de Jean Baudrillard³⁵, le désenchantement de la critique sociale et artiste, causé par les récupérations et la survivance du capitalisme en dépit de son entrée en crise (permanente) pour Luc Boltanski et Ève Chiapello³⁶, etc. Il faudra plus tard distinguer la singularité de Deleuze vis-à-vis de ce site de voisinage critique.

Mais la source d'inspiration plus profonde de la description des clichés dans *L'Image-mouvement*, la matrice de son style si singulier est à trouver ailleurs, dans la théorie épicurienne des simulacres, telle que la formule Lucrèce au chant IV de son ouvrage *De Rerum natura*, lorsqu'il écrit :

« Il existe des images, comme nous les nommons ; sortes de membranes détachées de la surface des corps, elles voltigent de tous côtés à travers les airs. Et dans la veille comme dans le rêve ces images viennent à nous et terrorisent notre esprit quand nous apercevons des formes étonnantes, les simulacres d'êtres ravis à la lumière qui nous réveillent et nous glacent d'effroi. [...] Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane. L'esprit le plus obtus va pouvoir le comprendre. Mainte chose visible émet des corpuscules. [...] Des formes ténues des choses, exactes effigies, existent donc, que nul ne peut voir isolément, mais leur flux rapide et continu, réfléchi par le plan des miroirs, nous en rend la vision ; sinon, comment pourraient-elles se conserver au point de reproduire exactement les choses ? »³⁷

De Rerum natura est, on le sait, un ouvrage qui emploie la poésie à des fins pédagogiques. Il cherche à transmettre la philosophie épicurienne. Lucrèce compose ses vers pour éclairer des sujets qui resteraient sinon confus ou difficiles. Cette visée de Lucrèce nous indique-t-elle

34 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

35 Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

36 Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

37 Lucrèce, *De la nature. De rerum natura*, IV, 33-109, trad. José Kany Turpin, Paris, Aubier, 1993, rééd. Flammarion, 1997, p. 245-249 ; d'autres passages auraient pu correspondre.

celle plus clandestine de Deleuze ? S'agit-il de faire *sentir* par l'artifice poétique de l'écriture ce qui ne serait que compris et donc mal compris dans un système d'écriture plus classique ?

Tandis qu'il la dissimule dans *L'Image-mouvement*, Deleuze dévoile cette source lucrécienne dans *Logique de la sensation*, lorsqu'il rédige ce qui apparaît comme une première version de la description des clichés de *L'Image-mouvement* :

« Ce que nous voyons, ce que nous percevons, ce sont des photos. [...] Et Bacon n'a pas l'intention de réagir contre ce mouvement, il s'y abandonne au contraire, non sans délice. Comme les simulacres de Lucrèce, les photos lui semblent traverser les airs et les âges, venues de loin pour remplir chaque pièce ou chaque cerveau. »³⁸

Cette théorie des simulacres, de leur migration spatiale et temporelle, répondait, pour Lucrèce, à un problème posé au matérialisme : si l'âme est mortelle, comme le corps, comment se fait-il que les âmes des morts viennent hanter les vivants ? Comment se fait-il que nous soyons assaillis par la vision du spectre des défunts dans la veille, par leur apparition dans le sommeil et les rêves ? Pour Lucrèce, ces simulacres qui hantent nos esprits émanent d'êtres moitié oniriques, moitié réels, ils se sont désolidarisés des morts, de leur corps et de leur âme, de leur vivant, pour flotter dans l'espace avant de parvenir jusqu'à nous.

Deleuze reviendra sur ce point de contact entre les vivants et les morts, tout particulièrement dans *L'Image-temps* où le philosophe, depuis Platon, est décrit comme celui qui croit en être passé par une mort et en être revenu, comme un « zombi ». Sauf que le philosophe deleuzien ne sort jamais de la Caverne pour atteindre et revenir d'un Ciel des idées. Il ne fait qu'approfondir la perception dramatique de cette caverne, allégorie de la condition humaine. Il apparaîtrait alors que la vision des clichés, flottants et anonymes, s'apparente pour Deleuze à ce passage par la mort, à cette vision-contact des images-simulacres de sujets et d'objets, défunts parce que clichés mais qui pénètrent dans les cerveaux de tout un chacun. L'organisation de la misère, les clichés qui cimentent et rendent supportable les relations des gens entre eux, n'est-ce pas cela la vision et la hantise les plus fondamentales de ce que Deleuze nomme l'intolérable ?

Pour Lucrèce, la théorie des simulacres était une manière d'expliquer matériellement, aussi bien le savoir que les erreurs, les illusions et les superstitions qui, tous, sont réduits à des phénomènes strictement physiques, immanents écrivait Deleuze. Le déplacement d'une telle

38 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 87.

théorie dans le cadre moderne et la substitution des simulacres, d'abord par les photos, puis par les clichés nous semble, sous la plume de Deleuze, avoir un effet inverse ou torve. La description-définition des clichés de Deleuze ne semble en effet pas relever du matérialisme *stricto sensu* mais plutôt d'un « réalisme magique » dont les œuvres de Gabriel Garcia Marquez sont l'archétype. Claude Le Fustec propose une définition qui nous semble approcher du style deleuzien ; il rend au passage raison du succès international et de l'association courante du réalisme magique avec l'esthétique postmoderne :

« [...] ce nouvel imaginaire de l'autre entraîne une « re-spiritualisation » de l'imaginaire et de la conscience occidentale. En effet, le réalisme magique se caractérise par un processus narratif consistant à rendre le « merveilleux » ou « magique » naturel, processus qui suppose la foi en ces réalités que seul le recul critique peut qualifier de « magiques » ou non rationnelles [...] il constitue une forme d'expression de l'imaginaire dit « postmoderne » [...] Toutefois, contrairement à l'« esprit » du postmodernisme, qui ne propose rien en réponse à cette déstabilisation du sujet, véritable impasse ontologique, le réalisme magique semble, lui, offrir une déstabilisation « constructive » au sens où est moins menacé le fondement ontologique du sujet que sa définition en tant qu'entité normative, existant en opposition à l'autre/objet »³⁹.

Tous ces éléments renvoient, selon nous, au projet deleuzien : déstabilisation constructive, mise en péril du caractère normatif du sujet, confusion entretenue avec l'autre/objet, foi supposée en des réalités négatives – les clichés – qui impliquent des réalités positives : la vision d'images optiques et sonores pures qui mènent à l'image-temps et aux retrouvailles avec une foi dans le lien de l'homme avec le monde (re-spiritualisation).

Mais la reconnaissance d'un lieu commun critique dans le texte de Deleuze est peut-être trompeuse ; il s'agit plutôt d'une sensation trouble de reconnaissance que d'une reconnaissance claire et nette. Car le modèle de définition-description-narration de Deleuze entend ne pas fonctionner sur un modèle ou une image de la pensée fondée sur la représentation. Pour cela, nous l'avons vu, il emprunte à Nietzsche sa méthode de « dramatisation » des concepts qui permet d'emblée de les problématiser et de les faire toucher à une « différence » et une « intensité »⁴⁰ qui ne renvoient pas à nos représentations communes mais à un indéterminé qui nous force, dramatiquement et violemment, à penser, car justement les clichés nous

39 Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika* [En ligne], 2, 2010. Disponible à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/amerika/1164> (consulté le 15 juillet 2018).

40 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 316 : « C'est l'intensité qui dramatise » ; les deux termes de différence et d'intensité peuvent être considérés comme une tautologie.

mettent face à notre incapacité à penser et face aux puissantes organisations qui entretiennent cette incapacité. Si donc les clichés renvoient effectivement au modèle de la recognition qu'il s'agit pour Deleuze de combattre, les mêmes clichés ne sont pas assignés *par* la description de Deleuze à un modèle du Même et de l'identique.

Pour finir, il faut donc comprendre que les deux définitions-descriptions des stéréotypes et des clichés que nous proposent Amossy et Deleuze, quoique d'apparence similaires, doivent en réalité être distinguées. Fondamentalement, Deleuze ne refuse pas seulement de répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? », il refuse de se poser la question. Pourquoi ? Parce que dans la citation de l'article d'Amossy, celle-ci passe déjà insensiblement de la question « qu'est-ce au juste qu'un stéréotype ? » à la question « à quoi se reconnaît-il ? », de l'interrogation ontologique au modèle de recognition impliqué par la forme de la question. Dans les termes de Deleuze, la définition du stéréotype que propose Amossy dans *Les Idées reçues* relève donc d'un modèle classique de la pensée, un modèle de la représentation qui fonctionne sur des présupposés, non seulement linguistiques, mais également philosophiques mis à jour dès *Différence et Répétition*. Nous pouvons en mentionner deux. D'abord, celui d'une pensée droite qui, dépouillée de préjugés extérieurs, pourrait aller directement des mots aux choses, du terme « cliché » aux clichés du discours et de la vie. Et un second présupposé de bonne volonté à penser qui implique un modèle de recognition qui fait reconnaître que les clichés correspondent bien aux représentations que nous nous en faisons autant qu'aux structures réelles et localisables de production de ces représentations.

Qui donc, d'Amossy ou de Deleuze verse dans le lieu commun lorsqu'il définit ou décrit ce que sont ou ce que font les clichés ? Il faut recommencer depuis le début et reposer la question pour notre compte propre : qu'est-ce au juste qu'un cliché ? Plusieurs exercices de style classiques s'imposent : l'examen critique du sens commun, la consultation des dictionnaires, l'étymologie et la définition de notions parentes, une synthèse de la recherche et des disciplines intéressées par la notion, le tout dans une perspective réflexive et critique. Avertis par Amossy et Deleuze, ces exercices seraient-ils voués à l'échec, nous postulons qu'il s'agit d'une étape nécessaire et qu'elle se révélera instructive pour la suite de notre travail.

1. Sens commun, dictionnaires et cinéma

a. Les clichés selon le sens commun : un inventaire de tout et n'importe quoi ?

Si, comme nous le posions en introduction, la critique et l'identification des clichés s'est si bien démocratisée et si l'association de la notion au cinéma est la plus courante, interrogeons pour commencer notre sens commun et notre expérience ordinaire du cinéma : qu'est-ce qu'un cliché ? Pour le premier, nous avons mené l'expérience auprès de plusieurs groupes d'étudiants, recueilli, recroisé et compilé leurs réponses à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » et obtenu la liste d'exemples suivants :

« Les blondes sont idiotes » ; « Les vieux se couchent tôt » ; « Les anarchistes veulent le désordre » ; « Les ouvriers du Nord sont vulgaires » ; « Les Français aiment le pain et le fromage » ; « Les Chinois sont des machines de travail » ; « Les noirs courent vite » ; « L'image du bonheur est un coucher de soleil de carte postale » ; « Paris avec la tour Eiffel et Montmartre est la ville des amoureux » ; « New York avec la statue de la Liberté est la ville de la réussite et du melting-pot *pot* américain » ; « Les vacances idéales se déroulent sur une île avec des cocotiers » ; « Le Bien doit toujours l'emporter sur le Mal » ; « Les films hollywoodiens se terminent toujours par un *happy end* » ; « Les *jump scare* (sursauts apeurés) dans le cinéma d'épouvante sont provoqués mécaniquement par un changement brutal à l'image et un son ou un cri soudain et très fort », etc., etc.

À première vue, nous retrouvons là un pêle-mêle d'absurdités et d'amalgames courants : à propos de populations, classées suivant leur chevelure, leur idiotie, leurs coutumes, leur philosophie, leurs attitudes et leurs aptitudes ; ou à propos de formules et d'images constituées de tourisme, de sentiments et de fictions ; jusqu'à l'identification des mécanismes clichés, qu'ils soient narratifs ou sensationnels.

Nous l'avons mentionné en introduction, aucun dictionnaire de cinéma ne comprend d'entrée « cliché » ni d'entrée « stéréotype ». Mais cette résistance à une notion, par nature impure, est-elle justifiée ? Si nous suivons au contraire l'association courante des clichés et du cinéma, pourquoi serait-il le lieu le plus favorable à la vie des clichés ? Il faut commencer en nous cantonnant à quelques conjectures. La première tient au simple rappel de la première définition de l'appareil cinématographique, tel que le consignait le brevet délivré à Léon

Bouly le 12 février 1892, auquel les Frères Lumières reprendront le nom de « cinématographe » :

« Appareil photographique instantané pour l'obtention automatique et sans interruption d'une série de clichés analytiques du mouvement ou autres, dit le « Cinématographe » »¹

La seconde conjecture est que, plus que tout autre art, les éléments qui composent le cinéma, c'est-à-dire les choses, au sens vulgaire du terme, toutes les choses avec lesquelles se fabrique un film occupent virtuellement la même surface infinie et indéfinie que le tout et n'importe quoi des clichés suggéré par l'inventaire du sens commun. En témoigne, dès sa naissance, la liste des films projetés le 28 décembre 1895 :

- *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (une masse d'ouvrières sort de l'usine ; genre documentaire ou ethnographique).
- *La Voltige* (un homme essaie de grimper sur un cheval ; genre comique).
- *La Pêche aux poissons rouges* (un enfant en bas âge essaie d'attraper des poissons dans un bocal, soutenu par un adulte ; genre *homemovie*).
- *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon* (des hommes principalement et quelques femmes débarquent d'un bateau ; genre documentaire ou reportage, répétition de *La Sortie de l'usine Lumière*).
- *Les Forgerons* (deux artisans au travail ; genre ethnographique).
- *Le Jardinier ou l'arroseur arrosé* (un jardinier arrose son jardin et un galopin lui fait une blague éculée ; genre comique).
- *Le Repas de bébé* (un père et une mère donnent à manger à leur enfant ; genre *homemovie*).
- *Le Saut à la couverture* (un homme tente de sauter par-dessus une couverture tendue par six autres ; genre comique, répétition de *La Voltige*).
- *La Place des Cordeliers à Lyon* (vue du trafic citadin ; genre ethnographique ou *stock-shot*).
- *La Mer ou baignade en mer* (une femme et quelques hommes s'amuse à plonger dans l'eau à partir d'un petit ponton qui leur sert de plongeoir ; genre *homemovie*).

1 Disponible à l'adresse suivante : <http://cinematographes.free.fr/bouly-219350.html> (consulté le 4 juin 2017).

Cette liste légèrement vertigineuse de banalités cinématographiques indique la variété des sujets et des choses qui ont subi, dès les origines, la répétition mécanique du cinéma : celle de leur enregistrement par l'appareil cinématographique autant que celle des séances de projections, en boucle, au public changeant du boulevard des Capucines. C'est une large partie de la vie quotidienne et de tout un chacun qui s'est ainsi vue saisie, fixée, répétée, montrée et remontrée dans toute sa banalité : le travail, les loisirs, la vie de famille et la vie citadine. Dans ce catalogue, on note déjà deux redondances internes à travers la figure du saut et celle de la sortie ou du débarquement.

L'important dans cette liste des premiers films du cinéma, est qu'elle nous met face à un inventaire à la Prévert, la projection inaugurale d'un cabinet de curiosités qui sont autant de lieux communs car chaque court-métrage des Frères Lumières se présente comme un tranche de vie *ready-made*, toute faite. Tous sont pourvus d'un titre générique (avec le déterminant majuscule « le » ou « la » plutôt qu'« un » ou « une », le singulier général plutôt que le multiple particulier hormis, exception à la règle, « Les Forgerons »). Et tous sont pourvus d'un titre ostensif, c'est-à-dire qui désigne une réalité et invite le spectateur à identifier et reconnaître la conformité entre : 1. Les mots contenus dans les titres. 2. Les images projetées. 3. La réalité enregistrée.

Plus profondément, cette liste nous fait sentir confusément pourquoi le cinéma, dès sa naissance, est l'art le plus couramment associé aux clichés. Il est, semble-t-il, le seul à la mesure de leur spectre, a priori, infini – de paroles d'abord muettes (nous en analyserons l'incidence plus tard) puis parlantes, d'actions, de comportements, de situations, d'époques, de désirs, d'objets, d'idées, de procédés et d'œuvres qui les emploient. La rêverie du sens commun qui compose des listes indéfinies de clichés trouverait une illustration et une confirmation dans le cinéma. Comme l'écrit Bergson dans *L'Évolution créatrice*, « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique² ». Le sens commun se confond avec la fantasmagorie même du cinéma, puisque chacun des films des frères Lumière et chacun de tous ceux qui leur succéderont, est lui-même composé d'une multiplicité indénombrable : de dialogues, d'actions, d'objets, de gestes accomplis par des personnages, de situations plus ou moins téléphonées, de jeux d'acteurs discrets ou affectés, de procédés scénaristiques, d'époques identifiées par des corps, des costumes et des décors, de

2 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Presses universitaires de France, 1941, p. 305.

désirs et de pulsions, d'idées, etc. Cette encyclopédie fourre-tout du réel s'offre à la reconnaissance du sens commun qui en redouble le caractère cliché, répété et banalisé.

Cet éventail des possibles clichés dans les films s'étendrait même jusqu'à la part de « remplissage neutre, inactif et insignifiant » d'éléments naturels ou d'objets radicalement contingents, présents seulement au cinéma, si l'on en croit Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, lorsqu'il note :

« La part de remplissage *neutre, inactif et insignifiant* (le Q.S. d'eau distillée des préparations pharmaceutiques) nulle en principe dans un tableau, dans un poème, et même dans un roman, atteint dans le cinéma *son maximum*. Dans l'image la plus rigoureusement composée et *expurgée*, la plus purement significative, la caméra, dans le cadre de son rectangle, accueille un fouillis d'objets : bric-à-brac de décorateur, détails paysagistes, scintillements d'eaux, ombres portées, nuages, mouvements de feuilles, *qui sont de trop*, qui sont seulement *là*, capturés en état de totale non-participation par la pellicule sensible [...] (la couleur, et le goût assez récent du décor naturel, accroissent dans le film considérablement cette part du lion prélevée par la contingence pure [...]) »³

Au cinéma, nous nous situons donc, malgré nous, dans l'univers du *figuratif* purement contingent et informatif, du *studium*, dirait Barthes, du *studium* plein la pellicule, susceptible donc de laisser proliférer l'invasion des clichés. Car si un film contient toute une part élémentaire et contingente du monde dont participent déjà les clichés, une stylisation visuelle inappropriée, une mise en scène, un jeu surligné ou une restitution sonore trop répétée pourra potentiellement transformer tout le reste en clichés, si l'enregistrement objectif et le style d'information pure et simple des images en mouvement ne l'a pas déjà fait.

On connaît, en effet, par le premier *Manifeste surréaliste* d'André Breton, la haine de Paul Valéry pour le style balzacien et ses formules (clichées) strictement informatives⁴. La phrase archétypique qu'il invente à des fins polémiques pour critiquer ce style – « La marquise sortit à cinq heures » – n'aurait-elle pas pu faire l'objet d'un court-métrage des Frères Lumières, en place de la sortie des ouvrières puis des cadres de l'usine, à l'heure de rentrer chez soi. N'aurait-il pas pu s'intituler : « Les ouvrières sortirent à cinq heures » ? La version cinématographique du style balzacien par les Frères Lumières voisine tout de suite et d'autant mieux le cliché informatif qu'il ne s'agit plus de l'action d'un personnage noble et précieux,

3 Julien Gracq, *En lisant, en écrivant* [1981], Paris, Corti, 1991, p. 232.

4 André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Manifeste de 1924), Paris, Gallimard, 1985, p. 17.

susceptible de développement narratifs dans la poétique classique, mais de la description pure, simple et sans suite nécessaire d'une petite foule anonyme de gens, d'autant plus banale que leur origine sociale est plus vulgaire. Preuve en est, le sujet du film des frères Lumières ne s'identifie pas à ses personnages mais à l'action archétypique, la Sortie d'usine, qu'elles représentent. L'art des histoires ne ferait donc que surajouter à cette part contingente au cinéma du cliché (descriptif) ses propres clichés (dramatiques).

Tout donc semble pouvoir devenir cliché au cinéma ou, du moins et à la différence d'autres arts, tout semble pouvoir y être *désigné* comme cliché : le physique d'un personnage, le jeu d'un acteur, ou son costume, le décor, les objets, le montage, les situations dramatiques, l'intrigue, etc., etc. Dans le cinéma, plus que dans tout art, il semble impossible d'éliminer la présence parasite de clichés puisque le remplissage neutre, inactif et insignifiant du *studium* y atteint, comme l'écrit Gracq, un *maximum*. Le milieu même du cinéma serait donc propice au cliché puisqu'il semble reproduire le basculement entre le moins, le creux et le plus, l'excès, qui signale la présence de clichés en déclenchant une réaction indignée : « c'est cliché ! ».

Enfin, il semble impossible ou presque dans le cinéma d'en passer par la méthode que décrivait Deleuze à propos de Bacon. Impossible d'en passer par l'abstraction, l'extraction ou l'isolation, car le cinéma serait, par définition, *figuratif*, *illustratif* et *narratif*. Cette épuration ne serait possible que dans la marge et toujours incomplète, dans de rares films, comme ceux de l'expressionnisme allemand, entre autres le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), où les décors sont simplifiés et stylisés, comme le rappelle Gracq. Tout cela a pour conséquence, selon lui, que le cinéma, comme lieu par excellence du *studium* et du potentiel invasif des clichés ajoutons-nous, est un art réduit à la *mémoire volontaire*, la mémoire réflexe, mécanique et donc rarement esthétique. C'est pourquoi, selon Gracq, le spectateur de cinéma est condamné à la pratique du revisionnage, de la répétition réceptive, qui impliquerait l'inflation des clichés (attendus, voulus, perçus comme critiqués) :

« [...] le souvenir qu'on a d'un film peut-il – pourra-t-il – se mêler naturellement à titre de commentaire, de stimulant, de contrepoint, à notre « vie intérieure » [...] ? Le goût profond qu'on a d'un film se traduit par le besoin de *le revoir*, mais ce qu'on a pour un livre n'est pas lié, ou ne l'est qu'épisodiquement, au besoin de le relire. Quand il s'agit d'un grand livre, beaucoup plus aisément que lorsqu'il s'agit d'un grand film, pour la *mémoire*

affective la partie – et même une minime partie – évoque le tout, et le tout est présent dans la partie.⁵ »

On se doute que cette consommation effrénée, répétitive, qui serait propre au cinéma, toujours plus aujourd'hui après les cassettes VHS, le DVD, le Blu-ray et le *streaming* qui permettent de voir et revoir encore et encore les mêmes films et finalement les mêmes types de films, – on se doute que cette réception n'est pas susceptible de réduire la part du cliché, dans les têtes et dans les œuvres.

On le comprend, Julien Gracq se sert de la part illustrative, analogique, attribuée au cinéma en particulier, pour le dévaloriser à demi-mot. Par sa remarque, il émet un jugement de goût et traduit une opinion d'écrivain, à notre sens archétypique, en faveur de la hiérarchie des arts où la littérature trônerait en reine. Ce double argument du fatras du réel, de sa répétition à l'écran et de sa consommation effrénée par le public est, après la photographie, un réquisitoire souvent adressé au cinéma, notamment pour s'opposer à sa pratique de l'adaptation qui cannibalise le répertoire littéraire, traditionnel et moderne pour en faire autant de scénarios et de spectacles sonores et visuels, comme le rappellent Laurent Jullier et Jean Cléder dans leur ouvrage *Analyser une adaptation*⁶. Roland Barthes, ajoutent-ils, s'en plaint, et Gustave Flaubert, déjà, avant même le cinéma, refusait toute « illustration » de ses œuvres, au prétexte que la mise en scène (ou la mise en image et en son) polluerait son travail, de la langue et du style, en le remplissant d'un inutile capharnaüm de boutique. Comment tout et n'importe quoi, au cinéma plus qu'ailleurs, peut-il devenir cliché ? Si le cinéma est l'art où circulent le plus de clichés, est-ce parce que le redoublement illustratif du réel à l'écran, contribue, voire génère une extension exponentielle du registre des clichés ? La simple capacité à représenter mécaniquement une multitude de choses, quantitativement inatteignable pour les autres arts, suffit-elle pour y expliquer l'inflation des clichés ?

Charlie Chaplin explique, selon nous, pourquoi le cinéma a besoin de clichés :

« La chose qui embarrasse un acteur *doit être familière au public*, autrement celui-ci n'en saisira pas la portée. Sachant que la glace est froide, le public frissonne. *Si l'on se servait de quelque chose que le public ne reconnaît pas immédiatement, celui-ci ne serait pas capable de l'apprécier aussi bien*. C'est là-dessus qu'est basé le lancement des tartes à la crème dans les films du

5 Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, op. cit., p. 235.

6 Jean Cléder & Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, 2017, p. 9.

début. Chacun sait combien ces tartes s'écrasent facilement et, par suite, peut apprécier les sensations de l'acteur qui en reçoit une. »⁷

Ce dont rend compte ici Chaplin est que, pour exister, le cinéma doit d'une manière ou d'une autre confirmer la doxa de son public, en permettant la reconnaissance immédiate de ses tartes à la crème, qu'elles soient physiques (sensations communes) ou métaphoriques (lieux communs et préjugés). Pour le second cas, la citation fait suite à un passage où Chaplin explique comment il est parvenu à construire un gag particulièrement réussi dans *Charlot s'évade* (1917). Une glace que Charlot déguste depuis un balcon glisse par inadvertance dans son pantalon pour atterrir sur une dame située plus bas. Il *faut*, explique Chaplin, que la femme en question soit riche. Si la glace était tombée sur une femme modeste, la salle aurait pris parti pour elle, au lieu de se moquer d'elle. Pour faire rire, Chaplin doit donc flatter le préjugé, le sens commun de son public populaire qui veut trouver le rire compensatoire et cathartique de sa condition, par la confirmation cinématographique que la femme riche n'a que ce qu'il mérite : perdre une dignité qu'elle gagne sur le dos des autres.

Mais Chaplin rappelle autant la nécessité que le risque encouru vis-à-vis du public à faire paraître des clichés et des tartes qui deviendraient à la fin trop automatiques à force de répétition :

« Une ou deux tartes à la crème sont amusantes, peut-être, mais quand le rire ne dépend plus *que* des tartes à la crème, le film devient vite monotone. [...] J'essaye toujours de créer de l'inattendu d'une façon nouvelle ; si j'ai la conviction que le public s'attend à ce que je longe la rue à pied, dans un film, subitement je saute dans une voiture. [...] Me représenter ce qu'attend le public et alors faire juste autrement est un pur plaisir pour moi. ⁸ »

Ce que Chaplin décrit ici correspond à la tension dans laquelle se situe un art, en particulier le cinéma, vis-à-vis des clichés : il est obligé de les utiliser pour permettre une reconnaissance immédiate du public de ce qui se passe à l'écran car cette reconnaissance permet son appréciation, le plaisir qu'on prend à son spectacle et donc la réussite de l'œuvre, au sens où elle conditionne les effets du film sur le public. Mais, en même temps, le cinéma doit mêler à cette part de reconnaissance des surprises, afin d'éviter la redite et l'ennui qui conduisent à l'échec public et commercial du film, des surprises à la fois inattendues et convenues

7 Charlie Chaplin, « De quoi rit le public » [1918] in Daniel Banda & José Moure (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, 2008, p. 399 (nous soulignons).

8 Charlie Chaplin, *op. cit.*, p. 402-403 (nous soulignons).

– postulat inattendu : la glace glisse dans le pantalon et tombe sur une personne en dessous ; amplification du gag et conséquence convenue : il s'agit d'une femme riche.

On se gardera de croire que ces remarques élémentaires sur la part nécessaire des clichés ne sont pertinentes que dans le cas particulier de la comédie. Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* soutient, selon nous, une thèse plus générale impliquant n rapport privilégié des clichés au cinéma. Il écrit :

« Pour les films la reproductibilité ne dépend pas, comme pour les créations littéraires et picturales, d'une condition extérieure à leur diffusion massive. La reproductibilité mécanisée des films est inhérente à la technique même de leur production. Cette technique, non seulement permet la diffusion massive de la manière la plus immédiate, mais *la détermine bien plutôt*. Elle la détermine du fait que même que la production d'un film exige de tels frais que l'individu, s'il peut encore se payer un tableau, ne pourra jamais s'offrir un film. ⁹ »

Si l'on suit Walter Benjamin, le cinéma est donc : 1. À l'origine un art technique dans lequel la main de l'homme n'intervient pas directement (aspect mécanique). 2. Il est, à l'origine, dépourvu de résidus traditionnels, auratiques ou culturels, étant donné qu'aucune œuvre originale, authentique, ne garantit son autorité – il n'y a, de la pellicule jusqu'à la VHS ou le DVD que des copies d'un film, et plus de copies, seulement des plate-formes « miroirs » pour versions numérisées accessibles par internet. 3. Il est *nécessairement* un art populaire, à cause des coûts de production relativement élevés d'un film, même modeste, qui mobilise acteurs, techniciens, décors et machines. À la contingence enregistrée par la caméra et épinglée par Gracq, s'ajoutent les conditions de production qui impliquent, nécessitent même, une diffusion massive qui permet de rentabiliser le film.

Il n'y a donc pas seulement une répétition technique et actuelle du réel dans l'enregistrement cinématographique, il y a plus qu'ailleurs, au stade encore virtuel de la fabrication du film, projection nécessaire dans la réception qu'en fera un public de masse (petite ou grande) auquel il *faut* proposer un minimum de dénominateurs communs de situations, d'actions, d'émotions, etc., qu'il puisse reconnaître. Le recours au cliché n'est donc pas seulement une obligation comique, ni dramatique du cinéma, c'est la nature technique et industrielle du cinéma qui en

9 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1936-1955] in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 185 (nous soulignons).

fait structurellement un art destiné aux masses, qui implique qu'il soit, bon gré, mal gré, un passage obligé des clichés.

La projection nécessaire du cinéaste dans la réception son public qui doit alterner entre reconnaissance, anticipation et étonnement, que systématisera la pratique américaine du « test-screening », cet enchaînement inhérent du cinéma à son public est noté et confirmé, d'une autre manière, par André Bazin lorsqu'il écrit :

« Lautréamont et Van Gogh ont pu créer, incompris ou ignorés de leur époque. Le cinéma ne peut pas exister sans un minimum (*et ce minimum est immense*) d'audience immédiate. Même quand le cinéaste affronte le goût du public, son audace n'est valable qu'autant qu'il est possible d'admettre que c'est le spectateur qui se méprend sur ce qu'il devrait aimer et qu'il aimera un jour. La seule comparaison contemporaine possible serait avec l'architecture, parce qu'une maison n'a de sens qu'habitable. Le cinéma, lui aussi, est un art fonctionnel. Selon un autre système de référence, il faudrait dire du cinéma que *son existence précède son essence*. »¹⁰

Pour résumer, si nous pouvons conjecturer que le cinéma est l'art des clichés par excellence, c'est d'abord parce qu'il est le premier art à avoir été constitué en tant qu'art *par* son public, au niveau fondamental des conditions de sa production qui l'enchaînent à sa réception, plus que tout autre art, et, au niveau historique et plus spécifique de l'invention de la cinéphilie qui est parvenue à lui conférer, le statut d'art, contrarié souvent, mais d'art tout de même par-delà la reconnaissance *stricto sensu* du réel et, ou, de clichés. Car plus un art est populaire – et le cinéma l'est structurellement – plus il se doit de se conformer au sens commun de son public, même pour le bouleverser, plus donc il se doit de se conformer aux clichés de son public et attendus par son public pour exister. C'est cette existence, liée aux clichés, qui précède toute essence du cinéma. Ce sont ces conditions élémentaires et existentielles de l'art cinématographique qui fondent et permettent la description des clichés que propose Deleuze.

Mais partant de ces conditions, plus ordinaires que « spéciales », quelle est plus profondément la nature de l'opération cinématographique qui transformerait n'importe quoi en cliché ? Les autres arts ne subissent-ils pas, eux aussi, la pression du public et du marché, les conditions modernes de reproductibilité technique, qui les forcent à en passer par des clichés ? À l'instar des cabinets de curiosités des palais princiers ou royaux du XVIII^e siècle, des

10 André Bazin, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » in *Qu'est-ce que la cinéma ?* [1975], Paris, Cerf, 2011, p. 102 (nous soulignons).

fantasmagories pour salons bourgeois du XIX^e siècle¹¹, le cinéma restaure-t-il une connaissance pré-scientifique, encore poétique, qui ne distingue plus les sciences, les techniques, du domaine des arts en général, tout en se montrant pour la première fois accessible au commun ? Tous les éléments qui composent cet art, et qui forment l'instable nomenclature cinématographique, peuvent-ils être décomposés, un à un, en pièces détachées, de manière à y rendre visible la part de cliché ? Le cinéma permet-il, mieux que tout autre art, de définir ce qu'est un cliché ? Qu'est-ce donc qu'un cliché *au cinéma* ?

La première réponse qui nous vient spontanément à l'esprit provient, sans surprise, d'une séquence de film. Celle-ci fonctionne sur le modèle archétypique d'une blague rassemblant des personnes de différentes nationalités. Une Égyptienne introduit un Français auprès d'un Allemand, d'un Belge et d'un Russe ; un travelling et un léger panoramique déclinent, par effet de frise, chacun des personnages pour aboutir à un plan d'ensemble frontal qui isole la scène sur un fond de panneaux et un ameublement manifestement dépouillé qui renvoient à un décor de théâtre. Les protagonistes sont en tenue de soirée, ils se sont retirés à l'écart des festivités d'une ambassade, dans un petit salon qui fait office de fumoir. La discussion s'engage dans une série de champs contre-champs :

– Un philosophe a dit un jour : « Le mystère des pyramides, c'est le mystère de la conscience dans laquelle on n'entre pas. » – Les pharaons se faisaient enterrer avec leurs serviteurs. – Lorsque l'on meurt, souvent on voudrait que tout s'arrête avec soi. – Mais c'est le cycle même de la vie : lorsque quelqu'un ou quelque chose meurt... quelqu'un ou quelque chose naît ailleurs. – Nous tentons d'oublier que nous sommes des animaux, mais la nature nous le rappelle, parfois cruellement. – Les scientifiques font des expériences sur les mouches drosophiles, parce que la structure de leur cerveau est extrêmement proche de la nôtre. – Le cheval nous voit plus grands que nous sommes avec son œil déformant. Ce n'est que grâce à cela que nous l'avons domestiqué. – C'est notre œil, notre regard qui nous dicte notre façon d'agir par rapport aux autres. Mais on peut être myope. – L'aveugle ne voit pas, il ressent. Et, paradoxalement, il voit. – Si le chat a la queue verticale, c'est qu'il est en confiance. – Le cul-de-jatte a une jambe qui le démange encore. – Quand une femme change d'homme, elle change de coiffure. – Il faut laisser pleurer un nourrisson quand il va au lit, sinon on sacralise trop son coucher.

À première vue, il s'agit d'un concours de banalités mondaines, un catalogue sans queue ni tête de maximes qui sont à l'évidence autant de clichés. Cette séquence parodie nos

11 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise*, Paris, La Découverte, 2013.

conversations ordinairement émaillées d'images constituées, de formules figées, de blagues et de dictons, de figures de styles mécaniques et de remarques affligeantes de banalité, en bref, de clichés, que l'on s'en aperçoive ou pas.

La première partie consiste en une cascade d'analogies qui fonctionne sur le modèle mécanique de l'anadiplose, la reprise du dernier mot d'une phrase au début de la suivante : de la pyramide au pharaon, du pharaon à l'enterrement, de l'enterrement à la mort, au cycle de la vie, au rapport de l'humain à l'animalité, à la proximité du cerveau des mouches, à l'œil déformant du cheval, au regard comme métaphore de la morale, jusqu'au paradoxe de l'aveugle qui voit au sens figuré grâce aux sensations de ses autres sens. Le fil rouge de ce bout à bout devient progressivement plus ténu ; il bascule dans une série d'attributs fragmentaires, de signes valant pour autre chose : la queue du chat pour la confiance ; la démangeaison pour le membre fantôme ; la coiffure pour le changement de compagnon. L'ensemble s'étirole enfin et se termine sur une prescription, une maxime de bon sens, qui digresse de la femme à son enfant, ce qui a pour effet de clore la conversation.

La scène que nous venons de décrire est extraite du film *OSS 117, Le Caire nid d'espion* réalisé par Michel Hazanavicius (2006). Il s'agit d'une adaptation parodique des romans d'espionnage français de Jean Bruce. La parodie y apparaît comme le lieu privilégié de signalement des clichés, de leur reconnaissance et de leur identification comme tels, car elle met fréquemment en scène la bêtise. Pour rappel, la parodie est un genre, littéraire aussi bien que cinématographique qui, par définition, met en lumière les clichés déjà en germe dans une œuvre originale, clichés que leur répétition finale et outrancière fera apparaître dans toute leur artificialité et leur manque cruel d'originalité, de manière à susciter pour le lecteur ou le spectateur un rire critique devant ces formes vides de sens et vides de contenu expressif qu'elles ne font ouvertement que singer.

Cette scène ne parodie donc pas seulement nos conversations ordinaires, elle parodie également la mise en images qu'en propose un certain genre de littérature et de cinéma. Le lieu des clichés qu'elle circonscrit n'est donc pas de second mais de troisième degré. Ce cadavre exquis de banalités pastiche en effet les scènes traditionnelles de joute verbale et de double discours entre un héros espion et un ennemi manipulateur des apparences, soit que le premier démasque le second ou qu'il le provoque et le pousse à se dévoiler par ses allusions et ses métaphores. Celles-ci seront comprises par le lecteur ou le spectateur et soulignées par le

jeu d'acteur et les mimiques des visages. La parodie touche alors plusieurs stratégies rhétoriques : le sous-entendu, la démystification et la provocation. Mais si les clichés apparaissent dans cet extrait en pleine lumière, c'est-à-dire pour eux-mêmes, c'est que le spectateur est laissé à l'extérieur d'un sens implicite de l'échange. Celui-ci se révèle absent, alors même que le dialogue s'engage sous le patronage de la philosophie.

La citation apocryphe initiale est bien entendu trompeuse ; au lieu d'un effet de sens, elle produit un pur effet de surface par anaphore du terme mystère et tromperie du procédé formulaire de la citation inspirée : « un tel a dit un jour ». La suite est une accumulation et une surenchère de clichés qui se répondent formellement mais sans construire de contenu de sens. C'est pourquoi la scène peut susciter le rire, comme une personne marchant, trébuchant et tombant par terre, la conversation mondaine qu'elle parodie se révèle à chaque réplique plus bancal qu'à la précédente, pour contredire son mouvement chancelant, elle fuit en avant, mais ne parvient qu'à accélérer sa ruine car elle ne construit qu'en s'écroulant sur elle-même. L'exagération parodique est, en même temps, cathartique, elle sauve *in extremis* le spectateur d'un soupçon plus grave sur les conversations mondaines comme ordinaires qui, le plus souvent, n'échangent rien sinon le déploiement d'une énergie visant à combler le vide gênant d'un silence, sur lequel retombe nécessairement la scène.

Pour autant, le registre du comique de l'absurde ne joue pas dans cette scène, comme à son habitude, sur la violation des relations causales mais, au contraire, sur leur respect zélé et, plus encore, sur l'autonomisation formelle de ses figures de style : l'analogie, le chiasme, l'antithèse, le paradoxe – toutes apparaissent creuses ; pire, celles-ci jouent de leur pure juxtaposition, sans coordination logique *entre* toutes ces propositions, si l'on excepte un « mais », lui aussi trompeur, qui n'enchaîne qu'au second degré.

Du point de vue filmique également, les champs contre-champs se succèdent donc, après chaque phrase prononcée par un protagoniste, par un raccord regard entre les personnages. Ce champ contre-champ instaure cinématographiquement la figure hautement conventionnelle de l'échange verbal sauf que ce montage, ordinairement signifiant, n'aboutit ici à aucune compréhension, ni aucune réaction de la part des personnages. Ces champs contre-champs apparaissent donc, eux-aussi, quoique subrepticement, comme une convention et comme une pure mécanique qui tourne à vide pour amplifier notre rire face à sa bêtise. Une mise à jour plus ouvertement clichée d'une convention cinématographique est à trouver dans l'usage du

zoom opéré ailleurs dans le film : utilisé à l'excès durant les années soixante soixante-dix à des fins d'intensification dramatique, fondé sur un empire intellectuel et sensible de la vision à laquelle s'enchaîne une ré-action appropriée, il apparaît aujourd'hui tombé en désuétude car au lieu d'une expressivité amplifiée il fait sentir la présence de la caméra, de l'artificiel daté du cinéma. Sa réappropriation a donc aujourd'hui un effet comique qui joue de l'obsolescence du moyen et donc de l'échec d'expressivité pour provoquer le rire. Cet exemple tiré d'*OSS 117, Le Caire nid d'espion* n'a rien d'exceptionnel : quantité de films procèdent selon des logiques similaires et propres à la parodie qui font apparaître les conventions pour elles-mêmes, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques.

Nous l'avons aperçu dans la liste d'exemples fournie par nos étudiants, le cliché le plus fréquemment cité est sûrement celui de la *dumb blonde*. Ce dernier s'instaure par un amalgame diffamant, opéré sur une population qui se distingue statistiquement de la norme, à travers la relative rareté de sa couleur de cheveux. Mais il n'aboutit pas seulement, comme on pourrait le croire, à une discrimination négative. C'est ce que rend manifeste le film de Billy Wilder, *The Seven Year Itch* (1955) et l'exemple de Marilyn Monroe : le cliché, en particulier celui de *dumb blonde*, met aussi en scène un objet de désir, ici celui d'une déification-réification de la femme¹². Celle-ci est fantasmée, aux dépens de son intelligence, et réduite à son corps, plus particulièrement à son sexe, métonymisé par la chevelure, sous laquelle il n'y aurait guère de cervelle¹³. Cette fétichisation est avant tout le fait d'hommes, bien entendu, mais peut-être aussi de femmes. En se faisant l'écho de ce cliché machiste, celles-ci se rassureront sur la beauté d'une rivale, somme toute relative à son idiotie, à moins qu'elles ne soient tentées de suivre son exemple et de se teindre les cheveux, pour mieux correspondre au modèle de l'éternel féminin, sensé séduire les hommes à coup sûr.

Le cliché des noirs qui courent vite, comme celui des chinois qui travaillent comme des machines renvoient également à cette ambivalence : une réification péjorative, une réduction au corps et, en même temps, l'expression d'un désir d'incarnation, de possession de ces corps, véloce et performants au travail, qu'on voudrait substituer au sien. Le thriller *Get Out !* du

12 On pense, bien entendu, au fameux *Marilyn Diptych* (1962) d'Andy Warhol où la dégénérescence de l'icône en cliché intervient, par la répétition qui finit par s'user et l'effacer de manière tragique révélant par-là le travail de la mort des images derrière le masque de beauté.

13 On se rappellera l'un des enjeux majeurs du film dans sa scène emblématique qui consiste à suggérer, par le montage, la vision, non pas sous la chevelure, mais sous la robe du personnage, soulevée par le vent d'une bouche d'aération de métro, du sexe en question, certes couvert mais éminemment pris comme focale de tous les regards.

cinéaste Jordan Peele (2017) met en scène le premier de ces clichés de manière à la fois frontale et inattendue. Le héros, Chris Washington (Daniel Kaluuya), est un jeune photographe afro-américain qui vit une relation amoureuse avec Rose Armitage (Allison Williams) une jeune W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestant) qui n'a jamais eu de petit ami noir avant lui. Afin de le présenter à sa famille, celle-ci l'invite à passer le week-end chez ses parents, fervents soutiens démocrates de Barack Obama, qui organisent une fête avec leurs amis (tous blancs). Arrivé sur place, Chris est troublé par le comportement des serveurs (tous noirs) : la bonne et le jardinier.

La première nuit, il sort fumer une cigarette et aperçoit au fond du jardin Walter (Marcus Henderson), le jardinier, qui, soudainement, oblique et court vers lui à toute vitesse, avant de se détourner sans raison au dernier moment. Un champ contre-champ angoissant alterne entre le visage du héros en gros plan et un plan subjectif du jardinier qui approche dangereusement du premier plan, vu par les yeux de Chris, avec un léger travelling compensé qui fait sentir l'imminence d'un impact qui n'aura pas lieu. L'intérêt de la scène réside d'abord dans l'illustration littérale qu'elle propose du cliché – les noirs courent vite – mais, au lieu d'une reconnaissance normale, celle-ci suscite une inquiétante étrangeté qui confine à l'effroi pour le héros, afro-américain, et le spectateur qui s'identifie à lui. Cette scène acquiert un second sens, lors du visionnage du film, après que le twist final nous a été révélé : les serveurs noirs en question sont, en réalité, de vieux blancs riches qui, au seuil de la mort, ont transféré leur esprit dans le corps d'afro-américains. La course folle du jardinier était donc l'expérimentation jusqu'au-boutiste du cliché, l'incarnation d'un fantasme raciste de blanc à propos de la vitesse des noirs : une tentative de faire fonctionner ce corps occupé *comme un cliché*. Curieuse vérification d'une idée-reçue, dont les effets n'ont rien de la reconnaissance ou du comique qu'on pourrait attendre.

Le cliché de la *dumb blonde*, à sa manière, se situe lui aussi entre la désignation d'une bêtise des Autres, ici de certaines femmes, une dénonciation typique des clichés, et le mimétisme d'individus, hommes, femmes (ou même travestis et transsexuels), magnétisés par une influence extérieure. Ceux-ci modèlent, volontairement ou involontairement, leur comportement, leurs paroles, leur « pensée » et surtout leur désir et leur apparence sur certains attendus, jusqu'à devenir eux-mêmes et par eux-mêmes des clichés. Si la *dumb blonde* est si souvent le premier cliché cité lorsque l'on pose la question « qu'est-ce qu'un cliché ? », c'est que, comme le note l'écrivaine et critique de cinéma Hélène Frappat :

« Depuis qu'en 1907 Eugène Schueller, futur fondateur de L'Oréal, a mis au point les premières teintures capillaires de synthèse (à la suite de l'invention de l'eau oxygénée, en 1818, par le chimiste Louis Jacques Thénard) la blondeur subit une mutation, sous l'effet d'un phénomène analogue à celui du concept de « reproductibilité technique » qu'énoncera Walter Benjamin en 1935. Voilà que « la blonde », dont l'aura divine émanait des tableaux de Titien, des poèmes de Pétrarque ou de Chrétien de Troyes, devient une *image reproductible, clonable à l'infini* (et plus seulement par les femmes de la haute société vénitienne droguées à l'*acqua bionda*, au péril de leur chevelure et de leur vie) : la blonde se transforme en *produit*. »¹⁴

La bêtise attribuée à la blonde renvoie à cette artificialité industrielle de la teinte de cheveux que toutes les femmes peuvent, bêtement et mécaniquement, imiter et que tous les hommes peuvent, tout aussi bêtement et mécaniquement, désirer¹⁵. Cette production en série en fait un phénomène de masse que cristallise historiquement Marilyn Monroe jusqu'à devenir une icône pop dans les *Marilyn Dyptich* (1962) d'Andy Warhol. Pour nous convaincre du fait que, derrière la figure idéalisée de la *dumb blonde* se cache toujours une population, voire un phénomène de masse, Frappat nous rappelle que l'idéal moderne de la blondeur, féminine et masculine, est né dans la première moitié du xx^e siècle : à Hollywood où l'on invente la starification à partir des années trente ; en URSS où la norme de blondeur caractérise le héros de la révolution communiste dans la propagande stalinienne ; en Allemagne nazie, où l'idéal de la race blonde pousse Himmler à faire le « casting » de ses SS à partir de photographies, selon des critères de taille, de blondeur et d'yeux bleus. La blondeur réunit les caractéristiques formelles du cliché : répétition mécanique, nature artificielle (chimique et industrielle), banalisation mais lui ajoute sa part généralement refoulée de photogénie au sens originel du terme de captation supérieure de la lumière à l'image qui produit un effet esthétique.

La complémentaire – *dumb blonde*, époux ordinaire – sur laquelle est construite le film de Wilder suggère d'une autre manière combien tout cliché est nourri de l'accumulation d'autres clichés, moins identifiables, qui le préfigurent. Avant le personnage de Monroe, le héros Richard Sherman (Tom Ewell), est en proie à plusieurs saynètes imaginaires fortement

14 Hélène Frappat, « Blonde on blonde. Brève histoire des mutations de la blondeur au xx^e siècle » in Alain Bergala & Anne Marquez (dir.), *Brune Blonde. La chevelure féminine dans l'art et le cinéma*, Paris, La Cinémathèque française, 2010, p. 43.

15 *Ibid*, p. 44 : « En ce sens, Hollywood démontre que toutes les (stars) blondes sont fausses : fausses créatures humaines [...] le paradoxe de la blonde hollywoodienne, cette créature supérieure, magique, que toutes les femmes ont désormais le pouvoir démocratique, domestique, d'imiter. [...] La blonde, en tant que représentation, nous renvoie à l'énigme de la bêtise. Comme un nombre infini de « blagues de blondes » le suggèrent, la blonde *est* l'idiot : elle incarne l'illégitimité radicale de la femme dès lors qu'elle prétend se situer sur le territoire masculin de la maîtrise de la pensée et du langage. »

stéréotypés et mises en scène de manière outrancière, avec une musique mélo et un jeu affecté des acteurs. Il y a d'abord, sa secrétaire qu'il imagine en train de revendiquer d'être un corps de femme désirant contre sa réduction à un mobilier fonctionnel du travail par Sherman et, à travers lui, un part du patriarcat capitaliste (la facette désirable est, bien entendu, la complémentaire de cette fausse anti-thèse). Il y a ensuite le fantasme d'une infirmière qui répète les phrases que le héros s'adresse à lui-même à propos de son charme irrésistible. Cette dernière rompt son code de déontologie, cède à ses pulsions, en dépit de l'impassibilité et des corrections un brin sadomasochistes de Sherman (quelques claques) : il faudra un groupe d'infirmiers appelés à la rescousse pour contenir ses ardeurs. Enfin, Sherman imagine la meilleure amie et demoiselle d'honneur de sa femme, qu'il visualise allongée avec lui sur le sable d'une plage battue par les vagues. Ce dernier fantasme anticipe directement le personnage de Monroe qui a posé en *pin-up*, avant sa rencontre avec le héros, dans un décor similaire qui nous sera révélé plus tard. À moins que ce ne soit justement l'inverse et que la photo de Monroe, dont disposait déjà Sherman dans un livre de sa bibliothèque avant leur rencontre, ait été la source inconsciente du fantasme avec la meilleure amie de sa femme.

Contrairement à *OSS 117* dont la mise en scène, en passant par des conventions cinématographiques datées, redoublait le caractère cliché de ce qui est vu à l'écran pour le spectateur, la mise en scène des visions fantasmatiques et de leurs scénarios stéréotypés de son personnage par Wilder, met littéralement en image les clichés qui peuplent le cerveau de son personnage, sans que le procédé ne soit lui-même cliché. Sur sa terrasse, le héros monologue et s'auto-suggère l'apparition en fondu de sa femme sur une chaise en face de lui, avant de lui commencer le récit de ses prétendues conquêtes (secrétaire, infirmière, meilleure amie). Sa parole fait alors apparaître les images de ses histoires, en fondu également, dans la partie sombre du décor vers laquelle la caméra opère un panoramique assez lent pour que les deux espaces, réel et fantasmé, coexistent un moment. Le dispositif sera décliné, différemment, dans une scène autour du piano : Marilyn Monroe apparaît, comme un fantôme du cinéma muet, dans l'encadrement de la porte du salon qui disparaît en fondu. Cette apparition fantasmatique des images-clichées est répétée une dernière fois dans une scène où le personnage prend sa douche : ce dernier se raconte à lui-même comment sa femme pourrait, elle aussi, être en situation de le tromper et un panoramique nous dirige vers le mur en face où son hallucination apparaît en fondu, comme sur un véritable écran de cinéma.

La mise en scène de ces fantasmagories révèle la part d'auto-suggestion du cliché car elle instaure spatialement le héros en voyeur et voyant à la fois. La chose est particulièrement manifeste dans la scène mélomane autour du piano : depuis le centre de la pièce, Sherman observe son double projeté dans une vision en fondu, située dans le coin du piano, ce que souligne un champ contre-champ, plan épaule de Sherman face caméra, auquel succède un plan d'ensemble qui réunit la vision en arrière plan à gauche et Sherman-spectateur au premier plan à droite de l'image. Plus tard, c'est le personnage de Monroe lui-même qui suggère des visions au héros, au spectateur et donc au film. Elle lui raconte qu'elle a voulu dormir la nuit passée dans son bain, avant de devoir appeler le plombier car elle s'était coincée un doigt de pied dans le robinet en voulant bloquer l'écoulement défectueux d'un goutte à goutte l'empêchant de s'endormir. Ce récit sera redoublé ensuite par sa mise en image.

Le répertoire rudimentaire des clichés, repris par le cinéma pornographique, semble alors complet : la secrétaire et le patron, l'infirmière et le malade ténébreux, la meilleure amie et l'époux, la femme du monde et le pianiste raffiné à l'accent anglais, la jeune femme en détresse et le plombier, l'actrice de charme et l'homme ordinaire. Dans *The Seven Year Itch*, le personnage de *dumb blonde* et son cliché incarné par Marilyn Monroe apparaissent donc comme un syncrétisme, l'addition magnétique de clichés fragmentaires et hétéroclites, avec ce pouvoir supplémentaire que les apparitions en question rendent poreuse la frontière entre le réel et le fantasme et manifestent la dynamique du désir.

Ce que montre le film de Wilder c'est donc qu'un cliché n'existe que *suscité* par l'imagination collective d'un public *pour lequel* il existe, non pas réellement, mais au titre de fantasme, d'illusion performative, de prophétie auto-réalisatrice qui se transmet d'un individu à l'autre. La masse masculine qui imagine le cliché de la *dumb blonde* est synthétisé dans *The Seven Year Itch* par le personnage de Richard Sherman et redistribuée parmi les hommes qui composent le public du film de Wilder au cinéma. L'imagination débordante de l'inconscient de Sherman, démangé et possédé par le désir, semble donc valoir pour celle d'un inconscient collectif déjà perversi par les clichés, auquel le personnage essaie vainement de résister en se distinguant de l'espèce mâle. Mais la valeur stéréotypique du personnage n'est pas seulement à mettre en relation avec ses semblables masculins, elle opère vis-à-vis des clichés eux-mêmes, c'est là le point le plus crucial.

L'idée est suggérée par l'emploi du héros comme responsable dans une maison d'édition, Brady & Company, dévolue aux éditions et rééditions bon marché. Le rôle de Sherman, comme nous le montre une scène du film, consiste à agrémenter des ouvrages de couvertures aguicheuses et de titres pompeux, transformés en de vulgaires clichés de langage qui détournent des clichés plus académiques – *Of Man and the Unconscious* du Dr. Brubaker devient ainsi *Of Sex and Violence* – de manière à racoler les hommes moyens qui composent son public cible. Déformation professionnelle oblige, sa femme apparaît plus tard à Sherman en fondu pour lui rappeler qu'il a trop d'imagination, qu'il lit trop de livres et regarde trop de films, à l'instar d'une Madame Bovary ou d'un Don Quichotte qui s'imaginerait Don Juan. Si Sherman vaut donc pour tous les autres hommes, c'est parce qu'il est, lui-aussi, un point de cristallisation des clichés et de l'industrie culturelle qui véhicule des clichés.

Nous venons superficiellement de voir quatre manières cinématographiques de mettre en scène les clichés : 1. La mécanique d'une conversation frappée de bêtise qui parodie les mondanités et dont le champ contre-champ, sans tout à fait apparaître cliché, renforce l'automatisme et révèle le caractère creux du discours. 2. L'usage d'un procédé obsolète et daté comme le zoom qui fait échouer l'expressivité d'une scène pour lui préférer l'intertextualité parodique qui renvoie au style cinématographique d'une époque ; il s'agit dans ces deux premiers cas de clichés de troisième degré. 3. La frontalité inquiétante, la revitalisation de l'effet également daté du travelling compensé, une mise en image littérale d'un cliché de langage dans une course sans motif apparent qui questionne le spectateur : si, comme le veut l'expression, le noir est bien censé courir vite, pourquoi court-il ? Il s'agit d'un cliché au premier degré, mais sa logique et ses effets se révèlent aberrants. 4. Une mise en image savante, par effets de fondus, qui distingue et, en même temps, confond l'espace mental, fantasmatique et libidinal des clichés et l'espace réel de leur projection. Il s'agit d'un dispositif de second degré qui n'est pas lui-même cliché mais qui révèle pourtant la part du cinéma dans la production des clichés comme autant d'enchaînements de paroles, d'images et de scénarios virtuels dans nos têtes et leur mécanisme cinématographique, scénarios sur lesquels se modèlent nos pensées, nos désirs, nos émotions, nos comportements et nos actions.

Dans *Logique de la sensation*, Deleuze propose une explication à cette spontanéité des clichés dans nos têtes qui approfondit la mise en scène de Wilder, lorsqu'il écrit, pour le cas du peintre, que nous proposons d'élargir à tout un chacun :

« C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. [...] Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. [...] il peint sur des images déjà là [...] Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes. [...] toute une catégorie de choses qu'on peut appeler « clichés » occupe déjà la toile, avant le commencement. »¹⁶

Les clichés, selon Deleuze, correspondent à un déjà-là d'images, d'illustrations et de narrations, qui remplissent nos têtes « avant le commencement » et dont la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » déclencherait donc le débitage automatique et l'actualisation tout azimut.

Le premier constat à faire est donc le suivant : que la question provoque le rire ou pas, elle fait le bonheur de notre sens commun. Toutes et tous, nous avons une réponse à fournir, une réponse déjà en tête, toute faite, prête et pressée d'être débitée. Qu'on interroge plusieurs personnes à la fois ou une seule, la première réponse à la question est un inventaire à la Prévert, c'est-à-dire une liste de plusieurs exemples de clichés qui alterne le fragmentaire, le vague, le précis et suggère une totalité. Mais il ne faut pas sauter l'obstacle épistémologique de la liste et du sens commun trop vite. Au contraire, il faut temporairement accepter que la première réponse à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » puisse légitimement être « tout et n'importe quoi ». Observons alors la tendance elle-même à l'inventaire d'un cabinet de curiosités, plus communes qu'extraordinaires.

Lorsque l'on demande « qu'est-ce qu'un cliché ? », la réponse par l'inventaire à la Prévert relève d'abord du confort de l'attribution facile, du jeu qui se transforme vite en *hybris* de la parole, en logorrhée goulue par l'énumération et jubilant d'un composite ludique qui produit un modèle d'accumulation performable à l'infini, pour finir dans un vertige angoissant, inspiré par l'océan de toutes les choses probablement atteintes par les clichés. Amossy parle du « vertige stéréotypique » de tous ceux qui s'essaient à écrire sans clichés et risquent d'aboutir au mutisme. Ces trois registres de sentiments que suscitent spontanément l'évocation des clichés par le sens commun semblent correspondre aux trois genres cinématographiques (comme littéraires) particulièrement affectés par les clichés et leur

16 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 83-84.

thématisation que nous venons de traverser avec nos exemples précédents : 1. La comédie et son sous-genre la parodie qui mettent en avant les conventions aussi bien scénaristiques que stylistiques du cinéma. 2. Le film fantastique ou d'horreur effrayant ou dérangeant qui joue à décevoir, surprendre et contenter les attentes du spectateur. 3. Le film d'apprentissage, où le héros s'émancipe de certains clichés pour acquérir un nouveau regard sur le monde, soit plus neuf, soit plus critique, soit plus désillusionné ou plus paranoïaque.

À notre sens, ces sentiments, de tranquillité, de frénésie et de dépression mélancolique, sont les étapes par lesquelles toute pensée passe lorsqu'elle se confronte aux clichés. Dans *Stéréotypes et clichés*, Amossy et Herschberg-Pierrot notent ainsi :

« Dans le langage courant, on parle à ce propos de clichés ou de stéréotypes, de lieux communs ou d'idées reçues, plus rarement aujourd'hui de poncifs. Le partage des mots et des notions n'est pas clair, mais *l'impression générale est négative*. Depuis un siècle environ, le développement de la presse puis des différentes formes de médias, l'avènement des sociétés démocratiques ont créé une *hantise* de la stéréotypie. »¹⁷

Notre problème est de savoir si cette impression générale négative et sa réaction finale de hantise que nous venons de décrire ont une valeur heuristique vis-à-vis des clichés ou bien si elles ne font que dresser des obstacles épistémologiques qui en empêchent la connaissance claire et objective, si tenté que celle-ci soit possible. De fait, ces sentiments de tranquillité, de frénésie et de dépression critique, nous emportent dans des rêveries contradictoires ; ils nous inclinent à nous montrer tantôt conciliants, tantôt exaltés, tantôt farouches vis-à-vis des clichés, sans qu'on sache s'il s'agit d'effets du concept ou de la question. L'observation de la question met donc en lumière les sentiments divergents qui traversent notre sens commun, vulgaire ou savant, dès que nous pensons aux clichés (ou qu'on nous y fait penser) ; ces sentiments biaisent notre appréhension tout en révélant certains caractères fondamentaux de la notion et de notre rapport esthétique et poétique à elle.

b. Les clichés selon les dictionnaires : tous et toujours les mêmes ?

Avant toute conceptualisation à proprement parler il est d'usage de consulter, de confronter et de synthétiser les définitions de plusieurs dictionnaires : dictionnaire usuel, dictionnaire

¹⁷ Ruth Amossy & Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 9 (nous soulignons).

philosophique, vocabulaire d'esthétique dans notre cas, etc., en vue de poser un premier sens qui subsume la multiplicité chaotique des cas enregistrés par le sens commun et l'appareil cinématographique. Cette méthode est si évidente et si banale qu'il peut sembler inutile d'en rappeler et d'en détailler les étapes, déjà parcourues par d'autres avant nous. Nous choisissons néanmoins, et à dessein, de la rendre manifeste et exhaustive dans une perspective de méthodologie critique nécessaire, selon nous, pour appréhender les clichés. Reposons donc la question : « qu'est-ce qu'un cliché ? »

Notons pour commencer que le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré ne mentionne encore que le sens propre et technique du mot : le « cliché » est d'abord un terme de typographie, issu du procédé de clichage, auquel nous reviendrons plus tard¹⁸. Le dictionnaire le *Petit Robert* atteste ce sens purement technique du mot « cliché » dès 1809 et le range ainsi en tête des procédés de reproduction mécanique, car lorsqu'il émerge, le terme « cliché » est le dernier venu d'une série de notions synonymes : « lieu commun », « idée reçue », mais surtout « poncif », « stéréotype ». De ce point de vue, le mot est lui-même et littéralement un cliché de clichés, puisqu'il est la copie d'autres néologismes en vogue au XIX^e siècle, tous également dérivés de procédés techniques de reproduction. À partir du sens strictement technique attesté en 1809, soixante années suffisent pour qu'en 1869, le *Petit Robert* atteste cette fois du sens figuré qui nous intéresse.

Avant *Le Robert*, commençons notre examen du sens figuré par la définition plus élémentaire du *Grand Larousse Universel* qui énumère une simple liste de synonymes en guise de définition du terme « cliché » dans son sens figuré :

« Lieu commun, banalité qu'on redit souvent et dans les mêmes termes ; poncif. »¹⁹

Le *Grand Larousse Illustré*, quant à lui, avance une première définition du terme, mais sans aller beaucoup plus loin que la synonymie :

« Fig., péjor. Idée trop souvent répétée ; lieu commun ; banalité. »²⁰

Le *Petit Robert*, de son côté, élabore une définition un peu plus détaillée :

18 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopædia Britannica Inc., 1991, p. 966.

19 *Grand Larousse Universel*, t. IV, Paris, Larousse, 1997, p. 2308.

20 *Grand Larousse Illustré 2016*, Paris, Larousse, 2015, p. 260.

« (1869) *fig. et péj.* Idée ou expression toute faite trop souvent utilisée. Syn. banalité, poncif, redite, stéréotype (cf. Lieu commun). *Une conversation pleine de clichés.* »²¹

Nous trouvons ici la liste de quelques-unes des caractéristiques récurrentes de la notion comme l'usure (trop souvent utilisé), la banalité et l'artificialité (tout fait). Le *Robert* s'en tient à la même définition mais y ajoute quelques éléments :

« Idée ou expression trop souvent utilisée. cf. Banalité, lieu (commun), poncif, redite. *C'est un vieux cliché. Une conversation pleine de clichés. « Cheveux d'or », « lèvres vermeilles », « teint de rose », « aurore aux doigts de rose » sont des clichés de style. Éviter les clichés. Il ne pense que par clichés.*

« (La Bruyère) tâche d'éviter tous les clichés : clichés de vocabulaire, clichés de construction et de mouvement. » Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, p. 124.

« Le cliché est un mot de passe commode en conversation pour se passer de sentir. » Max Jacob, *Conseils à un jeune poète*, p. 19.

« Quelle erreur de croire que c'est en se laissant aller à soi qu'on est ou devient le plus personnel ! Ce qui nous vient d'abord et naturellement à l'esprit, ce sont des lieux communs, des clichés (...) » André Gide, *Journal*, 24 nov. 1928.

« À vouloir reprendre les clichés et les phrases patriotiques d'une époque où l'on est arrivé à irriter les Français avec le mot même de patrie, on n'apporte rien à la définition cherchée (*de ce que veut la France*) » Albert Camus, « Actuelles I » in *Essais*, Pl., p. 267.

Contr. Invention, nouveauté, originalité, personnel (idée), trouvaille. »²²

On note dans cette définition une grande diversité de clichés qui, cependant, n'aboutissent pas à une liste anarchique. Ils sont maîtrisés dans des catégories, principalement littéraires, de style, de vocabulaire, de construction, de mouvement et de conversation. Le *Robert* se plie à la convention d'ajouter, entre guillemets, quelques exemples de clichés tirés du corpus poétique, accompagnés d'une injonction et d'une condamnation de poètes ou d'écrivains qui apparaissent d'emblée comme les personnages les plus victimes et les plus sensibles aux clichés. Contre le sens courant, la dimension structurellement littéraire de tout dictionnaire

21 *Le Petit Robert 2014*, Paris, Le Robert, 2013, p. 451.

22 *Le Robert*, Paris, Le Robert, 1989, p. 655.

semble impliquer qu'on y identifie les clichés à des formules poétiques, plutôt qu'à des images cinématographiques. Viennent ensuite des citations qui diagnostiquent la venue au monde d'une pensée et d'une écriture des clichés et, enfin, les antonymes fortement orientés par ce registre littéraire et créatif. Nous retrouvons, dans la citation de Camus, plusieurs éléments que nous retrouverons avec la réponse du sens commun : le triptyque du territoire, des populations et de la temporalité et le triptyque des émotions, d'un désir de sens, d'une définition cherchée, d'irritation langagière et finalement de déception devant le résultat nul de l'opération de reprise des clichés.

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, qui propose la version informatisée du *Trésor de la Langue Française*, est le plus exhaustif dans sa définition. De plus, il nous fournit plusieurs citations d'écrivains, intéressantes pour la suite, car elles caractérisent déjà bien les rapports privilégiés et conflictuels qu'entretient historiquement la littérature française avec les clichés :

« *Au fig., péj., littér.*, dans le domaine de l'expr. *Verbale*. Expression toute faite devenue banale à force d'être répétée ; idée banale généralement exprimée dans des termes stéréotypés.

« Les clichés *de la mémoire*, ces innombrables petites *images* que nous pouvons épousseter et faire revivre à volonté, tiennent sous la boîte osseuse de notre cerveau, dans un espace très limité. » Ernest Renan, *Feuilles détachées*, 1892, p. 409.

« Un discours (...) contenant tous les clichés, tous les lieux communs, toutes les expressions éculées, toutes les homaiseries imaginables » Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1890, p. 1267.

« Il faut ici différencier le cliché d'avec le *lieu commun*. Au sens, du moins, où j'emploierai le mot, cliché représente la matérialité même de la phrase ; lieu commun, plutôt la banalité de l'idée. Le *type du* cliché, c'est le proverbe, immuable et raide ; le *lieu commun* prend autant de formes qu'il y a de combinaisons possibles dans une langue pour énoncer une sottise ou une incontestable vérité. » Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* 1899, p. 280.

« Arrivé à son septième ou huitième livre, l'écrivain médiocre n'écrit plus qu'à l'aide de clichés qu'il s'est fabriqués lui-même et qui le dispensent de réfléchir, tout en lui donnant l'illusion qu'il s'exprime d'une façon personnelle. » Julien Green, *Journal*, 1933, p. 126. »²³

23 Disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/clich%C3%A9> (consulté le 3 octobre 2015).

Pour la suite de notre raisonnement, retenons : la localisation par Renan des clichés dans le cerveau, plus particulièrement dans la mémoire ; l'amplification critique des frères Gourmont, déjà aperçue avec Deleuze, d'un « tous » redondant et saturé des clichés qui témoignent d'un excès de bêtise ; l'illusion d'individualité que dispensent les clichés selon Green, en déchargeant tout un chacun de penser et de sentir, un *topos* romantique que reprennent, nous l'avons vu, Deleuze et Guattari dans la conclusion de *Qu'est-ce que la philosophie ?*²⁴ ; un problème de la création pour Green qui fait écho à la citation précédente de Gide où, cette fois, c'est l'artiste lui-même qui en vient à produire ses *propres* clichés ; enfin une définition centrale de Remy de Gourmont sur laquelle nous allons reviendrons plusieurs reprises par la suite. Celle-ci n'a, en effet, rien d'anecdotique puisqu'elle sert, comme nous le verrons, aux études littéraires qui s'intéressent à *fixer* la notion de cliché.

Le *Dictionnaire historique de la langue française*, réalisé sous la direction d'Alain Rey, propose, quant à lui, une suggestive hypothèse de parenté du terme « cliché » avec l'allemand, laquelle n'est pas sans rappeler le terme de *kitsch* – par l'intermédiaire sûrement de l'innovation de la matière « molle » des nouvelles matrices du procédé typographique du clichage. Nous reviendrons plus tard sur ces deux points, du kitsch et des procédés de reproductibilité en imprimerie :

« [...] L'étymon moyen allemand *klitsch* « masse molle », lui-même d'origine onomatopéique, quoique moins probable, n'est pas à écarter. [...] Au cours du XIX^e s., il a pris le sens figuré de « copier, décalquer » (1866), l'accent étant mis soit sur le caractère définitif de l'image fixée, soit sur le caractère de copie sans originalité.

Le verbe est d'un moindre usage que son participe passé substantivé CLICHÉ n. m. (1809), terme de typographie quasiment éliminé par le sens qu'il a pris en photographie, « image négative obtenue à la chambre noire » (1865). Le sens figuré de « phrase ou idée rebattue » (1869, *Le Figaro*, cité par P. Larousse) procède du sens initial en typographie ; sa vitalité se mesure au nouveau type d'emplois qu'il connaît en apposition à un substantif : *phrase, discours cliché*. »²⁵

Cette dernière définition propose aussi une piste d'explication strictement sémantique à l'expansion et la contagion des clichés : il s'agit avant tout d'un adjectif qui ne cesse de connaître de nouveaux emplois car il ne cesse d'affecter de nouveaux substantifs. Notons

24 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 192.

25 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 777.

encore pour finir que dans de nombreuses langues étrangères le mot équivalent, au sens figuré du terme, est le plus souvent directement dérivé du terme français, quand il n'est pas simplement décalqué, comme c'est le cas en anglais, en espagnol, en allemand, en italien, en portugais ou encore en russe²⁶. Il s'agit donc d'un intraduisible.

Première remarque à la lecture de ces définitions du terme « cliché » : la réponse à notre question n'embarrasse guère les dictionnaires. Ceux qui le mentionnent se montrent particulièrement arrangeants : ils fournissent une définition souvent quasi identique, dont nous proposons seulement d'élargir le sens, strictement littéraire, à l'ensemble des arts. Le terme « cliché » est donc, les dictionnaires l'attestent, un terme sur lequel tout le monde s'entend. Nous obtenons alors la synthèse suivante, préventivement et légèrement enrichie par nous :

Cliché : *péj.* formule [ou image, ou motif, ou procédé] toute faite, figée, usée, devenue banale à force d'être répétée mécaniquement ; idée banale généralement exprimée dans des termes [ou des formes] stéréotypé[e]s. Les synonymes sont le stéréotype, le lieu commun, le déjà-vu, le kitsch, la caricature, le préjugé, le poncif ou encore l'idée-reçue.

Nous disposons maintenant, semble-t-il, de plusieurs points de repère, plusieurs caractéristiques distinctives des clichés : leur artificialité de *ready-made*, leur banalité et la répétition mécanique qui les produit, les reproduit et leur permet de s'étendre. Mais, dans le fond, sommes-nous plus avancés pour autant ? Est-ce assez pour forger un concept satisfaisant de la notion de cliché qui dépasse le tout et n'importe quoi du sens commun ? Si l'on prend effectivement comme base de travail ces définitions des dictionnaires, un cliché ne peut-il pas correspondre au tout et n'importe quoi, certes plus réduit en apparence, mais néanmoins sans fin, d'une multitude de formules, d'images, de motifs, de procédés et d'idées, lesquels peuvent étiqueter et infecter autant d'objets, de gestes, de paroles, de comportements, de situations, etc. ? Ne risque-t-on pas de tomber dans une définition énumérative de sens commun qui porte le doute sur l'objectivité du dictionnaire ?

On le sait, le dictionnaire sert couramment d'outil pour circonscrire une notion que l'on cherche à étudier, il sert à fixer, même arbitrairement, un premier sens qui *subsume*, c'est-à-

26 Le phénomène est similaire dans le cas du stéréotype : en espagnol, ce sera « estereotipo » ; italien « stereotipo » ; portugais « estereótipo » ; en grec moderne on parle de « stereotypia » (στερεοτυπία) ; roumain « stereotip » ; allemand « stereotyp » ; néerlandais « stereotype » ; danois « stereotyper » ; norvégien « stereotypi » ; suédois « stereotyp » ; russe « stereotip » ; polonais « stereotyp » ; serbe « stereotip » ; ukrainien « stereotip » ; albanais « stereotip », etc., etc. On le retrouve également dans les langues non indo-européennes : en estonien « stereotüüp » ; finnois « stereotypia » ; hongrois « sztereotípiá » ; turc « stereotip » ; indonésien « stereotype », japonais en phonétique « sutereotaipu », etc.

dire qui dépasse ou englobe l'anarchie et la multiplicité des exemples. D'Alembert dans l'article « Dictionnaire » de *L'Encyclopédie* expose ainsi l'objectif et l'obstacle épistémologique que rencontrent tous les dictionnaires :

« Ce qu'il ne faut pas oublier surtout, c'est de tâcher, autant qu'il est possible, de *fixer* la langue dans un dictionnaire. Il est vrai qu'une langue vivante, qui par conséquent change sans cesse, ne peut guère être absolument fixée [...] »²⁷

Si, pour composer son *Dictionnaire des idées reçues*²⁸, Flaubert s'est si bien servi du modèle lexicographique, de son poids d'autorité et des mécanismes de ses énoncés (prédicatifs, impératifs, métalinguistiques, tautologiques, fragmentations indécidables, etc.) que nous proposent-ils, en effet, sinon l'ensemble des clichés de l'opinion commune sur les mots d'un langage en usage à un instant donné ? D'Alembert, quant à lui, notait déjà :

« Au reste comme la signification métaphorique d'un mot n'est pas toujours tellement fixée et limitée, qu'elle ne puisse recevoir quelque extension suivant le génie de celui qui écrit, il est visible qu'un *dictionnaire* ne peut tenir rigoureusement compte de toutes les significations et applications métaphoriques ; tout ce que l'on peut exiger, c'est qu'il fasse connaître au moins celles qui sont le plus *en usage*. »

Un lieu commun, presque une boutade, parmi les lexicographes veut que les dictionnaires soient plus forts en archaïsmes (assez certains car fréquemment utilisés) qu'en néologismes (trop douteux, pas assez partagés par le commun). N'est-ce pas ce que nous confirme l'usage réflexif et archéologique des dictionnaires qu'en font les chercheurs ? De même, si l'on pratique la généalogie moderne d'un mot, par l'entremise des dictionnaires, n'est-ce pas pour chercher le sens de ce terme, *relativement* à son époque, à son historicité, c'est-à-dire à l'opinion commune de son époque ? D'Alembert, toujours, relevait déjà ce caractère historique du dictionnaire :

« Concluons de tout ce que nous venons de dire, qu'un bon *dictionnaire* de langues est proprement l'histoire philosophique de son enfance, de ses progrès, de sa vigueur, de sa *décadence*. »

27 Jean le Rond d'Alembert, « Dictionnaire » in *L'Encyclopédie*, t. IV, 1^{ère} éd., 1751 [En ligne], p. 958-970 (nous soulignons). Disponible à l'adresse suivante : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DICTIONNAIRE (consulté le 5 octobre 2018).

28 Anne Herschberg-Pierrot (éd.), Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Hachette Poche, 1997.

En notant la date d'enregistrement d'un mot dans le dictionnaire, ne cherche-t-on donc pas à déterminer un seuil de banalisation encore vitale, avant décadence, d'une notion dans la langue courante ? Basculons du point de vue sémantique au point de vue psychologique, qu'en est-il du plaisir, de la réussite et de l'idéal du lexicographe qui compose le dictionnaire ? Ne sont-ils pas d'atteindre, par la définition d'un terme, à une totalité qui contienne toutes les connotations possibles du mot, connotations qu'il ambitionne de retrouver ou de suggérer dans les exemples et les citations qu'il fournit, pour illustrer, compléter mais surtout valider sa définition par la tautologie ostensive de l'usage ? Par ailleurs, n'offre-t-il pas des citations littéraires comme des formules toutes-faites, offertes au tout-venant de ses lecteurs et, en particulier, à la culture scolaire et sa répétition qui les banalise, jusqu'à en faire des clichés ?

En bref, un dictionnaire n'est-il pas une classification du langage contribuant à l'extension du domaine des clichés car il est, par ailleurs, une classification déjà saturée par les clichés, c'est-à-dire par des définitions froides et figées, accompagnées des exemples les plus communs et de citations courtes et stéréotypées, servant le plus souvent de simple illustration ? La définition même de la notion de cliché dans les dictionnaires n'est-elle donc qu'une banalité, un archaïsme d'époque, une idée-reçue d'autant plus unanime qu'on observe la récurrence avec laquelle elle s'énonce dans une formule de définition figée ? L'étrange similarité des définitions de la notion de cliché ne nous invite-t-elle pas à questionner la pertinence de l'outil lexicographique ? Que nous propose un dictionnaire ? Des essences, des concepts ou rien de plus que des clichés de langage emmagasinés, au sens où les dictionnaires eux-mêmes les définissent, c'est-à-dire comme des formules toutes faites, figées, usées, devenues banales à force d'être répétées ?

Le terme « cliché » serait-il le tâche aveugle, le degré zéro, la catégorie à la fois négative et séminale de tous les dictionnaires qui en révèle le modèle épistémique d'identification formulaire et de reconnaissance conventionnelle ? Dans un article de 1967 intitulé « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », Gilles Deleuze proposait certains critères formels de reconnaissance, tant il est vrai, écrivait-il, « qu'on ne reconnaît les gens, d'une manière visible, qu'aux choses invisibles et insensibles qu'ils reconnaissent à leur manières ²⁹ ». Parmi ces critères, le plus invisible et le plus insensible peut-être, est celui de la « case vide ». Celle-ci

29 Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » [1967] repris in *L'Île déserte et autres autres. Textes et entretiens (1953-1974)*, Paris, Minuit, 2002, p. 239. Deleuze conclue qu'il « est bon finalement que la question « à quoi reconnaît-on le structuralisme ? » conduise à la position de quelque chose qui n'est pas reconnaissable ou identifiable. », p. 262.

permet à la structure de tenir, à l'instar de ces jeux qui consistent à réagencer un puzzle à l'aide de carrés, disposés sur un support coulissant dont manque une pièce. Cette « case vide », qu'occupe alternativement chaque pièce pleine, permet à l'ensemble de se mouvoir pour trouver sa configuration qui, finalement, reconstituera le schéma initialement fragmenté. Reprenant une formule de Lévi-Strauss, il voyait dans cette case vide l'« existence d'un « signifiant flottant », d'une valeur symbolique zéro circulant dans la structure ³⁰ ». Il notait qu'il n'y a « pas de structure sans case vide qui fait tout fonctionner ³¹ ».

Remy de Gourmont, auteur central concernant la conceptualisation littéraire du terme « cliché » estimait que les dictionnaires avaient été inventés pour les écrivains qui n'ont pas d'imagination – sous-entendu comme un répertoire de clichés. Doit-on donc considérer que le terme « cliché » est indéfinissable de manière simple, à l'instar d'autres mots, comme *existence, étendue, pensée, sensation*, ainsi que l'explique d'Alembert. Pourquoi ces termes sont-ils indéfinissables ? C'est que, selon d'Alembert, ils « désignent les propriétés générales des êtres » et sont « comme les racines philosophiques de la langue ». Dans le cas du cliché, le problème est en effet que celui-ci nous apparaît comme une propriété générale du dictionnaire lui-même et comme une racine philosophique de mise en ordre de la langue dans un tel registre. L'aporie qui se pose finalement à nous est la suivante : peut-on faire confiance à une définition, *elle-même clichée*, de la notion de cliché ? Comme l'explique le lexicographe Bernard Quemada, directeur du *Trésor de la Langue Française*, dans l'article « Dictionnaire » de l'*Encyclopédie Universalis* :

« Plus socialisé que tout autre recueil de données linguistiques, le dictionnaire de langue représente, pour le public, un guide détenteur du *code de l'usage légitimé, image et mémoire de la langue*, toutes époques et tous domaines réunis. Le spécialiste, lui, le tient pour un projet *très contingent* de savoirs linguistiques, d'idéologies, de réalités socioculturelles, techniques et économiques de son temps. »³²

30 *Ibid*, p. 261. La nature de cet objet, écrit encore Deleuze, « a pour propriété de ne pas être où on le cherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas. On dira qu'il « manque à sa place » (et par là n'est pas quelque chose de réel. Aussi bien, qu'il manque à sa propre ressemblance (et par là n'est pas une image) – qu'il manque à propre identité (et par là n'est pas un concept). [...] Toute la structure est mue par ce Tiers originaire – mais aussi qui manque à sa propre origine. », p. 260.

31 *Ibid*, p. 267 ; cité par Jean-Michel Durafour, « *This is the box* » in Coll., Nathalie David & Cyrille Habert (dir.), *Mulholland Drive*, Chatou, La Transparence, 2007, p. 103.

32 Bernard Quemada, « Dictionnaire » in *Encyclopædia Universalis*, [En ligne] (nous soulignons). Disponible à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dictionnaire/> (consulté le 24 mars 2018).

Comment donc espérer conceptualiser une notion de cliché à partir des définitions excessivement contingentes des dictionnaires, si les dictionnaires eux-mêmes ne sont qu'une chambre d'enregistrement du sens commun et de ses clichés, et si la tentation de l'inventaire d'exemples du sens commun rejoint la tentation de classement du dictionnaire ?

À la différence des grammaires, un dictionnaire n'est censé ressembler à aucun autre, même si leur système d'identification et de reconnaissance des mots et des choses doivent être convergents. Or, la première chose que nous avons relevée est que les dictionnaires consultés fournissent une définition souvent quasi identique du terme « cliché » dont ne varient, semble-t-il, que les exemples visant à l'illustrer. Cela peut sembler normal, mais le cas n'est pas si fréquent, car il y a bien souvent plusieurs manières de définir un mot parmi les lexicographes. Si, par comparaison, on prend l'exemple élémentaire du terme « chat », le *Larousse* dit :

« Petit félin au museau court et arrondi, aux griffes rétractiles, dont il existe des espèces sauvages et une espèce domestique. Cri : le chat miaule ; la femelle est la chatte, le petit le chaton. »³³

On trouve dans cet exemple deux éléments structurels et récurrents dans toute définition, inspirés par les classifications des sciences naturelles. Il s'agit à la fois d'une classification de l'espèce (félin, sauvage ou domestique, nom de la femelle et du petit) et d'une description physique de traits caractéristiques (museau, griffes, cri). Les définitions précédentes du mot « cliché » semblent, à première vue, fonctionner sur le même patron : une espèce (formule, image, motif, etc.) et des caractéristiques (répété, tout fait, banal). Le *Trésor de la langue française* consigne, quant à lui, la définition suivante du terme « chat » :

« Genre de mammifères carnivores de la famille des Félidés comprenant le lion, le tigre, la panthère, le lynx, etc. »³⁴

Cette définition commence également et explicitement par une classification qui renvoie aux sciences naturelles (« genre de »). Elle procède du plus général au plus particulier : mammifère, carnivore, félin avec d'autres cas de la même famille. Mais qu'on imagine un personnage voltairien, venant d'un pays où les chats n'existent pas et arrivant en France, ce dernier serait bien embarrassé pour reconnaître un chat avec cette définition. C'est peut-être pourquoi, le même dictionnaire croit bon d'ajouter :

33 Disponible à l'adresse suivante : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chat/14892> (consulté le 22 mars 2018).

34 Disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/chat> (consulté le 22 mars 2018).

« Petit animal domestique carnassier, à pelage de couleur variée souvent noir ou gris, se nourrissant de souris, de petites proies, et de la nourriture servie par ses maîtres. »

De la classification, nous passons alors à la description : taille, milieu de vie, habitudes alimentaires, aspect extérieur général, la couleur du pelage est retenue au lieu de traits particuliers que sont le museau et les griffes. Nous avons vu comment la définition-description des clichés de Deleuze semblait emprunter à ce second modèle mais se révélait, *in fine*, sise dans un entre-deux : de la description naturaliste travestie en naturalisme magique ; du classement dans le champ des images travesti en aporie par flottement et anonymat. Pour revenir à la définition ci-dessus du mot « chat », cette fois, le cas des chats sauvages n'est pas mentionné explicitement ; les chats se définissent par un *caractère* uniquement domestique. Encore une fois, imaginons notre personnage voltairien, il saura peut-être identifier les chats mais s'il rencontre un chat sauvage, il risquera de croire qu'il s'agit d'un animal perdu et s'exposera à quelques déconvenues.

Le *Wikitionnaire*, agrégat d'autres dictionnaires, choisit naturellement une solution intermédiaire au *Larousse* et au *Trésor*, lorsqu'il dit :

« Mammifère carnivore félin de taille moyenne, au museau court et arrondi, domestiqué, apprivoisé ou encore à l'état sauvage. »³⁵

Ici, la synthèse de la classification et de la description physique essaie de trouver le juste milieu entre le genre du mot « chat » (mammifère, carnivore, félin, variété sauvage et domestique) et des traits caractéristiques (taille moyenne, museau court et arrondi). On note au passage une dernière incertitude : l'animal est passé de « petit » dans le *Larousse* et le *Trésor* à « moyen » dans le *Wikitionnaire*, mais cette propriété est toute relative puisque le premier dictionnaire mentionnait sûrement la petitesse du chat vis-à-vis de ses congénères félins plus massifs que sont le lion, la panthère, le lynx, etc. La dernière solution serait celle des dictionnaires illustrés qui proposent, à côté de la définition langagière, une image archétypique *de* chat, c'est-à-dire un cliché pittoresque, sans que l'on sache alors lequel, de la définition langagière ou de l'image illustre l'autre.

35 Disponible à l'adresse suivante : <https://fr.wiktionary.org/wiki/chat> (consulté le 22 mars 2018).

À la différence des définitions variables du terme « chat », la définition du mot « cliché » doit donc nous apparaître dans son étrange familiarité, car elle est presque toujours la même dans tous les dictionnaires :

Cliché : *péj.* formule [ou image, ou motif, ou procédé] toute faite, figée, usée, devenue banale à force d'être répétée mécaniquement ; idée banale généralement exprimée dans des termes [ou des formes] stéréotypé[e]s.

Que remarque-t-on dans cette définition ? D'abord que le terme n'est plus défini par un genre et un caractère, même si l'on retrouve quelque chose de similaire à la classification et la description. Plutôt qu'un *genre*, il est défini par un *réfèrent* : une formule ou une idée. Or, un réfèrent confère toujours à une notion une certaine *réalité* extra-linguistique, discutable dans le cas du cliché puisque, nous l'avons entrevu dès l'introduction, cette réalité n'est qu'*inférée*. Ensuite, ce réfèrent est décrit de deux manières : 1. Par le biais d'un *processus* : de répétition mécanique, à haute fréquence et à l'identique ou presque. 2. Par le biais du *résultat* de ce processus exprimé par le participe du verbe « devenir ». Par conséquent, la définition du terme « cliché » se propose donc couramment comme la description de *l'état* d'un réfèrent, l'état d'une chose : cet état est le résultat d'un processus qui a fait devenir la chose telle qu'elle est. Cette chose, ce réfèrent, une formule ou une idée est *devenue* quelque chose de tout fait, de figé, d'usé, de banal, de stéréotypé.

Tout paraît on ne peut plus clair, pourtant deux confusions mettent à mal l'évidence d'une telle définition et sa validation par concordance et redondance. La première est la plus facile, elle concerne le réfèrent lui-même. Les dictionnaires nous disent : c'est une formule ou une idée banale. Sauf qu'une formule correspond à un *moyen* d'expression, une *forme*, un agencement de mots (écrits ou parlés), quelque chose de *concret*, tout comme les autres termes proposés pour élargir le sens, à savoir une image, un motif, un procédé ; tandis qu'une idée, elle, correspond à ce qui est exprimé, à une *fin* : c'est un *contenu*, et quelque chose d'*abstrait*. Le problème est donc le suivant : comment un cliché peut-il qualifier une forme *et* un contenu expressif ? Le terme « cliché » qualifie-t-il une forme et un contenu en même temps *ou* alternativement ? Existe-t-il donc des idées qui ne sont pas clichées en elles-mêmes mais que l'on risque d'énoncer *formellement* comme des clichés ?

Inversement, existe-t-il des formules, des images, des motifs, qui ne sont pas clichés mais qui, pour autant, expriment des idées qui le sont ? Nous pourrions résoudre ce problème assez simplement en posant que la nature du cliché, du mot comme de la chose, est double, poreuse

ou invasive ; elle déborde du moyen vers la fin, du concret vers l'abstrait, de la forme vers le contenu. À partir d'une dimension où il apparaît, la nature du cliché serait de finir par affecter l'autre. Si nous avons des idées clichés, toutes faites, banales, usées, nos propos finiraient donc invariablement par se transformer formellement en clichés, c'est-à-dire en formules toutes faites, selon le même agencement des mêmes mots et, inversement, si nous répétons toujours les mêmes formules, comme des slogans, des dictons ou des proverbes, nos idées finiraient par devenir des clichés.

La deuxième confusion de la définition est peut-être plus difficile à saisir et surtout plus difficile à résoudre. Dans la définition des dictionnaires, on ne parvient pas bien à distinguer si l'on nous parle seulement d'un état terminal du processus de répétition qui a *déjà* affecté le référent et si c'est *cet* état terminal qui *caractérise* la chose clichée comme quelque chose de tout fait, figé, usé, banal. S'il y a processus, il y a nécessairement suite d'événements : nous sommes donc en droit de nous demander si la définition ne nous propose pas, plutôt qu'un simple résultat, un exposé complet des *étapes* de ce processus : une chose d'abord tout faite, puis figée, puis usée, puis banale ? Le problème est cette fois de savoir ce qui, dans la définition, correspond à un état initial, ce qui correspond à des étapes du processus et ce qui correspond à l'état terminal. La formule ou l'image, le motif, le procédé, sont-ils *dès le début* tout faits (étape initiale) ? La répétition mécanique ne fait-elle que les rendre, de surcroît, banals (étape finale) ? Ou bien les formules, images, motifs, procédés sont-ils neutres au début, avant qu'un processus de répétition mécanique ne les banalise, c'est-à-dire ne les fasse et ne les rende figés, usés, obsolètes, tout faits, et ne les transforme en clichés ? Enfin, le processus est-il réversible : la chose toute faite, figée, puis usée et banale peut-elle retrouver, si celle-ci a existé, sa fraîcheur initiale ?

Première option : les formules ou les images clichées sont déjà *tout faits*, déjà plus ou moins *figés* avant qu'une répétition mécanique ne viennent les *user* et les *banaliser*, c'est-à-dire les dévaloriser ou les détériorer. La définition prend alors la forme d'un serpent qui se mord la queue, sachant que « tout fait » veut dire préparé, fabriqué à l'avance, déjà prêt : les formules, les images, les motifs qui deviennent clichés, le deviendraient donc car ils sont d'ores et déjà préparés à la répétition par leur caractère figé. Deuxième option : les formules ou idées, ou images, etc., qui deviennent clichées ne sont pas préparées avant le processus de répétition qui les rend toutes faites, qui les fige, qui les use et les banalise. Mais alors soit l'état initial qui prédispose un élément quelconque à devenir cliché nous reste inconnu – hormis le processus

de répétition, on ignorerait les conditions spéciales qui produisent des clichés –, soit l'état initial des formules et des images est neutre ou indifférent. La définition ne prend plus la forme d'un serpent qui se mord la queue mais d'un serpent de mer, quelque chose de rebattu qui réapparaît à intervalles réguliers, partout, sans que l'on n'en voit jamais la réalité, car toute formule, toute image, toute idée, peut alors potentiellement devenir clichée, par simple répétition mécanique qui fige, use et banalise.

À partir de cette exception à la règle qui, pourtant, met à jour la logique de production des clichés, il faut porter l'analyse critique sur les qualificatifs retenus pour caractériser la notion. Prenons le qualificatif d'usure, récurrent pour ne pas dire systématique à l'endroit du terme « cliché » dans les dictionnaires. Plus exigeant sur le plan conceptuel, le *Vocabulaire d'Esthétique* dirigé par Étienne Souriau choisit étrangement de ne pas le retenir. L'entrée « cliché » est rédigée par Anne Souriau :

« [...] l'analogie en a tiré un sens figuré *qui comporte un jugement esthétique*. Puisque le cliché reproduit un original et sert à son tour à des reproductions multiples, on appelle cliché une expression toute faite, une formulation banale, maintes fois reproduite. Le cliché est dans les mots plutôt que dans l'idée ; mais il traduit bien, dans le langage, soit une pensée stéréotypée, soit un certain vide de la pensée quand on emploie des mots presque mécaniquement, sans les charger d'un sens plein. [cf. banal]. »³⁶

En effet, regardé de plus près, l'usure n'est pas sans poser problème. Dans un premier temps, l'usure renvoie l'état du langage qu'on cherche à qualifier à l'état objectif d'une matière, altérée, détériorée, résultant d'un usage prolongé, d'actions mécaniques ou chimiques. La définition prend ainsi l'allure des certitudes des sciences dures. Or, le langage ne se laisse pas si facilement appréhender comme une chose. Après les tentatives du cercle de Vienne, celles de Gottlob Frege et Rudolph Carnap, puis le revirement de ce qu'on a nommé le deuxième Wittgenstein sur le langage, il semble aujourd'hui délicat de qualifier objectivement son état hors d'un contexte d'énonciation particulier. Cet état variera donc suivant le groupe locuteur ou récepteur qui en fait l'usage. Ceci aboutit à l'aporie relevée par Michael Riffaterre selon laquelle un cliché est *usé et inusable* à la fois.

Pourquoi donc continuer de qualifier le cliché de formule usée, s'il est en même temps inusable ? C'est que le qualificatif prétendument objectif d'usure dissimule le jugement de goût que repère bien Anne Souriau. Comme l'explique Kant dans la *Critique de la faculté de*

36 Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, op. cit., p. 426-427 (nous soulignons).

juger, le propre de tout jugement de goût est, au lieu d'assumer son caractère esthétique, de se faire passer pour un jugement logique, un jugement de connaissances qui attribue abusivement des valeurs subjectives à de prétendues données objectives de l'objet qu'il juge. Comme il l'écrit, expliquant par ailleurs la part irréductible de l'exemple et de l'inventaire dans le jugement de goût similaire à celle de nos tentatives de définition des clichés :

« Le jugement de goût détermine son objet (en tant que beauté) du point de vue de la satisfaction, en prétendant à l'adhésion de *chacun*, comme s'il était objectif [...] parmi toutes les facultés et tous les talents le goût est justement celui, qui, parce que son jugement n'est pas déterminable par des concepts et des préceptes, a le plus besoin d'exemples de ce qui dans le développement de la culture a reçu le plus longtemps l'approbation [...] »³⁷

L'un des éléments centraux de la définition du terme « cliché » – l'usure – dénie le caractère esthétique de l'identification des clichés, il renforce la dissimulation du jugement de goût en jugement logique et empêche de penser la plasticité du phénomène. Ce fonctionnement du jugement de goût dévoilé par Kant s'est trouvé complexifié par les glissements sémantiques et l'idéologie positiviste du XIX^e siècle, inspirés par les nouveaux procédés de reproductibilité technique. Le terme de « cliché » est, en effet, du point de vue historique un terme moderne. Il est inventé en France au XIX^e siècle.

Or, si le mot n'existe pas avant, il n'existerait donc pas, à proprement parler, de clichés avant cette période, parce que le système de valeurs traditionnel était différent et ne permettait pas de les identifier. S'il n'existe pas de clichés parce que le mot « cliché » n'existe pas, c'est parce que sans lui, il ne pourrait pas exister de véritable sensibilité aux clichés, d'impression négative, de rejet ou de dégoût et donc pas de jugement. Ce serait pour toutes ces raisons que l'on a inventé le terme de « cliché », de manière à exprimer une sensibilité négative et à formuler un jugement péjoratif. Mais plus encore qu'un jugement de goût, la définition du cliché par l'usure masque une définition de la modernité qui inclut l'idée d'une obsolescence du langage et une supériorité du nouveau qu'elle double d'une critique de cette modernité et son culte mercantile du nouveau, par le renvoi au « tout fait », au fabriqué, au manufacturé fraîchement sorti de l'atelier ou de l'usine. La définition oblige donc, sans qu'on s'en aperçoive, à rentrer dans un mode de pensée moderne ; elle n'est pas seulement synchrone, comme nous le verrons, du renversement romantique des valeurs à propos de l'imitation et du

37 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Partie, § 32-33, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 170-172.

rejet de l'académisme, elle *naturalise* ce renversement de valeurs qui fonde le jugement de goût disqualifiant les clichés.

Au sens figuré du terme, en revanche, l'usure signifie un vieillissement, un affaiblissement plus subtil et plus sensible, une lente altération des forces vitales, des facultés intellectuelles ou des réactions affectives. Mais à nouveau, qu'en est-il de l'appréciation de ce qui sera vital pour les uns et dévitalisé pour les autres ? L'usure d'un langage se laisse-t-elle mieux appréhender par une physique de ses énergies, que par une mécanique ou une chimie ? Notons pour finir qu'au XIX^e siècle, lorsque s'invente le terme « cliché », il n'existe pas véritablement d'usure au sens actuel du terme, comme le relève Antoine Compagnon dans son ouvrage, *Les Chiffonniers de Paris*³⁸. À l'époque du chiffonnage, étendue entre 1820 et 1870, période où s'invente le sens figuré du terme « cliché », tous les objets trouvent repreneurs ou se voient recyclés. Le terme d'usure pourrait alors renvoyer, plutôt qu'à la connotation chimique qu'on lui accorde aujourd'hui, à quelque chose qui est « en usage », fréquent, ou encore au terme commercial de l'usure, le clou où l'on laisse les objets de valeur pour lesquels on récupère des gages et qui seront revendus à d'autres.

Au premier abord, le terme plus esthétique et moins scientifique de *fadeur*, comme un plat que l'on nous resservirait inlassablement, semble donc mieux qualifier l'état du langage affecté par le cliché, d'autant qu'il invite à se concentrer sur la dimension réceptive, moins objective et logique, plus subjective et esthétique. Le cliché éveillerait des sensations faibles voire décevantes, étant donné qu'est fade ce qui relève d'une manière conventionnelle et banale. Comme le notent Amossy et Herschberg-Pierrot en introduction de *Stéréotypes et clichés* : l'impression générale du terme est négative³⁹. Tous les dictionnaires le consignent avec la mention « péj. ». Le terme sert donc à désigner péjorativement quelque chose que l'on rejette, qui suscite du dégoût, par conséquent, ses antonymes seront, quant à eux, positifs.

Le contraire d'un cliché, c'est en effet : l'invention, la nouveauté, l'originalité, quelque chose de personnel, de singulier, la trouvaille. Et naturellement les synonymes et les traits caractéristiques de la notion désignent des choses que l'on juge négativement : la banalité, le mécanisme, la répétition, l'usure, la généralité, le lieu commun, le trope, le poncif, le stéréotype, le *topos*, le truisme, etc. Il s'agit donc manifestement d'un terme renvoyant à un

38 Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

39 Ruth Amossy & Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 9.

jugement ; le terme « cliché » s'inscrit d'emblée dans un *système de valeurs*. La particularité du cliché proviendrait alors du processus par lequel nous aboutissons à sa fadeur : la répétition. Mais le cliché est-il toujours déceptif ? L'état où nous le rencontrons relève-t-il toujours de l'anémie ? Le cliché suscite-t-il toujours la lassitude, la nausée, l'ennui ? N'existe-t-il pas un enthousiasme, un délice et même une frénésie propres aux clichés ?

Résumons à ce stade les inconvénients que posent les définitions de dictionnaires à la question de savoir ce qu'est un cliché. Avant même le contenu de la définition qui est proposée du terme « cliché », le triple inconvénient est de postuler, à travers la formalisation elle-même stéréotypée du dictionnaire : 1. Que le cliché est singulier (*sing.*). 2. Qu'il est péjoratif (*péj.*). 3. Qu'il est un substantif (*subst.*) quand bien même les définitions rappellent aussi son sens éminemment figuré (*fig.*) et son caractère plus souvent adjectival (*adj.*) qui s'applique de manière épidémique à autant de substantifs.

Vis-à-vis des dictionnaires, l'intérêt supérieur de la réponse du cinéma et du sens commun qui, nous allons y venir, formulent des listes de clichés, de choses clichées qui ne s'embarrassent pas du mot « cliché », est de convoquer l'expérience courante, parfois exceptionnelle en nous rappelant que : 1. Les clichés nous apparaissent souvent sinon toujours au pluriel, car il y a toujours des clichés, une multiplicité de clichés. 2. Les clichés nous apparaissent de façon équivoque ou plurivoque, soit de manière anodine, soit ludique, soit profondément négative, jusqu'au délire, la hantise, la dépression et la haine et même peut-être de manière positive, ou aberrante, sans que l'on s'en aperçoive nécessairement ou que cela mette en doute notre objectivité à leur égard. 3. Enfin, les clichés nous apparaissent moins comme des substantifs, des choses concrètes autonomes, que sous la forme adjectivale de qualités de choses, affectées par cette propriété ajoutée qu'est le cliché.

Pour le moment donc, les clichés peuvent toujours caractériser autant des paroles, des actions, des comportements, des idées, des représentations sociales, que des situations, des époques, des désirs, ou même encore des objets, des procédés et des œuvres, entières ou seulement des fragments. Autrement dit, tout et n'importe quoi. Avertis ou pas, comment se satisfaire d'une telle réponse à la question ? Pour définir et circonscrire la notion, n'est-il pas toujours nécessaire de dépasser la définition de sens commun et la convention du dictionnaire ?

c. Pourquoi la question provoque-t-elle une réponse par l'inventaire ?

Avant de nous intéresser à d'autres définitions substantielles des clichés, comprenons pourquoi et comment tout un chacun peut reconnaître et compter assez de clichés pour en faire une liste et composer ainsi son propre cabinet de clichés. Nous l'avons partiellement remarqué dès le début, Amossy ne procède pourtant pas autrement que notre échantillonnage de clichés auprès de nos groupes d'étudiants pour introduire la notion. À propos du terme proche de « stéréotype »⁴⁰, elle écrit dans les premières lignes de son ouvrage *Les Idées reçues, Sémiologie du stéréotype* :

« Le stéréotype, c'est le prêt-à-porter de l'esprit. C'est l'idée préconçue que nous nous faisons du Maghrébin, du banquier ou du militant d'extrême-gauche, l'image que nous portons en nous du cow-boy et de la vieille fille. [...] La jeune femme à la chevelure platinée et aux formes avantageuses est tout de suite ramenée à la catégorie de la blonde idiote. [...] Aujourd'hui la presse, la B.D., les best-sellers, le cinéma, la publicité, ne cessent de renforcer ou de forger à notre usage des stéréotypes de *tout acabit*. »⁴¹

Nous serions d'abord tenté de penser qu'une telle entrée en matière n'a, somme toute, rien d'exceptionnel. Depuis Platon, elle est traditionnelle, voire banale, pour quantité de sujets qui n'ont aucun rapport avec les clichés, car toute introduction procède à l'examen du sens commun. Toute introduction dresse en effet un espace cartographique de lieux communs qui instaurent un minimum de savoir partagé entre l'auteur et le lecteur. Or, le problème d'une réflexion intéressée par les clichés est justement qu'elle porte *sur* ces lieux communs et qu'elle paraît donc y être condamnée : elle ne devra et ne pourra jamais quitter cet espace, elle ne posera aucune contradiction sémantique, aucune problématique ontologique qui nécessiterait le développement méthodique d'une pensée qui dépasse le sens commun.

Si la première définition des clichés par le sens commun est un inventaire à la Prévert, c'est d'abord que le plaisir intellectuel de la reconnaissance et de la répétition de l'identification, rejoint un autre plaisir tout aussi enfantin et plus matériel de la collection et de l'agencement, mi-ordonné, mi-anarchique de choses banales : cailloux, coquillages, bâtons, feuilles, plumes, pièces, timbres, petites voitures, etc. Arranger une liste de choses correspondant au même mot, au même référent, rejoint en effet les pratiques primitives et souvent enfantines de la

40 Nous choisissons à dessein d'ignorer ici et pour le moment la distinction avec la notion de cliché.

41 Ruth Amossy, *Les Idées reçues Sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 9 (nous soulignons).

collection. Tous ces objets insignifiants collectés sur la plage, dans la forêt ou dans la rue participent d'un stockage du temps, ils constituent les prémisses d'une mémoire de l'errance et de la topologie.

De tels objets nous apparaissent dans nos jeunes années comme des curiosités captivantes, des singularités irréductibles, que nous ne subsumons pas bien encore dans une catégorie générique et pratique. Celle-ci finira par user nos premières impressions et par nous désintéresser de ces choses, hors de leur possible utilité pratique. Or, le terme de « cliché » est justement censé désigner toutes ces choses pour lesquelles nous avons perdus notre intérêt à force de les réduire à une à une fonction intéressée, les clichés sont censés correspondre à toutes ces choses qu'une manipulation répétitive a fini par user, toutes ces choses que nous avons réduites à une pure utilité pratique, une mécanique. Le plaisir à dresser une liste de clichés pour répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? », après la reconnaissance et la désignation, semble donc provenir l'accumulation elle-même, de son trop-plein et de sa potentielle absurdité logique.

Le vertige et l'euphorie que suscitent la question et sa réponse par l'inventaire s'expliquent de la même manière. Une fois l'objet correctement désigné par son équivalent symbolique ou graphologique : « ceci est cela », il arrive en effet souvent que l'enfant s'amuse avec le langage en cherchant à désigner d'autres choses à l'aide de son symbole ou de son mot : « Et ceci ? Et ceci ? Et... Et..., etc. ». Dans la bascule du « est » au « et », il mesure l'extension et sa puissance d'ordonnement du réel à l'aide d'un seul mot. Or, le terme « cliché » a justement cet intérêt ludique qu'il peut désigner *toutes* sortes de choses. Avec lui, on peut donc répéter mécaniquement et à moindre frais la joie première de la découverte et de la correspondance que l'on cherchera automatiquement à décliner sous toutes ses variantes possibles, jusqu'à finir par ne plus jouer qu'avec la plasticité et l'artificialité du signe, stade où le mot lui-même devient souvent un cliché, au sens d'une formule creuse.

Comme dans le cas de l'enfant apprenant le langage, il arrive donc, selon nous, que nous utilisions abusivement le mot « cliché » pour désigner les choses les plus éloignées de l'objet auquel il correspond à l'origine. Au milieu des erreurs étranges et décevantes, il arrive aussi que nous éprouvions la surprise, l'ivresse et la joie d'une analogie aberrante qui fait apparaître le mot pour lui-même, à côté de la chose qui conserve son opacité. Il n'est ainsi pas rare qu'un enfant éclate de rire devant une non-correspondance surréaliste : désigner le chien avec le mot

« Papa », la lampe avec le mot « Maman », ou encore soi-même comme un autre, avec le mot « chien », « lampe », « Papa » ou « Maman ». La confusion et le jeu viennent du fait qu'à l'origine du langage tout est nom propre pour un enfant. Avant de devenir dénomination générique, il faut en passer par toutes ces répétitions et ces jeux de langage qui, justement, produisent des clichés et des schèmes « sensori-moteurs » inscrits à même le langage.

Si les spécialistes des clichés se prêtent également à la convention de la liste pour introduire la notion, quoique momentanément, ce type de réponse et cet « axe subjectif », comme l'écrirait Gaston Bachelard, cet axe des rêveries et des sentiments du sens commun, mérite peut-être d'être exploré pour lui-même. À l'inverse d'une introduction canonique par laquelle la pensée se saisirait de son objet, en énumérant quelques exemples, il faut donc, au contraire, commencer par remarquer que le réflexe d'entamer une liste de quelques clichés révèle que ce sont plutôt les clichés qui ont le pouvoir de saisir la pensée, jusqu'à sa déraison. Ils l'apaisent dans un premier temps, puis la captivent dans leur fantasmagorie, pour finir par la pétrifier dans un sentiment paranoïaque qui s'interroge sur la mesure de ses propres pouvoirs face à un tel objet : peut-on réduire le multiple des clichés à un concept ? Peut-on fermer leur liste et son énumération ? Ou bien est-elle nécessairement ouverte à une accumulation sans limites ? S'agit-il de l'esquisse d'une taxinomie cohérente et pertinente ? Ou bien s'agit-il seulement d'une énumération chaotique relevant d'un genre prosaïque, sans queue ni tête ? Enfin, d'un point de vue plus réflexif, comment expliquer le basculement radical de nos sentiments à l'égard des clichés, du confort à l'angoisse ?

Dans son ouvrage *Vertige de la liste*, Umberto Eco distingue deux poétiques : la poétique de l'« *et cætera* » qu'il fait remonter à l'*Illiade* d'Homère, avec son catalogue inachevé de navires grecs en route pour Troie (226 vers au total mais le nombre pouvait varier suivant les auditeurs), et la poétique du « tout est là » avec la description du bouclier d'Achille, forgé par Vulcain, qui laisse entrevoir, sculpté sur sa face extérieure, un monde miniaturisé, gigantesque et mobile, mais néanmoins circonscrit dans une *forme*⁴². La première poétique, explique Eco, renvoie au sentiment de trouble du sublime, la seconde à la satisfaction du beau, comme l'expose Kant dans la *Critique de la faculté de juger* :

« Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche le sublime pourra être trouvé aussi en un objet

42 Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 49.

informe, pour autant que l'*illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de totalité [...] »⁴³

De la poétique, au sujet, au sens commun et à ses sentiments, jusqu'à l'objet, la liste indéfinie des clichés suivie de nos impressions contraires à leur égard révèlent-ils donc une nature souterraine, une nature sublime des clichés alors même qu'on les associe spontanément à un phénomène vulgaire et sans envergure qui ne relève pas d'une esthétique du choc ? Sous quel régime aborder les clichés : celui de l'ontologie ou de la pure empirie ? Celui des formes constituées ou de leur formation et de leur mobilité ? Il semble que notre question s'énonce de manière insistante à travers le verbe « être » – qu'est-ce qu'un cliché ? – tandis que les réponses ne cessent de multiplier les occurrences de la conjonction de coordination « et » qui confinent à la dissociation schizophrénique. D'un côté le cliché se révèle décevant – il *n'est qu'une* formule mécanique, banale et usée ; de l'autre, il se révèle délirant – il est : *et multiple et mobile et effrayant*, etc. Sa nature ne semble donc pas être la cause adéquate de ses effets.

Peut-on donc espérer déduire une nature des clichés du type de liste, ouverte ou fermée, qui leur correspond ? Eco nous fournit en réalité des indices contradictoires. La poétique de l'« *et cætera* », explique-t-il, est souvent convoquée en littérature pour donner corps au *topos* de l'indicible, de l'ineffable, ce qui outrepassa la capacité du poète à dire le monde, ce qu'il ne peut que suggérer par une liste ouverte. Or, concernant les clichés, nous avons tous une réponse à fournir, au contraire facilement dicible, une réponse qui consiste en une liste, toute aussi banale et tout aussi platement réelle que notre liste de courses hebdomadaires.

Si nous avons tous quelque chose à répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? », notre premier constat était que la question elle-même ne pose problème à personne (ou presque). Et si la réponse de sens commun est d'abord si accessible, si plaisante, c'est qu'aucune équivoque, aucune complexité, ni rien d'obscur ne semblent affecter le mot et les choses clichées. La multiplicité et la plurivocité des cas de clichés mentionnés ne gênent en effet quasiment personne ; elles ne contredisent ni l'usage courant, ni la définition par l'exemple. Au contraire, la transparence et la correspondance du mot à des ensembles toujours plus hétéroclites semble conférer aux listes de clichés une irrésistible force d'évidence.

La multiplication des cas parvient même à donner l'impression d'une succession d'images se présentant à notre pensée comme un aperçu complet sur le phénomène qu'il est impossible

43 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Partie, § 23, *op. cit.*, p. 118.

d'élever plus haut et plus conceptuellement. Le consensus est d'abord si unanime, si automatique, que la première énigme à élucider serait plutôt la suivante : si tout le monde sait déjà couramment identifier et définir de manière satisfaisante ce qu'est un cliché, qu'est-ce qui peut bien pousser quelqu'un à demander ce qu'est, au juste, un cliché, sinon une mauvaise volonté à penser contre les clichés ? Dans *Différence et répétition*, Gilles Deleuze estime en effet que celui qui :

« [...] commence effectivement [n'est pas] un particulier doué de bonne volonté et de pensée naturelle, mais un singulier plein de mauvaise volonté, qui n'arrive pas à penser, ni dans la nature ni dans le concept. [Car] Lui seul est sans présupposés. [...] Quitte à faire l'idiot [...]. »⁴⁴

Poser avec insistance la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » témoigne en effet d'une mauvaise volonté, d'une impuissance à penser la notion suivant les présupposés types : *tout le monde sait que, personne ne peut nier que*, c'est-à-dire suivant ce que Deleuze nomme une image de la pensée, une pensée qui fonctionne par représentation d'images, de déjà-vu et de déjà-su. Mais à faire l'idiot, à refuser les images et les représentations de clichés, ne risque-t-on pas de devenir cet idiot lui-même ? La notion ne correspond-elle pas justement à ses représentations ? N'a-t-on pas tort de faire preuve de mauvaise volonté et d'en faire un leitmotiv méthodologique ?

L'évidence désarmante de la notion et le caractère consensuel des clichés laissent à penser qu'ils forment un ensemble, cohérent et limité, qu'il est possible de fixer dans une liste⁴⁵. Reste un sentiment de gêne : pourquoi cette sensation première de sécurité et de mesure vire-t-elle si souvent en une euphorie d'accumulation qui se transforme bientôt en une sensation dysphorique et critique qui, au contraire, suggère une illimitation chaotique, une démesure sublime propre aux clichés ? Cela d'autant mieux que le vertige que provoquent les clichés et leurs listes ne renvoient pas seulement à une quantité mathématique ; dans le renversement d'échelle, du plus petit, dénombrable, énumérable, au plus grand, indénombrable et indicible, c'est la qualité même du phénomène qui semble se métamorphoser monstrueusement d'un phénomène anodin au danger le plus oppressant. De manière plus générale : comment distinguer, à propos des clichés, la rêverie du panorama, si tous les deux prennent l'allure légitime d'un savoir qui dépasse le particulier vers le général ? Les clichés nous entraînent-ils,

44 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 171.

45 L'analyse qui suit doit beaucoup au chapitre IV « L'espace thymique de la liste » de l'ouvrage de Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

lorsqu'on procède spontanément à leur catalogue, sur la pente de l'imagination ou dans la construction d'un savoir positif par le refus justement essentiel de leur accorder un contenu positif ? Enfin, pourquoi la notion de cliché se prête-t-elle si bien et si mal à la fois à l'exercice de style de la liste ?

Qu'on pose le problème de diverses manières, les clichés nous apparaissent à la fois comme un objet de pensée clivé et comme un objet profondément ambivalent. Qu'on interroge, par exemple, la qualité par laquelle ils se distinguent et à travers laquelle on les pense généralement : les clichés sont-ils de l'ordre du creux, qu'on pourrait aisément circonscrire, ou bien du trop-plein, qui déborde nos capacités de définition ? Qu'on interroge l'état dans lequel les clichés se trouvent habituellement et dans lequel on veut les saisir : participent-ils de l'ordre de la fixité, du stable ou bien, s'ils nous agitent et nous échappent, participent-ils du mouvant et de l'instable ? Qu'on interroge encore la valeur qu'on leur attribue et par laquelle on les ostracise couramment du domaine de la pensée : correspondent-ils à un phénomène dangereusement nocif, comme le laisse à penser la connotation péjorative qui accompagne la notion, ou bien, si leur banalité nous apparaît d'abord anodine, sont-ils neutres, et potentiellement positifs ?

Pour finir, doit-on donc penser que les clichés sont facteurs d'ordre (deuxième poétique du beau), ou bien de chaos (première poétique du sublime) ? Dans la première hypothèse, l'ordre dépendrait d'un accord du mot (« cliché ») aux choses qu'il désigne, autant que d'un accord de l'objet (le cliché) au sujet (nous) qui cherche à le maîtriser par la définition. Or, la prolifération chaotique instaure au contraire un décalage du mot et des choses, elle introduit un doute : sont-elles bien *toutes* des clichés ? Et si oui, où s'arrête la propagation ? Par conséquent, un décalage croissant naît entre l'objet et le sujet qui le questionne : d'une chose familière, le premier (le cliché) semble devenir un corps étranger, un agent pathogène, un virus, tandis que le second (le sujet questionnant), parasité par cet objet, frôle alors l'aliénation mentale et la paranoïa en se demandant : qu'est-ce qui n'est *pas* cliché ? À ce stade, comme l'écrit Deleuze dans *Empirisme et subjectivité*, il est :

« [...] vain d'espérer qu'on puisse séparer dans l'esprit sa raison et son *délire*, ses principes permanents, irrésistibles et universels, et ses principes variables, fantaisistes, irréguliers. La philosophie moderne espère, et c'est son tort. Nous

n'avons pas les moyens de choisir l'entendement contre les suggestions de l'imagination. »⁴⁶

Afin de résumer les problèmes que soulève la question de savoir ce qu'est un cliché, plaçons-nous pour finir au niveau méthodologique : doit-on étudier les clichés du point de vue purement sémantique (mot), du point de vue ontologique (chose) ou bien du point de vue psychologique (sujet et sens commun) ? Dans cette optique, que peut nous apprendre l'étude de la poétique qui leur correspondrait si on lui ajoute l'étude de leurs effets esthétiques, qu'ils soient de l'ordre du beau ou du sublime ?

Si la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » suscite irrésistiblement un certain type de réponse par l'inventaire, tout à la fois évidente et à côté de la plaque, normale et anormale, c'est que la question déclenche une réponse automatique qui répond en réalité à une autre question : non pas « qu'est-ce qu'un cliché ? » mais « qu'est-ce *qui est* cliché ? ». C'est pourquoi, d'un point de vue cette fois strictement logique, la réponse prend la forme d'une projection d'un catalogue d'exemples au lieu d'une définition générale et essentielle. Ce type de divagation déraisonnable est signalé par Platon dans son dialogue *Hippias Majeur*. L'interlocuteur de Socrate, le sophiste Hippias, à qui il est demandé *ce qu'est* le Beau, ne cesse de répondre en désignant *ce qui est* beau. La première réponse d'Hippias est de dire que le beau, c'est une belle jeune fille. Il s'agit, soit dit en passant, d'un bel exemple de cliché de langage et de stéréotype socio-esthétique : une idée banale, une image mentale stéréotypée et dès l'antiquité et plus encore par la suite, un motif traditionnel de l'histoire de l'art occidental, plus particulièrement des peintres pompiers du XIX^e siècle, pour qui le beau équivalait véritablement à cette idée-reçue et ce motif de la belle jeune fille.

Or, cet usage de la définition ostensive ne fonctionne que si elle renvoie l'objet désigné à l'évidence des valeurs communes, à la doxa de la société grecque de son époque quant au Beau, c'est-à-dire au déjà-su, aux clichés. Elle confine donc d'emblée à la tautologie et à la saturation de l'idée par des représentations stéréotypées. Mais si Hippias ne voit pas la différence, c'est que les deux questions sont d'abord posées ensemble : d'où vient notre savoir lorsque l'on blâme des choses comme laides et qu'on en approuve d'autres comme belles ? Qu'est-ce au juste que le beau ? Partant de cette confusion, Socrate n'a aucun mal à faire tourner son interlocuteur en bourrique en lui désignant d'autres objets, plus vulgaires : une

46 Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, op. cit., p. 87.

jument, une lyre, une marmite et ses cuillères, un singe ; ou plus nobles : des dieux ; à moins qu'il ne s'agisse de matières : le bois, la pierre, l'ivoire, l'or, autant de cas pouvant eux-aussi être désignés comme beaux et comme définissant le Beau, en plus des actions vertueuses et des sciences perfectionnées, évoquées plus tôt dans le dialogue.

Bien entendu cette accumulation d'exemples finit par se révéler contradictoire et chaotique puisque certains objets sont laids et beaux à la fois, suivant à quel autre objet on les compare. Hippias fait alors une dernière tentative en rapprochant le beau d'un bonheur qui serait valable en tout lieu, en tout temps, pour tout homme, une vérité éternelle et générale qui est une autre forme privilégiée du cliché : être riche, en bonne santé, réputé et parvenir à la vieillesse après avoir honoré ses parents et atteindre la mort en étant honoré par ses enfants. Il s'agit, à nouveau, d'une image d'Épinal, un stéréotype du bonheur bourgeois avant l'heure : la définition d'une notion par son image archétypique. Socrate insiste, il ne s'agit pas de savoir ce qui est beau mais ce qu'est le beau en soi qui rend toutes choses belles. De plus comment peut-on considérer que le Beau pour les dieux puisse correspondre au fait d'être enterré ? Peut-on considérer que le Beau ne soit que ce qui *paraît* beau aux uns, par convenance personnelle, et ce qui paraît laid aux autres ? On n'atteint pas plus le beau en soi, on en reste toujours au relativisme esthétique, pire on stagne aux apparences et à leur tromperie qui renvoient le Beau à l'éducation à la délicatesse esthétique, c'est-à-dire à la doxa.

Les deux techniques et les deux registres auxquels Hippias a recours contournent donc la question en cherchant l'assentiment superficiel du grand nombre qui est l'autorité propre des clichés et du discours sophistique : le dithyrambe du bonheur de l'existence et de son *happy end* de carte postale visent en effet à emporter l'enthousiasme plutôt qu'à convaincre la raison, de même l'énumération des cas, dans laquelle excelle Hippias, car il sait l'art de la mémoire, la mnémotechnie, qu'elle soit celle des généalogies des héros, des villes, des noms ou des mythes, celle-ci, pointe Socrate, infantilise son public qui se trouve face à l'orateur comme un enfant devant sa grand-mère à qui il demande de raconter de belles histoires. Deux nouveaux registres de la thématique du cliché, sur lesquels nous nous attarderons, sont ici présentés : la mémoire, plutôt que la réminiscence, le récit ou la description de fiction plutôt que le mythe heuristique ou la réflexion dialectique. Ces deux biais ont pour conséquence que la définition clichée du Beau d'Hippias voisine dangereusement le faux.

Pour le lecteur, l'erreur logique et rhétorique d'Hippias remplit néanmoins deux fonctions pédagogiques vis-à-vis de la nature du concept, qu'il soit celui du Beau ou celui de toute autre chose. La première appartient au registre comique et ses effets mobilisés par le recours critique aux clichés, elle joue de la complicité avec l'audience pour ridiculiser le personnage du sophiste qui ne propose que des pseudos-concepts et ne s'aperçoit pas qu'il ne répond pas à la bonne question. La seconde fonction est plus méthodologique : si le texte ne se termine pas sur une définition ontologique du Beau qui répondrait à la bonne question « qu'est-ce que le beau ? », il indique assez l'insuffisance fondamentale de la doxa et par conséquent la nécessité philosophique de sa mise en contradiction et de son dépassement par l'analyse dialectique. La victoire de Socrate réside donc aussi bien dans le rire du public et du lecteur que dans la gêne et le mutisme qu'il impose à son interlocuteur, effrayé par le ridicule et forcé mécaniquement de reconnaître son ignorance et donc sa bêtise.

Mais Socrate lui-même se prête à l'exercice, il fait plusieurs tentatives de définition du beau en soi. Il n'énumère plus alors des exemples mais des qualités : la convenance, l'utilité, la puissance, la science, la cause d'effets avantageux, la cause du plaisir de certains sens. Il essaie d'adapter ces qualités à une multitude de cas : le corps, le cheval, le coq, la caille, les ustensiles, les véhicules, les instruments des arts, les occupations et les lois, tant de choses nombreuses qui, dit-il, frappent vivement et spontanément ses yeux et son esprit. Hippias répond à Socrate qu'il ne considère pas les choses en leur ensemble, mais surtout qu'il ne prend pas en compte son auditoire. Et pour cause, au chaos des exemples répond, selon lui, le chaos de la dialectique qui fragmente les concepts en morceaux pour les faire s'entrechoquer jusqu'à susciter l'errance d'une perpétuelle incertitude dont Socrate fait mime de se plaindre. C'est alors Socrate qui est un moment tenté de se taire, car il n'est pas sûr que poser la question d'un Beau en soi plutôt que de s'attarder au beau comme valeur socio-esthétique ne soit pas tout aussi idiot que de citer des exemples communément admis lorsqu'il s'agit de proposer une définition ontologie⁴⁷.

De la même manière que l'absurde concours de banalités du film *OSS 117*, la discussion entre Socrate et Hippias finit donc par tourner court. Elle se termine par le type exemplaire du cliché de langage qu'est le proverbe, proféré par Socrate : « Les belles choses sont difficiles ». Le beau est alors manifestement un objet d'ignorance plutôt que de savoir, c'est pourquoi,

47 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 86.

explique Socrate, il suscite autant de querelles. Ce dialogue fondateur de Platon est rangé dans le genre des textes dits anatreptiques, c'est-à-dire qui tournent sens dessus dessous nos idées mais ne se concluent pas, car ces idées ne sont que des opinions, elles ne sont que des clichés dont l'examen reste nécessairement ouvert, inachevé et reporté à plus tard.

En comparaison, le problème que soulève la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » et la réponse spontanée qui s'attarde plutôt sur *ce qui est* cliché est double. D'abord, nos listes d'exemples, toute hétéroclites qu'elles soient, ne semblent pas comporter de véritables contradictions. Pas de choses qui soient clichées et non-clichées à la fois. Leur évidence apparente résiste donc à l'exercice anatreptique. Deuxièmement, pour peu que l'on s'y attarde, ce type de réponse finit tout de même par nous embrouiller plus qu'elle ne nous éclaire, car tout et n'importe quoi semble *effectivement* pouvoir servir d'exemple de cliché. La divagation déraisonnable et l'errance paraissent en adéquation avec la nature insuffisante du concept de cliché, en même temps qu'il semble impossible de conclure quoique ce soit de substantiel, de clair ou de stable à propos de la notion, sinon de manière négative. On connaît à cet égard l'hésitation du jeune Socrate dans le *Parménide* à accorder une existence aux Idées négatives comme la boue, le poil, la crasse⁴⁸. Sauf qu'à première vue dans le cas des clichés, la négativité de l'idée ne semble pas logiquement correspondre à une négativité d'ordre moral ou d'ordre esthétique, c'est-à-dire motivée par un opprobre ou par un dégoût. La négativité de l'idée de cliché apparaît comme négativité en soi, négativité ontologique et logique. À l'instar du Beau, le cliché ne semble pas pouvoir se définir conceptuellement, ni tout à fait se décrire, seulement se dire, se performer dans une série foisonnante d'exemples de surface.

Une autre analogie et un pastiche peuvent éclairer la nature singulière de ce cheminement spontané de la pensée vis-à-vis des clichés. La gradation des sentiments, du confort à l'euphorie jusqu'à l'angoisse n'est, en effet, pas sans rappeler une autre gradation, celle de l'initiation aux mystères de l'amour que nous présente Platon dans *Le Banquet*. On se rappelle la voie exposée à Socrate par Diotime que ce dernier rapporte à ses interlocuteurs : d'un beau corps, il faut passer à deux, de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des belles actions aux belles sciences, et enfin, tourné vers l'Océan de la beauté et contemplant ses multiples aspects, le disciple peut alors devenir maître, de soi, de son corps, de sa pensée et de ses discours, lorsqu'il aboutit à une science unique qui connaît le Beau tel qu'il est en

48 Platon, *Parménide*, 130c.

soi. Tout cet apprentissage, correctement dirigé, vise à orienter et à épuiser Éros, défini par Socrate non comme un dieu mais comme un *démon*, un principe moteur de nos actions, de nos pulsions, de nos pensées et de nos discours, qui s'apparente à la notion plus moderne de désir. D'un amour dévorant, hystérique et exclusif, il s'agit d'arriver progressivement à une contemplation apaisée des Idées, un bonheur qui voisine alors l'immortalité⁴⁹.

En comparaison, l'initiation à la notion de clichés apparaît comme un apprentissage aberrant qui semble devoir aboutir à un résultat contraire, si l'on reprend la liste fournie par nos étudiants : d'un cliché à propos des corps (les blondes) à deux (les noirs), de deux à tous (les blondes, les noirs, les Chinois, etc.), des clichés physiques aux clichés moraux (le Bien doit l'emporter sur le Mal), des clichés moraux aux clichés des arts (*jump scare*) et des sciences (de l'introduction qui rappellent des lieux communs et critique le sens commun) pour aboutir à la contemplation d'un Océan des clichés et de leurs multiples aspects, le *démon* des clichés ne se tranquillise jamais. Tout au contraire, il nous excite en permanence jusqu'à l'épuisement et la sidération. Comme les personnages d'*OSS 117* qui finissent par se regarder en chiens de faïence après leur conversation.

Par conséquent, cet apprentissage encyclopédique, cette expérience amateur ou professionnelle des clichés ne semblent pas permettre d'atteindre une science unique et la connaissance du cliché en soi, si tenté qu'il puisse exister. Pour le sens commun, comme pour l'esprit scientifique et philosophique, les clichés restent donc inconsistants, superficiels, autant que multiples, mobiles et impurs. Plutôt que de s'arrêter, se fixer dans un concept, ils ne cessent de connaître des perturbations, des variations d'intensité, d'accroissement et de diminution, d'enrichissement et d'épuisement, de fraîcheur et d'usure.

Du point de vue psychologique, les clichés n'engendrent aucune concorde des facultés qui confinerait au génie kantien⁵⁰, en particulier de l'imagination et de l'entendement ; bien au contraire, le semblant de concorde que les clichés occasionnent apparaît profondément appauvri : l'imagination n'y est pas la capacité à déformer les images préexistantes de la perception mais la capacité à les répéter et les débiter mécaniquement⁵¹. Quant à l'entendement, il n'est plus la capacité active à créer des concepts pour synthétiser le divers, mais celle, pervertie, de créer des pseudos-concepts, c'est-à-dire des opinions aussi diverses

49 Platon, *Le Banquet*, 211c - 211d.

50 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Partie, § 46, *op. cit.*, p. 205.

51 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 5.

que chaotiques. Cette concorde dégradée paraît confiner nécessairement à la médiocrité. Confronté aux clichés par la pensée, le disciple ne devient donc jamais maître, il n'enfante jamais de beaux et de magnifiques discours bien réglés, sinon sophistiques ; il ne s'attache pas à des vertus véritables, il ne saisit pas la vérité, il ne trouve pas, pour reprendre Platon, d'*organe approprié* pour contempler les clichés. Pire, il risque de régresser et de retomber en enfance ou bien de dérégler ses organes et de finir dans une aigreur sénile. En effet, quand celui ou celle qui s'intéresse aux clichés ne se laisse pas aller à la béatitude facile de la liste, il ou elle ne fait souvent qu'enfanter un seul et même discours de hantise et de haine des clichés.

2. Sciences du langage, sciences du social et psychologie

a. Clichés, études littéraires et linguistique : formes et tropes lexicalisées

Après avoir interrogé le sens commun et consulté les dictionnaires, le recours suivant est de se référer aux disciplines académiques qui ont déjà conceptualisé la notion, en premier lieu les études littéraires. Contre la confusion du sens courant et des dictionnaires, celles-ci opèrent une distinction cruciale entre le terme « cliché » qui renvoie à la forme et celui de « stéréotype » qui renvoie au contenu. Dans cet esprit, Amossy et Herschberg-Pierrot dans leur ouvrage somme, *Stéréotypes et clichés*, reprennent aux psychosociologues la définition de « stéréotype » comme « *pictures in our head* », c'est-à-dire « des *images toutes faites qui circulent* dans une société donnée et médiatisent notre rapport au réel ¹ ». Il s'agit de schèmes collectifs figés, de modèles culturels ou de représentations simplifiées, propres à un ou des groupes plus ou moins grands, proches du type et du mythe. Par ce choix et cette définition, les psychosociologues s'éloignent du sens commun et du sens courant, plutôt attachés au mot « cliché », en préférant le terme plus technique de « stéréotype ». De l'autre côté, la mention de la psychosociologie et du concept de stéréotype sert à établir une distinction disciplinaire à travers laquelle les spécialistes littéraires proposent une définition volontairement restreinte et maîtrisée de la notion de cliché.

¹ Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in Coll., *Le Cliché*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 24.

Cette distinction proposée entre cliché et stéréotype est fondée sur la définition, déjà mentionnée de Remy de Gourmont dans son ouvrage *Esthétique de la langue française*. Comme nous l'avons vu, ce dernier instaure que le cliché :

« [...] représente la matérialité même de la phrase ; lieu commun, plutôt la banalité de l'idée. Le type du cliché, c'est le proverbe, immuable et raide ; le lieu commun prend autant de formes qu'il y a de combinaisons possibles dans une langue pour énoncer une sottise <ou une incontestable vérité>. »²

Au sens figuré, au sens littéraire, le terme « cliché » évoque alors une figure de style, une expression stéréotypée et figée, souvent métaphorique, comme « avoir une faim de loup », « avoir le coup de foudre » ou « belle comme un cœur ». Dans *Les Discours du cliché*, Ruth Amossy et Elisheva Rosen, reprennent cette distinction fondamentale en reposant le partage à l'aide des catégories classiques de la rhétorique : l'*elocutio* qui préside à la sélection et à l'arrangement des mots dans le discours à des fins de clarté et d'ornementation, dont relève le cliché et l'*inventio* qui correspond au choix de la matière, du sujet, des choses à traiter dans le discours suivant certaines logiques et certains moules discursifs. Elles ajoutent :

« C'est avant tout dans cette perspective (nous y reviendrons) qu'il paraît fructueux de maintenir la distinction entre le cliché à proprement parler, et tous les phénomènes de stéréotypie qui peuvent lui sembler apparentés. »³

La définition du dictionnaire tend à confondre « cliché » et « lieu commun », notent les auteures, car dans le sens courant les deux termes sont interchangeable. Le terme de « lieu commun » a longtemps servi à désigner ce qu'on désigne aujourd'hui par le terme de « cliché », or le lieu commun renvoie avant tout à des arguments, à des développements et des preuves que l'on peut appliquer à tous les sujets. Ainsi, dans la rhétorique classique, le lieu commun ne relève pas l'*elocutio*, la forme, mais de l'*inventio*, du contenu : il s'agit de « magasins d'arguments ».

Au sein des études littéraires, la linguistique, qui s'est emparée du terme « cliché », opère un parallèle avec la notion de « catachrèse » : extension *abusive* du sens d'un mot pour pallier l'absence de signe propre. Cette figure rhétorique est fondatrice pour le langage, son exemple métaphorique le plus courant est la « feuille de papier ». Dans *S/Z*, Roland Barthes précise la définition de cette figure rhétorique de la catachrèse ; il désigne, selon nous, une parenté

2 Remy de Gourmont, « Le cliché » in *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 305.

3 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, *op. cit.*, p. 10.

inaperçue avec le cliché. Il note, à propos de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac, que la beauté, contrairement à la laideur, ne peut pas se décrire mais seulement se dire, ses seuls prédicats possibles sont donc la tautologie ou la comparaison⁴. Il s'agit, écrit Barthes, du propre de la catachrèse :

« (il n'y a aucun autre mot possible pour dénoter les « ailes » du moulin ou les « bras » du fauteuil, et pourtant les « ailes » et les « bras » sont, *tout de suite, déjà*, métaphoriques) »⁵

Les catachrèses sont donc des métaphores *ready-made*, toutes faites comme les formules que la répétition banalisera en clichés. Ce faisant, la catachrèse renvoie donc fréquemment en littérature, écrit Barthes, à d'« énorme[s] lieu[x] commun[s] », notamment celui de la beauté selon lequel « la Femme copie le Livre. Autrement dit : tout corps est une citation : du *déjà-écrit* ». Prenant le parti sophistique d'Hippias contre Socrate et Platon, Barthes estime que la beauté ne peut s'inférer qu'à partir « d'un grand modèle culturel » (écrit, pictural, etc.). Il est vain de remonter à son origine propre, à son essence, car il s'agit d'un sens d'emblée figuré qui vide son point de comparaison. Ainsi, à l'instar du cliché, la catachrèse est donc toujours copie de copie, ce qui explique d'une certaine manière la difficulté à penser dialectiquement et ontologiquement la notion. Pour autant, si elle se rapproche du cliché, la catachrèse ne fait que désigner une chose, un acte, un événement de manière conventionnelle et neutre. Il lui manque une singularité plus distinctive qui puisse susciter l'aspect péjoratif de la banalité et celui de l'usure, qualificatifs propres au cliché et au jugement qui l'affecte, puisqu'en effet personne ne jugera la formule passe-partout « feuille de papier » comme un cliché.

On est alors tenté de penser à un cas particulier ou une variante de la catachrèse : l'expression idiomatique, une expression particulière à une langue, parfois proche du proverbe et qui n'a souvent pas d'équivalent littéral dans d'autres langues, comme « avoir un cheveu sur la langue », « avoir du plomb dans l'aile », « il pleut des cordes », « tirer son épingle du jeu », ou « mettre les voiles », etc. Nombreux sont les titres de films qui emploient de telles expressions afin de cibler, consciemment ou non, un public national. Amossy et Rosen évoquent cette parenté possible avec la rubrique de la « catachrèse », le figuré sans origine propre et, indirectement avec l'expression idiomatique, mais pour ajouter que dans la catachrèse le caractère figuré ne joue justement plus, donc l'effet de style non plus. C'est

4 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 40-41.

5 *Ibid*, p. 66.

pourquoi aucune de ces expressions ne fait l'objet de dénigrement ; elles sont purement fonctionnelles et, par là, expressivement neutralisées.

Selon les auteures, il faut donc distinguer dans toute étude du cliché le fait de style de la simple désignation. La linguistique évoque donc plus couramment, à propos de cliché, la notion de « trope lexicalisé » : une figure entraînant, pour un mot ou une expression, un changement ou un détournement de sens, qui, ainsi, se transforme en unité lexicale *autonome*. Le cliché sera ainsi plus particulièrement défini comme une figure de style lexicalisée dont l'effet est ressenti comme usé. Retenons de cette définition qu'elle nous permet de distinguer la notion de cliché : 1. De celle de catachrèse qui désigne une chose de manière généralement conventionnelle, neutre, sans que s'y ajoute forcément une dépréciation. 2. De celles de stéréotype et de lieu commun, avec lesquels l'usage courant les confond, alors qu'ils qualifient un contenu générique, tandis que le terme « cliché » qualifierait le *pur effet de style*, l'énonciation spécifique d'une idée. 3. Du terme de « préjugé », avec laquelle on confond souvent aujourd'hui le cliché, étant donné que cette notion évoque aussi bien un contenu banalisé et commun (sous-entendu répété et partagé en nombre) que le jugement, positif ou négatif qui le sous-tend. 4. Et enfin, de la citation qui ne s'attache qu'à des cas singuliers, tandis que le cliché est une propriété commune qui peut englober la citation, sous certaines conditions.

La notion de cliché se définit donc de la manière suivante :

« Unité lexicalement remplie et figée, figure usée qui est toujours *ressentie* comme un emprunt, le cliché donne à voir le discours de l'Autre : *une parole diffuse et anonyme* qui est le bien de tous et porte la marque du social. »⁶

Cette fois, les auteures semblent rejoindre la définition-description proposée par Deleuze dans *L'Image-mouvement* des clichés comme images flottantes et anonymes. On comprend donc qu Deleuze s'attardait en fait à la description du ressenti lui-même, au-delà d'une distinction objet (cliché) sujet (percevant, ressentant et jugeant). Amossy et Rosen notent, quant à elles, la parenté avec la citation dans la sensation d'emprunt d'un discours antérieur que suscitent le cliché comme la citation, sauf que le renvoi, dans le cas du cliché, n'est pas individuel, il opère sur un plan plus global, social et idéologique, vers une parole collective et

6 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 17 (nous soulignons).

anonyme au lieu d'une parole individuelle. Le cliché est ressenti comme la parole anonyme et flottante d'un collectif.

On le comprend, l'intérêt fondateur de Remy de Gourmont pour les études littéraires est qu'il distingue ce que les dictionnaires usuels confondent le plus souvent. Ce que refuse sa définition du terme « cliché », reprise par les études littéraires et la linguistique, c'est l'extension du sens courant, où le cliché sera une formule *ou une idée* que l'on retrouve très souvent répétée dans les mêmes termes, qui s'est banalisée, ou plus encore, qui s'est usée. Dans la lignée de Gourmont, le terme « cliché » est donc défini comme une « expression figée, répétable sous la même forme », là où le sens courant et les dictionnaires usuels maintiennent l'extension du sens : de la forme, de la formule, jusqu'au fond et, avec lui, jusqu'à l'idée. Cette réduction volontaire de la notion de cliché à un effet de style usé, à un trope lexicalisé, en fait une unité immuable dans sa formulation littérale et donc facilement repérable dans ses répétitions, contrairement au stéréotype plus hybride et donc plus flou, quand bien même les deux renvoient à « une parole diffuse et anonyme ». De cette manière, il devient possible de ranger les clichés dans des dictionnaires dédiés, comme le *Dictionnaire des clichés littéraires* d'Hervé Laroche⁷.

À partir de cette distinction forme-fond, comment le problème poétique des clichés, ainsi définis comme tropes lexicalisés, se décline-t-il en pratique pour l'écrivain, c'est-à-dire de manière empirique ? Le « trope », nous y reviendrons, est à l'origine un terme de rhétorique qui renvoie à une manière de parler *imagée*. Pour faire image, le trope emploie un terme en dehors de son sens propre et courant ; il opère un transfert de sens. Le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau note que son principe général est le glissement sémantique, par association d'idées et transfiguration imaginative. Il permet de donner corps à des choses confuses ou abstraites, de manière vivante et saisissante et donc de poser sur les choses sensibles un regard neuf, en les faisant apparaître d'une manière plus accentuée que de coutume, permettant, ainsi, d'en révéler l'essentiel voire une nature fondamentale⁸. Ainsi le terme « flamme » peut-il désigner l'intensité du sentiment amoureux autant que sa capacité à consumer émotivement et psychologiquement celui qui l'éprouve.

7 Hervé Laroche, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2001.

8 Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1443-1444.

En pratique donc, c'est parce que l'écrivain substitue une expression choisie à une chose ou le nom d'une chose que, s'il souhaite l'évoquer à nouveau, il doit la nommer une seconde fois dans les mêmes termes par convention et pour permettre sa *reconnaissance* par le lecteur. Mais c'est aussi pour cette raison que la répétition du cliché « tout fait » vient finalement « user » la première image ou la première métaphore, c'est pour cette raison qu'elle finit par révéler moins la poésie de la première occurrence que la *facticité*, moins la vérité que le mensonge, puisque les nuances du réel révélées finissent par être déniées, au profit de pures nuances de style. Peu à peu, c'est donc moins l'originalité que la *banalité* de l'expression qui est finalement perçue. Du point de vue poétique, qui anticipe la réception par la lecture, le problème finit par être, qu'au lieu d'évoquer directement la colère d'un personnage par exemple, l'écrivain qui y substitue la formule convenue « entrer dans une rage noire » n'évoque plus la réalité des sentiments, parce qu'il ne dépeint plus qu'*au second degré*, dans un déficit de réalité (et donc de vraisemblance) croissant avec les itérations de la formule, qui signalent, peu à peu, son caractère purement conventionnel.

Si dans une œuvre donnée le personnage colérique en question ne s'emporte jamais qu'à travers le même agencement de mots – « entrer dans une colère noire » – s'il est *typé* par cette formule, ce ne sera peut-être pas à la seconde, ni même à la troisième mais peut-être à la quatrième ou à la cinquième occurrence de la formule, que le lecteur, à cause de la répétition, ne sera plus attentif au sens de la chose et de l'idée exprimés par le trait de style mais au trait de style lui-même, quand bien même il pourra s'agir, de la part de l'écrivain, d'une démarche volontaire pour typer et caricaturer son personnage. Le lecteur ne s'attachera plus qu'à l'agencement particulier de mots qui, après l'avoir ouverte, bouchera son imagination, voire empêchera son plaisir de lecture (à moins qu'il ne s'agisse d'une parodie qui suscitera son rire par les mêmes moyens), puisqu'il ne percevra plus que des nuances langagières qu'il jugera artificielles et fausses. Riffaterre, pour sa part, parle d'une « discordance » entre le micro-contexte de la formule et le macro-contexte dans lequel celle-ci est censée s'insérer et passer inaperçue⁹. De cette manière, le langage transitif d'un imaginaire devient mécaniquement autoréférentiel à force de répétition : pour le lecteur et le critique, la formule « entrer dans une colère noire » ne fait petit à petit plus référence à un état du personnage mais à un état du langage qui le qualifie et donc, déduisent ou plutôt infèrent et jugent le lecteur et le critique, à la pauvreté de style de l'écrivain.

9 Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 163.

Aux yeux du lecteur, la formule finit donc par faire référence à elle-même plus qu'autre chose, et le langage, vis-à-vis de l'imaginaire, se fait intransitif. Le lecteur pourra alors dire : « ce ne sont que des mots » ; il pourra s'écrier « Cliché ! ». Cette exclamation est à rapprocher de ses parentes dépréciatives : « c'est du cinéma ! » ou « c'est de la littérature » qui servent à dévaluer la prétention à l'authenticité d'une situation ou d'une œuvre en les réduisant à l'état d'un simple artifice qui ne prend pas. Ce mécanisme n'est, bien entendu, pas pur esthétiquement parlant, il est conditionné historiquement par la modernité, comme nous le montrerons, et par un refus du langage formulaire qui a traversé les Lettres, d'Homère et ses célèbres formules, « l'aube aux doigts de rose », « Ulysse aux mille ruses », jusqu'à la littérature médiévale, encore débitrice d'une récitation orale et donc de telles nécessités mnémotechniques qui servaient, en même temps, d'ornements stylistiques¹⁰.

Du point de vue moderne, le problème est que, si cette auto-référentialité du mot qui devient cliché se retrouve jugé négativement comme banalité, celle-ci apparaît toujours ou presque dans la parole *d'un Autre*, ce qui n'est pas sans impliquer une certaine mauvaise foi. Jean Paulhan, dans la suite inachevée à son essai *Les Fleurs de Tarbes* intitulée *Le Don des Langues* fait remarquer qu'aussi bien les partisans de la Terreur contre les clichés, que les souteneurs de la Rhétorique (qu'il nomme la Maintenance), jusqu'aux plus éminents linguistes (de son époque), aucun n'est pas parvenu à distinguer une triplicité du langage, trois sens d'un mot dont tous, pourtant, nous faisons naturellement usage dans la vie quotidienne et qu'il met à jour en examinant des dictons et des boutades populaires¹¹. Selon Paulhan, un mot a en effet toujours trois sens possibles : 1. La chose qu'il désigne. 2. L'idée qu'il désigne. 3. Le mot désigné par lui-même. La confusion intervient dès lors que, lorsque nous énonçons notre pensée ou lorsque nous recevons par la parole ou par l'écrit celle d'un autre, nous amputons automatiquement et inconsciemment l'un de ses sens, suivant que l'on insiste sur un élément plutôt qu'un autre.

Ce mécanisme intervient tout particulièrement dans la réception des clichés. La qualité clichée d'une formule apparaît en effet uniquement lorsque le récepteur met de côté l'idée et/ou la chose, que le locuteur souhaitait exprimer, pour ne plus retenir que le mot et sa manière. L'attribution systématique, dans la perspective dégagée par Paulhan, ne peut donc manquer d'être abusive. Plus encore, elle peut alors apparaître s'il n'y a pas répétition. Car

10 Florence Dupont, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique* [1990], Paris, Kimé, 2005.

11 Jean Paulhan, « Le Don des langues » in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, pp. 474-530.

nous pouvons d'emblée juger qu'une idée est fausse, qu'une chose désignée est dépourvue de réalité. Reste seulement le mot. Le caractère autoréférentiel du cliché, ou son caractère formaliste si l'on préfère, rend alors compte, non plus de la justesse et de la pertinence d'une définition objective, il rend compte de la mauvaise foi subjective dont nous pouvons faire preuve à l'égard des clichés. Ce caractère linguistique a pour conséquence que nous ne trouverons jamais ou très rarement de clichés dans nos *propres* propos. La raison de cette exception est très simple. Lorsque nous proférons un discours, c'est avant tout pour *exprimer* une idée ou désigner une chose, avec parfois le souci du bon mot ou pas, mais il est évident que nous entendons nous-mêmes l'idée ou la chose que nous souhaitons exprimer ; à moins de nous entendre parler et de nous apercevoir de nos clichés de langage alors même que nous les prononçons, ce qui n'arrive, en réalité, que dans un instant de dissociation au moins légèrement différé du temps de l'élocution.

La séduction qu'exercent les mots, remarque Paulhan, ne fonctionne donc jamais, ou presque que, sur les Autres et elle prouve automatiquement la lucidité des critiques qui, d'un bord à l'autre, se renvoient leurs grands mots et leurs clichés : pour l'un, écrit-il, ce sera *liberté, démocratie, émancipation* ; pour l'autre, *religion, ordre, patrie*, termes également creux, pourvu qu'on se trouve de part ou d'autre des mots et des idées qu'ils recouvrent. Ce n'est donc parfois pas la réplique du producteur qui occasionne le cliché mais le récepteur lui-même parce qu'il ne reconnaît, *a priori*, pas l'idée ni la chose comme l'émetteur les exprime ou parce qu'il est en désaccord radical avec le message plus global qu'il préjuge péjorativement. Le récepteur va alors s'arrêter à l'expression, aux mots de cette idée ou de cette chose et les figer, en restant bloqué sur la formulation aux dépens du sens.

Le cliché correspond alors au fragment révélateur du Tout d'un fil de pensée que le récepteur se refuse à partager et à suivre de manière apriorique : qu'il s'agisse d'une idée commune ou d'une nouvelle, d'un parti pris, d'une idéologie adverses ou d'une préférence de goût divergente. La perception du caractère cliché d'une formule, perception hostile, sera donc d'autant plus forte que le récepteur aura l'impression d'une violence, de l'intrusion d'une idée étrangère qui lui semble parasiter le confort de son fil de pensée à lui. Ainsi l'intellectuel trouvera que l'homme commun ne parle que par clichés vulgaires, qu'il n'exprime aucune pensée, autant que l'homme commun trouvera que l'intellectuel se montre automatiquement pédant en se payant de mots abscons.

L'accusation de cliché, de verbalisme, censée dénoncer la médiocrité de la parole, peut ainsi aller jusqu'à sanctionner l'éloquence, soit qu'on la jalouse secrètement, soit qu'on la méprise pour se conforter dans notre propre médiocrité. Car le récepteur, crispé par la perfection stylistique d'un agencement de mots qui lui fait oublier l'idée ou la chose exprimée, peut se dire de mauvaise foi : « cela ne peut être aussi beau, aussi éloquent et aussi vrai *en même temps* ». Cette potentielle mauvaise foi du dégoût à l'endroit des clichés, ce paradoxe esthétique où le trop beau peut égaler la convention médiocre, peuvent donc aboutir à ce que l'on préfère une langue formellement moins ambitieuse, une langue moyenne, standardisée, hésitante, voire faible et parsemée d'approximations qui seront autant d'indices pris pour une authenticité de ce qui est dit ou écrit. On préférera cette langue moyenne à une langue trop brillante pour ne pas être docte, pense-t-on, et trop figée dans la génialité de ses traits de style, forcément mensongers et mystificateurs. L'hystérie critique à l'endroit des clichés peut ainsi laisser passer nombre de clichés « mous » du point de vue stylistique, anodins, normaux car purement fonctionnels du point de vue de la communication, qui passent en dessous du radar de la conscience qui les produit automatiquement aussi bien que de celle qui les reçoit.

Le dégoût des clichés se révèle donc *in fine* profondément aporétique, puisqu'il n'admet ni la médiocrité, ni toute à fait la juste mesure du langage courant, ni l'éloquence trop manifeste, sauf pour jouer les uns contre un autre et élever au pinacle, dans le contexte de l'Art, une nouveauté idéale, qu'on pense irréductible mais qui finit, elle-aussi, par devenir cliché, parfois même bien plus vite, du fait d'une logique créative souvent anémique qui vise à contrer l'hémorragie des clichés dans le langage. La fortune d'un bon mot peut alors suivre celle d'une expression ressassée, dès lors que sa pertinence, son comique ou sa virulence, font tâche, qu'un *plaisir* est pris à leur répétition, à leur partage qui ont le tort de former du commun, de la reconnaissance de soi par un autrui, dans un contexte large d'imitation ou réduit de contre-imitation. Ce partage amplifie dans un premier temps l'effet du bon mot avant de le faire retomber à l'état le plus bas du cliché.

Dans le même ordre d'idées, si celui qui emploie un cliché n'en a jamais tout à fait conscience (du moins sur le moment), puisque le mot ou la formule qu'il emploie est transitive de l'idée ou de la chose qu'il souhaite exprimer, le seul cas où il nous arrive d'employer sciemment un cliché serait alors le contexte d'une boutade parodique (ou auto-parodique). Nous cherchons dans ce cas à tromper, à nous jouer, peut-être de nous-mêmes mais surtout des attentes de notre interlocuteur ou de notre récepteur qui cherchera d'abord la

chose ou l'idée pour ne s'apercevoir qu'ensuite que nous ne disions qu'un mot qui faisait référence à lui-même. C'est l'un des ressorts de nombreuses formes d'humour, de la parodie et du pastiche tout particulièrement, mais également de subversions littéraires et plus largement artistiques, parfois extrêmement sophistiquées, qui mettent en jeu l'allusion à d'autres œuvres et l'allusion à un public récepteur de ces œuvres. Si le jeu est réussi, la part du cliché (au sens d'un erreur, d'une faute, d'une faiblesse jugée comme telle) sera passée sous silence, car la banalité péjorative aura été vaincue par le rire et le mécanisme grippé ; si l'entreprise échoue ou simplement déçoit, elle sera réduite à un simple lot de consolation, dont l'art authentique doit se détourner, au risque de retomber et ne jamais s'émanciper des clichés.

D'une esthétique du cliché, au sens de sa réception, l'intérêt pour nous est que nous passons insensiblement à une poïétique du cliché, à des stratégies de subversion auxquelles les artistes, qui dénonceront par ailleurs les clichés des autres ou ceux de la société, ont tout particulièrement affaire ; cela *quoiqu'ils en disent*, car, eux aussi, peuvent se trouver pris dans le piège mis à jour par Paulhan. Ils peuvent ne penser que l'idée de cliché, globalement péjorative, tandis que le cliché comme chose peut intervenir implicitement dans leur processus créatif, d'autant mieux peut-être que le mot lui-même s'est figé pour servir de repoussoir jouissif aux déclarations explicites et enthousiastes d'une certaine mystique de la création sur laquelle nous reviendrons. Si nous résumons, le paradoxe est le suivant : la part de lieu commun du cliché apparaît parce que le commun en question fait violence à ceux qui souhaitent s'en distinguer, parce que sa normalité banale les opprime en écrasant d'emblée la possibilité de l'expression de leur singularité ou de leur minorité, jusqu'à la reconnaissance de leur existence. La part de lieu commun du cliché apparaît donc d'autant mieux que son commun n'est finalement pas assez commun. De la même manière, le cliché apparaît parce qu'on se refuse à le répéter pour soi. Le seul consensus, possible, maximal et universel est alors fondé négativement sur l'objet même du dissensus : l'accusation et le scandale du cliché.

Jean Paulhan résume notre développement en expliquant que l'effet « naturel d'une rhétorique, attentive à cultiver les lieux communs et les expressions choisies, est que le poète se voit contraint de dépeindre sans jamais nommer », tandis que la catachrèse ne faisait que nommer sans véritablement dépeindre¹². C'est, toujours selon Barthes, le propre, en littérature, de la description qui transforme :

12 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 270.

« [...] le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : un mot le dé-peindre (dépeindre c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit « copieur » mais plutôt « pasticheur » (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie) »¹³

À l'usure, au caractère figé et excessif des clichés, s'ajoute donc leur qualité hautement artificielle qui tend à les voir remplacer l'évocation de la réalité par la répétition de purs effets de style. Mais une équivoque pratique se glisse dans le principe puisque l'évocation littéraire de la réalité est, nous rappelle Barthes, toujours le résultat d'un certain effet de style.

On le comprend, l'intérêt épistémique de la décision terminologique de Gourmont est qu'elle fixe et objective une notion qui, sans cela, reste nébuleuse. Ce choix a une utilité disciplinaire et une utilité pratique pour l'analyse des textes. L'existence d'une idée *banale* sera toujours relative à celui ou celle, qu'il soit un individu lambda ou un spécialiste chevronné, qui la perçoit, la juge et la fait exister ainsi, selon des critères personnels ou collectifs et intéressés de jugement, selon son goût ou bien encore selon sa fantaisie, tandis qu'une formule répétée est matériellement observable et objectivement mesurable. Amossy et Rosen le consignent lorsqu'elles nuancent leur propre parti pris :

« L'attitude qui consiste à souligner la relativité socio-historique du cliché ne manque pas néanmoins de poser un problème méthodologique. Les marges d'incertitude laissées autour de la notion « perçu comme banal, ressassé » ne risquent-elles pas de subordonner le phénomène à la décision toute subjective du lecteur individuel ? Qui est autorisé à délivrer au cliché ses titres : l'« architecteur », le lecteur « idéal », le lecteur « implicite » construit par le texte, ou le destinataire individuel ? »¹⁴

Les auteures ajoutent un point fondamental lorsqu'elles écrivent que le « terrain de repérage [des clichés] reste mouvant, quoiqu'on fasse ». Pour autant, Amossy, seule, reprend la distinction et écrit :

« Contrairement au cliché qui est immédiatement repérable, le stéréotype ne procède pas de la répétition littérale et est donc moins aisé à dégager. Ainsi le stéréotype du Juif, du Breton, de la star hollywoodienne, de la prostituée au

13 Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 61.

14 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché, op. cit.*, p. 14.

grand cœur ou de la féministe peuvent revêtir des formulations variées sans perdre pour autant leur caractère de stéréotype. »¹⁵

Ce n'est donc qu'à partir de ces décisions théoriques et des observations qu'elles permettent qu'il devient possible de dégager des fonctions rhétoriques du cliché : argumentatives, de vraisemblance, d'identification d'un genre, de signature stylistique, d'ironie, d'intertextualité, le tout dans un ensemble structuré et cohérent de textes ou de discours qui y ont recours.

C'est la voie poursuivie par Amossy dans ses travaux postérieurs sur l'argumentation et les stratégies rhétoriques¹⁶. Du sens restreint vers un sens large à nouveau, l'étude du cliché comme unité syntaxique limitée et l'étude de ses fonctions, tendent alors vers l'analyse du lieu commun qu'il rend visible. Par cette voie, l'analyse littéraire peut atteindre des formes impensées du discours qui rejoignent la question des stéréotypes, des idées reçues et du langage véhiculaire qui trahit les archétypes et l'inconscient collectif d'une époque et d'une société, voire d'une civilisation. C'est la démarche poursuivie dans l'ouvrage déjà cité *Les Idées reçues*, où l'autrice décroise les disciplines et étudie aussi bien la fiction d'épouvante, les discours féministes que l'autobiographie des stars hollywoodiennes.

Hors de cette restriction, une autre façon envisagée dans les études littéraires pour penser objectivement le cliché est de l'étudier comme un *fait* culturel dans les discours *sur* les clichés ou qui *travaillent* les clichés, en particulier ceux des écrivains, qui sont, nous l'avons vu, mentionnés de manière privilégiée dans les citations des dictionnaires à propos des clichés. Mais le cliché redevient alors progressivement impossible à circonscrire pour lui-même puisqu'il sera toujours en circulation et qu'il s'assimile bien souvent aux propriétés du stéréotype. C'est le basculement de la microtextualité à la macrotextualité théorisé par Riffaterre, basculement que révèle et permet la discordance provoquée par les clichés. La définition du terme « cliché » n'est plus celle d'un objet ou d'un référent, ni même d'une qualité particulière, car ce centre reste vide. Il s'agit désormais d'une formule répétée, usée, banalisée mais en même temps paradoxale parce que *performative* :

« C'est dire que la figure lexicalisée et *usée* s'avère entre toutes *inusable* [Riffaterre]. Non pas qu'elle garde en soi son pouvoir d'expression ou d'évocation. Si elle est toujours vivace, c'est parce qu'elle ne cesse de donner

15 Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in Coll., *Le Cliché*, *op. cit.*, p. 24.

16 Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.

lieu à de multiples *usages* qui lui confèrent sa force et sa portée. Or l'« employer », c'est le « mettre en œuvre », le « faire fonctionner » « en sorte (qu'il) produise un effet souhaitable, profitable » (*Robert*). Inutile dès lors de tenter une appréhension du cliché comme pure forme : il est avant tout *fonction et action*. Inutile également d'effectuer sa circonscription dans le discours ; il est élément en situation de discours, toujours variable et répercuté différemment selon les discours dans lesquels il s'intègre. »¹⁷

Si la distinction du cliché avec le lieu commun, opérée par Gourmont, semblait commode à un premier niveau d'analyse, elle ne semble donc finalement plus avoir lieu d'être, puisque devenant « avant tout fonction et action », le terme de « cliché » s'apparente à nouveau à celui de « lieu commun » qui avait, selon Gourmont, « autant de formes que de combinaisons ». L'approche adoptée devient alors nécessairement socio-historique. Pour l'objectiver, il s'agit alors de renvoyer la notion de cliché au contexte moderne du XIX^e siècle dans lequel elle émerge. C'est le travail accompli par Amossy et Rosen dans leur ouvrage *Les Discours du cliché*, où les autrices étudient la manière dont les textes littéraires de l'époque thématisent la notion de cliché et font usage des clichés eux-mêmes. Nous reviendrons à cette part socio-historique plus tard.

En attendant, soulever de telles caractéristiques paradoxales – absence cruelle d'objectivité, voire de consistance du phénomène, impossibilité d'une circonscription purement formelle – tout cela entraîne une série de questions déjà suggérées mais qui n'en restent pas moins en suspens : la répétition est-elle la seule cause d'usure des clichés ? Use-t-elle de manière similaire n'importe quel trope ? Y aurait-il des seuils déterminables de répétition au-delà desquels un fragment de langage bascule dans le cliché¹⁸ ? Est-ce le critique seul ou un architecteur qui déterminent, relativement à leur culture, l'occurrence exacte à partir de laquelle une énième répétition d'un syntagme le fera tomber dans le cliché ou bien ne font-ils que suppléer à l'autorité des écrivains ? Il n'est pas jusqu'à Amossy et Rosen qui rappellent :

« Dans cette perspective, le cliché constitue un phénomène discursif dont la variabilité peut paraître déroutante. *Il ne cesse en effet de déjouer les tentatives des amateurs de définitions absolues et immuables. Il déborde éternellement, de par sa nature même, les descriptions formelles et les circonscriptions structurales qui s'efforcent de le repérer, de l'épingler, de le fixer une fois pour toutes.* »¹⁹

17 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 139.

18 Aldous Huxley propose le décompte fantaisiste suivant : « Soixante-deux mille quatre cents répétitions font une vérité » in *Le Meilleur des mondes* [1932], trad. Jules Castier, Paris, Pocket, 1977, p. 65.

19 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 8 (nous soulignons).

Le véritable problème d'une telle définition, finalement négative, intervient avec plus de force encore si l'on se rappelle la relativité de la notion et de la perception même *d'usure*. Riffaterre lui-même remarque que l'usure est un ajout abusif du jugement qui s'attaque au cliché, alors que « s'il était usé, en effet, le cliché perdrait sa clientèle et ses ennemis ; mais il se fait toujours remarquer²⁰ ». Nous nous contenterons donc à ce stade de la définition suivante :

Cliché : terme employé lors d'un jugement de goût, servant à stigmatiser une œuvre dont les composantes, formules, motifs, images, sont ressenties comme dépourvues d'originalité, d'authenticité, en raison alléguée d'une répétition, d'une imitation mécanique de ces composantes. Usage du terme qui a pour effet de ternir la réception de l'œuvre dont l'artificialité apparaît dès lors aux yeux du récepteur (aperception) qui l'accuse (de manière abusive) d'usure et de banalité, traduisant ainsi, moins les qualités objectives de l'œuvre, que sa réaction de lassitude, de duperie (non suspension de crédulité), la mobilisation de son intellect plutôt que son imagination, de sa tête contre son corps.

Tentons néanmoins d'appliquer au cinéma la définition du terme « cliché » comme « trope lexicalisé » et le développement pratique précédent analysé avec le cas de l'écrivain. L'exemple le plus parlant à égard, permettant d'esquisser l'homologie entre littérature et cinéma, est peut-être celui d'un roman ou d'un film de science-fiction²¹. Pour l'apprécier, en retirer du plaisir, le roman comme le film impliquent que nous acceptions de croire à l'existence fictionnelle mais vraisemblable de vaisseaux spatiaux ou de races extra-terrestres. Ceux, parmi les spectateurs potentiels, dont la sensibilité et l'imagination se refusent à ce lâcher-prise, n'apprécieront jamais les films de science-fiction. Ils en refuseront d'emblée l'in vraisemblance, ils n'y *croiront* tout simplement pas.

À partir de là, la présence effective de clichés est un peu plus complexe : le contrat de « transparence » dans le registre documentaire²², ou de « suspension d'incrédulité » dans le registre fictionnel ne seront pas d'emblée refusés par le spectateur amateur de science-fiction. Ils seront d'abord acceptés mais, par l'intervention des clichés, une aperception surviendra en cours de route et parasitera la réception : il s'agit en réalité d'un contrat de dupes. Car avec les clichés, ce sont les conventions, les signes, les codes représentatifs et, ou narratifs qui

20 Michael Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire » *art. cit.*, p. 83.

21 Michel Chion, « L'imagerie verbale, ou jargonnerie » in *Les Films de science-fiction*, Paris, éd. de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 2009, pp. 81-87.

22 Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

apparaissent pour eux-mêmes : ils ne transmettent plus le réel ou la magie de la fiction, ils rompent le charme, parce que les éléments représentés ressemblent trop à d'autres éléments *déjà* représentés, les péripéties à d'autres péripéties, les personnages et leurs caractères à d'autres personnages et caractères *de papier* ou *de pellicule* qui finissent donc par apparaître invraisemblables. La répétition aboutit, là aussi, à ce que le référent n'a plus de dehors, réel ou imaginaire. Elle ne laisse plus le champ libre à la croyance réaliste ou imaginative car le référent est devenu trop artificiel, trop grossier, trop simpliste, trop mécanique et surtout trop visible pour ne pas être aperçu dans toute sa vulgarité, inférée ou du moins amplifiée par le sentiment outragé de la tromperie.

C'est ce que nous avons suggéré plus tôt en pointant la part plus adjectivale que substantive du terme « cliché » lui-même : si la définition du mot « cliché » laisse penser qu'il existe un référent extra-linguistique qui serait pleinement un cliché, il s'agit plutôt d'un référent qui le précède et qu'il vient parasiter, dissipant sa réalité ou l'impression de réalité qu'il pouvait exprimer. Ceci explique la difficulté à appréhender le cliché en soi, puisqu'il est agent pathogène de dissipation de réalité ou de vraisemblance d'un référent qu'il parasite. En conséquence, pour le roman comme pour le film de science-fiction, c'est toute l'artificialité du dispositif qui se révèle trop visible, trop sensible, pour le lecteur comme pour le spectateur qui subissent alors un sentiment de déréalisation, d'irréalité ou d'invraisemblance. Nous n'y croyons plus tout à fait ou même plus du tout.

Nous l'avons suggéré, la définition littéraire des clichés pose un problème esthétique : tous les effets, identifiés comme propres aux clichés, de transfiguration imaginative, d'excès d'abord novateur, de reconnaissance, de répétition puis de pétrification du langage ou du déroulement des images, du réel comme des histoires, ces effets d'usure, d'aperception de l'artificialité de la langue ou des images, de nuances bientôt purement stylistiques, puis de détachement du réel et d'aliénation du public, tous ces effets ne sont jamais pensés et jugés qu'*après coup*, de manière rétrospective, unilatérale et surtout comme des effets le plus souvent involontaires, des effets non maîtrisés d'un langage expressif, sur celui qui croit le manipuler et se laisse, finalement, manipuler par lui jusqu'à décevoir son auditoire, son lectorat ou ses spectateurs qui n'y croient pas.

En dépit de l'objectivité de l'analyse linguistique, les clichés sont, en effet, presque toujours pensés à travers une version réductrice, négative, décevante voire déplaisante d'effets (ratés) ;

ils peuvent être des générateurs enfouis et refoulés de l'écriture et de l'invention cinématographique, si l'écrivain ou le cinéaste s'y abandonnent complètement, leur œuvre semble nécessairement devoir sombrer dans la médiocrité, aussi s'agit-il toujours de s'en prémunir en principe. Notre intuition, au contraire, est que la conscience préventive des clichés, qui intervient au stade poétique, même négative et parfois profondément hostile aux clichés, cette conscience critique permet des manipulations de ces mêmes effets qui n'aboutissent pas au raté ordinaire du cliché. Ces manipulations peuvent aboutir à un résultat qui diffère du préjugé péjoratif par lequel on classe les clichés, aussi bien pour la réception du public que pour la qualité de l'œuvre qui les comporte.

Amossy et Rosen mentionnent, indirectement, cette aporie esthétique de la définition du cliché, lorsqu'elles évoquent le problème littéraire de l'indistinction de la métaphore et du cliché – métaphore, nous l'avons vu, que Deleuze confondait sciemment avec le cliché :

« C'est qu'aucune définition formelle n'autorise à rendre compte de la différence entre métaphore et cliché. [...] Au niveau de son appréhension comme figure, la métaphore demeure semblable à elle-même, qu'elle soit fraîchement éclos ou de longue date usée. Il n'est pas jusqu'au critère de fréquence utilisé par les manuels classiques qui échoue à départager la métaphore du cliché. »²³

Quoi qu'insuffisante, cette définition estime que le cliché littéraire correspond toujours, du point de vue formel, à une métaphore, au sens d'un effet de style du langage qui tente de faire image pour exprimer une chose ou une idée. La singularité du cliché, imperceptible du point de vue formel, est que cette métaphore échoue. Sur cette base, il faut prendre en compte l'application de la définition littéraire des clichés au cinéma, tout en pointant ses limites. Car si les usages déviants des effets des clichés sont peut-être plus visibles et plus facilement perceptibles au cinéma, comme nous le supposons, c'est que le cinéma n'est pas seulement, à la différence de l'écriture, une manière de parler qui peut être, par moments, *imagée*. Le cinéma est une manière imagée de s'exprimer au carré, car pour s'exprimer de manière imagée, au sens d'une figure de style, d'une métaphore qui fait image dans l'esprit du récepteur, le cinéma se sert directement et constamment d'images, au sens élémentaire d'images de choses. À cet égard, il est même courant d'estimer qu'il n'y a pas de métaphore possible dans les films, au sens strict du terme, ainsi que l'exprime Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma* en rappelant un lieu commun :

23 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 8.

« On a dit que la métaphore entendue au sens exact du mot était impossible au cinéma ; l'image métaphorique n'est jamais que le fait d'une association comparative ou d'une allusion. Nous dirons, en terme de sémiologie, que c'est un *indice* en ce sens que si la signification est volontaire de la part de l'auteur, par le fait qu'elle est identifiée à un acte, à une chose concrète elle doit être devinée, interprétée par le spectateur. Bien loin que d'être appliquée ou surajoutée, la connotation résulte d'une certaine *forme* de la dénotation. »²⁴

Autrement dit, selon Mitry, la métaphore filmique n'est jamais autre chose qu'une forme particulière de métonymie : il n'y a jamais transfiguration totale d'un référent dans son image mais substitution d'un référent par un autre, d'une image par une autre, substitution qui, elle-même, ne tient le plus souvent que par effet de contiguïté au montage ou dans le plan.

Pour faire image, pour devenir métaphore, le trope littéraire emploie un terme en dehors de son sens propre et courant tandis qu'au cinéma les images font image, au sens de figure de style, en rendant visibles des choses, *au sein* de leur sens propre et courant, tout en suggérant parfois, mais toujours secondairement, un transfert de sens qui n'acquiert jamais l'autonomie de la métaphore littéraire. Le cinéma ne nomme donc jamais, au sens strict du terme, pas plus qu'il ne dépeint, il commence toujours par *désigner*. Les symboles du cinéma sont toujours une représentation directe de choses. En comparant les moyens de la littérature et ceux du cinéma, Mitry peut même ajouter la chose suivante :

« Quelque désir que l'on ait de considérer l'objet « tel quel » [en littérature], il faut cependant le *nommer*. On ne peut donc, à la limite, que le « dégager » des significations que l'usage des mots lui confère. Il faut une application soutenue, une sorte de relative objectivité pour le dépouiller des idées dont on le vêt, pour le saisir dans sa « corporéité » individuelle. Au cinéma, au contraire, l'image *montre* l'objet. Mais elle ne se contente pas de le montrer : elle le donne avec ses singularités, sa personnalité évidente. Ce n'est pas *une* chaise qui m'est donnée mais *cette* chaise et, mieux encore, *un certain aspect* de cette chaise en rapport avec *un certain aspect* des choses qui lui sont contiguës. Si, donc, à travers elle et par elle, je vais au concept, ce n'est point sans retenir d'elle *d'abord* tout ce qui la distingue et la caractérise, tout ce qui la signifie *en cet instant*, c'est-à-dire en un courant au sein duquel elle se trouve engagée. Non seulement l'objet m'est *donné* et s'impose à mon esprit, non seulement *il n'est plus le fait d'un imaginaire fabriqué avec du connu*, mais, apparaissant dans un ensemble de rapports singuliers, il m'apprend quelque chose de nouveau sur lui. L'image fait *comparaître* les objets. C'est

24 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* [1965], Paris, Cerf, 2001, p. 467.

une sommation du réel, une *invocation matérialisée* qui prend, sur le champ, un sens original. »²⁵

Si l'image cinématographique paraît alors moins affectée par les clichés que le langage courant comme littéraire, c'est, si l'on suit Mitry, que la codification du langage alphabétique a dépassé le premier stade de l'écriture symbolique, elle a enrichi et complexifié ses figures rhétoriques et atteint le stade de la métaphore ; l'écriture alphabétique repose en effet sur des conventions culturelles sophistiquées, tandis que la codification de l'image, elle, reste toujours analogique. Le signe n'y acquiert pas d'autonomie *au-delà* des choses qu'il représente, autonomie métaphorique qui le ferait périlcliter en cliché, au sens littéraire du terme.

Une métaphore au cinéma, ne sera donc jamais abstraite mais toujours concrète, car elle restera en même temps descriptive et référentielle : elle restera métonymique. De cette manière, la codification de l'image cinématographique repose sur une expérience de tous les jours, une reconnaissance des objets les plus divers que nous rencontrons, donc sur une compétence *encyclopédique*, c'est-à-dire un ensemble de connaissances et de combinaisons, étendues et variées, s'appliquant à toutes choses, que chacun acquiert en vieillissant, par simple imprégnation, avec ou sans éducation à l'image à proprement parler. Deleuze soutient temporairement une thèse similaire à celle de Mitry lorsqu'il écrit :

« Il est vrai que la capacité métaphorique du cinéma a été mise en question. Jakobson remarquait que le cinéma est plutôt métonymique, parce qu'il procède essentiellement par juxtaposition et contiguïté [...] Le cinéma ne peut pas dire comme le poète : « des mains feuillolent » ; il doit montrer d'abord des mains qui s'agitent, puis des feuilles qui volettent. »²⁶

Mais Deleuze précise juste après que cette « restriction n'est que partiellement vraie », avant d'envisager la métaphore dans le montage d'Eisenstein qui ne fonctionne toutefois pas au niveau strict d'une fusion linguistique traduite techniquement à l'image mais d'une « fusion affective » qui opère par les « harmoniques de l'image ». Mais s'agit-il encore d'une métaphore au sens littéraire du terme ?

Car si l'image cinématographique ne se *fige* jamais en métaphore, au sens littéraire du terme, ce serait encore parce que l'image animée ne se fige matériellement parlant que rarement en allégorie, comme le fait par exemple la peinture ; si jamais elle le fait, ce ne sera

25 *Ibid*, p. 496.

26 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 208.

jamais que de manière temporaire, presque subliminale. Comme le résume à nouveau Mitry, poursuivant les remarques de Deleuze sur le montage :

« Aucun montage, certes, ne *transformera* jamais les choses, mais, selon l'ordre et le rythme qui leur est imparti, leur cadrage, leur situation dans le « champ », *ces choses deviennent* « autres » sans cesser cependant d'être ce qu'elles sont : elles sont « victimes » de leur représentation. »²⁷

L'image en mouvement rend donc plus difficile l'exercice de reconnaissance et d'identification de la figure de style clichée – la métaphore au sens littéraire –, d'autant mieux que, par le mouvement, elle suscite un degré supérieur de captation du spectateur par rapport au lecteur de littérature. L'image cinématographique s'adresse en effet à la vision et aux rêveries semi-conscientes du spectateur plus qu'à l'intellect décrypteur du lecteur littéraire qui reconnaît les métaphores et les effets de style trompeurs. Ainsi Mitry propose-t-il de renverser l'expérience du lecteur et celle du spectateur :

« Répétons-le – on ne saurait que trop insister sur ce point : si l'attitude du lecteur est de déchiffrer à travers des signes conventionnels une réalité suggérée et des idées signifiées, l'attitude du spectateur, au cinéma, est de déchiffrer, à travers un réel perçu, des idées *suggérées* plutôt que signifiées, les significations filmiques étant nécessairement imprécises et ambiguës. »²⁸

En conséquence, Mitry estime que la distinction entre le fond et la forme, fondatrice nous l'avons vu pour la définition littéraire des clichés, est impossible pour le cinéma. Il écrit :

« S'il n'y aucune commune mesure, aucune identité d'aucune sorte entre un mot et la chose qu'il désigne, l'image, elle, n'existe que par les choses dont elle est l'image. [...] On ne saurait donc, et moins au cinéma que partout ailleurs, établir quelque distinction entre le fond et la forme : l'un n'existe que par l'autre. »²⁹

Autrement dit, les clichés au cinéma seront nécessairement des « *pictures in our head* » ; ils seront en même temps des clichés au sens des études littéraires, c'est-à-dire des formes, *et* des stéréotypes, c'est-à-dire des idées-reçues, au sens de la psychosociologie, ils seront en même temps des formes et des motifs mais toujours concrets et mouvants qui ne se distinguent pas de l'infini variété des combinaisons du lieu commun, tel que le définit Gourmont.

27 Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 493.

28 *Ibid*, p. 469.

29 *Ibid*, p. 456.

De manière plus générale, Mitry conclue son propos contre la sémiologie cinématographique notamment de Christian Metz de la manière suivante :

« Il ne saurait y avoir de grammaire du film pour l'extrême raison que toute grammaire se fonde sur la *fixité*, l'unité et la conventionnalité des signes. Elle ne peut régir que des modalités se référant à cette fixité fondamentale. Toutes les tentatives faites dans ce sens se sont soldées par des échecs et le seul fait de prétendre à une grammaticalisation possible témoigne de la méconnaissance des *conditions expressives de l'image animée*. N'agissant pas avec *des signes tout fait faits*, le cinéma ne suppose aucune règle *a priori* qui soit d'ordre grammatical. Les règles syntaxiques elles-mêmes sont toujours sujettes à caution. Elles peuvent concerner une esthétique particulière, une stylistique, mais non le langage du film dans sa totalité. »³⁰

Cette thèse de Mitry que nous venons de rappeler dans ses grandes lignes est sans doute vraie d'un point de vue général, objectif et, pourrait-on dire, transcendantal mais elle n'est que partiellement vraie du point de vue subjectif de l'expérience ordinaire du cinéma. Elle n'est, en effet, pleinement valable que dans le cas d'un arrêt sur image où l'objet représenté, pour reprendre son exemple de chaise qui n'est pas sans rappeler Platon, sera effectivement donné dans la durée nécessaire à son plein accueil. Mitry lui-même, nuance son propos de la manière suivante qui va dans le sens d'une reconnaissance, d'une identification et d'un jugement des clichés :

« On parle souvent du « vieillissement » des métaphores. Or, à moins qu'elle ne devienne un cliché banal – ce qui *ne doit pas* arriver au cinéma où l'usage des signes fixes est interdit –, une métaphore ne vieillit qu'à la mesure de son artifice. Le naturel ne vieillit jamais. [...] Ainsi les films médiocres font-ils appel à une sorte de code issu d'un monde de penser conventionnalisé. Ils constituent des signes à la portée du commun en utilisant l'enflure d'un langage qui en appelle à des archétypes ou à des mythes convenus. Au

30 *Ibid*, p. 502 (nous soulignons) ; Autrement formulée la thèse qu'il démontre est la suivante, p. 32 : « Il est évident qu'un film est tout autre chose qu'un système de signes et de symboles. Du moins ne se présente-t-il pas comme étant cela *seulement*. Un film, ce sont *d'abord* des images et des images *de quelque chose*. C'est un ensemble d'images ayant pour objet de décrire, de développer, de narrer un événement ou une suite d'événements quelconques. Mais au fil de la narration, ces images peuvent, *de surcroît*, devenir symboles. Elles ne sont pas *signe* comme les mots, mais objet, réalité concrète : un objet qui se charge (ou que l'on charge) d'une signification déterminée, fût-elle provisoire ou contingente. C'est en cela que le cinéma est langage ; il *devient* langage dans la mesure où il est *d'abord* une représentation et à la faveur d'une représentation. *C'est, si l'on veut, un langage au second degré. Il ne se donne pas comme une forme abstraite que l'on pourrait augmenter de certaines qualités esthétiques, mais comme cette qualité esthétique même augmentée des propriétés du langage* [...]. La distinction *art et langage* ne joue pas pour le langage filmique car celui-ci se situe *toujours* au niveau de l'œuvre d'art. Que cette œuvre soit bonne ou mauvaise ne change rien à la chose ; ce n'est pas une question de *qualité* mais de *fait*. Le langage filmique relève, par principe, de la création esthétique : *on ne trouve pas, comme les mots, les images toutes faites dans les pages d'un dictionnaire*. Ce n'est pas un langage discursif mais un langage élaboré. » (nous soulignons).

contraire, tout comme en poétique, les films de valeur créent des métaphores fondées sur des relations imprévues, d'où l'exercice nécessaire d'un esprit délié. Encore faut-il que ces métaphores, obscures en apparence en raison de leur nouveauté, soient déchiffrables et que leur déchiffrement révèle une forme inexplorée, peut-être, mais forte d'une inaltérable vérité. [...] »³¹

Mais l'aspect d'une chaise au cinéma, sa singularité physique, spatiale, temporelle, etc., ne seront pas toujours *retenus*, suivant la mise en scène qui en sera proposée. Il arrivera parfois que l'on passe vite de l'objet à la reconnaissance, à travers lui, du concept, de la fonction ou de la métaphore (c'est-à-dire du cliché). Il arrivera que l'on oublie, en cours de route, la chose ou l'objet singuliers pour privilégier l'idée générique ou la fonction dramatique de l'objet qui pourront en faire un cliché, plus pauvre d'un point de vue stylistique que la métaphore littéraire. Ce n'est pas par la fixité mais par le mouvement que les images de cinéma pourront alors se transformer en clichés et, par conséquent, transformer en clichés *toutes* les choses qu'elles mettent en mouvement selon des formules, des motifs, qui seront répétés à tel point qu'elles s'useront jusqu'à devenir banales, sans nécessairement passer par l'effet de style car, cette fois, la répétition pourra suffire.

Si toutefois les images en mouvement ne se figent jamais tout à fait en métaphores, si donc la reconnaissance des clichés au cinéma est nécessairement flottante, il faut prendre en compte deux conséquences : 1. Une conséquence positive, les clichés pourront y être moins reconnaissables qu'ailleurs. La part hautement contingente des choses représentées dans une image cinématographique que critiquait plus tôt Gracq offrirait, au contraire, une espace plus facilement dépourvu de clichés, ce qui expliquerait que l'on puisse revoir encore et encore un même film avec le même plaisir, puisque les choses représentées n'y deviennent jamais totalement des métaphores et elles y restent toujours en mouvement. 2. Une conséquence négative, ne se figeant pas en pose du langage cinématographique, les clichés, dans le même temps et par les mêmes caractéristiques flottantes, pourront s'étendre à toutes les choses, tous les gestes, toutes les situations, etc. que représente le cinéma, quand bien même celles-ci seraient en mouvement.

On peut donc conclure hypothétiquement que la particularité du cinéma serait que l'on n'y voit plus certains clichés qui auraient été présents avec le langage écrit ou parlé mais que cette particularité permet en même temps d'étendre le régime des clichés à toutes les choses qui y

31 *Ibid*, p. 508.

sont mises en images, sur le fond comme sur la forme. De cette manière, le cliché cinématographique pourrait apparaître à certains et ne pas apparaître à d'autres, indépendamment de leurs mentalités, au sens fort du terme, comme c'est le cas pour le cliché linguistique, c'est-à-dire indépendamment de l'ensemble des idées ou des opinions préconçues qui portent à accueillir ou refuser un mot, une formule ou une idée.

Mais si des clichés peuvent ou non apparaître au cinéma en dehors des mentalités, ils n'apparaîtront pas indépendamment de perceptions, de mémoires et d'imaginaires collectifs, bref, en dehors de la sensibilité et de l'attention qu'ils requièrent. Reste, en dépit de cette ambivalence, que la reconnaissance des clichés au cinéma est nécessairement, bon gré, mal gré, *flottante* : leur prise en charge par des images en mouvements fait qu'ils peuvent tout à fait ne cesser d'être ce qu'ils sont, tout en devenant autres, pour reprendre la formule de Mitry à propos des images. On comprend préventivement pourquoi nos analyses précédentes, des films et des clichés qu'ils contenaient manifestement, ne cessaient de les voir fuir de leur définition et de leur circonscription.

b. Stéréotypes et psychosociologie : images dans nos têtes et esthétique du social

Si le terme « cliché », tel qu'il est posé par Gourmont, rejoint *in fine* un brouillage inopérant pour le cinéma, prenons donc le temps d'exposer le concept psychosociologique de stéréotype afin d'examiner s'il convient mieux. Nous l'avons mentionné, la psychosociologie définit les stéréotypes comme « *pictures in our head* », c'est-à-dire « des *images toutes faites qui circulent* dans une société donnée et médiatisent notre rapport au réel ³² ». Nous l'avons mentionné, ce concept de stéréotype utilisé par la psychosociologie a été défini pour la première fois dans son sens moderne et sociologique par l'américain Walter Lippmann dans son ouvrage *Public Opinion* (1922) comme :

« des *images dans nos têtes* [...] des catégories descriptives simplifiées par lesquelles nous cherchons à *situer autrui* ou des groupes d'individus »³³

32 Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in Coll., *Le Cliché*, *op. cit.*, p. 24.

33 Cité in Jean-Baptiste Légal & Sylvain Delouée, *Stéréotypes, préjugés et discrimination*, *op. cit.*, p. 8.

Lippmann, publiciste à l'époque, remarque que les stéréotypes sont des idées consensuelles, rigides, des généralisations excessives, souvent fausses et surtout mal fondées, qui résistent à la preuve du contraire. À partir d'une localisation dans notre cerveau, les stéréotypes sont donc censés servir de support élémentaire à tout fonctionnement social, où des acteurs sont amenés à se reconnaître et à interagir adéquatement selon certaines normes sociales.

Selon la psychosociologie, deux biais caractérisent et favorisent les stéréotypes tout particulièrement : 1. *L'accentuation catégorielle* de caractéristiques, qui correspond à la part excessive des stéréotypes. Cette accentuation intervient lorsque l'on exagère un attribut distinctif, un trait correspondant à une catégorie de population qui diffère de la norme, comme l'idiotie, au lieu de la naïveté ou de la candeur, des blondes par exemple. 2. *L'homogénéisation intracatégorielle*, quant à elle, correspond à la normativité et à la banalisation. Elle opère lorsque l'on procède à un amalgame, quand, à partir de l'observation de quelques cas, on généralise l'attribution de caractéristiques similaires à l'intégralité des personnes de la catégorie visée. C'est le cas du stéréotype qui présuppose que *toutes* les blondes sont idiotes³⁴, sans qu'aucun contre-exemple ne vienne infirmer la règle générale.

Une certaine confusion ou une certaine porosité peut être maintenue dans la discipline entre la notion et celle de cliché, comme le montre le récent manuel de Gustave-Nicolas Fischer, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale* :

« Le stéréotype, terme créé par Lippmann (1922), est une manière de penser par clichés, qui désigne *les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux*. Si pour Lippmann, les stéréotypes sont des « images dans nos têtes », qui s'intercalent entre la réalité et notre perception, en provoquant une schématisation, ce concept désigne aujourd'hui de manière large l'ensemble des catégories dans lesquelles nous plaçons les autres. »³⁵

La confusion persiste d'autant mieux, nous allons le voir, que l'autre penseur fondateur pour la psychosociologie, Gabriel Tarde, opte encore pour le terme de « cliché » et non celui de « stéréotype ». L'important, pour nous et pour le moment, est que selon les psychosociologues les stéréotypes ne sont que partiellement faux : les études empiriques leur reconnaissent un

34 Willem Doise, « Les relations entre groupes » in Pierre Moscovici (dir.), *Psychologie sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 255. : « Posons comme définition qu'un stéréotype social existe quand plusieurs membres d'un groupe accentuent les différences qui existent entre les membres de leur groupe et les membres d'un autre groupe tout en accentuant les ressemblances entre les membres de cet autre groupe. »

35 Gustave-Nicolas Fischer, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale* [1987], Paris, Dunod, 2005, p. 117-118.

fond, un « noyau de vérité » produit socialement par une accumulation d'expériences collectives tandis que le sens commun estimera, à tort, qu'il s'agit d'une vérité naturelle et anhistorique. Pour les psychosociologues, les stéréotypes interviennent à travers notre *mémoire* fonctionnelle, à court terme, à distinguer de la mémoire à long terme de nos souvenirs.

Pour la psychosociologie, c'est grâce aux stéréotypes, que notre système cérébral peut fonctionner, sur un principe d'économie cognitive, c'est-à-dire de compensation de nos capacités intrinsèquement limitées, ce que les écrivains, cités dans les dictionnaires précédemment, blâment comme absence de pensée et de sentir. Un être humain serait naturellement incapable d'envisager la diversité de toutes les singularités rencontrées au cours de sa vie, celles des caractères de ses semblables, des situations, jusqu'aux objets et aux couleurs, etc., etc., sans jamais les pondérer, les réduire et les ranger dans des catégories générales. D'abord parce que le cerveau ne permet ni de percevoir ainsi, surtout de manière continue, ni de mémoriser chaque idiosyncrasie rencontrée en tant que telle. Ensuite parce que la vie active serait vite délaissée pour une vie purement contemplative, hallucinée, handicapant le fonctionnement normal de l'existence de l'individu et la satisfaction de ses besoins primaires (manger, dormir), jusqu'à compromettre la survie de l'espèce, de surcroît lorsque celle-ci prospère à travers une vie en société complexe, c'est-à-dire au contact et dans le commerce avec d'autres êtres humains qui coexistent et avec lesquels toute interaction, langagière ou pratique, se révélerait dès lors impossible.

Sur cette base, les psychosociologues distinguent ensuite le stéréotype, partagé par tous, du préjugé qui correspond à l'attitude hostile adoptée par un groupe vis-à-vis d'un autre, sur la foi de ses stéréotypes. Seul le préjugé, à la différence du stéréotype qui reste neutre, aboutit à la discrimination. Ces distinctions définitionnelles se fondent notamment sur l'expérience et sur le modèle dit de Devine, concernant l'*automaticité*, caractéristique présente dans la notion de cliché, de l'activation des stéréotypes, aussi bien chez des groupes racistes que non racistes³⁶. L'expérience empirique montre, en effet, qu'un même stéréotype est activé par les deux groupes ; la différence entre le raciste et le non-raciste ne réside que dans le degré de résistance aux préjugés, c'est-à-dire dans le fait de ne pas tirer de conclusion définitive et péjorative et de ne pas mobiliser un comportement hostile à l'égard du groupe visé par le

36 Patricia Devine, « Stereotypes and Prejudice : Their Automatic and Controlled Components », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 56 (1), 1989, p. 5-18.

stéréotype. Du point de vue de la psychosociologie, le stéréotype reste donc pratique et innocent, seul le préjugé se révèle fautif et nocif. Au-delà des clichés qui servent indifféremment à énoncer une bêtise ou une incontestable vérité, on entrevoit ici la possibilité de distinguer des clichés inoffensifs, voire inopérants, de clichés actifs et dangereux, dont le caractère péjoratif serait pleinement justifié.

La conclusion de la psychosociologie, de ce partage des mêmes stéréotypes par des groupes affectés ou non de préjugés, est que les stéréotypes sont véhiculés par la société dès le plus jeune âge. Ils sont appris et connus de tous, qu'on y adhère ou qu'on les critique par la suite, personne n'est dépourvu de stéréotypes. Ces définitions tendent donc, via des études faisant appel aux sciences cognitives, à prouver l'existence des stéréotypes comme des aprioris acquis *dans* nos esprits. Selon les psychosociologues, cette hypothèse se confirme à travers un troisième *biais de représentation* des stéréotypes dans les médias qui contribuent à leur circulation, leur impression et leur résistance dans les cerveaux. Ce biais corrobore les stéréotypes puis les préjugés par la *répétition*, nouvelle caractéristique présente dans la notion de cliché, répétition d'une représentation similaire qui, par simple récurrence, passera illusoirement pour la normalité. En dépit de cette pointe critique, les psychosociologues montrent à quel point les stéréotypes, potentiellement négatifs quand ils virent aux préjugés, sont indispensables à la vie en société et à la connaissance commune.

Si nous nous montrons donc tous spontanément prolixes dans notre réponse à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? », c'est, pour la psychosociologie, que la connaissance du phénomène et l'emploi approprié du terme pour le désigner n'exigent a priori aucune compétence particulière. Un niveau d'alphabétisation correct dans une langue qui comporte le terme « cliché » et en fait un usage assez courant et assez large, comme c'est le cas du français, est, semble-t-il, le seul prérequis pour formuler une définition satisfaisante par l'exemple. Les variations du sens commun, suivant les classes sociales par exemple, ne contrediront en rien le fait que la reconnaissance des clichés relève du bon sens le mieux partagé. Chaque classe pourra légitimement se contenter de ses propres intuitions en la matière par l'énoncé des clichés qu'elle perçoit et fréquente. Aucune autre instance ne sera requise pour en valider la pertinence sectorielle et, en même temps, générale. Le reste est laissé à la polémique infinie entre les groupes sociaux qui se renverront la balle de savoir si les opinions des uns et des autres sont, oui ou non, des clichés qui les disqualifient. Aussi prend-on difficilement quelqu'un en faute dans l'emploi du terme « cliché », quelle que soit

son origine sociale, quelle que soit sa qualification intellectuelle, tant la notion apparaît aussi universelle que relative, générale que particulière.

Si l'on suit la psychosociologie, la cause plus profonde de cette facilité est que la capacité à citer et à définir couramment ce qu'est un cliché relève bien d'un acquis mais ne procède d'aucune méthode, ni d'aucun apprentissage scolaire explicite qui départageraient à la fin les savants des ignorants. Le terme « cliché » apparaît pour la première fois dans les marges de nos travaux d'écoliers mais à la différence d'un théorème mathématique, d'une règle grammaticale, d'une date d'un événement historique ou d'un concept philosophique, les clichés ne font l'objet d'aucune leçon répétée, ni apprise, ni intégrée, qu'on pourrait réciter pour répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? ». Les clichés sont l'objet d'une *reconnaissance commune* et non d'un savoir. L'usage, l'identification et la définition procèdent bien d'un apprentissage scolaire, mais surtout social et culturel, comme *une seconde nature*, comme un enregistrement, inconscient, mécanique, un apprentissage partagé à la fin par les bons que par les mauvais élèves à différents degrés.

Les études de psychologie sociale, fondées sur l'idée d'un apprentissage imitatif des individus intégrés à des groupes, relèvent combien l'apprentissage des stéréotypes sociaux, ethniques et sexuels en particulier, est précoce chez les enfants : entre 3 et 4 ans pour la capacité à faire des différences ethniques et à connaître la répartition stéréotypée des rôles sexués ; entre 5 et 6 ans pour formuler les stéréotypes raciaux et sexuels correspondants. Cet apprentissage n'est cependant pas explicite : il fonctionne comme un apprentissage social implicite, une intégration des stéréotypes et des normes à travers la vie en collectivité (dans la famille, la cour d'école, etc.)³⁷. À partir de là, savoir répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » devient, pourrait-on dire, une capacité inhérente, presque innée, de la civilisation de Gutenberg, c'est-à-dire à l'alphabétisation de masse, doublée d'une société du spectacle par l'image, depuis les débuts du cinéma, de la télévision et désormais d'internet.

L'apport de la psychosociologie à la question des clichés se révèle plus intéressant encore si l'on s'écarte des travaux contemporains pour remonter, par-delà Lippmann, au fondateur éclipsé de la discipline : Gabriel Tarde, rarement mentionné dans les travaux récapitulatifs sur le cliché et le stéréotype, car plutôt que de conceptualiser la notion de stéréotype, Tarde, nous venons de le mentionner, conserve le terme de « cliché », mais il ne l'emploie pas dans le sens

37 Jean-Baptiste Légal & Sylvain Delouée, *Stéréotypes, préjugés et discrimination*, op. cit., p. 41.

courant, moderne et péjoratif que nous lui connaissons³⁸. Il le choisit pour les connotations techniques que le sens propre (dérivé d'un procédé de reproduction typographique) communiquait encore au sens figuré à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Dans la préface à la deuxième édition de son ouvrage *Les Lois de l'imitation* (1890), Tarde formule ainsi la métaphore d'un cerveau-machine, sur le modèle de l'appareil photographique :

« Je lui ai laissé [au mot imitation] un sens toujours très précis et caractéristique : celui d'une action à distance d'un esprit sur un autre, et d'une action qui consiste dans une reproduction quasi photographique d'un *cliché cérébral* par la plaque sensible d'un autre cerveau. Est-ce que si, à un certain moment, la plaque du daguerréotype devenait consciente de ce qui s'accomplit en elle, le phénomène changerait essentiellement de nature ? – J'entends par imitation toute empreinte de photographie inter-spirituelle, pour ainsi dire qu'elle soit voulue ou non, passive ou active. »³⁹

Une première lecture laisserait à penser que ces idées de Tarde ne font que recouper les lieux communs de son époque à propos et à partir des clichés, tous plus ou moins inspirés par l'origine et les usages techniques du mot. Sauf qu'en passant par ces mêmes *topos*, l'originalité de Tarde est d'envisager une optique positive aux dynamiques des clichés. La fraîcheur de sa pensée tient au fait qu'il n'a pas encore, comme les psychosociologues après lui, à dégager le terme du caractère péjoratif qu'implique nécessairement à son sens figuré.

Bien entendu, cette candeur sémantique n'est pas purement et simplement contingente. Pour penser la répétition mécanique des idées et des opinions de manière constructive et positive, l'intérêt de Tarde est, premièrement, qu'il se refuse à polariser un champ de l'invention (originale, authentique) et un champ de l'imitation (banale, artificielle). Au contraire, il mélange, confond, et surtout il montre la complémentarité intrinsèque de ces deux dispositions. L'imitation n'est pas un palliatif à ceux qui n'auraient pas de personnalité et l'invention n'est possible qu'à partir d'un fond imitatif dont elle ne se détache jamais. La réversibilité des clichés (cliché inventé, cliché répété) n'est plus accidentelle, elle est essentielle. Si Tarde parvient à se dégager de cette polarisation, c'est parce qu'il n'est pas contraint par les préjugés littéraires dont Maxime Decout fait la matière de son livre *Qui a*

38 Notons au passage que Jean Paulhan connaissait les travaux de Tarde puisqu'il était ami avec son fils, Guillaume de Tarde, avec qui il entretint une correspondance, comme leurs pères l'avaient fait avant eux. Il a par ailleurs assisté à au moins l'une de ses conférences à l'EHESS face à Émile Durkheim comme il est rappelé in *Cahiers Jean Paulhan n°1, Correspondance Jean Paulhan Guillaume de Tarde (1904-1920)*, Paris, Gallimard, 1980.

39 Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation* [1890], Paris, Kimé, 1993, p. VIII.

peur de l'imitation ?. Sans en citer la source, Decout fait de la résolution tardienne de l'apparente antinomie entre invention et imitation un principe :

« Car si Paulhan pouvait supposer qu'« il n'y a en littérature qu'un sentiment absolument sot : c'est la peur d'être influencé », c'est qu'il avait identifié un mal généralisé chez ses confrères, dont il ne fut peut-être pas tout à fait indemne. Mais ces « sots » ne sont nullement des isolés. L'écriture empruntée, voleuse, copieuse, téléguidée, pourrait bien être la logique cachée qui préside à toute écriture. [...] Car l'imitation, contrairement au plagiat, n'est pas un cas de conscience. Elle est un phénomène de la conscience. [...] Comme si l'activité mimétique naissait en même temps que celle d'écrire. [...] C'est pourquoi l'invention n'est antinomique qu'en surface de l'imitation. »⁴⁰

Il n'est pas, selon Decout, jusqu'à l'entreprise flaubertienne qui tente de se dégager de cette antinomie de surface de la manière suivante :

« Et c'est avec *Madame Bovary* qu'il a pris l'initiative de fortifier l'originalité de son écriture en imitant non pas le style des autres écrivains mais la parole générale, le discours commun et ses stéréotypes, la moutonnerie langagière, dans une tension inouïe entre singularité de son écriture et généralité de ce langage grégaire ridiculisé. [...] »⁴¹

Avant d'ajouter la solution extrême entrevue par Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet* :

« Il semble donc que Bouvard et Pécuchet se mettent à copier l'origine du roman. C'est-à-dire un grand répertoire de discours et de clichés qui ont nourri le texte. Flaubert nous dévoile d'un seul coup la matière même qui a été imitée. [...] *Bouvard et Pécuchet* nous apparaît ainsi comme un roman rétrograde, qui remonte l'ordre de la création. [...] Le paradoxe serait que seule une pensée éculée, qui s'anéantit d'elle-même, accoucherait d'un style neuf. »⁴²

Tarde n'est pas non plus contraint par les préjugés philosophiques, politiques ou esthétiques contre l'imitation qui inspireraient une hantise et une haine farouche des clichés, comme ceux de Platon, auquel nous reviendrons, lorsque, rétrospectivement, il nous semble formuler le synopsis de *Bouvard et Pécuchet* que ne renierait pas Flaubert :

« Il vit donc, repris-je, au jour le jour et s'abandonne au désir qui se présente. Aujourd'hui il s'enivre au son de la flûte, demain il boira de l'eau claire et jeûnera ; tantôt il s'exerce au gymnase, tantôt il est oisif et n'a souci de rien, tantôt il semble plongé dans la philosophie. Souvent, il s'occupe de politique

40 Maxime Decout, *Qui a peur l'imitation ?*, Paris, Minuit, 2017, p. 10-13.

41 *Ibid*, p. 109.

42 *Ibid*, p. 113-114.

et, bondissant à la tribune, il dit et il fait ce qui lui passe par l'esprit ; lui arrive-t-il d'envier les gens de guerre ? le voilà devenu guerrier ; les hommes d'affaires ? le voilà qui se lance dans le négoce. Sa vie ne connaît ni ordre ni nécessité, mais il l'appelle agréable, libre, heure, et lui reste fidèle. Tu as parfaitement décrit, dit-il, la vie d'un ami de l'égalité. Je crois, poursuivis-je, qu'il réunit toutes sortes de traits et de caractères, et qu'il est bien le bel homme bigarré qui correspond à la cité démocratique. »⁴³

Tarde n'est enfin pas non plus affecté par les réflexes de la discipline dans laquelle il s'inscrit, la sociologie, qui distinguera plus tard les dynamiques artistiques et les phénomènes esthétiques, souvent illusoires ou auto-mystifiants pour les acteurs, des structures et des mécanismes réels qui régissent tous les champs du social, art compris.

Tandis que la plupart des penseurs et des écrivains opèrent à partir des clichés une rupture entre la vie sociale, celle du commun des mortels, pétrie de clichés, et la sphère de la littérature ou de l'art en général, dont les clichés sont proscrits, en même temps que l'imitation, au profit de l'originalité, avec plus ou moins de radicalité, Tarde, quant à lui, n'opère pas ce partage entre la vie sociale et pratique d'un côté et le champ de l'art et de l'esthétique de l'autre : que le partage soit idéologique et discriminant (pour les écrivains notamment), ou qu'il soit disciplinaire (pour les sociologues par exemple). Bien au contraire, Tarde pense les phénomènes sociaux à l'aide de catégories esthétiques, au nombre desquelles il faut compter les clichés. C'est, pour lui, le champ du social tout entier qui se présente comme un vaste champ artistique, d'imitations et d'inventions, au sein duquel ne prime que secondairement l'originalité et le droit d'auteur d'un côté, les structures instituées ou les représentations générales de la société de l'autre. Au lieu donc de contracter la métaphore d'un cerveau-machine, à partir duquel se diffuserait la reproduction mécanique de clichés, au lieu d'en faire la description d'une pathologie, Tarde dilate cette image d'un cerveau-machine, source des clichés, pour penser, à partir d'elle et de l'échelle individuelle, toutes les dynamiques du social traversées continuellement par les clichés, comme autant de flux d'imitations qui font, au contraire des préjugés, la vitalité créative d'une société.

Cette proposition de Tarde d'une optique positive au phénomène des clichés, jusqu'à l'évacuation de la connotation péjorative du terme lui-même, n'a pas connu de descendance. Si la pensée de Tarde a pu inspirer celle de Gilles Deleuze dans ses marges mais ce dernier est loin d'avoir retenu une acception positive au terme de « cliché ». Cette contradiction

43 Platon, *La République*, VIII, 561 cd.

apparente s'explique aisément. En introduction des *Lois de l'imitation* Tarde énonce le problème, que nous évoquions plus tôt dans notre propre introduction. Le penseur, écrit-il, n'a guère que deux solutions lorsqu'il veut créer un concept : soit d'en passer par la néologie, en inventant de toutes pièces un terme, au risque de tomber dans le jargon avec un mot trop artificiel, qui ne collera pas bien à la réalité ou aux choses qu'il est censé dénommer ; soit de choisir un terme d'usage courant et de lui attribuer un sens particulier, au risque cette fois que le lecteur confonde les deux, parce que le sens et l'image du premier se superposent toujours au second qui ne parvient pas à les effacer. C'est ce qui est arrivé à Tarde lui-même pour le terme d'imitation, mal compris par ses critiques qui y entendaient un sens trop restreint et les connotations trop péjoratives associées au mot.

Pour ces raisons et pour en revenir à l'histoire des idées, la démarche de Tarde a été éclipsée par au moins trois partis, destinés, eux, à passer à la postérité : d'un côté par les travaux de Gustave Le Bon sur la *Psychologie des foules* (1895), nettement plus méfiant à l'égard des phénomènes de masse, de l'autre par les travaux de Bergson, sur lesquels nous revenons plus tard, et enfin, par ceux d'Émile Durkheim qui s'est opposé à Tarde, avant de faire école. Pour Durkheim et la sociologie qui a hérité de lui, pèsent toujours sur l'individu de grands ensembles, des collectifs, des pouvoirs, des déterminismes structurels mais surtout des représentations ; il n'y a pas d'autonomie de l'individu⁴⁴. L'attaque centrale de Durkheim contre Tarde est bien connue dans les milieux sociologiques. Et pour cause, il s'agit d'un lieu commun, voire d'une tarte à la crème, un épithète infamant que les étudiants se lancent entre deux cours : l'individualisme méthodologique, ou plus grave, l'accusation de pratiquer, non la sociologie, mais la psychologie.

On examine moins souvent la riposte à cet argument d'autorité, portée notamment par Deleuze dans ses cours à Vincennes sur Michel Foucault et la « microphysique » du pouvoir⁴⁵. À l'inverse, le reproche que Tarde fait au pré-structuralisme de Durkheim est que sa sociologie des représentations, des grands ensembles, étudie un *déjà-fait*, un *tout-fait*, des images et des représentations *déjà constituées* qui ne résout pas l'énigme du processus de

44 Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2007.

45 Gilles Deleuze, Cours du 7 janvier 1986 – 3. Disponible à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=439 (consulté le 23 avril 2017).

formation de ces représentations collectives⁴⁶. Nous l'avons entrevu, la psychosociologie plus contemporaine qui étudie empiriquement la formation et la transmission des stéréotypes à travers un dispositif expérimental qui postule que telle image, telle formule, telle invitation, soumise aux agents, est bien un stéréotype avant de conclure que celle-ci a été effectivement activée dans le cerveau des agents, n'est pas loin de tomber dans le même travers. Le problème pour la microsociologie de Tarde, en revanche, est celui de la genèse, de la création de ses grands ensembles, où la sociologie rejoint l'esthétique lorsqu'elle s'intéresse à la mobilité d'une imagination, sans images posées a priori⁴⁷. À notre sens, si Deleuze ne reprend pas à Gabriel Tarde l'usage non-péjoratif du terme « cliché », il ne n'inscrit pas moins dans cette démarche intellectuelle qui s'intéresse à l'en deçà des structures.

La sociologie tardienne s'énonce donc dans une langue similaire aux débats de l'esthétique, notamment à travers la thématique de la mimesis qu'il contribue à reformuler. Plus encore, son intérêt est qu'il propose un autre écart à la norme qui prévaut, cette fois, dans l'esthétique classique. Tarde délaisse la structure de la cause et de l'effet dont découle logiquement celle du modèle et sa copie. Si l'imitation n'est pas une notion dépréciative, ni absolument neutre, c'est que, pour Tarde, elle est toujours à l'origine de l'invention : tout est toujours et fondamentalement copie de copie. Cela aboutit, d'un point de vue plus philosophique, à annuler une autre distinction classique et éminemment politique, entre l'actif et le passif, déclinée à nouveau en sociologie d'inspiration durkheimienne dans un partage entre des acteurs sociaux caractérisés, soit par leur automatisme vis-à-vis de représentations individuelles et collectives, soit par leur relative autonomie.

Nous l'avons vu, ces deux polarisations et ces deux termes, d'automatisme et d'autonomie, sous-entendus chez Durkheim, sont deux termes récurrents dans les analyses critiques à propos de clichés. Les déclinaisons de ce schéma logique – imitation/invention, modèle/copie, actif/passif, automate/autonome – fondent les thèses qui condamnent, de manière plus ou moins radicale, les clichés. De son côté, si Tarde reprend et poursuit à propos des clichés le lieu commun métaphorique du cerveau-machine, c'est donc moins pour penser l'aliénation que pour penser l'individu socialisé, à travers la figure paradigmatique, pour lui, du somnambule et toute la vie sociale à travers la pratique de l'hypnose. Dans l'assimilation de la vie sociale au

46 La formule de Deleuze est la suivante : « ces grands ensembles, quand même, ils ne naissent pas *tout faits* » (nous soulignons).

47 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit.

rêve, Tarde rejoint Bergson, comme nous le verrons, et une thématique littéraire sédimentée au XIX^e siècle. À ceci près que Tarde n'oppose pas à ce rêve (à ce cauchemar pour Bergson et pour Deleuze d'une autre manière) l'existence d'une réalité supérieure ou d'une authenticité et d'une originalité des profondeurs du moi. Comme il l'écrit :

« L'état social, comme l'état hypnotique, n'est qu'une forme du rêve, un rêve de commande et un rêve d'action. N'avoir que des idées suggérées et les croire spontanées : telle est l'illusion propre au somnambule, et aussi bien à l'homme social. »⁴⁸

Pour s'émanciper des partages et des discriminations, Tarde ne s'écarte donc pas seulement des préjugés littéraires ou sociologiques de son époque ; il se dégage, plus profondément, d'un paradigme de pensée fondé sur l'émancipation par prise de conscience de soi et prise de conscience des déterminismes socio-économiques qui sera celui du marxisme, notamment althussérien⁴⁹. Tarde rejoint par cette voie certaines propositions critiques de Spinoza, quant à la prétendue séparation du corps et de l'esprit de Descartes, à travers le cas d'école du somnambulisme. Il faut, en effet, rapprocher la citation précédente du passage suivant de l'*Éthique* où Spinoza écrit :

« Je voudrais bien savoir s'il y a dans l'Esprit deux genres de décrets, les Oniriques, et les Libres ? [...] Ceux donc qui croient qu'ils parlent, ou se taisent, ou font quoi que ce soit, par un libre décret de l'Esprit, rêvent les yeux ouverts. »⁵⁰

En cela, Tarde cristallise, lui aussi, de nombreuses réflexions du XIX^e siècle ou à propos du XIX^e siècle sur le lien entre le développement technique, capitaliste et l'émergence de nouvelles formes de fantasmagories qui constituent la vie sociale et dont la démarche intellectuelle veut souvent trouver l'incarnation, la synthèse et le modèle dans la machine cinématographique (le point culminant, déjà mentionné, est atteint par Bergson). Pour Tarde, l'invention est un courant de propagation d'imitations qui ne passe pas d'individu à individu mais d'un état de croyance et de désir à un autre, tandis que les représentations, elles, ne se propagent pas. Nous nous trouvons ici face au *topos* du caractère invasif, de la propagation relative aux clichés mais, pour une fois, entrevu positivement. Tarde pose alors une question cruciale : le cliché est-il du côté des structures figées ou de la circulation des imitations, de la propagation et des

48 Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, op. cit., p. 83.

49 Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser* [1974], Paris, La Fabrique, 2012.

50 Spinoza, *Éthique*, Partie III, Proposition II, Scolie, trad. Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 1988, p. 208-209.

coagulations d'habitudes ? Faut-il penser le cliché au stade du déjà-fait ou du en train de se faire, de manière à en mesurer toute la variété des effets ?

c. Archétypes et psychologie jungienne : invariants culturels et inconscient collectif

Si elle n'est pas mentionnée par l'ouvrage de synthèse d'Amossy et Herschberg-Pierrot, avec les études littéraires et la psychologie sociale, une autre discipline s'est intéressée à un synonyme de la notion de cliché. Il s'agit de la psychologie analytique de Jung et ses concepts d'inconscient collectif et d'archétype. Le terme d'archétype est pourtant lui aussi convoqué et même confondu dans le langage courant avec celui de cliché. Il apparaît pour la première fois sous la plume de Jung en 1919 dans son article « Instinct et inconscient »⁵¹. À la fois proche et distinct de la définition du stéréotype en psychosociologie, l'archétype est généralement défini comme une forme de représentation, un modèle primitif, original, une catégorie symbolique *a priori*, innée, inscrite dans le cerveau, avec la particularité pour Jung de structurer toute expérience humaine à toute époque. Étymologiquement la notion renvoie à deux racines : 1. D'abord, *tupos*, l'empreinte. 2. Ensuite, *archè*, qui définit à la fois un principe structurant, impossible à saisir, et une manifestation de ce principe archaïque. L'origine du terme évoque, enfin, l'emprise de cette structure originelle sur l'être humain, avec une forte connotation de domination. Ce sont toutes ces possibilités de sens qu'exploitera Jung en conceptualisant la notion.

L'erreur la plus courante est de confondre l'archétype jungien avec l'image archétypique, le principe et la manifestation. Or Jung se montre très clair à cet égard : l'image archétypique est accessible dans l'étude des productions de l'imaginaire, les mythes, les symboles ésotériques, les religions, les contes, les rêves ou les délires psychotiques. Les représentations archétypiques sont des formes symboliques universelles présentes, selon lui, partout et de tous temps : le héros, l'enfant divin, dieu, l'ombre, l'éternel féminin, etc., mais l'archétype lui-même n'est pas directement accessible à l'expérience, seules les représentations qu'il stimule sont manifestes et perceptibles. La diversité et le nombre de ces images archétypiques est

51 Carl Gustav Jung, « Instinct et inconscient » [1919] in *L'Énergétique psychique*, trad. Yves Le Lay, Genève, Georg, 1973, p. 94-107.

virtuellement illimité ; elles forment un dépôt permanent d'expériences, continuellement répétées au cours des générations.

Jung lui préfère parfois la notion d'« engramme », inventée Richard W. Semon, c'est-à-dire une trace cérébrale, une trace biologique dans le cerveau mais sans contenu, que Jung espérait voir localisée dans le tronc cérébral, siège des instincts. Semon, quant à lui, parlera par la suite de « mnemes », renvoyant ainsi à la déesse de la mémoire. L'archétype lui-même correspond à un instinct vital inné, pas seulement à une trace mnésique ou cognitive transmise. Jung estime que les archétypes existent indépendamment de la tradition, donc du social et de la culture, comme il le note dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient* :

« Il s'agit donc d'un *archétype* revivifié, selon l'expression que j'ai proposé ailleurs pour désigner ces images originelles. *C'est le vieux mode de penser, primitif et analogique* vivant encore dans nos rêves qui nous restitue ces vieilles images ancestrales. Il ne s'agit d'ailleurs point de représentations héritées, mais de structures congénitales qui polarisent le déroulement mental dans certaines voies. »⁵²

Nous retrouvons les hypothèses à l'égard du cliché, de l'image et d'un mode d'apprentissage élémentaire. Le concept jungien est à comprendre selon un double sens : biologique et psychique. Biologique parce que les archétypes sont semblables, dans les définitions tardives que propose Jung, à des schèmes de comportements (*pattern of behaviour*) qui déterminent les modalités d'actions propres à l'espèce humaine. Psychique, au sens où les archétypes sont chez Jung à relier à la théorie kantienne et néo-kantienne de la connaissance et ses catégories *a priori* de l'entendement : les archétypes sont des *matrices* transcendantales de la représentation et de l'imagination. Progressivement, la notion, empruntée à l'origine à la philosophie néo-platonicienne, sera associée à l'*eidōs*. Jung le note lui-même dans un recueil de textes tardif :

« *Archetypus* est une périphrase explicative pour l'*eidōs* platonicien. Cette désignation est pertinente et utile pour le but que nous poursuivons. »⁵³

Dans la psychologie jungienne, les archétypes sont enfin indissociables de la notion d'inconscient collectif : ils en fondent la structure.

52 Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* [1933], trad. D^r Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964, p. 46 (nous soulignons).

53 Carl Gustav Jung, « Des archétypes de l'inconscient collectif » in *Les Racines de la conscience*, trad. Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 14-15.

Jung distingue des archétypes transpersonnels, qui concernent le collectif et la culture en général, des archétypes personnels, qui concernent les individus et leur personnalité, toutefois les deux types renvoient à l'inconscient collectif. Mais, à nouveau, la notion d'inconscient collectif est l'objet de confusions et de malentendus. Comme le rappelle le *Dictionnaire Jung*, rédigé sous la direction d'Aimé Agnel, il ne s'agit pas d'une espèce d'inconscient plus ou moins hypostasié qui serait partagé par l'ensemble d'un groupe, d'une collectivité, ou même de l'humanité, mais d'un ensemble structurel sous-jacent dont les archétypes sont les catégories, sans qu'il ne les pense eux-mêmes comme des réalités purement psychiques⁵⁴. Jung se distingue en cela de Freud :

« Selon la théorie freudienne, l'inconscient ne renfermerait donc pour ainsi dire que des éléments de la personnalité qui pourraient tout aussi bien faire partie du conscient, et qui, au fond, n'en ont été bannis, n'ont été réprimés, que par l'éducation. [...] C'est ce qui a donné à penser que, par l'analyse, on pourrait parvenir à un « épongement » de l'inconscient ; et c'est ce qui a fait tenir pour possible d'établir l'inventaire complet de ses contenus [...] »⁵⁵

Nous retrouvons cette fois la tension entre une hétérotopie des clichés qui rendrait leur existence nébuleuse (ou numineuse pour employer le vocabulaire jungien) et une localisation dans le cerveau ou l'inconscient, notamment collectif, qui rendrait leur catalogage complet possible. Mais l'intérêt de la notion d'inconscient collectif chez Jung est d'élargir la notion même d'inconscient, souvent réduite par Freud et ses disciples à l'individu, au petit théâtre de ses souvenirs d'enfance, reliés à la sexualité, aux désirs avant d'être refoulés, tandis que Jung entend étudier la porosité de l'individuel biographique et du collectif immémorial, rendant ainsi impossible, sinon virtuellement, la classification de tous les contenus de l'inconscient. Pour Jung, les archétypes eux-mêmes sont ainsi impossibles à décrire et à schématiser, ils sont fusionnés et illimités dans l'imaginaire humain.

Seuls le concept d'une « loi de contamination » et une méthode nommée par Jung « d'amplification », qui n'est pas sans rappeler un effet propre aux clichés, permettent de décrire cette réalité. Un détail, par exemple, du rêve d'un patient se révélera archétypique si l'analyste étend son réseau de références, au-delà de la biographie du sujet, à l'ensemble des productions culturelles disponibles (symbolique, mythologies, ethnologie, art, littérature, etc.), que le rêveur les connaisse ou ne les connaisse pas au préalable, ce que la littérature comparée

54 Aimé Agnel (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008.

55 Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 23-25 (nous soulignons).

nomme pour sa part l'intertextualité. Dans la psychologie analytique, c'est cette amplification qui permettra de restituer au détail du rêve son sens qui, sans cela, serait resté inintelligible. Jung l'explique dans son étude tardive des soucoupes volantes :

« Comme l'expérience nous l'a appris, les archétypes possèdent la propriété de *transgressivité*, ce qui veut dire qu'ils se manifestent, le cas échéant, comme s'ils appartenaient aussi bien à la société qu'à l'individu. C'est pourquoi ils sont numineux et *contagieux*. »⁵⁶

La notion de numinosité renvoie au fait que l'archétype surgit comme une présence quasi-sacrée dans l'inconscient, il est perçu comme venant d'ailleurs, et pour cause puisque l'archétype renvoie à un inconscient collectif et immémorial qui dépasse le sujet individuel, ses souvenirs et ses connaissances.

Les exemples cinématographiques que nous avons proposé jusqu'à maintenant semblent correspondre à cette définition : le noir qui remonte du fond du jardin en courant mais surtout du fond de l'inconscient blanc qui l'habite pour tétaniser le héros, incapable de réagir avec ses souvenirs ou ses connaissances, dans *Get Out !* ; la femme venue s'installer à l'étage du dessus dans *The Seven Year Itch* et la question qu'elle pose : vient-elle d'un catalogue photographique rangé dans la bibliothèque, de projections fantasmatiques du cinéma et de la littérature à bon marché qui parasitent l'inconscient du père de famille moyen, Ou bien encore d'un passé archaïque de l'Amérique présenté avec des Indiens en ouverture du film ? Ces exemples correspondent de fait à un certain usage des clichés que relève la critique et les études cinématographiques qui y voient un révélateur d'« inconscient collectif », ainsi que le note par exemple Antoine de Baecque lorsqu'il écrit que, c'est « de cette manière qu'on prendre le cliché à son propre piège, comme un révélateur cinématographique d'inconscient. »⁵⁷ Il rejoint et poursuit, à égard, l'entreprise de Siegfried Kracauer lorsque ce dernier écrit :

« Bien sûr, le public américain reçoit ce que Hollywood veut bien qu'il veuille ; mais à longue échéance, le public peut déterminer la nature des productions de Hollywood. »⁵⁸

56 Carl Gustav Jung, *Un Mythe moderne*, trad. D^r Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1961, p. 114 (nous soulignons).

57 Antoine de Baecque in *Paris vu par Hollywood*, op. cit., p. 14.

58 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologie du cinéma allemand 1919-1933* [1947], trad. Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1973, p. 6.

De manière plus générale, sans évoquer directement le cliché, on sait que Kracauer a fait l'histoire psychologique du peuple allemand, avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, par l'intermédiaire du cinéma, medium collectif par excellence. Les films et, pourrait-on ajouter à l'intérieur d'eux les clichés, sont alors pris comme *reflet* de la mentalité (inconsciente mais visible par l'image) d'une nation. Cela pour deux raisons invoquées par Kracauer qui rejoignent peut-être les « conditions spéciales » invoquées par Deleuze : 1. Ils ne sont jamais un produit individuel mais toujours celui collectif d'une industrie, à petite ou grande échelle. Comme Kracauer l'écrit :

« Dans la mesure où chaque unité de production de film incarne un mélange d'intérêts et d'inclinations hétérogènes, le travail d'équipe dans ce domaine tend à exclure le maniement arbitraire du matériel cinématographique en supprimant les particularités individuelles en faveur de traits communs à de nombreuses personnes. »⁵⁹

2. Les films s'adressent à « une multitude anonyme » qui satisfont à des désirs de masse. Il ne faut pas surévaluer, selon Kracauer la part de déformation ou de mystification qu'exercent les films, notamment ceux de Hollywood, sur le public : ils se doivent de renvoyer à une part – s'agit-il de celle du cliché ? – qui n'est pas *fabriquée*, donc pas toute faite mais déjà faite.

Selon Kracauer, la part véritablement clichée du cinéma pourrait-on lui faire dire, au sens péjoratif d'un détachement de la réalité, n'est cependant totalement atteinte que dans le film de propagande, notamment nazi pour lequel il relève :

« Ces prises de vue, qui ne parviennent jamais à donner aux plaintes du commentaire un semblant de véracité, rappellent les illustrations conventionnelles de publicité pour quelque article standard. C'est comme si les nazis craignaient de décrire la réalité, comme s'ils avaient peur qu'une *reconnaissance* plus sincère de la réalité indépendante ne les obligeât à s'y soumettre, mettant ainsi en péril le système totalitaire dans son ensemble. »⁶⁰

Kracauer identifie plusieurs moyens de compensation de cette perte de réalité : avant tout la mobilisation des instincts et des émotions dans l'attention plutôt que la faculté de raisonnement, la dramatisation à outrance qui en passe l'abstraction cartographique du réel selon le modèle de conquête nazi, l'indistinction des images documentaires d'actualité (souvent pastichées) et des artifices de reconstitution, la narration elliptique, l'emphase cérémonielle du *happy end*, les images « d'ornements de masse » et, enfin, le travestissement

⁵⁹ *Ibid*, p. 6.

⁶⁰ *Ibid*, p. 333.

de la mémoire et de culture traditionnelle allemande aux couleurs nazies, de manière à ce que l'ensemble « représente le mélange inextricable d'un *show simulant la réalité* allemande et de la réalité allemande manœuvrée en spectacle. ⁶¹ »

Jung, pour sa part, estime que l'archétype se transmet en dehors de toute tradition mythologique identifiable mais il note une particularité moderne de l'image archétypique qui manifeste ces principes, particularité qui intéresse nos premières analyses sur les listes :

« Il est certainement significatif que cet archétype, par opposition avec ses élaborations dans les siècles passés, *prenne à notre époque la forme d'une chose*, une forme technique, comme pour éviter la révoltante indécence d'une personnification mythologique. »⁶²

Nous retrouvons alors la variété spécifiquement moderne de l'inclassable système des objets et des exemples apparentés aux clichés. Mais si l'archétype est inné, si les images archétypiques sont présentes dans la culture de tous temps, pourquoi la personnification mythologique serait-elle aujourd'hui d'une révoltante indécence ? Pour une première raison qui a trait, selon Jung, au rationalisme moderne, voire à un certain réductionnisme scientiste, qui refuse aux mythes toute valeur heuristique en dehors du divertissement et de la superstition primitive. Mais peut-être aussi pour une deuxième raison qui a trait à la conscience moderne du cliché, à la réticence épidermique que suscite en nous la répétition des schémas mythologiques, surtout lorsqu'ils sont dépourvus d'un travestissement moderne, comme celui de la technique pour la soucoupe volante. C'est ce que note Jung, lorsqu'il évoque sa propre plongée dans son inconscient :

« Je fixai tout d'abord les phantasmes tels que je les avais perçus, le plus souvent en une « langue emphatique », car celle-ci correspond au style des archétypes. Les archétypes parlent de façon *pathétique et redondante*. Le style de leur langue m'est pénible et heurte mon sentiment ; il me hérise comme le ferait un crissement d'ongles sur un mur ou celui d'un couteau sur une assiette. »⁶³

Le *style* de cette langue des archétypes, style excessif, répétitif et pathétique n'est pas sans rappeler les qualificatifs péjoratifs, régulièrement associés aux clichés qui seraient alors

61 *Ibid*, p. 346 (nous soulignons).

62 Carl Gustav Jung, *Un Mythe moderne*, *op. cit.*, p. 64.

63 Carl Gustav Jung, « *Ma vie* » *Souvenirs, rêves et pensées* [1961], trad. D' Roland Cahen & Yves Le Lay, Paris, Gallimard, 1973, p. 285 (nous soulignons).

également la forme d'expression la plus directe des archétypes, comme ils étaient celles des stéréotypes sociaux pour les études littéraires.

Pour finir, rappelons que, fondé sur l'étymologie rappelée plus tôt, Jung pense une *intensité énergétique* des archétypes, du fait de leur source numineuse et puisqu'ils conjuguent un symbole et une émotion, qui peuvent entraîner des phénomènes de captation ou de possession qu'il juge dangereux :

« [...] les contenus psychiques suprapersonnels ne sont en aucune façon une espèce de matière morte et inerte et indifférente que l'on pourrait s'approprier au petit bonheur et à son gré. Bien au contraire, il s'agit d'entités vivantes, de forces dynamiques qui exercent une grande *attraction*, une *fascination* sur le conscient. »⁶⁴

Sur le plan individuel, le sujet risque l'inflation et la décompensation psychotique. De la même manière, sur le plan collectif, un groupe peut se laisser aller à des psychoses collectives, autant qu'à la captation, dépourvue d'esprit critique et de libre-arbitre, par un leader charismatique qui saura utiliser les formes de propagande, de persuasion, les méthodes de manipulation et d'influence, aussi bien politiques, religieuses ou publicitaires, qui s'appuient sur les archétypes pour créer une émotion et un symbole qui subjuguent et remportent l'adhésion de l'opinion publique à laquelle s'intéressait Lippmann. Mais la position de Jung vis-à-vis de cette énergétique des archétypes est loin d'être purement négative.

Un exemple d'archétype, conceptualisé par Jung, est celui d'« anima », archétype de l'homme à l'égard de la femme, dont le pendant est l'animus. Cet archétype est si protéiforme qu'il comprend toutes les images archétypiques et mythologiques de la femme depuis : 1. Celles de la femme primitive (Ève), aux Vénus diverses et variées, aux sirènes, aux sorcières et aux femmes fatales. 2. Celles de la femme d'action, Jeanne d'Arc, Diane, les amazones. 3. Celles de la femme sublimée (sainte Vierge). 4. Jusqu'à celles de la femme sage (la sophia des gnostiques, les muses ou encore le personnage de Diotime dans *Le Banquet* de Platon). Cet exemple nous fait sentir et comprendre certaines des critiques adressées à Jung : qu'en est-il d'abord du statut ontologique des archétypes ? Quelle peut être l'existence et la consistance d'un archétype qui englobe toutes les images archétypiques de la femme depuis l'aube de l'humanité, sinon celle du pur et simple amalgame qui ramasse tout et n'importe quoi ? Jung ne cesse, en effet, d'alterner entre : des formulations à teneur scientifique, lorsqu'il

64 Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 60 (nous soulignons).

évoque les archétypes et l'inconscient collectif comme des hypothèses de travail ou une démarche qui n'est jamais qu'un « comme si », ou des formulations à forte teneur métaphysique, voire mystique, lorsqu'il les entend comme autant de fondements de l'âme.

Deuxième problème : comment savoir s'il thématise des éléments objectifs et véritablement archétypaux de la psyché, à partir des images archétypiques des différentes sociétés, ou bien s'il laisse la psyché humaine orienter les angles de sa classification et de ses thématisations, dans la voie d'une naturalisation de simples opinions sociales, notamment dans notre exemple sur la différence des hommes et des femmes ? Anima est-elle bien l'archétype de la femme ou simplement le mythe hypostasié de « l'éternel féminin » épinglé par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* ? Cette dernière pointe en effet la complémentarité de nos exemples cinématographiques précédents sur le cliché de la femme, celui du noir, celui de l'objet et la propagande nazie, lorsqu'elle écrit que, « « L'éternel féminin » c'est l'homologue de « l'âme noire » et du « caractère juif »⁶⁵ », avant de critiquer la légitimation que peut proposer la psychanalyse à la consistance et l'efficacité de tels mythes pour l'inconscient collectif :

« C'est cette notion de choix que repousse le plus violemment le psychanalyste au nom du déterminisme et de « l'inconscient collectif » ; cet inconscient fournirait à l'homme des *images toutes faites* et un symbolisme universel ; c'est lui qui expliquerait les analogies des rêves, des actes manqués, des délires, des allégories et des destinées humaines ; parler de liberté ce serait se refuser la possibilité d'expliquer ces troublantes concordances. »⁶⁶

Beauvoir semble, dans un premier temps, aller dans le sens d'une assimilation des archétypes, des mythes et des clichés, notamment lorsqu'elle décrit certaines caractéristiques du mythe de l'éternel féminin :

« Il est toujours difficile de décrire un mythe, il ne se laisse pas saisir ni cerner, il hante les consciences sans jamais être posé en face d'elles comme un objet figé. Celui-ci est si *ondoyant*, si contradictoire, qu'on n'en décèle pas d'abord l'unité. »⁶⁷

Mais surtout, elle suggère une distinction du mythe qui divinise, des clichés qui restent profanes, en renversant toutefois la hiérarchie de dignité de l'un à l'autre, puisque, selon elle,

65 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, Paris, Gallimard, 1946, p. 27

66 *Ibid*, p. 90.

67 *Ibid*, p. 244.

le mythe lorsqu'il divinise, divinise un Autre, exclusivement défini dans son rapport avec un Sujet et nourrit tout autant les préjugés. Elle écrit ainsi :

« Sans doute, il existe des images stylisées de l'homme en tant qu'il est saisi dans ses rapports avec la femme : le père, le séducteur, le mari, le jaloux, le bon fils, le mauvais fils ; mais ce sont aussi les hommes les ont fixées, et elles n'atteignent pas à la dignité du mythe ; elles ne sont guère que des clichés. »⁶⁸

En dehors de la critique que propose Beauvoir, on sait par ailleurs combien les notions jungiennes ont pu être reprises à contre-emploi. Que ce soit notamment : 1. Par le nazisme pour l'inconscient collectif, reformulé en « inconscient racial ». 2. Par le management, avec les tests de personnalité MBTI (Myers Briggs Type Indicator) qui naturalisent, peu ou prou, seize types psychologiques, en vue d'améliorer le fonctionnement social des sujets dans leur travail. 3. Par le marketing publicitaire qui a formulé à partir des travaux de Jung une « archétypologie », afin de (soit disant) prédire le comportement d'un groupe visé vis-à-vis de tel ou tel produit ou marchandise, telle ou telle suggestion publicitaire, de manière à mieux l'orienter dans sa consommation.

Un dernier usage de ces théories, plus intéressant pour nous, a été opéré dans le cadre du cinéma avec l'ouvrage de Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1948)⁶⁹. Cette application de Jung à l'art des histoires entend dégager des structures narratives prétendument universelles qui seraient présentes dans les mythes de toutes les cultures. En mettant à jour ces schémas, le texte de Campbell en est venu à servir aux scénaristes hollywoodiens de réservoir à recettes pour blockbusters stéréotypés. Le cas le plus connu, à cet égard, est le cinéaste américain George Lucas qui a reconnu s'en être amplement servi pour construire les axes narratifs de la saga *Star Wars*. La suite de ces usages est à trouver dans la notion de *storytelling* étendue à toutes les sphères de la communication, en particulier celle du politique⁷⁰.

La question complémentaire de ces critiques et de ses usages serait donc de savoir si la théorie des archétypes est elle-même devenue et de diverses manières, source de contamination des clichés, en particulier de ceux du capitalisme et du cinéma américain ? Au

68 *Ibid*, p. 243-244.

69 Joseph Campbell, *Les Héros sont éternels* [1948], trad. Henri Crès, Paris, Seghers, 1987.

70 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

va-et-vient des stéréotypes et des clichés, entre nos cerveaux et la culture, nous devrions alors ajouter le troisième terme des théories sur les notions parentes du cliché, comme nouveau moteur et nouveau réservoir de clichés. Loin de contribuer à circonscrire un phénomène et un concept, les disciplines intéressées par les clichés et leurs notions voisines contribueraient à leur extension toujours plus illimitée.

Dressons pour finir un bilan d'étape. Du parcours du sens commun, aux dictionnaires jusqu'aux disciplines académiques, intéressées par le cliché et ses notions voisines, nous retenons plusieurs traits communs. Les plus simples d'abord : le caractère répétitif et invariable du cliché, son caractère mécanique ou inconscient, sa tendance à la contagion et enfin sa propension à « user » le langage qu'il affecte, c'est-à-dire à en autonomiser des fragments, jusqu'à le faire dégénérer et à faire écran entre le locuteur et la réalité qu'il vise, en opérant sur lui une substitution et une emprise qui l'aliène. Les traits plus complexes qui définissent de manière récurrente le cliché et ses notions parentes sont quant à eux les suivants : le rapport privilégié à la mémoire, la localisation des clichés dans le cerveau comme réservoir de schèmes qui sont, soit identifiés aux manifestations socialement construites (paroles, slogans, symboles, mythes, etc.) qui circulent dans la littérature, les arts ou dans la société, soit identifiés comme schèmes psychologiques profonds (archétypes), aprioriques et immémoriaux, c'est-à-dire comme des principes à distinguer de leurs manifestations mais que l'on ne peut appréhender qu'à travers elles. Ce dernier point recoupe enfin le trait fondamental pour la définition de la notion de cliché et sa différenciation des notions voisines : la distinction entre un fond (archétypal du sens commun et de son inconscient et son contenu stéréotypé) et une forme (clichée) qui, nous l'avons, peut être remise en cause.

Nous aboutissons alors la hiérarchie et au schéma suivants : 1. Les archétypes, au sens jungien, forment le terrain le plus profond et le plus fondamental en tant que conditions aprioriques, inconscientes, de la connaissance et de l'imagination humaine ; terrain sur lequel prospèrent ensuite : 2. Les stéréotypes, en tant qu'idées communes, persistantes quant à leur contenu qui change uniquement avec le contexte socio-historique dans lequel on les étudie. À chaque société et à chaque époque son lot de stéréotypes pourrait-on dire ; ces derniers ne sont pas éternels mais socialement construits, ils durent tant que le système de valeurs de la dite société perdure. 3. Et enfin, les clichés, qui sont l'expression formelle de ces archétypes et de ces stéréotypes. Ils sont, à la fois figés, quand on les saisit à un instant donné et, du fait de leur circulation à haute fréquence, perpétuellement en métamorphose, c'est-à-dire d'abord en

usage puis, du fait de leur itération trop élevée, usés et dévalorisés, jusqu'à parfois disparaître purement et simplement du langage, des mentalités ou des mœurs. Si, pour résumer, on classe les trois notions suivant leur durée de vie : les archétypes sont immémoriaux, les stéréotypes durables et les clichés éphémères comme des effets de mode.

Cette conceptualisation technique, la circonscription et la consistance des notions de cliché, de stéréotype et d'archétype se fondent pour chaque discipline à partir de deux éléments qu'il s'agit d'évaluer : 1. Une codification exotérique ou ésotérique (du langage, du discours, de la culture, de la psyché, des rêves, des gestes, des rapports humains, etc.). 2. Une fonctionnalité psycho-sociale de ces codes qui fait déborder l'individuel dans le collectif. Clichés, stéréotypes et archétypes ont en effet pour point commun, en dépit des divergences disciplinaires, de faire entrer l'Autre, ou plutôt les Autres, dans le Moi, le collectif dans l'individuel, jusqu'à peupler l'inconscient et l'intime de nos rêves, dans la psychologie analytique et en parasiter la restitution par un langage « emphatique » mentionné par Jung. Ce que remarquaient d'une certaine manière déjà les écrivains cités dans les dictionnaires : en se laissant aller, à l'automatisme, à l'inconscient, on n'atteint pas l'individuel ou le personnel, seulement un style collectif, un style cliché, dont il faudrait généralement se garder, à moins que l'on décide de s'y livrer, comme c'est notamment le cas dans l'écriture automatique surréaliste, afin de renverser la vapeur du banal et de créer de l'extraordinaire par une nouvelle combinatoire désarticulée de clichés.

Reste que le cliché et les notions parentes, de stéréotype et d'archétype, sont donc conceptualisées et évaluées *in fine* selon une *efficacité* psycho-sociale, vis-à-vis d'un public à convaincre, à séduire, à conformer, que ce soit dans les discours et l'argumentation, dans la publicité, dans la propagande, etc., ou, inversement, en fonction d'un individu qui forme sa personnalité consciente et inconsciente, vis-à-vis du groupe, voire de l'espèce, de l'archaïque et de l'inconscient collectif chez Jung. Les causes de l'inflation psychique d'un sujet, comme la possession mystique, ne renvoient pas seulement aux profondeurs de l'inconscient. Pour en rendre compte, Jung prend pour exemple plus courant le cas suivant :

« L'inflation psychique n'est nullement une manifestation que crée seulement l'analyse ; [...] elle se produit très souvent dans la vie banale [...] un cas très courant est constitué par l'identification dépourvue de toute note d'humour de nombreux hommes *avec leur profession et leur titre*. [...] en m'identifiant à mon emploi ou à mon titre, je me comporte comme si j'étais moi-même toute cette fonction sociale complexe, ce fonctionnement structuré qu'on appelle un

« poste », comme si j'étais non seulement le titulaire du poste, mais aussi et en même temps la nécessité sociale et l'approbation collective de la société [...] L'identification avec sa charge ou son titre possède en soi quelque chose de si *séduisant* que nombreux voit-on les hommes qui ne sont plus rien d'autre que la dignité que la société a bien voulu leur conférer. *Il serait vain de chercher derrière cette façade une trace de personnalité.* »⁷¹

Ce qui intéresse chacune des disciplines est donc que les clichés, les stéréotypes et les archétypes forment, chacun à leur niveau, une codification du langage (parlé, visuel, sonore, gestuel, idéal, etc.) qui fait toujours exister le cliché en rapport avec son utilité pratique ou sa nocivité, vis-à-vis d'individus, de groupes, d'un public ou de l'opinion qu'il informe, conforme, discrimine et parfois aliène. Étrangement, c'est seulement dans le cas des clichés que cette codification et ce fonctionnalisme sont perçus de manière péjorative et ce, de manière quasi unilatérale. Seuls les clichés sont perçus uniquement comme réducteurs et aliénants pour les langages et les rapports de l'individu au collectif. Rétrogradons un moment afin de comprendre, une première, les raisons de ce caractère abusivement péjoratif des clichés, aux dépens des autres notions qui s'y apparentent.

3. Philosophie, histoire et politique

a. Les clichés et leur faculté : le sens commun

Si la question de savoir ce qu'est un cliché fait le bonheur de notre sens commun, si elle déclenche son rire souvent mauvais, c'est bien qu'il semble être l'instance privilégiée pour y répondre. N'est-il pas la juridiction par excellence des clichés, de leur production, de leur circulation autant que de leur jugement, esthétique ou social, valorisant ou dévalorisant ? Remarquons que l'usage contemporain de la notion de sens commun est généralement péjoratif, comme l'est l'usage du terme cliché. En philosophie, le concept de sens commun renvoie au moins à trois courants d'idées : 1. Une problématique de la perception et de l'accord entre les perceptions (Aristote, Kant) dont le fondement esthétique est souvent occulté par les deux autres courants d'idées. 2. Une problématique parente de la réflexion sur les *topos*, les lieux communs du discours en rhétorique qui permettent, nous l'avons vu, un

71 Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, op. cit., p. 56-60 ; à rapprocher de l'analyse de Hannah Arendt du cas d'Eichmann sur laquelle nous allons nous attarder plus loin.

accord entre un orateur et son public (Aristote). 3. Une problématique critique, une opposition traditionnelle de la philosophie et des sciences contre le régime de l'opinion, de la doxa, où le sens commun est rapporté à des énoncés figés qui s'apparentent à des clichés.

Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique* en fait ainsi le premier obstacle épistémologique :

« Une expérience *scientifique* est alors une expérience qui *contredit* l'expérience *commune*. D'ailleurs, l'expérience immédiate et usuelle garde toujours une sorte de caractère tautologique, elle se développe dans le règne des mots et des définitions [...] l'opinion a, en droit, toujours tort. L'opinion *pense* mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins de connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s'interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l'opinion ; il faut d'abord la détruire. »¹

Dans ce sens moderne les clichés sont donc le contenu même de la faculté du sens commun, la forme d'expression de ces opinions que la science, la philosophie et, ajoutons, l'art, se donnent pour tâche de détruire. Détaillons ce rapide panorama. La première formulation du concept de sens commun est esquissée par Aristote dans son traité *De l'âme*². Le sens commun y apparaît indirectement comme faculté sensitive, ce qui implique pour nous que les clichés, entendus comme produits du sens commun, peuvent relever originellement de l'esthétique. Aristote distingue des sensibilités propres à tel sens particulier (la couleur pour la vue par exemple) des sensibilités communes (*koine aisthesis*) telles que le mouvement, le repos, le nombre, la figure, la grandeur, qui sont perceptibles par un sens comme par un autre ou par plusieurs à la fois, souvent indirectement.

Ces sensibilités communes doivent en passer par un sens commun qui articule et se superpose aux cinq sens, sans être pour autant un sixième sens, une large part de l'argument d'Aristote dans ce passage portant sur ce point de distinction. Le sens commun permet ainsi l'analogie entre des perceptions singulières, il synthétise le divers de la sensibilité qui affecte plusieurs sens à la fois. Il s'agit donc d'une faculté unifiée, unifiante, active et en même temps discriminante. La perception, selon Aristote, nous met ainsi en relation avec des choses que nous identifions dans leur substance et pas seulement à travers des qualités sensibles qui resteraient à l'état autonome de propriétés³.

1 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 2004, p. 13-16.

2 Aristote, *De l'âme*, 425a27, trad. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

3 Danielle Lories, « Des sensibles communs dans le « De anima » d'Aristote », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 89, n° 83, 1991, pp. 401-420 : « Dans les sensibles communs, c'est l'unité de

La notion de sens commun prend d'autres sens encore chez Aristote, elle dérive dans *Les Topiques* et *La Rhétorique*, d'une faculté sensitive, à un contenu formel de cette faculté que sont les *topos*, lieux communs mnémotechniques du discours, ancêtres nobles des vulgaires clichés. Ces *topos* sont inventoriés par Aristote selon leurs genres respectifs à partir desquels un sujet doit être abordé par un orateur qui entreprend d'être compris par l'auditoire qu'il cherche à convaincre. Comme l'écrit Aristote :

« Qu'il (le présent traité) soit utile pour les contacts avec autrui, cela s'explique du fait que, lorsque nous aurons dressé *l'inventaire des opinions qui sont celles de la moyenne des gens*, nous nous adresserons à eux, non point à partir de propositions qui leur seraient étrangères, mais à partir de celles qui leur sont propres, quand nous voudrions les persuader de renoncer à des affirmations qui nous paraîtront manifestement inacceptables. »⁴

Les *topos* du sens commun reçoivent alors une valeur pratique qui outrepassa leur valeur négative, puisqu'en servant de matière première et de point de départ aux discours, ils peuvent servir *contre eux-mêmes*. Aristote pose néanmoins les fondations d'une aporie des *topos* qui deviendra aporie des clichés : pour les combattre, il faut les retourner tout en contribuant ainsi à leur propagation. Enfin, nous l'avons déjà mentionné, une parenté plus indirecte doit être opérée entre le sens commun des sensibles communs, les *topos*, et les règles canoniques de *La Poétique* aristotélicienne, au sens où les *topos* du discours et les règles autorisent le récit mimétique, en codifiant la fiction et ses genres, jusqu'à leurs parodies.

Fondé sur ce concept du sens commun, Aristote peut donc être l'un des premiers à avancer la thèse selon laquelle l'homme apprend le langage par imitation et répétition, reconnaissance et désignation. Un peu moins détaillée et moins orientée dans l'expérience commune qu'il rapporte, c'est la position soutenue dans *La Poétique*, lorsqu'Aristote avance qu'imiter est le propre de l'homme :

« Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations.[...] en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. »⁵

la chose, son identité sous différents aspects qui en appelle à l'unité de la conscience perceptive. ».

4 Aristote, *Les Topiques*, I, trad. Jean Tricot, Paris, Vrin, 1997, p. 102 (nous soulignons).

5 Aristote, *La Poétique*, 48b17, trad. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 43.

Il s'agit d'un passage très commenté et traduit parfois différemment : la mimesis n'y est, en effet, pas toujours considérée comme imitation mais comme représentation. Reste le modèle de la connaissance mis en avant par Aristote et appliqué aux imitations-représentations de l'art pour légitimer le plaisir qu'on y prend. Ce faisant, Aristote nous permet d'identifier l'une des origines du plaisir que nous avons à répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? ». Avant l'euphorie cumulative de la liste et avant surtout la dépression mélancolique que suscitent les clichés, il s'agit d'un plaisir relatif à la connaissance, à la *recognition* et la *désignation*, celui que nous éprouvons lorsque nous nous écrivons : « Ça c'est un cliché ! » ou « C'est cliché ! ».

Comme l'explique Aristote, notre plaisir à la désignation provient autant de la ressemblance formelle, de l'adéquation logique, que de la conscience plus subtile d'une différence de nature entre la représentation et l'objet réel. Ce léger décalage procure la liberté du jeu. Poursuivons la réflexion d'Aristote : c'est lorsque cette différence s'annule, lorsque l'objet se confond et, plus encore, lorsqu'il disparaît dans sa représentation, dans notre cas dans le cliché, que le plaisir à la reconnaissance est remplacé par le déplaisir et la désapprobation face à la disparition de l'objet dans son signe, puisque dans le cliché, ce n'est plus l'objet que l'on reconnaît mais une représentation caricaturale de cet objet qui vaut pour elle-même. Si la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » ressuscite néanmoins un plaisir qu'on penserait pourtant exclu du phénomène lui-même, c'est d'abord parce qu'elle fabrique un nouvel objet – la notion « cliché » elle-même – pour laquelle il nous est demandé de trouver des représentations qui lui correspondent.

À travers ce mécanisme élémentaire de l'esprit, si la question fait le bonheur de notre sens commun, c'est donc qu'elle renvoie de plusieurs manières, formelles et structurelles, à l'enfance et aux plaisirs de reconnaissance et d'identification les plus rudimentaires : celui de relier un ou des objets naturels, déjà connus, à la représentation d'une forme qui le ou les représente de manière générique. L'exemple le plus évident à cet égard est celui des jeux et des exercices de livres d'enfants qui consistent à relier deux colonnes : l'une composée d'objets, l'autre de formes similaires (un triangle pour la tour Eiffel, un pentagone pour le bâtiment du Pentagone), ou encore des mots et des choses qui leur correspondent (un animal et sa représentation archétypique). On le retrouve notamment à l'âge adulte avec les icônes du langage SMS (pictogrammes, icônes d'objets, émoticônes, etc.). Les clichés seraient ainsi parents des premiers apprentissages, des premières catégories et des premiers mécanismes par

lesquels notre esprit appréhende le réel. Le plaisir du sens commun à répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » répète ces plaisirs élémentaires de l'apprentissage, par un savant mélange entre étonnement et déjà-vu, déjà-su de nos catégories. Autant par sa phonétique onomatopéique que par sa mécanique linguistique rudimentaire et son processus heuristique de recognition, la notion de cliché comporte une dimension ludique et nostalgique qui renvoie aux jeux de l'enfance.

La question « qu'est-ce qu'un cliché ? », en s'adressant à notre sens commun, réactive donc ces plaisirs archaïques à la reconnaissance et l'identification qui en passent déjà par des clichés. Ce faisant, elle revitalise, naturellement et artificiellement, toutes les choses désignées comme clichées ; celles-ci retrouvent, l'espace d'un instant, leur aspect curieux dès lors qu'on les met en catalogue. Notre joie spontanée face à la question est donc partiellement un *effet* de la question elle-même, mais également un effet révélateur d'une certaine nature du concept de cliché. Il ne s'agit donc pas d'un effet illusoire ou simplement accessoire, puisqu'il nous renvoie à une origine des clichés dans les mécanismes élémentaires de la connaissance, exploités diversement par les artistes comme par les amateurs. Le stéréotype et le cliché participent donc, par les biais de la généralisation, de la répétition (et de la banalisation), de tout processus de cognition et de recognition – ce que la critique et la hantise des clichés ne peuvent nier, sinon à se retourner contre elles-mêmes. Cela explique peut-être aussi la violence de la haine dont les clichés peuvent faire l'objet. Ils posent en effet un problème d'indifférenciation entre le concept et le cliché puisque tous deux se fondent sur des traits communs : la généralité, la consistance ou la résistance.

C'est donc le sens esthétique du sens commun comme sensibilité commune, comme sens unifiant les sensations particulières des cinq sens, que privilégie selon nous Deleuze dans la critique des clichés qu'il propose. Ainsi, peut-il écrire que « la peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés », mais qu'il ne s'agit pas d'une « figuration de ce qu'on voit, elle est ce que l'homme moderne voit. Elle n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, mais parce qu'elle prétend *régner sur la vue* ⁶ ». Le problème du sens commun qu'imposent les clichés est, pour Deleuze, qu'ils lissent, qu'ils normalisent les sensations propres, qu'ils en rabattent la part de sublime et d'intolérable pour ne laisser que des réactions automates, insensibles et normalisées. On perd la logique de la sensation pour le modèle de la

6 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 19.

recognition. Derrière le combat pictural de Bacon contre la figuration que commente Deleuze, il faut donc apercevoir en filigrane un combat philosophique contre Aristote et l'idée que l'œuvre d'art tiendrait par autre chose qu'elle-même : mimesis, règles poétiques, représentation d'un objet, reproduction d'un modèle et, bien entendu, clichés ; tandis que, pour Deleuze, il faudrait toujours jouer l'autonomie nomade contre l'organicité sédentaire en dressant une Image contre les clichés et le sens commun.

C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles ses deux ouvrages sur le cinéma se démarquent des thèses sémiologiques de Christian Metz sur la narrativité, le discours imagé, le langage et la grande syntagmatique. L'une des décisions théoriques de fond de Deleuze est en effet une rupture avec le structuralisme, plus particulièrement la sémiologie, dans le sillage pour le cinéma de Serge Daney notamment, mais surtout dans une rupture vis-à-vis d'une certaine philosophie du langage qui prétend à la scientificité en se fondant sur les thèses et la méthodologie de Saussure. Si néanmoins Deleuze produit lui aussi une sémiologie, c'est au sens d'une taxinomie des signes, une sémiologie proprement cinématographique qui n'assimile pas les images à des énoncés linguistiques. Une des thèses majeures de Deleuze à propos du cinéma est donc de considérer que les images filmiques sont bien des « signes » qui ne sont pas seulement visibles mais également lisibles sans pour autant se réduire à des signes linguistiques⁷. C'est pourquoi Pierce et surtout Bergson servent d'alternative à Saussure pour résoudre ce problème de signes qui intéresse Deleuze depuis *Proust et les signes*⁸.

Dans le commentaire qu'il propose, avec le titre-question « Y-a-t-il une esthétique deleuzienne ? », Jacques Rancière confirme cette opposition souterraine à Aristote⁹. Il situe pour cela Deleuze dans l'avènement de l'idée ou de l'image de la pensée comme *Esthétique*, c'est-à-dire comme ruine de la *Poétique*, classique, aristotélicienne et, avec elle, ruine de tous les clichés figuratifs et narratifs qu'elle est supposée charrier. Selon la perspective de Rancière, l'esthétique n'est pas à entendre au sens d'une discipline mais comme une idée de la pensée et comme une question qui porte sur le sensible et sur la puissance de pensée qui l'habite avant la pensée et à l'insu de la pensée. La pensée deleuzienne en est, selon Rancière,

7 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, cinéma et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 8.

8 Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses universitaires de France, 2010 ; la filiation du problème des signes de Proust aux ouvrages sur le cinéma est évoquée par Deleuze dans un entretien intitulé « Sur L'Image-mouvement » in *Pourparlers*, op. cit., pp. 67-81.

9 Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » in Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze : une vie Philosophique*, Le Plessis Robinson, Institut Synthélabo, 1998.

un exemple emblématique. Il écrit ainsi, mélangeant les références à *Différence et Répétition*, *Logique de la sensation* et les deux ouvrages sur le cinéma portés par le commentaire de Bergson :

« Pas plus que l'esprit chez Platon, la toile du peintre n'est blanche, en attente de ce qui doit la remplir, la toile est surpeuplée, recouverte par les données figuratives, c'est-à-dire pas simplement les codes figuratifs picturaux mais les clichés, la doxa, le monde des ombres sur le mur. Les « données figuratives » ou la doxa, qu'est-ce que c'est ? C'est le découpage sensori-moteur et signifiant du monde perceptif tel que l'organise l'animal humain lorsqu'il se fait centre du monde ; lorsqu'il transforme sa position d'image parmi les images en *cogito*, en centre à partir de quoi il découpe les images du monde. Les « données figuratives », c'est aussi le découpage du visible ; du signifiant, du croyable tel que l'organisent les empires, en tant qu'actualisations collectives de cet impérialisme du sujet. Le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la doxa, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toile, sur tout écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara. »¹⁰

La mention sous la plume de Rancière du cogito comme centre de découpage et d'unification du visible en schèmes sensori-moteurs, du cogito comme empire de la subjectivité et des hommes comme « maîtres et possesseurs de la nature ¹¹ » auquel s'oppose Deleuze dès *Différence et Répétition*, n'est pas innocente.

Une deuxième formulation du concept de sens commun se trouve en effet dans la pensée de Descartes, où le sens commun vient s'opposer à l'expression, de fond comme de forme, des idées claires et distinctes. On connaît l'introduction célèbre du *Discours de la méthode* :

« Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. »¹²

10 *Ibid*, p. 530.

11 René Descartes, *Discours de la méthode*, Sixième Partie, Paris, Flammarion, 1992, p. 80.

12 *Ibid*, Première Partie, p. 23.

Comme l'a bien montré Léon Brunschvicg¹³, il s'agit là d'un pastiche d'un passage des *Essais* de Montaigne, que Descartes répète afin de profiter de sa banalisation pour en accentuer le ton satirique. Mais il faut distinguer dans la pensée cartésienne, le bon sens, dont il fait ici l'apologie de manière ironique puisqu'il reprend le terme dans son sens populaire, du sens commun. Le bon sens renvoie, selon la logique dualiste, à l'esprit, tandis que le sens commun renvoie au corps et à ses sens trompeurs. Descartes hérite en cela d'une double tradition, aristotélicienne et scolastique qui l'amène à loger le sens commun dans une partie du cerveau, la glande pinéale. Il s'agit d'une localisation, anachronique mais néanmoins logique, que nous retrouvons plus tard et de manière critique comme siège des clichés.

Inscrit dans le cerveau, le sens commun sert de manière positive à l'apprentissage social pour Descartes, par l'« exemple » ou la « coutume », il permet parfois de démasquer certains philosophes et certains savants charlatans qui, dans leurs cabinets, écrit-il, tirent vanité de ce que leurs spéculations, qui ne produisent aucun effet, « seront plus éloignées du sens commun » et qu'ils auront dû employer « d'autant plus d'esprit et d'artifice à tâcher de les rendre vraisemblable. ¹⁴ » Descartes, en même temps qu'il propose une méthode contre les préjugés et les erreurs du sens commun, propose donc un compromis, une éthique de l'écriture, valorisant un style qui emprunte au bon sens populaire pour s'opposer aux savants-sophistes, plus intéressés à séduire qu'à convaincre puisqu'ils emploient l'élaboration de leur pensée à masquer son caractère éminemment fabriqué, de manière à conférer à leur discours et leurs théories, un pouvoir supérieur de captation qui appartient *in fine* au régime de la fable, du vraisemblable plutôt que du vrai, de ce qui fait artificiellement plus vrai que le vrai.

On le sait, Descartes recommande en effet la simplicité du bon sens qui fait la clarté de son style. Ce faisant, il critique lui aussi un rapport de manipulateurs de préjugés et de manipulés qui les répètent ; car, pour Descartes, le sens commun produit bien des préjugés (précipitation et prévention du jugement), voire des erreurs, des appréciations et des opinions colportées sans vérification, que d'aucuns débitent et répètent déjà comme des perroquets ou comme des

13 Léon Brunschvicg, *Descartes et Pascal, Lecteurs de Montaigne*, New-York-Paris, Brentano's, 1944, p. 115-116 : « [...] dès la première phrase [Descartes] se met sous le parrainage de Montaigne. « Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée ». La formule passe pour l'axiome caractéristique par excellence de la pensée cartésienne [...] En fait c'est une simple citation des *Essais* : « On dit communément que le plus juste partage que nature nous fait de sa grâce, c'est celui du sens. » (II, XVII, 657). Montaigne poursuit : « car il n'est aucun qui ne se contente de ce qu'elle lui en a distribué. » ». Disponible à l'adresse suivante : http://classiques.uqac.ca/classiques/brunschvicg_leon/descartes_et_pascal/descartes_et_pascal.html (consulté le 15 mars 2017).

14 René Descartes, *Discours de la méthode*, op. cit., p. 30.

automates. C'est la raison pour laquelle, pour aboutir à la découverte du Cogito comme fondement des connaissances, il oppose méthodiquement un doute nécessairement *hyperbolique*, car les préjugés, comme les *topos* dont Aristote procédait à l'inventaire, sont pléthore et qu'il s'agit de les épurer de manière radicale.

Les préjugés correspondent à tous ces jugements faux du sens commun, admis en raison d'une soumission à une idée préconçue ou à un intérêt social. La fameuse formule « *cogito ergo sum* », « je pense donc je suis » renvoie donc au bon sens, mais dépouillé et vacciné, semble-t-il, du parasitage du sens commun. C'est ce que contestera Deleuze dans *Différence et Répétition* où il estime que Descartes relance exemplairement le présupposé implicite de la philosophie qui prétend échapper aux préjugés, celui d'une nature droite de la pensée et d'une bonne volonté du sens commun, qui impliquent toujours le modèle de la recognition qui, croyant repousser la doxa, l'introduit au cœur même de la pensée. Descartes continue, selon Deleuze, de présupposer que l'on peut penser sans présupposé et donc qu'il est possible de commencer à penser par un vrai commencement qui aurait éliminé tous les présupposés.

On retient, à ce stade, quatre éléments pour la suite de notre réflexion : 1. La localisation du sens commun, de cette faculté et de ses produits, *topos* ou clichés, dans le cerveau via la mémoire. 2. L'ambivalence critique qui dénigre le sens commun mais s'en sert en même temps pour opérer la critique du pédantisme savant. 3. Contre les théories-fictions et les élucubrations, l'éthique de l'écriture de Descartes qui situe préventivement le problème philosophique des clichés du côté littéraire d'un problème du style. 4. Enfin, notons le motif pléthorique : le sens commun produit et répète une multitude de préjugés qui deviendront plus tard les clichés ; contre cette prolifération Descartes prône, le premier, l'épuration méthodologique et l'hyperbole critique.

Par-delà sa critique du modèle classique de la recognition et du cogito, on doit retrouver cette hyperbole critique, non plus dans le sens d'une méthode de la raison mais d'une logique de l'irrationnel, chez Deleuze. Comme le pointe Rancière, tout dans la pensée de Deleuze « se passe comme si plus l'art s'approchait de sa vérité, plus il devenait allégorie de lui-même et plus la lecture en devenait allégorique »¹⁵ – manière de dire qu'avec de tels principes, notamment d'hostilité radicale aux clichés, on ne fait pas œuvre, on ne fait que s'épuiser dans des projets impossibles d'œuvres, où la seule solution est celle de la méta-œuvre, allégorique

15 Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » in *op. cit.*, p. 532.

ou analogique, de second degré, qui fait ressentir l'affect-choc du désert qui, lui-même, ne produit pas l'œuvre, et qu'elle-même ne pourra jamais que suggérer.

Une troisième formulation historique et philosophique de la notion de sens commun se trouve dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Ce dernier distingue toujours « bon sens » et « sens commun » : le premier correspond à une forme de l'entendement et du jugement fondée sur des concepts qui ne sont en réalité que des pseudo-concepts selon Kant (critique de Descartes). Le sens commun, quant à lui, correspond au jugement de goût esthétique, opéré à partir des sentiments. Par là, le *sensus communis* kantien retrouve donc un caractère esthétique lié à la perception. Il est postulé par Kant comme norme idéale des jugements de goût, une norme nécessairement *indéterminée* car il s'agit d'un concept transcendantal et non empirique. Lorsque nous émettons un jugement de goût, nous le postulons recevable et partagé par autrui, nous postulons un sens commun. Kant nous indique une piste d'explication à notre difficulté à saisir empiriquement les clichés : ils appartiendraient, avec leur faculté de production et de reconnaissance, au domaine du transcendantal qui intéressera tout particulièrement Deleuze. La notion de sens commun retrouve néanmoins, avec Kant, une valeur pratique puisque le sens commun *doit* être postulé pour permettre la *communication* humaine.

La formulation qu'en donne Kant reste cependant nuancée, elle peut être soit positive :

« Sous cette expression de *sensus communis* on doit comprendre l'Idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger, qui dans sa réflexion tient compte en pensant (*a priori*) du mode de représentation de tout autre homme, afin de rattacher pour ainsi dire son jugement à la raison humaine tout entière et échapper, ce faisant, à l'illusion résultant de conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives, qui exercerait une influence néfaste sur le jugement. »¹⁶

Soit, quelques lignes plus tôt, une version tout aussi nécessaire mais nettement dévalorisante :

« [...] la qualité inférieure, que l'on peut toujours attendre de celui qui prétend au nom d'homme [...] sous ce terme de *commun* [...] on comprend le *vulgaire*, qui se rencontre partout et dont la possession n'est absolument pas un mérite ou un privilège [...] »¹⁷

16 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première partie, § 40, *op. cit.*, p. 185-186.

17 *Ibid*, p. 185.

On retrouve ici plusieurs éléments qui dérivent du commun, vers le courant, le banal et finalement le vulgaire, autant de caractéristiques qui affectent plus tard la notion de cliché comme produit du sens commun, tout pratique qu'il soit. Or, on le sait, la pensée deleuzienne depuis *Différence et Répétition* entend dérégler cet accord des facultés kantien fondé sur l'inquiétante faculté d'un *sensus communis* qui postule une possible et universelle communication des opinions, des jugements et des pensées entre les hommes. Dans son commentaire des ouvrages de cinéma de Deleuze, Dork Zabunyan, insiste ainsi sur le post-kantisme de Deleuze et fait de *Différence et Répétition* et la critique deleuzienne de l'accord kantien des facultés une clef de voûte de la lecture de *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. Il rappelle que pour Deleuze :

« Le « penseur passionné » s'éveille au monde de la pensée par-delà ce que tout le monde est censé penser ou savoir ; il faut l'épreuve d'un commencement radical en philosophie, *hors de l'élément du sens commun*. Avec lui, l'acte de penser n'est plus soumis aux réquisits d'un sujet universel. Il arrive que Deleuze accuse la philosophie d'avoir trop souvent oublié ou négligé la noblesse de son intention de départ : elle qui avait le projet de rompre avec l'opinion – la *doxa* – la retrouve au niveau de ses conditions subjectives [...] En témoignent notamment la *banalité* et le caractère dérisoire des exemples choisis par une « image de la pensée » dont Platon et Descartes sont les représentants majeurs : « c'est une table, c'est une pomme, c'est le morceau de cire, bonjour Théétète » »¹⁸

Il ressort de ce bref rappel à propos de la notion de sens commun, deux axes pour la suite de notre réflexion. Premièrement, nous pouvons faire la typologie de trois attitudes philosophiques possibles à l'égard du sens commun et donc, pour nos développements, à l'égard des clichés : 1. La recherche d'une conciliation d'usage communicationnel et potentiellement critique, quoique mesurée : c'est la voie rhétorique suivie par une partie des études sémiologiques. 2. Une démarche réflexe et raisonnée d'hostilité sur laquelle nous aurons à nous attarder plus longuement. 3. Une approche analytique neutralisante qui prend le sens commun comme objet d'étude. Cette dernière est particulièrement sensible en sociologie, où le sens commun correspond à l'ensemble des croyances et des connaissances des agents d'un groupe social. Ces croyances et ces connaissances, pratiques, illusoires ou non, fondent leurs *habitus*, leur manière de juger, une faculté sociale à se situer dans la société et une forme de rationalité de classe qui permet la reconnaissance de ses membres : l'appartenance à tel ou

¹⁸ Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 29.

tel groupe selon des échelles variables qui peuvent aller du plus petit (groupe social particulier, quartier ou métier par exemple) au plus grand (nation).

Deuxièmement, que ce soit dans l'inventaire aristotélicien, le doute hyperbolique cartésien ou dans le jugement esthétique sans concept de Kant, il faut retenir que le contenu du sens commun, que nous appelons préventivement et donc anachroniquement clichés, est nécessairement divers et anarchique. Il appartient au domaine du transcendantal qui explique qu'on puisse parfois légitimement confondre la faculté (le sens commun) et ses produits (les clichés), par métonymie. À partir de là, il faut apercevoir que les clichés n'en forment pas moins des lieux communs, des points de repères, rationnels, communicationnels, esthétiques, moraux, politiques ou sociaux. Enfin, il faut cerner que cette nature pléthorique des clichés est à la source d'une tentation épistémique et stylistique, complémentaire de l'éradication critique, une tentation qui poursuit pourtant certaines pistes de la définition du cliché par le sens commun : celle d'en dresser l'inventaire, de procéder à une liste complète des clichés en usage, tentation dont nous trouverons la trace chez les écrivains du XIX^e siècle et dont on retrouve la version banalisée dans quantité de parodies ou de bêtisiers qu'ils soient littéraires ou cinématographiques.

b. La doxa, la mimesis, le mythe, les lieux communs et les idées-reçues

On crédite peut-être un peu à tort Walter Lippmann et son ouvrage *Public Opinion*¹⁹ d'avoir inventé ou conceptualisé la notion moderne de stéréotype pour au moins deux raisons. D'abord, parce qu'il cite lui-même des précédents, en particulier l'historien de l'art Bernard Berenson et son ouvrage, *Central Italian Painters of the Renaissance*, paru en 1897 soit deux ans avant l'*Esthétique de la langue française* de Remy de Gourmont. Sans nous y attarder, rappelons que Lippmann entame son chapitre centré sur les stéréotypes par un développement sur les débats juridiques en rapport avec la valeur du témoignage (parasité par les stéréotypes qui *font voir* aux témoins ce qu'ils n'ont pas pu voir), il poursuit par une discussion des thèses de William James et John Dewey, où Lippmann conclue qu'« en général, nous ne voyons pas d'abord et ensuite nous définissons, nous définissons d'abord et ensuite nous voyons »²⁰. Autrement dit, le stéréotype n'est pas, selon lui, un stimulus extérieur mais une forme intérieure le précédant et le modelant. Enfin, Lippmann fait intervenir la citation suivante de Berenson :

« [...] avec les formes presque innombrables que prend un objet [...] avec notre insensibilité et notre inattention, les choses n'auraient guère pour nous des traits et des contours si déterminés et si clairs que nous pourrions nous remémorer à volonté, sans les stéréotypes que les formes de l'art leur ont prêtés. »²¹

Cela ne veut, bien entendu, pas dire que Berenson serait le véritable inventeur de l'usage académique du terme, simplement que le terme était déjà d'usage courant dans une large part du sens que lui accorde Lippmann et que ce sens renvoie à la psychologie de la perception, notamment esthétique, où le phénomène est particulièrement sensible, bien que Lippmann estime par la suite que les stéréotypes ne viennent pas seulement des formes de l'art mais aussi, voire surtout, de nos codes moraux, de nos mœurs, de nos philosophies et de nos velléités politiques. L'art, pour lui, est simplement le lieu où s'opère et se révèle l'opération de changement culturel de notre perception selon de nouveaux canons.

19 Walter Lippmann, *Public Opinion* [1922], New Brunswick, Transaction Publishers, 1991.

20 *Ibid*, p. 81 (nous traduisons).

21 Bernard Berenson, *Les Peintres italiens de la Renaissance* [1897], trad. Louis Gillet, Paris, Klincksieck, 2017 ; cité par Walter Lippmann in *Public Opinion*, *op. cit.*, p. 83 (nous traduisons).

Deuxième raison du léger abus que l'on fait en attribuant à Lippmann la paternité de la notion de stéréotype, c'est que l'on oublie que son ouvrage se place sous la patronage de Platon et de l'allégorie de la caverne dans la *République*, citée en exergue par Lippmann, avant une introduction intitulée : « The World Outside and the Pictures in our Heads / Le monde extérieur et les images dans nos têtes ». Le mythe platonicien serait donc l'une des sources sinon la source principale de la description par Lippmann du double mouvement des stéréotypes, notamment lorsqu'il écrit, empruntant la métaphore de l'abeille butinant :

« Dans l'immense confusion bourgeonnante et bourdonnante du monde extérieur, nous sélectionnons ce que notre culture a *déjà* défini pour nous, et nous avons tendance à percevoir ce que nous avons préalablement sélectionné sous la forme stéréotypée pour nous par notre culture. »²²

Plus encore, le mythe platonicien serait l'une des sources du fantasme, aperçu avec Deleuze, de pénétrer dans le cerveau des autres pour y trouver leurs stéréotypes, notamment lorsque Lippmann écrit, témoignant de sa participation à la conférence de Paris après la Première Guerre Mondiale avec la délégation américaine :

« Si quelqu'un avait pu *pénétrer l'esprit* de M. Clemenceau, aurait-il pu y trouver des images de l'Europe de 1919, ou bien une imposante sédimentation d'idées stéréotypées, accumulées et solidifiées au fil d'une longue existence pleine de combats. Voyait-il les Allemands de 1919, ou bien le type de l'Allemand tel qu'il avait appris à le voir depuis 1871 ? »²³

L'ancêtre le plus évident de la notion de cliché, comme celle de stéréotype, serait donc celui de doxa telle que Platon la définit et surtout telle qu'il l'allégorise, la met en images dans le mythe de la caverne.

La notion étant largement connue dans le milieu académique, au-delà même de la philosophie, bornons-nous dans un premier temps aux quelques rappels. La doxa, on le sait, est un terme issu du grec ancien et transmis par la philosophie antique. Il désigne négativement ce qu'on appelle plus communément aujourd'hui l'opinion, le sens courant ou le sens commun, les croyances partagées à propos de quelque chose, qui s'opposent au *logos*, c'est-à-dire à la raison qui recherche la vérité. Dans plusieurs dialogues de Platon, elle correspond aux opinions confuses, contradictoires et illusoires, qui renvoient à des valeurs généralement admises sur ce qui est beau, ce qui est juste, ce qui est vrai, des opinions qui

22 *Ibid*, p. 81 (nous traduisons).

23 *Ibid*.

tiennent en définitive plus de l'ignorance que du savoir. Pour Platon, la doxa appartient au régime des apparences, du paraître, de la réputation sociale, au sens d'une façade qui brille et cache la vérité : déjà un « prêt-à-porter de l'esprit » (Amossy), offert à l'approbation ou l'opprobre sociales. Manipuler la doxa permet, selon une distinction des plus classiques, de séduire plutôt que de convaincre. Car lorsque l'on convainc, selon Platon, on distingue l'essence de l'apparence tandis que lorsque l'on séduit, on confond l'essence, c'est-à-dire la vérité, avec les apparences.

La doxa tire sa force de conviction d'un caractère plaisant, réconfortant, parce qu'elle confirme *ce que l'on pense déjà* de manière spontanée, sans avoir à faire l'effort de penser, de s'informer, de douter ou de remettre en question. Elle est également réconfortante, parce qu'elle confirme que la majorité des autres, c'est-à-dire nos *semblables* pense comme nous. Elle confirme donc que nos idées et nos opinions sont normales, dans la norme, au sens où elles sont *conformes* à l'étalon d'une majorité. Depuis Platon, le problème philosophique est que la doxa tire sa force, non de la qualité ou de la pertinence de son contenu, mais simplement de l'adhésion formelle du nombre, c'est-à-dire de la multitude de gens qui sont déjà d'accord avec elle. De cette manière, la doxa peut faire passer des opinions pour des vérités. Celles-ci sont abusivement légitimées par le biais d'un simple partage par un assez grand nombre de personnes. La doxa correspond dès ses origines à la formule clichée bien connue : « si tout le monde le dit, c'est que ce doit être vrai ».

Nous avons vu la formulation plus contemporaine de ce fonctionnement de la doxa que proposait la psychosociologie moderne lorsqu'elle parle de « biais de confirmation ». Pour qu'une information soit crue, pour que l'on soit crue vraie, il suffit souvent qu'elle soit répétée à une large échelle, qu'elle soit ainsi mémorisée, crue et répétée à nouveau par le grand nombre, dans un boucle sans fin d'émission-réception-répétition qui confine aux caractéristiques plus actuelles des clichés, à savoir de répétition mécanique et de banalisation. L'information en question acquiert alors sa valeur psychologique et sociale, de l'accord qu'elle permet avec soi-même et avec les Autres que l'on reconnaît comme nos *pairs*, c'est-à-dire ceux dont le regard ou le jugement sur nous a une valeur constitutive pour notre ego psychologique, social comme transcendantal au sens du sujet pensant. C'est la raison pour laquelle nous préférons croire à un certain type d'information déjà standardisée plutôt que risquer de paraître flotter, douter ou d'entrer en désaccord avec soi-même et avec nos semblables. Fondamentalement, la doxa pose et impose donc un consensus.

À partir de ces brefs rappels, quels liens peut-on préventivement tisser entre la doxa, les opinions, les croyances et le domaine des arts qui nous intéresse plus particulièrement ? Ce lien n'est pas tout à fait direct chez Platon. Nous pouvons néanmoins relever deux similitudes : 1. Doxa et art pictural sont critiqués et dénigrés, vis-à-vis du *logos*, comme appartenant au régime des apparences. 2. Sophistes et artistes (au sens large du terme qui comprend les poètes et les dramaturges) sont critiqués et dénigrés de la même manière comme des charlatans, c'est-à-dire par les pouvoirs de séduction et les effets nocifs de leur activité sur le public. Deux éléments diffèrent néanmoins. D'abord, les sophistes et la doxa participent moins au désordre social qu'à un ordre social injuste, tandis que les œuvres dramatiques (littéraires et théâtrales) sont critiquées par Platon à cause de leur usage de la mimesis, parce qu'elles entraînent à l'imitation de personnages fictifs et surtout à l'imitation de la démesure de leurs émotions et de leurs actions, ce qui a pour conséquence d'introduire un désordre psychologique individuel qui est le germe d'un désordre social collectif²⁴.

Les œuvres picturales, en particulier les trompe-l'œil en vogue à l'époque de Platon, sont ainsi condamnés, comme on le sait, parce qu'ils éloignent de la vérité comme fondement d'un ordre social juste. La sévérité apparemment excessive de la prescription politique de Platon à l'égard des artistes a souvent été remarquée ; pour la justifier, on se réfère le plus souvent à l'argumentation de Platon lui-même, concernant les différents degrés de vérité distribués à partir de l'Idée, vers l'objet puis leur représentation en simulacres ou idoles (*eidôlon* ou *fantasma*) qui font perdre de vue autant la réalité pratique que la réalité transcendante²⁵. Mais un point reste peut-être insuffisamment traité : le trompe-l'œil ne concerne pas n'importe quel type de représentation ; à l'instar des clichés, il met en scène un élément le plus souvent banal, quotidien, déjà-vu, voire déjà manipulé par tout un chacun. Pensons aux fameux raisins de Zeuxis ou au rideau de Parrhasios, il s'agit dans les deux cas d'objets de la vie quotidienne pour un certain public : les oiseaux et les hommes en général pour Zeuxis, les spectateurs et les artistes eux-mêmes pour Parrhasios.

Or, c'est justement parce qu'ils représentent des objets banals, et par-là normalement et facilement reconnaissables par un certain spectateur, parce que leur utilisation a fini par user la perception esthétique que nous en avons, que les trompe-l'œil peuvent faire si bien illusion. Représenter en trompe-l'œil un objet trop singulier ou inhabituel, trop hors du commun,

24 François Châtelet, *Platon*, Paris, Gallimard, 1965, p. 107.

25 Platon notamment in *République*, X, 595a-598d ; *Cratyle*, 89b3.

risquerait de desservir l'effet recherché de reconnaissance et de fausse-reconnaissance par lequel aussi bien l'objet que le sujet qui le regarde deviennent étrangers à eux-mêmes. La particularité du trompe-l'œil est donc qu'il représente et répète à l'identique les objets communs, qu'il les déplace dans l'espace artistique et mental de la représentation et de la recognition mais que celui-ci apparaît alors comme un lieu faussement commun, un lieu qui laisse affleurer le dissemblable au sein même du maximum de ressemblance.

Plus que la question médiévale des indiscernables, la solution de la théorie du faisceau proposée par Hume ou encore la théorie moderne des tropes en philosophie analytique²⁶, plus que leur reformulation posée par Arthur Danto à propos des *Boîtes Brillo* d'Andy Warhol²⁷, le trouble qu'instaurent les trompe-l'œil, comme les *ready-made* à leur manière, est donc qu'ils ruinent l'empire perceptif de la reconnaissance, le modèle de la recognition ; ils usent la souveraineté cognitive de la vision sur laquelle se fonde celle de l'intellect occidental ; plus encore ils détruisent la possibilité même d'un lieu commun d'identification des objets et des sujets qui fonderait le socle d'une vie sociale. On comprend ici, par le négatif, la critique que Deleuze adresse à Platon d'importer le modèle doxique de la reconnaissance au cœur même de la philosophie, c'est-à-dire sa forme, tout en prétendant mettre la doxa, entendue comme contenu, en dehors de la philosophie.

Les trompe-l'œil créent en effet un espace d'aperception discrète de l'arbitraire des conventions de reconnaissance, un espace qui tient du non-lieu. Excessivement normé, le trompe-l'œil est donc, en même temps et pour les mêmes raisons, hors-normes. Le trompe-l'œil désigne alors un trouble esthétique du partage et du découpage normés du sensible et du commun. Ce trouble devient politique pour Platon, dès lors qu'en même temps que la hiérarchie ordonnée des Idées, des objets et des représentations, il perturbe l'ordre politique (arbitraire) des places sociales, tout particulièrement dans *La République* où les philosophes, les citoyens-gardiens, les artisans se consacrent tous à leur tâche et à leur identité spécifique afin d'assurer les conditions économiques fondamentales de vie et de survie de la cité. Les trompe-l'œil et leur représentation aberrante d'objets disposés dans des lieux communs

26 Donald C. Williams, « Les éléments de l'être » [1953] in Emmanuelle Garcia & Frédéric Nef (éd.), *Propriétés, mondes possibles et personne*, Paris, Vrin, 2007 ; Alain de Libéra, « Des accidents aux tropes », *Revue de métaphysique et morale*, 2002/4, n° 36, pp. 479-500.

27 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace / La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 (nous rappelons le titre original pour pointer le fait que c'est d'abord la thématique du lieu commun avant l'objet banal qui intéresse Danto).

contreviennent donc à cette logique du Même. Notre hypothèse, qu'il s'agira d'éprouver plus tard, est que les trompe-l'œil seraient les ancêtres des clichés que nous percevons de telle manière qu'ils ne sont plus des clichés.

On comprend peut-être mieux par ce détour le second point qui fait différer, chez Platon, l'enjeu de la doxa de celui de la mimesis telle qu'elle est posée par le trompe-l'œil. Il s'agit de la stratégie agonistique adoptée par Platon et la philosophie. Avec la doxa au sens d'opinions et de croyances communes, il s'agit d'une lutte directe. Les sophistes à cet égard sont bien des ennemis déclarés. Tandis que dans le cas des arts, picturaux ou littéraires, il s'agit d'une lutte nécessairement indirecte qui en passe par des voies obliques. Dans *La République*, on le sait, Platon ne propose pas de réglementer l'activité artistique en tant que telle, hormis celle de la musique pour l'exercice physique des Gardiens ; il propose de bannir les artistes de la société, pour la raison que l'on ne peut pas lutter avec eux à armes égales.

Dans leur cas, il est seulement possible de légiférer pour les exclure de la cité idéale. Pourquoi selon Platon ne peut-on pas lutter philosophiquement avec les artistes charlatans ? Parce que leur manipulation n'opère tout simplement pas au niveau explicite du discours. Parce qu'elle joue, plutôt que par les mots ou par-delà les mots, soit par l'image, les simulacres, les rythmes, les gestes muets, etc., elle n'agit pas sur les mêmes organes du corps. Si l'on suit Platon, plutôt que de travestir le discours et d'atteindre le cerveau pour le pervertir, les œuvres d'art, et les trompe-l'œil au premier chef, ont la particularité de passer en deçà ou au-delà du discours pour atteindre les parties basses du corps, les parties vulgaires, tripes et sexe, sources de nos désirs et de nos appétits les plus chaotiques.

Dans les croyances irrationnelles que les artistes suscitent selon Platon, c'est donc moins le siège de la pensée qui est atteint que le siège corporel du désir qui ne se corrige pas avec des concepts mais par un usage pédagogique, normatif et distrayant des mythes qui en passent, soit par la narration fictive, soit par l'allégorie imagée. Les mythes sont en effet les seuls à pouvoir, eux-aussi, suggérer un au-delà du discours, comme l'écrit Geneviève Droz :

« [...] ou bien il [le mythe] est une explication autre (par l'image ou le symbole) du connu, explication plus divertissante, reposante, suggestive ou pédagogique. Ou bien il est une hypothèse jetée sur l'inconnu, hypothèse vraisemblable et « suffisante » pour nous éclairer sur une question obscure [...] En tout état de cause nous sommes ici au cœur de l'insaisissable : le mythe évoque et suggère ; il propose à notre imagination plus qu'il ne parle à notre intelligence [...] »²⁸

28 Geneviève Droz, *Les Mythes platoniciens*, Paris, Seuil, 1992, p. 14.

Nous reviendrons plus tard sur ce partage réglé et cette manipulation des facultés en jeu dans le problème des clichés. À partir du mythe, une deuxième piste pour tisser des liens entre la doxa et le domaine des arts dans la philosophie antique, consiste à rappeler que le terme est en réalité polysémique chez Platon. Le sens majeur et péjoratif correspond à ce que nous venons d'énoncer : il s'agit d'un ensemble d'opinions et de croyances qui appartiennent au régime des apparences auquel s'oppose le régime du logos dans lequel se place la philosophie. Mais il existe également un sens mineur et positif du terme : la doxa n'est plus l'opinion qui s'oppose à la science, mais l'opinion au sens d'opiner, de donner un avis.

Au lieu d'une croyance passive, le terme doxa désigne alors une activité de l'esprit, qui dialogue, qui juge et émet des opinions, vraies ou fausses, mais qui cherchent la vérité. Ce sens mineur du terme sera renforcé par Aristote pour lequel la doxa désigne un régime intermédiaire entre l'ignorance ou l'illusion et la vérité : c'est le domaine du probable, de ce qui est possible sans qu'on puisse tout à fait en rendre raison. Il s'agit du régime du *vraisemblable*, de ce qui semble être vrai. Or, on le sait, le lieu du vraisemblable correspond pour Aristote à celui de la fiction, comme pour le mythe platonicien, fiction pour laquelle il propose un ensemble de règles dans *La Poétique*. De cette manière, Aristote peut redonner aux arts, à la mimesis, à l'excitation des passions dans les arts, une valeur, à la fois pour la recherche de la vérité (qui fonctionne par imitation) et comme garants de l'ordre social avec la *catharsis* (l'excitation artificielle et la purgation des passions). Ce régime représentatif de l'art, pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière, est au fondement du modèle classique de l'art que remettrons en cause les romantiques en introduisant, comme le verrons, le problème des clichés.

La troisième piste et dernière piste qui relie la doxa et les domaines des arts dans la philosophie antique, passe par une autre notion déjà mentionnée. Ce sont les *topos*, les lieux communs de la rhétorique comme art strictement formel du discours, à distinguer de la sophistique qui enseigne également un certain contenu du discours. Qu'est-ce qu'un *topos* ? Rappelons les similitudes avec le terme cliché souvent signalées : il s'agit d'un thème, d'une image, d'un motif, d'une convention, d'une figure de style, d'un argument récurrent et consensuel qui facilite la communication d'un discours à un public. Il permet d'emporter l'adhésion de ce public qui reconnaît et se reconnaît collectivement dans ce thème, cette image ou cet argument. Il s'agit d'un marqueur qui situe, permet et fabrique du commun par

programmation du discours, indexation encyclopédique et mémorisation d'exemples²⁹. Il permet enfin l'amplification argumentative³⁰. À la différence de la doxa dans sa acception majeure, le *topos* est jugé nécessaire, utile, voire positif dans l'antiquité, car il est un *moyen* qui peut, parmi d'autres, avoir pour fin d'accéder à la vérité et d'éduquer un public.

Notons-le pour la suite, fondé sur les arts de la mémoire, un *topos* rhétorique correspond aussi à quelque chose de *mémorable*, quelque chose qui reste dans l'esprit, une image-formulaire qui permet aussi bien à l'orateur de construire son discours, de s'en souvenir, qu'au public de suivre et de se souvenir du discours qu'il a entendu et donc de faire perdurer la conviction qu'il a pu susciter sur le moment. Frances Yates rappelle la genèse mythologie des arts de la mémoire consignée par Cicéron dans son *De Oratore* et Quintilien dans son *Institutio oratoria*. Le premier à se servir d'une mémoire des lieux et des places serait le poète Simonide afin d'identifier des cadavres d'un banquet dévisagés par l'éboulement du toit. Le lieu commun, à l'origine du *topos*, renverrait donc mythologiquement à une forme antique de police (scientifique), où l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses qu'on y a rangé et les images frappantes, voire traumatisantes dans le cas du mythe, rappellent les choses ou l'identité des personnes elles-mêmes. Il ne s'agit pas seulement, rappelle Yates, de l'importance de l'ordre dans la mémoire mais de la découverte que le sens de la vue est le plus fort de tous les sens quant aux impressions et leur effet sur la mémoire ; elle écrit ainsi que l'« art de la mémoire est comme une écriture intérieure³¹. »

Pour rendre mémorable une image rangée dans un lieu mental, il faut donc, rappelle Yates, en *rajouter* dans la beauté ou dans la laideur pour la rendre frappante ; il faut *amplifier* les effets comiques, dramatiques, attirants ou repoussants. La mémorisation doit fonctionner, écrit-elle, par « chocs émotionnels ». On peut alors distinguer deux états de cette image mentale : elle doit être hors du commun pour être mémorisée, quand bien même elle sert à se rappeler d'un lieu commun et plus tard d'un *topos* conventionnel du discours. Yates note :

29 François Lecercle, « La réversibilité du lieu commun d'Aristote à Flaubert et Léon Bloy » in Itzhak Goldberg (dir.), *Lieux communs. L'art du cliché*, Paris, éd. CNRS, 2019, pp. 31-46.

30 Francis Goyet, *Le Sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.

31 Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 18.

« Manifestement, ils sont complètement amoraux : leur seule fonction est de donner un choc émotionnel à la mémoire par leur idiosyncrasie ou leur étrangeté. »³²

Les *loci* sont donc à l'origine des lieux que la mémoire peut facilement retenir, souvent peu fréquentés pour ne pas perturber la réminiscence. Leurs images correspondent à des formes, des signes distinctifs ou des symboles de ce dont on souhaite se souvenir. À travers cette parenté, on comprend d'avance une double nature des clichés qui, nous le verrons, forment eux-aussi un mixte entre banalité et exceptionnel. S'il n'était que banal répété, usé, le cliché ne serait en effet pas même perçu, ni surtout mémorisé, peut-être même ne serait-il pas répété. S'il n'était qu'exceptionnel au contraire, il ne serait pas d'emblée et toujours jugé péjorativement. C'est en vertu de ce composé double et contradictoire que l'on devient victime du cliché et de sa mémorisation automate et c'est sûrement pour la même raison qu'il peut intéresser l'art et les artistes puisqu'il fait rester en mémoire et répéter, ce qui n'a pas ou ne devrait pas avoir d'intérêt. Le cliché est un état exceptionnel du banal ou un état banalisé de l'exceptionnel qui, par ce biais, retrouve toute sa puissance de « choc ».

Une analogie triviale et plus contemporaine serait celle du tube de musique dont la mélodie nous rentre dans la tête pour s'y répéter sans que nous puissions nous en détacher. À cet égard, le terme de « tube » s'est construit, comme nous le verrons plus tard, de la même manière que le terme de « cliché » de l'intérieur vers l'extérieur : il désignait d'abord au sens propre le contenant, un outil technique de reproduction – le cylindre rotatif – sur lequel étaient enregistrés les morceaux populaires à l'aide d'un phonographe ; au sens figuré, il en est venu à désigner le contenu, le morceau ou la chanson populaire à grand succès. Le cliché est lui aussi un terme initialement technique qui renvoie à un procédé de reproduction en typographie avant de désigner, au sens figuré, des formules trop souvent répétées. Mais si, à la différence du tube et du cliché, le *topos* peut avoir un sens positif dans l'antiquité, c'est parce qu'il stimule directement la mémoire, qu'il participe de son activité et de sa construction tandis que les substituts objectifs qui engendrent une mémoire passive font déjà l'objet de critiques, comme le rappelle le fameux mythe de Theuth dans le *Phèdre* de Platon³³.

On le sait, l'ingéniosité technique de l'écriture y est condamnée pour ses effets contraires, en l'espèce celui de développer la passivité et l'oubli plutôt que l'activité de la mémoire mais

32 *Ibid*, p. 29.

33 Platon, *Phèdre*, 274c-275e.

plus encore pour la raison que l'écriture fait croire à un *semblant* de mémoire qui n'est que du dehors et ne concerne que ce que l'on sait déjà, plutôt que de renvoyer à la réalité d'une acquisition du dedans de ce que l'on ne sait pas encore. Comme l'analyse Droz en des termes proches des caractéristiques des clichés :

« L'écrit est en premier lieu *figé* et clos sur lui-même : face à celui qui l'interroge, il ne peut que renvoyer au silence, ou *répéter* la chose unique qu'il se contente de signifier, toujours la même, *une fois pour toutes*. [...] Ainsi, *inerte, immuable*, intouchable, il *pétrifie* le sens, et monologue avec lui-même. »³⁴

Dans le *Phèdre*, l'écriture finit donc par être comparée par Socrate à la peinture : toutes deux proposent des simulacres de vie ; l'écriture n'est, elle aussi, qu'une imitation et qu'une apparence. On sait, par ailleurs, combien cette perversion de la mémoire comporte des incidences profondes dans la pensée de Platon puisque la véritable mémoire, la réminiscence, n'assure pas seulement l'accès au savoir : elle permet l'accès à l'âme, ce que compromet la fixation de l'écriture. Ces thématiques sous-jacentes se retrouvent obliquement dans le signalement et la critique des clichés ; qu'il s'agisse d'une œuvre d'art ou du discours d'une personne quelconque – si nous portons l'accusation « c'est cliché ! », c'est en effet, pour relever un caractère creux et une absence d'âme (au sens plus courant du terme), en même temps que l'on stigmatise un corps sans cervelle.

Platon dans le *Théétète* utilise l'image du sceau dans la cire de nos âmes pour désigner le don de la Mémoire, mère des muses. Mais pour lui la vraie connaissance consiste à adapter les empreintes tirées des impressions sensorielles à l'empreinte fondamentale, c'est-à-dire au sceau de la Forme ou de l'Idée auxquelles les objets correspondent. Pour Platon, l'art de la mémoire des lieux communs et les *topos* rhétoriques fréquemment employées par les sophistes ne peuvent donc qu'être un leurre. Par conséquent, la mémoire platonicienne n'est pas organisée suivant une vulgaire mnémotechnie qui empêcherait l'apprentissage philosophique. Elle est mise en rapport avec des réalités supérieures, tout en suivant un système mnésique similaire aux arts de la mémoire. Les trois références latines mentionnées par Yates (Cicéron dans le *De oratore*, Quintilien dans son *Institutio oratoria* et un inconnu pour le manuel *Ad Herennium*) utilisent une similaire métaphore qui compare l'écriture ou l'impression intérieure des images de la mémoire dans des lieux, à l'écriture sur une tablette

34 Geneviève Droz, *Les Mythes platoniciens*, op. cit., p. 207 (nous soulignons).

enduite de cire. Il s'agit déjà d'une allusion à une technique de reproductibilité qui s'amplifiera dramatiquement, comme nous le verrons, avec l'introduction du terme cliché. Reste que *locus*, *topos* et cliché s'inscrivent d'emblée dans une histoire des évolutions techniques qui permettent à l'homme occidental d'objectiver ses processus de pensée, en particulier celui de la mémoire.

Quelles sont, à ce stade, les caractéristiques communes de la doxa, de la mimesis, des *topos*, et de la définition des clichés ? On relève d'abord le sens critique de la doxa et des clichés qui atteint aujourd'hui, par-delà Aristote, celui des lieux communs. Doxa et clichés désignent par ailleurs des choses dont la valeur cognitive et sociale est abusive, lorsque l'on est une victime ignorante de la doxa ou des clichés, et une valeur négative, lorsque l'on est conscient, informé ou savant et que nous les combattons. Deuxièmement, si elles ne sont pas identiques, les raisons de l'hostilité que les termes rencontrent apparaissent dans un site de voisinage : doxa, lieux communs et clichés désignent un conformisme mimétique excessif et injustifié, des apparences illusoires (ou figées), des croyances trompeuses (ou usées), en bref des obstacles qui empêchent l'exercice pédagogique et heuristique. On note par conséquent une similarité péjorative dans le registre accordé aux termes : le *vulgaire* associé à la doxa, *l'illusion* à la mimesis, le *commun* aux *topos*, la *banalité* aux clichés. On note également une proximité des *moyens* de la doxa et des clichés : la force du nombre pour la doxa, la force de la répétition pour les clichés, étant donné que dans les deux cas doxa et clichés s'appuient sur la force du déjà-vu, de ce qui est déjà acquis sans examen. À cet égard, doxa, *topos* et clichés peuvent faire l'objet de manipulation de la part de groupes émetteurs pour exercer une emprise sur d'autres groupes récepteurs.

Platon ajoute une précision aux descriptions et aux localisations volontairement larges et floues d'Amossy et Deleuze qui nous ont servi de point de départ. Toute anonyme qu'elle soit, la doxa pour Platon correspond en effet aux opinions que se fait *le* commun et *le* vulgaire. Il existe donc une scène théorique inhérente à la doxa, une image de la pensée dirait Deleuze et, plus encore, une distribution hiérarchique des rôles en son sein. On y retrouve des personnages principaux – les manipulateurs – et des personnages secondaires, sur scène ou dans la salle parmi le public : les manipulés. Les premiers prêtent leur voix à la doxa qui correspond alors aux opinions que professent les sophistes à leurs élèves, souvent futurs responsables politiques à Athènes. L'art des sophistes, on le sait, est l'art du discours qui manipule la doxa, les opinions et les croyances, pour s'imposer au public, pour lui faire croire

à quelque chose, le subjuguier par magie comme le fait tout charlatan qui prétend à d'autres pouvoirs que ceux qu'il détient et à autre chose que ce qu'il est en vérité. La bêtise, dont participe le charlatan dans une certaine mesure, sera à sa suite de, non seulement, prétendre mais surtout *croire* savoir ce que l'on ne sait pas.

Nous retrouvons ici la navigation entre un intérieur, déjà corrompu des esprits et un discours extérieur qui y trouve son assise pour le confirmer et l'amplifier à ses propres fins. Dès Platon, la philosophie intervient donc comme un remède à la doxa et le philosophe se présente en médecin qui doit fournir l'antidote à ce poison plus puissant que l'ignorance qu'est l'illusion du savoir. Nous approfondirons plus tard le registre et la part médicale impliqués dans la critique des clichés. Pour le moment, on s'en doute, cette lutte et cette activité clinique apparaît pour une large part constitutive de l'activité philosophique avant de devenir un leitmotiv académique et scientifique moderne. Initialement, les notions les plus proches du cliché sont donc les *topos* mnémotechniques de la rhétorique antique et les règles canoniques de la poétique d'Aristote, à ceci près qu'à la différence du cliché, ces notions sont alors légitimes voire positives. Sous certaines conditions et selon un certain ordre qui définit ce que Jacques Rancière nomme le « régime poétique ou représentatif » d'identification de l'art³⁵, les *topos* aristotéliens du discours et les règles poétiques de la fiction et de la mimesis autorisent ce que la critique platonicienne risquait de condamner en bloc en dégradant la pure rhétorique des sophistes, la mimesis trompeuse des poètes et des peintres, la doxa de la multitude et la *technè* de l'artisanat et l'industrie.

Cet équilibre ordonné d'une part positive et d'une part négative d'éléments afférents aux clichés s'estompe historiquement à mesure que les sciences empiriques et les techniques modernes sont de plus en plus valorisées dans l'ordre des savoirs aux dépens de la métaphysique. L'hostilité vis-à-vis des avatars (presque) modernes des clichés trouve ainsi une source majeure, nous l'avons mentionné plus tôt, dans la pensée de Descartes et le doute hyperbolique qu'il oppose méthodiquement à ses propres préjugés, ces jugements faux, en raison d'une soumission à une idée préconçue. Cette tendance aboutit, comme on le sait, à la découverte du Cogito comme fondement des connaissances³⁶. Deuxièmement, l'équilibre

35 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

36 René Descartes, *Méditations Métaphysiques* in *Œuvres complètes*, t. IV, vol. 1, Paris, Gallimard, 2018 ; Descartes s'oppose en réalité plus à l'erreur qu'au préjugé, au sens moderne du terme qui en fait un synonyme du cliché dans le langage courant.

positif-négatif antique est bouleversé au XVIII^e siècle par l'élargissement des débats d'opinions et d'idées et les avancées du savoir, d'un cadre et d'un usage privé à un cadre et un usage public. C'est ainsi qu'a pu émerger la lutte des Lumières contre les préjugés dans leur acception moderne, moins épistémique que politique, au sens d'éléments transmis sans examen par la société à l'individu – une dénonciation que la Révolution française radicalise. À partir de ces conditions et de cet événement fondateur, émerge peut-être le tropisme français à l'égard des clichés.

La thèse de l'historien Roger Chartier à cet égard est que les Lumières et la Révolution, elles-mêmes, résultent de cet élargissement du privé vers le public, lequel est rendu possible par les progrès techniques de l'imprimerie dont l'un des procédés de mécanisation, le clichage, découvert plus tard au XIX^e siècle, est à l'origine du mot cliché³⁷. À partir de cette période, ce serait donc l'extension de la lecture, en général, de tout et n'importe quoi, pas seulement de la philosophie des Lumières et l'extension de ses effets cognitifs qui font, si l'on poursuit Chartier, que les préjugés sont pensés comme une maladie de l'entendement qui prédispose à toutes sortes de croyances, de superstitions, de fanatismes et donc de despotismes qu'il va s'agir de dénoncer. Ce n'est qu'en se libérant de ces préjugés que l'on passe de l'état d'aliénation d'une pensée hétéronome à l'émancipation d'une pensée autonome. Kant écrit ainsi dans la *Critique la faculté de juger* :

« On nomme *Aufklärung* la libération de la superstition ; en effet, bien que cette dénomination convienne aussi à la libération des préjugés en général, la superstition doit être appelée de préférence (*in sensu eminenti*) un préjugé [...] »³⁸

Pour soutenir l'assimilation de ces préjugés à la notion plus moderne de clichés, on peut se reporter à un autre passage, tiré de l'opuscule *Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?*, dans lequel Kant identifie les préjugés à l'aide des caractéristiques qu'on accordera plus tard aux clichés comme formules répétées mécaniquement :

« Les préceptes et les *formules*, ces instruments *mécaniques* d'un usage raisonnable ou plutôt d'un mauvais usage de ses dons naturels, sont les entraves d'un état de tutelle permanent. »³⁹

37 Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* [1990], Paris, rééd. Seuil, 2000.

38 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Partie, § 41, *op. cit.*, p. 186-187.

39 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, trad. Jean-François Poirier & Françoise Proust, Paris, Flammarion, 1991, p. 44 ; la traduction française, quasi littérale, est assez fidèle à la formulation originale qui est la suivante : « Satzungen und *Formeln*, diese *mechanischen* Werkzeuge [...] » (nous soulignons). On

Pour soutenir ce rapprochement, on peut également se reporter au récent ouvrage de Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, où ce dernier formule trois remarques à l'égard de la lutte contre les préjugés.

Premièrement, il consigne l'usage singulier que les Lumières françaises font de la notion de préjugé : il ne s'agit pas d'un concept, écrit-il, qu'il serait possible de définir avec exactitude, mais d'un « maître-mot » qui confère aux Philosophes « leur allure militante ⁴⁰ », c'est-à-dire « un terme omniprésent sur le sens duquel tout le monde paraît s'accorder, mais au prix d'une indétermination constitutive ⁴¹ », un terme qui « amalgame tout ce que l'on combat ⁴² », ou bien encore un terme qui « cesse d'être un concept pour devenir un *catchword*, c'est-à-dire, écrit-il, un terme dont l'évidence est toute polémique et sur lequel il est *impossible de s'arrêter* pour le définir sans le dépouiller *ipso facto* de ce qui fait précisément sa force ». Il ajoute dans ce sens que sa « puissance critique tient à son *indétermination* », indétermination qu'il faut conserver pour « conserver intact le pouvoir corrosif de l'amalgame ⁴³ ». Autant de caractéristiques singulières que nous retrouverons avec les clichés qui sont, en un sens, déjà aberrantes puisque l'indétermination, l'amalgame, l'hostilité appartiennent aux préjugés eux-mêmes qu'il s'agit de combattre.

Deuxièmement, le préjugé désigne, selon Binoche, « l'ennemi » de la philosophie éminemment politique des Lumières, plus encore que son « dehors » (notion empruntée par Binoche à Blanchot et Deleuze). Binoche en profite alors pour résumer les grandes figures du « dehors » de la philosophie occidentale à travers son histoire : la doxa dans l'antiquité, nous venons de le voir, à laquelle s'opposent notamment les Idées platoniciennes ; l'erreur au XVIII^e siècle, à laquelle s'oppose la méthode qu'elle soit cartésienne ou spinoziste ; le préjugé à l'âge des Lumières, auquel s'oppose le recours quasi systématique au « tiers fictif » (persan, bon sauvage, etc.), dont l'extériorité permet l'efficacité et la légitimité critique ; la bêtise ou la vulgarité au XIX^e siècle, auxquelles s'opposent les « stratégies de distinction », le dandysme de la « retraite » et de la « fuite », plutôt endossés par les écrivains et la littérature qui s'invente

peut encore noter à la fin de l'opuscule comment Kant oppose la libre pensée et la dignité humaine émancipée à leur traitement aliénant « comme une *machine* », « als Maschine » en allemand, *ibid*, p. 51.

40 Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* » *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 21.

41 *Ibid*, p. 153.

42 *Ibid*, p. 19.

43 *Ibid*, p. 180.

et se distingue de la philosophie au début du siècle⁴⁴ ; enfin, l'idéologie, pourrait-on ajouter, au XX^e siècle, à laquelle s'oppose les démystifications à prétention scientifique, en particulier la critique marxienne.

Nous serions tentés d'augmenter cet inventaire avec, entre la fin du XIX^e siècle, le XX^e siècle et le début XXI^e siècle, le « dehors » ou « l'ennemi » des clichés, auxquels s'opposent un mixte, dont témoigne tout particulièrement la pensée de Deleuze : mixte de méthode d'abord, mais devenue logique de l'irrationnel, puis de critique, mais qui prétend en finir avec le jugement⁴⁵ et surtout de « ligne fuite »⁴⁶ qui utilise la folie ou plus rarement l'idiotie contre la bêtise⁴⁷. À cet égard, Deleuze rappelle effectivement dans *Différence et répétition* qu'un pan non négligeable de la littérature du XIX^e siècle a entraîné « le problème de la bêtise » et donc, en un sens, celui des clichés, « jusqu'aux portes de la philosophie, en lui donnant toute sa dimension cosmique, encyclopédique et gnoséologique », avant d'ajouter qu'il « aurait suffi que la philosophie reprît ce problème avec ses moyens propres ⁴⁸ » à savoir la création de concepts, tâche qu'entend assumer la pensée de Deleuze.

Troisièmement, Binoche remarque que l'indétermination même de l'ennemi des Lumières à travers le maître-mot de « préjugé » donne le ton ; mieux, elle commande la nature du projet des Lumières – la « propagation » pour écraser et « dissiper » l'empire infâme des préjugés-superstitions-despotismes. Sauf que l'usage d'amalgame qui surdétermine l'ennemi fait (déjà) courir un risque à la critique :

« Éclairer, c'est lutter contre le préjugé, c'est-à-dire s'exercer à la critique. Mais encore faut-il que la critique, d'une part ne reconstitue pas de nouveaux préjugés, d'autre part n'abuse pas de ses pouvoirs inquiétants. »⁴⁹

Se profile ici l'ombre de la Terreur critique dont fera état Jean Paulhan pour la littérature du XX^e siècle. Mais plus encore, le problème de la critique à outrance des préjugés semble déjà être qu'elle peut finir par se renverser. Binoche mentionne ainsi le cas solitaire de Rousseau

44 *Ibid*, p. 209.

45 Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement » in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 158-169.

46 Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 47.

47 Voir la recension que Michel Foucault fait de *Différence et répétition* dans laquelle il s'attarde sur le problème de la bêtise et les personnages de Bouvard et Pécuchet comme « être a-catégoriques » : « Theatrum philosophicum » in *Dits et écrits 1954-1988*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 92-93.

48 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 196-197.

49 Bertrand Binoche, « Écrasez l'infâme ! », *op. cit.*, p. 18.

qui joue d'un côté la philosophie contre les préjugés, et de l'autre, les préjugés avec leur critique contre les Philosophes eux-mêmes. Il écrit ainsi que le siècle des Lumières est celui « où règnent si fièrement les préjugés et l'erreur *sous le nom de philosophie* »⁵⁰. Avant les clichés, les préjugés se signalent donc déjà par leur propension à la réversibilité dans l'argumentaire. Ce que ne mentionne pas directement Binoche, c'est que Rousseau formule ce parti pris, logiquement aberrant, dans sa *Lettre à d'Alembert* ou *Lettre sur les spectacles*, où il est question, avant le cinéma, des effets esthétiques, sociaux et politiques d'un art spectaculaire, mercantile et collectif sur son public : le théâtre.

La lutte des Lumières contre les préjugés et, à travers elle, la question subordonnée des clichés, se présente donc d'emblée comme plus aporétique qu'elle n'y paraît. Ce qui permet aux partisans des anti-Lumières, quant à eux, de travailler à réhabiliter les préjugés. Leur argument majeur est (déjà) de voir dans la critique générale des préjugés un excès qui tombe lui-même dans le préjugé – argument-massue d'une réversibilité promis à une longue fortune polémique⁵¹. Au contraire, estiment-ils, les préjugés sont *nécessaires* au plus grand nombre, à tous ceux dont le travail n'offre pas le loisir d'un examen critique approfondi. Burke fait ainsi l'éloge des préjugés contre la critique révolutionnaire radicale ; il reprend la thèse du sens commun qui voit dans les préjugés un capital de connaissances, de valeurs et de rites *préjugés* (au sens juridique et originel du terme), c'est-à-dire admis sans examen mais transmis par la tradition, dont la longévité assure la valeur et sans lesquels la vie en société serait tout bonnement impossible⁵².

Le prolongement de cette thèse est de soutenir qu'on ne fonde pas de société sur une critique radicale des préjugés, on n'établit qu'un « constructivisme » social naïf et destiné à s'écrouler⁵³. En France, on peut trouver des arguments similaires à ceux de Burke dans les textes de Joseph de Maistre⁵⁴, mais le point intéressant est que Voltaire lui-même, pourtant

50 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert* in *Œuvres complètes*, t. v, Paris, Gallimard, Pléiade, 1995, p. 74 ; cité in Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* », *op. cit.*, p. 21 (nous soulignons).

51 Michel Delon (dir.), « Préjugé » in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, pp. 898-900.

52 Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 2004.

53 Nous reprenons l'usage critique et polémique du terme « constructiviste » à la sociologue Nathalie Heinrich notamment dans *Le Bêtisier du sociologue*, Paris, Klincksieck, 2009 ; à rapprocher de l'usage positif qu'en font Gilles Deleuze & Félix Guattari, notamment dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*.

54 Frédéric Brahami, « L'empire divin des préjugés. Joseph de Maistre contre l'esprit éclairé », *Esprit*, 2009/8 (Août/septembre), p. 136-149.

partisan des Lumières, prend lui aussi soin de distinguer des préjugés nocifs et des préjugés moraux, universels et nécessaires parce qu'ils font la vertu sociale, dans son article éponyme du *Dictionnaire philosophique*⁵⁵.

De même, pourrait-on ajouter, si Kant invite tout un chacun à raisonner, à penser par soi-même et donc à se libérer des préjugés, avant d'obéir aux préceptes et aux formules de la société et de ses tuteurs, ne prescrit-il pas, en même temps, la mesure de raisonner d'abord mais d'obéir tout de même ensuite, pour ne pas déranger l'ordre public, où chacun doit remplir les devoirs dévolus à sa fonction, selon les préceptes et les formules validées par la tradition ? On trouve une origine à ces arguments du débat des Lumières et des anti-Lumières qui pensent nécessaires certains préjugés et l'obéissance à ces préjugés, dans le livre III de *La République*. Après avoir condamné ou du moins sévèrement réglementé les mythes dans l'ordre du savoir, Platon soutient déjà la nécessité de mythes mensongers à l'adresse de ceux qui n'ont pas de temps à consacrer à autre chose que leur travail, pour la raison que les mythes, un autre avatar antique des clichés comme nous le verrons, permettent de légitimer et de fonder l'ordre social⁵⁶.

À travers ce trop bref panorama, il faut d'emblée se rendre sensible à l'ambivalence politique de notre problème, où doxa, mythes, préjugés et plus tard clichés, sont jugés mauvais pour le savant et le citoyen éclairé (dont le modèle kantien est celui de « l'écrivain » ou du « savant »⁵⁷) mais bons pour le travailleur et le peuple qui ne pourraient pas vivre sans eux, au risque de troubler l'ordre public. Nous aurons à creuser ces ambivalences politiques, révolutionnaires comme conservatrices, modernes comme classiques, qui distribuent la part négative des clichés à certains, aux dépens d'autres qui s'en acquittent.

55 Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier, 1878. Disponible à l'adresse suivante : [https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_\(1878\)/Index_alphabetique/P#cite_ref-138](https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_(1878)/Index_alphabetique/P#cite_ref-138) (consulté le 22 mars 2016).

56 Platon, *La République*, III, 414a-416a.

57 Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*, Leçon du 5 janvier 1983, Paris, Gallimard/Seuil, 2008, p. 9 : « Et par cette notion de *Publikum*, il entend : premièrement, le rapport concret, institutionnel, ou institué en tout cas, entre l'écrivain (l'écrivain qualifié, on traduit en français : savant ; *Gelehrter* : homme de culture) et puis le lecteur (le lecteur considéré comme individu quelconque). Et c'est la fonction de ce rapport entre lecteur et écrivain, c'est l'analyse de ce rapport – les conditions dans lesquelles ce rapport peut et doit être institué et développé – qui va constituer l'axe essentiel de son analyse de l'*Aufklärung*. En un sens, l'*Aufklärung* – sa notion, la manière dont il l'analyse – n'est rien d'autre que l'explicitation de ce rapport entre le *Gelehrter* (l'homme de culture, le savant qui écrit), et puis le lecteur qui lit. »

Mais les situations voisines de la doxa, de la mimesis, des *topos*, des préjugés et des clichés sont-elles pour autant aussi similaires qu'il n'y paraît ? Il faut d'emblée s'attarder à dégager une singularité moderne du problème. En lieu et place des sophistes, il est aujourd'hui courant de porter l'accusation éthique et politique de la manipulation démagogique de la doxa sur les métiers de la communication, de la publicité, des conseillers en communication des hommes politiques, de certains journalistes, jusqu'aux « penseurs » médiatiques. Parmi tous les exemples possibles, rappelons l'analyse des « nouveaux philosophes » que propose Deleuze à la suite de l'ouvrage de François Aubral et Xavier Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*⁵⁸. Deleuze écrit :

« Je crois que leur pensée est nulle. Je vois deux raisons possibles à cette nullité. D'abord *ils procèdent par gros concepts, aussi gros que des dents creuses*, LA loi, LE pouvoir, LE maître, LE monde, LA rébellion, LA foi, etc. [...] En même temps, plus le contenu de pensée est faible, plus le penseur prend d'importance, plus le sujet d'énonciation se donne de l'importance par rapport aux énoncés vides [...] »⁵⁹

Si le terme « cliché » est absent, on relève dans un premier temps plusieurs caractéristiques parentes des clichés et leurs avatars précédant le XIX^e siècle : le passage par le faux-concept d'abord qui généralise et amalgame de manière abusive, puis la faiblesse et la nullité de la pensée à laquelle est préférée une communication de surface, une communication maximale mais vide de contenu parce qu'elle privilégie le bavardage et la rhétorique creuse, et enfin plutôt que le charlatanisme, la *bêtise* plus moderne du sujet d'énonciation qui, typiquement, prétend savoir ce qu'il ne sait pas. Par-delà les similitudes, Deleuze paraît néanmoins signaler une part plus contemporaine et plus singulière de cette nouvelle sophistique :

« Ils ont une nouveauté réelle, ils ont introduit en France le marketing littéraire ou philosophique, au lieu de faire une école. [...] Même s'ils s'évanouissent demain, leur entreprise de marketing sera recommencée. Elle représente en effet la soumission de toute pensée aux médias. »⁶⁰

58 François Aubral & Xavier Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 20-21 : « On [les nouveaux philosophes] a vécu 68 comme une sorte de pochette-surprise d'où l'on peut tirer pêle-mêle désillusions, critiques, analyses, révoltes et déplacements nécessaires à de nouveaux espoirs [mais] seul « l'après-Mai » fait date : Mai ne vaut que par ses conséquences et les reniements essentiels qu'il a entraînés. [...] » ; Voir également, p. 40-41 : « On veut récrire la *Confession d'un enfant du siècle*. Racontons nos déboires et ne retirons de nos échecs que les impressions qu'ils laissent à la surface de nos sentiments. »

59 Gilles Deleuze, « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général » [1977] repris in *Deux Régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 127.

60 *Ibid*, p. 129.

À première vue, derrière le terme de marketing, nous retrouvons néanmoins le caractère traditionnellement mercantile et mercenaire de la pensée qui pervertit la nature de l'échange philosophique pour une soumission au pouvoir dont Socrate accusait déjà les sophistes. Quant à la diffusion à travers un large spectre médiatique, elle pourrait tout à fait être considérée comme une perversion de la propagation et comme la publicité de la pensée revendiquées par les Lumières contre les préjugés. Le combat de la philosophie contre la doxa et les tenants de la doxa, ceux qui la manipulent et la professent, sous toutes les formes qu'ils peuvent prendre, apparaît alors comme une lutte de tout temps à laquelle se rangerait Deleuze. Pourtant la variation moderne de ses formes semble bouleverser la nature et les stratégies du combat philosophique.

La question de la doxa relancée par le marketing prend en effet pour Deleuze et Guattari des traits plus contemporains au début des années quatre-vingt dix, lorsqu'à la fin de l'introduction à leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?* ils font le constat suivant :

« Enfin le fond de la honte fut atteint quand l'informatique, le marketing, le design et la publicité, toutes les disciplines de la communication, s'emparèrent du mot concept lui-même, et dirent : c'est notre affaire, c'est nous les créatifs, nous sommes les *concepteurs* ! »⁶¹

On comprend alors que, par-delà les rappels précédents, l'animosité profonde que suscitent les clichés en philosophie renvoie au fait qu'ils sont plus que des faux-concepts : ils *prétendent* être des concepts, ils se font passer pour des concepts jusqu'à emprunter leur dénomination alors qu'ils ne sont, dans le cas du marketing tel que le décrivent nos auteurs, que des « marchandises » soumises aux « bénéfices sociaux » du « capitalisme universel »⁶².

Un point important à soulever est que cet usage communicationnel du mot même de « concept » s'est pour une large partie forgé dans le cadre du cinéma américain des années quatre-vingt, quatre-vingt dix durant lesquelles Hollywood s'est reconstruit autour de la notion et de la production de « *high concept movies* ». En 1994, trois ans après *Qu'est-ce que la philosophie ?*, un ancien responsable d'analyse des marchés pour Hollywood désormais spécialiste universitaire du champ du marketing cinématographique, Justin Wyatt, proposait dans son ouvrage *High concept : Movies and Marketing in Hollywood* la définition suivante du « *high concept* » :

61 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 15.

62 Ibid, p. 17.

« Le *high concept* fonctionne comme une forme de produit différencié principalement de deux manières : par une intégration avec le marketing et le merchandising et par l'accent mis sur le style. Le lien entre le *high concept* et le marketing commence au niveau du *pitch*. Rappelons qu'un *pitch* doit pouvoir être résumé et vendu en une seule phrase. [...] les films *high concept* sont accompagnés par des campagnes de publicités imprimées et télévisées remarquablement graphiques, et, pour de nombreux films, de produits dérivés. Les films *high concept* se prêtent d'eux-mêmes au merchandising et au marketing par l'abstraction d'une image-clef du film et par leur manipulation de cette image pour prolonger la « durée de vie » du film par-delà la séance en salles. L'image, qui est reproduite à travers le matériel publicitaire et des produits reliés, peut être considérée comme l'expression des éléments les plus commerciaux du film *high concept*. »⁶³

Wyatt explique comment cette nouvelle forme de marchandisation se signale par sa capacité à créer ses propres *catégories* pour cibler un public et rentabiliser ses investissements à partir du recyclage, souvent nostalgique, d'autres formules déjà éprouvées.

Le film s'intègre ainsi à un univers *transmedia* plus large que lui-même qui comprend la *persona* cinématographique et médiatique de la star associée à un caractère ou un genre d'histoire (stratégie hollywoodienne classique), les thématiques médiatiques ou les pratiques en vogue à l'époque (comme le *fitness* ou la musculation pour le film *Perfect* (1985) réalisé par James Bridges), le pitch-slogan, les novélisations, les musiques originales vendues en CD, les articles de promotion disséminés dans la presse, les publicités croisées, les logos, le merchandising de jouets et les films qui lui précèdent et lui succèdent. Pour reprendre le vocabulaire de Deleuze dans *L'Image-mouvement*, à travers le *high concept movie*, le règne des clichés semble bien s'étendre à l'extérieur et se concrétiser en une variété indénombrable de petits Touts qui amalgament leurs fragments (visuels, sonores, narratifs, publicitaires, etc.) pour pénétrer l'intérieur, mental et domestique, de tout un chacun.

Ce terme d'*high concept* n'est pas seulement en usage dans le jargon du marketing et les pratiques des producteurs et des exécutants des grands studios, sa logique est intégrée par les cinéastes dominants de la période comme Steven Spielberg. Celui-ci déclare en 1985 alors qu'il vient de réaliser *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) et les deux premiers Indiana Jones, *Raiders of the Lost Ark* (1981) et *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) :

63 Justin Wyatt, *High Concept : Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 19 (nous traduisons).

« Si quelqu'un peut m'énoncer l'idée en 25 mots ou moins, ça va faire un bon film. J'aime les idées, surtout les idées de films, que l'on peut tenir dans sa main. »⁶⁴

Le film *high concept* est ainsi fabriqué, dès ses prémisses, en vue de la campagne marketing qui le vendra et qui le rendra immédiatement *reconnaissable* pour le public qu'il cible. Il vient couronner le cinéma des années Reagan qui débute fin des années soixante-dix et se poursuit dans les années quatre-vingt-dix où la « forme *blockbuster* est privilégiée par les majors, car ce type d'exploitation répond le mieux à une triple distribution : salles, vidéo, télévision, à la constitution de synergies et à des recettes rapides et massives ⁶⁵ ».

On retrouve dans cette pratique du *high concept movie* certaines caractéristiques pointées par Deleuze et Guattari dans l'usage du terme « concept » par le marketing, notamment des « nouveaux philosophes » :

« Le marketing a retenu l'idée d'un certain rapport entre le *concept* et l'événement ; mais voilà que le concept est devenu l'ensemble des présentations d'un produit (historique, scientifique, artistique, sexuel, pragmatique...) et l'événement, l'exposition qui met en scène des présentations diverses et l'« échange d'idées » auquel elle est censée donner lieu. Les seuls événements sont des expositions, et les seuls concepts, des produits qu'on peut vendre. Le mouvement général qui a remplacé la Critique par la promotion commerciale n'a pas manqué d'affecter la philosophie. »⁶⁶

Wyatt note, quant à lui, dans des termes forts proches de la critique des clichés, l'usage péjoratif que connaît le terme de *high concept* parmi les critiques de cinéma américains qui constatent, à travers lui, la perte de leur autorité⁶⁷ :

« [...] les critiques des médias estimeront que le *high concept* représente en fait le point zéro de la créativité. Au lieu de développer de nouvelles idées, les critiques décrivent le *high concept* comme s'appuyant sur la répétition et la combinaison de récits qui ont déjà connu du succès [...] la majorité utilise simplement ce terme pour dénigrer le Hollywood contemporain. En fait, le

64 Cité in *Ibid*, p. 13 (nous traduisons).

65 Joël Augros, « L'économie des studios hollywoodiens dans les années 1980 » in Coll., Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 42 ; l'article d'Augros a le mérite de dissiper le récit héroïque du cinéma américain élaboré par Peter Biskind, repris par d'autres notamment, en France, Jean-Baptiste Thoret, et du passage mythologique des années soixante-dix aux années quatre-vingt avec l'échec de *Heaven's Gate* de Michael Cimino (1980).

66 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 15.

67 La rencontre de Deleuze avec la critique de cinéma Serge Daney est, à cet égard, significative, puisqu'à l'époque aussi bien le philosophe que le critique de cinéma sont affectés par les nouvelles pratiques, les nouveaux canaux et les nouveaux modes capitalistes de production culturelle.

terme a acquis une connotation tellement négative que l'on associe souvent le *high concept* au contenu le plus sensationnaliste. »⁶⁸

Parmi toutes ces caractéristiques, l'élément le plus important consiste pour nous dans l'abstraction d'images-clefs au sein des films eux-mêmes.

Par l'intermédiaire du « *high concept* », les mots « années quatre-vingt » sont ainsi devenues pour leurs adorateurs une incantation magique qui dresse une liste d'images-clichés qui *font monde* et qu'il s'agit pour leurs détracteurs de conjurer. Les années quatre-vingt ont les muscles bodybuildés de Schwarzenegger et ceux luisants de Stallone, la voix de Freddie Mercury et sa tessiture de ténor dans la bande originale d'*Highlander*, elles portent les costumes, griffés Giorgio Armani, bleu Caraïbes, rose flamant, vert pastel, des flics play-boys de *Miami Vice* et les Nike Bruin rétro de *Back to the Future*. Elles sont la Maserati de *Scarface* qui passent à folle allure dans le décor artificiel d'une rue bleutée, elles s'y mêlent aux reflets colorés des vitrines, des néons et des écrans publicitaires de *Blade Runner*. Épiées derrière des stores vénitiens, elles ont la poitrine bombée de Jamie Lee Curtis, les cuisses toniques de Jennifer Beals, elles enfilent les justaucorps flashy en fibre synthétique de *Perfect* et de *Flashdance* et tous ces *Body Double* de clip MTV s'entraînent en rythme sur une séquence de montage musical, vibrent sur le *mood* électronique si particulier des nappes sonores de Giorgio Moroder et de Vangelis, quand elles ne se maquillent pas sur les mélodies féeriques de Jerry Goldsmith. Brand-new, comme la Plymouth Fury flambant neuve de *Christine*, rafraîchie, ripolinée à grand coup de polish, ce que convoque d'abord la formule « années quatre-vingt », c'est l'étalage et la saine dépense d'un corps héroïque, plongé dans un décor nimbé de glamour⁶⁹.

Ces images qui font monde correspondent en large partie, selon nous, à la notion cinématographique du cliché forgée par Deleuze et le privilège accordé par lui à une définition iconique des clichés comme images. Ce détour par les logiques du cinéma

68 *Ibid*, p. 13-14 (nous traduisons).

69 Pour les références plus détaillées : *Highlander* est réalisé par un ancien auteur de clip-vidéos, Russel Mulcahy (1986) ; *Miami Vice* série télévisée dite « MTV cops » est produite par le cinéaste Michael Mann (1984-1989) ; *Back to the Future* est réalisé par Robert Zemeckis et produit par Steven Spielberg (1985) ; *Scarface* remake du film éponyme d'Howard Hawks est réalisé par Brian de Palma (1983) ; *Blade Runner* est réalisé par Ridley Scott passé auparavant par la télévision et la publicité, notamment pour la firme Apple en reprenant, à contre-emploi cynique, les thématiques orwelliennes de *1984* et l'esthétique de son film (1982) ; *Flashdance* est réalisé par Adrian Lyne ancien auteur de spots publicitaires qui, lui aussi, introduit l'esthétique des clips musicaux au cinéma (1983) ; *Body Double* est réalisé par Brian de Palma où ce dernier pastiche notamment les clips musicaux et le cinéma pornographique (1985).

hollywoodien des années quatre-vingt, quatre-vingt dix permet de comprendre que la nouveauté pointée plus tôt par Deleuze à propos des « nouveaux philosophes » ne tient pas à la nature sophistique de leur discours mais à leurs nouveaux moyens d'expression qui induisent de nouvelles formes d'expression, selon la célèbre formule de Marshall McLuhan : « medium is the message »⁷⁰. Deleuze ajoute :

« Le marketing a ses principes particuliers : 1. Il faut qu'on parle d'un livre et qu'on en fasse parler, plus que le livre lui-même ne parle ou n'a à dire. À la limite, il faut que la multitude des articles de journaux, d'interviews, de colloques, d'émissions radio ou télé remplacent le livre, qui pourrait très bien ne pas exister du tout. [...] Il y a là toute une activité qui, à cette échelle et à ce degré d'organisation, semblait exclue de la philosophie, ou exclure la philosophie. 2. Et puis, du point de vue d'un marketing, il faut que le même livre ou le même produit aient plusieurs versions, pour convenir à tout le monde [...] »⁷¹

La caractéristique la plus moderne de cette sophistique et de sa manipulation de la doxa ne tient donc pas à la qualité trompeuse ou désirable de son discours, elle culmine quantitativement et techniquement dans une organisation de la multiplication et de la répétition d'énoncés-slogans qui s'agglomèrent et s'autopromeuvent les uns les autres, laissant affleurer la problématique plus moderne des clichés.

Quelque chose a donc changé de Platon à Deleuze, du problème de la doxa, des préjugés à celui clichés : la joute entre la philosophie et la nouvelle sophistique ne semble plus pouvoir être jouée sur le même terrain, car celle-ci s'est adjoint les puissances perverses des artistes et des médias, en particulier hollywoodiens. Contrairement à Platon qui intégrait la doxa et le discours sophistique au cœur de ses textes, Deleuze précise donc qu'il ne répondra qu'une seule fois à ce problème et qu'il ne se prêtera à aucune confrontation dialogique avec ses nouveaux ennemis, singulièrement absents de ses textes.

Un détour par le linguiste, Noam Chomsky et ses analyses sur les *mass-medias* permet d'éclairer ce basculement, quand bien même ses postulats sont, nous l'avons vu, désapprouvés par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Lors de conférences professées durant les années

70 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. Jean Paré, Paris, Seuil, rééd. 1977 ; Marshall McLuhan, *Du cliché à l'archétype : la foire du sens* (accompagné du) *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert [1970], trad. Derrick de Kerckhove, Paris, Mame, 1973.

71 Gilles Deleuze, « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général » in *op. cit.*, p. 129 (nous soulignons).

quatre-vingt-dix, Chomsky expliquait que si l'on affirme, en Occident et à l'époque, que « Khadafi est un terroriste », tout le monde se trouvera *mécaniquement* d'accord avec nous, sans que nous ayons à développer, sans que nous ayons à étayer ou à apporter la moindre preuve de ce que nous avançons. Car il s'agit d'une idée qui est une « idée reçue », c'est-à-dire une idée *déjà* admise par tout le monde, parce qu'elle a déjà été répétée un grand nombre de fois auparavant et à une large échelle. Si, au contraire, explique Chomsky, nous affirmons que « les États-Unis d'Amérique sont les plus grands terroristes du monde », ou encore que « si les lois du procès de Nuremberg étaient appliquées, tous les présidents américains depuis la seconde guerre mondiale aurait été pendus », nous ne convaincrions pas notre auditoire aussi facilement, quand bien même il s'agit d'un fait avéré, d'une vérité au même titre que l'énoncé : « Khadafi est un terroriste ».

Pourquoi ce désaccord, si les deux idées et les deux énoncés sont également vrais ? Nous pourrions croire que la première formule est plus *vraisemblable* parce qu'elle est plus simple, parce qu'elle désigne une personne (Khadafi), tandis que la seconde est moins vraisemblable parce qu'elle est plus difficile d'accès puisqu'elle désigne une entité complexe (le gouvernement des États-Unis d'Amérique). Au fond le problème n'est pourtant pas dans l'*apparente* complexité ou simplicité de l'idée et de l'énoncé. Nous pourrions tout aussi bien affirmer, toujours en Occident, que « la Corée du Nord est un État terroriste » et ne pas rencontrer beaucoup de contradicteurs, tandis que personne (ou presque) ne nous suivra si l'on affirme de but en blanc que « François Hollande est un terroriste et un criminel de guerre ». Chomsky explique donc que les raisons de la force de la doxa sont à trouver dans le fonctionnement *structurel* du système médiatique.

Si les deuxièmes énoncés (États-Unis = état terroriste ; Hollande = criminel de guerre) sont plus difficilement acceptés que les premiers (Khadafi = terroriste ; Corée du Nord = terroriste), c'est qu'ils n'appartiennent pas à la doxa *médiatique*, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été assez répétées pour être admis et paraître normaux. Pourquoi n'ont-ils pas été répétés assez sinon autant de fois que les premiers ? L'obstacle principal qu'identifie Chomsky est que le système médiatique ne donne pas le *temps* aux idées contradictoires à la doxa de s'énoncer. Parce qu'il faut nécessairement plus de temps pour exposer les principes d'un raisonnement qui n'a pas *déjà* été admis. Bertrand Binoche note des éléments similaires à propos du préjugé lorsqu'il écrit :

« Dans le préjugé entrent trois composantes dont l'ajustement donne lieu à de savantes variations : la nature, le *temps*, l'imposture. La nature, c'est d'un côté le monde naturel, régulier ou non ; de l'autre, les passions de l'homme réagissant à ce qui l'environne. Le temps est paradoxal puisqu'il est à la fois celui de la mémoire traditionnelle qui, en répétant le préjugé, lui confère sa résistance propre – plus il dure, plus il durcit – et celui de l'oubli qui, effaçant les traces de la véritable origine dégrade l'acquis rationnel en autorité. [...] »⁷²

La doxa, comme le préjugé et plus encore les clichés perdurent donc, non pas parce que la controverse est censurée mais parce que le système de distribution d'espace et surtout de temps médiatiques ne permet pas d'exposer des idées controversées. C'est ce que Chomsky appelle ironiquement : « le génie de la concision ». Si nous affirmons une idée qui n'est pas déjà une « idée reçue », nous serons sommés d'avoir des preuves, beaucoup de preuves mais nous ne pourrions pas les donner car nous serons limités par la concision. Ce système et ce fonctionnement structurel est ce que Chomsky nomme la « fabrique du consentement »⁷³ qui est bien plus subtile, selon lui, qu'une idéologie et une censure pilotées par l'État (totalitaire ou dictatorial) car elle implique les conflits et les convergences d'intérêts des différents propriétaires et fonds d'investissements qui possèdent les *mass-medias*⁷⁴.

Le même type de raisonnement aurait pu être exposé par d'autres moyens, notamment à l'aide du texte de Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*⁷⁵. Plus que de verser dans la redondance critique, profitons-en simplement pour noter que la notion de doxa est d'une acception plus large pour Bourdieu que pour Platon. Le sociologue estime, en effet, contrairement à

72 Bertrand Binoche, « *Écrasez l'infâme !* », *op. cit.*, p. 66 (nous soulignons).

73 Noam Chomsky & Edward Herman, *La Fabrication du consentement* [1988], trad. Dominique Arias, Paris, Agone, 2008. Cette traduction française du titre original *Manufacturing Consent*, ne laisse pas assez entendre le caractère artificiel et industriel de cette fabrication. Il ne renvoie pas assez non plus au lieu d'origine des clichés : l'atelier, la fabrique, la manufacture, sur lequel nous nous attarderons plus tard. Enfin, elle oublie que le titre de l'ouvrage de Chomsky et Herman est une reprise d'une formule entendue de manière critique de Walter Lippmann (« *manufacture of consent* »), crédité, nous l'avons vu, comme initiateur du concept moderne et psychosociologique de « stéréotype ». Une autre traduction plus adéquate proposait *La Fabrique de l'opinion publique*, trad. Guy Ducornet, Paris, éd. Serpent à Plumes, 2003.

74 *Ibid*, p. 17 : « Les acteurs décisifs se trouvent en nombre suffisamment restreint pour pouvoir éventuellement agir de façon concertée, comme des vendeurs en situation oligopolistique. Cependant, dans la plupart des cas, si les dirigeants des médias font des choix identiques, c'est simplement parce qu'ils ont la même vision du monde, partagent les mêmes motivations, sont soumis aux mêmes contraintes et de fait présentent ou occultent les faits de la même manière, à l'unisson dans une logique suiviste. Pour autant, les médias ne réagissent pas sur tous les sujets comme un bloc monolithique. Quand les puissants sont en désaccord, des dissensions tactiques apparaissent [...] lesquelles dissensions trouvent alors un écho dans le débat médiatique. »

75 Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, éd. Raisons d'agir, 1996.

l'acception commune, que la doxa n'est pas réservée aux ignorants ou aux naïfs. Il y a, selon lui, une doxa pour tous les groupes sociaux car le sens commun d'un individu correspond à l'incorporation des valeurs de la société qui correspondent à ses systèmes de classement et de position. À ce titre, nous pouvons donc être savants et nous conformer à une doxa de savants qui détermine des valeurs naturellement basses, d'autres hautes, des comportements acceptables, d'autres inacceptables, etc. C'est, en un sens, ce que pointe d'une autre manière Deleuze dans *Différence et répétition*, lorsqu'il identifie une image classique de la pensée laquelle, pensant échapper aux présupposés du sens commun, n'en conserve pas moins les formes et les structures du bon sens, à savoir une nature droite de la pensée, pour peu qu'on la dépouille des préjugés qui lui sont extérieurs et une bonne volonté du penseur lequel, sans être forcé à penser, restera dans le modèle *doxique* de la reconnaissance qui présuppose l'identité possible du réel et du concept⁷⁶. De Platon à Bourdieu, comme de Platon à Deleuze, le domaine et la scène théâtrale de la doxa se sont donc dilatés pour pénétrer, du commun et du vulgaire, jusqu'à l'intérieur de la pensée et des penseurs.

Un autre point d'importance à soulever qui renvoie cette fois au basculement de l'image-mouvement, sensori-motrice à l'image-temps dégagée des clichés selon Deleuze, est que la doxa médiatique contemporaine, comme les clichés qui la parsèment, fondent leur pouvoir sur un certain découpage d'enchaînement moteur du *temps* qui empêche que s'instaure une durée. Cette durée peut être celle du déploiement d'un discours critique (strictement argumentatif et analytique pour Chomsky). Ou bien elle peut être celle du déploiement d'une image-temps laquelle, écrit Deleuze, permet de dresser contre les clichés des visions optiques et sonores pures. Celles-ci charrient de véritables sensations, un sens esthétique, politique et presque moral de l'intolérable qui a cours dans la société, tandis que les paroles et les images qui s'y échangent glissent insensiblement les unes sur les autres. L'intolérable, écrit Deleuze, « n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne ⁷⁷ » ; à ce titre, il capture bien l'une des caractéristiques récurrentes des clichés qui est celle de banalité.

Pour finir, approfondissons le raisonnement de Chomsky pour en apercevoir les développements et les effets pervers les plus contemporains. Nous trouvons d'abord dans son exemple plusieurs éléments qui renvoient au fonctionnement, non seulement conformiste mais également *oppressif* de toute doxa. En effet, imaginons que nous disposions du temps

76 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, chap. III « L'image de la pensée », *op. cit.*, pp. 169-217.

77 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 221.

nécessaire pour exposer une position contradictoire, nous serons de toutes manières si peu nombreux à avoir eu le temps de la soutenir, si peu nombreux à avoir pu et à pouvoir la répéter qu'elle paraîtra toujours moins vraisemblable que l'idée inverse, l'idée-reçue selon laquelle, par exemple, les États-Unis seraient une démocratie libre et vertueuse ou que François Hollande aurait été le président honnête d'un État de Droit.

Ce fonctionnement structurel et profond de la doxa empêche et désarme la critique, il fonde en large partie le drame de la bêtise selon Deleuze bien que nous ne l'apercevions qu'imparfaitement pour le moment. Nous comprenons mieux l'inconvénient d'une idée contraire à la doxa dominante, aux opinions couramment admises. Chomsky le rappelle dans des termes très platoniciens : tout public s'attend à comprendre ce qu'on lui dit, en sachant *déjà* ce qu'on veut lui dire. Si ce n'est pas le cas, il ne se demandera pas, explique Chomsky : *qu'est-ce* qu'on a voulu me dire ? Il se demandera : pourquoi n'ai-je jamais entendu une chose pareille ? Il se demandera *pourquoi* quelqu'un a voulu lui dire une telle chose que personne ne dit habituellement ? Quelles sont donc les raisons personnelles qui incitent cet intervenant à dire ce qu'il dit ? Le paradoxe est alors parfois cruel. L'idée qui n'est pas une idée-reçue, qu'elle soit vraie ou fausse, même si elle parvient à être énoncée dans une durée acceptable, risquera toujours de paraître *moins vraisemblable* qu'une opinion de la doxa, de la même manière que le style, oratoire ou littéraire, trop élevé pouvait sembler plus fabriqué et plus douteux qu'un style moyen.

La conséquence est que le public pourra facilement prendre toute idée controversée pour une simple opinion, parce que sa singularité la fera passer pour un avis strictement personnel, propre à son auteur, sans fondement, alors que la véritable opinion passera pour une vérité. Car, en plus d'apparaître comme l'idée propre à *l'opinion* de l'orateur, le temps supérieur nécessaire à l'exposer, s'il est accordé, pourra se retourner contre l'idée véritable : il donnera l'impression que cette idée est plus artificielle, plus fabriquée, trop intellectuelle, donc plus douteuse que l'opinion déjà admise qui, avant même sa confirmation par son partage à large échelle, paraît spontanée et *naturelle*. C'est déjà la conclusion dramatique du fameux mythe platonicien de la caverne. Redescendant parmi les hommes, le philosophe ne trouve pas la bonne manière de s'adresser à eux, il frise le ridicule et risque l'opprobre, la censure ou pire encore. L'autorité doxique des *mass-medias* tient donc à cette manière de faire paraître les idées comme allant de soi, comme naturelles, sans préciser leur origine artificielle, fabriquée par une ou plusieurs personnes. Les experts invités à s'exprimer paraîtront d'autant plus

légitimes qu'ils donneront le change en véhiculant des idées prétendument créées car déjà en circulation. Cette autorité doxique, pointée par Chomsky et d'autres, correspond, peu ou prou, à ce que d'aucuns appelaient une *idéologie*, dans le cas de Marx⁷⁸, ou une *mythologie*, dans le cas de Barthes⁷⁹. Mais l'important, pour le moment, n'est pas de multiplier les cas et les définitions.

Il y aurait plutôt d'autres choses encore à ajouter à propos de la dégradation actuelle de cette autorité doxique des médias, désormais dits traditionnels, de leur usure notamment face à l'inflation d'un doxa adverse, dite de « post-vérité » et des bouleversements des modes de production culturels du capitalisme qui affectent ses propres instances de justification. Cette nouvelle doxa est celle des *fake-news* attribuées abusivement aux seuls réseaux sociaux où prolifèrent *hoax*, rumeurs, théories du complot, d'une conspiration des clichés, pour reprendre le vocabulaire deleuzien, mais aussi critiques jugées illégitimes du sens commun. On retrouve dans la pratique médiatique désormais courante du *fact-checking* nombre d'éléments et de pratiques désuètes de la lutte philosophique contre le sophisme et le vulgaire autant que ceux de la lutte des Lumières contre les préjugés. L'élément saillant est qu'il semblerait que la structure de l'autorité doxique des *mass-medias* analysée par Chomsky, fondée sur une mécanique de répétition et de diffusion massive d'idées-reçues et de clichés, se soit partiellement retournée contre les médias dominants eux-mêmes, selon une logique inverse de *dissensus*. Le fonctionnement strictement structurel de ces nouvelles formes de doxa dissensuelles, permis par de nouvelles techniques, reste néanmoins similaire et profondément ambivalent. La doxa médiatique *mainstream* semble dernièrement avoir perdu son crédit auprès de certains publics *pour les mêmes raisons* qui ont fait et qui font toujours qu'elle s'impose, c'est-à-dire sa fréquence supérieure de répétition, son occupation du temps et de l'espace où s'expriment les opinions à la plus grande échelle.

Comment expliquer ce paradoxe où les mêmes moyens qui fabriquent la confiance, le consentement, en viennent à fabriquer la « défiance » (nouveau lieu commun médiatique) et le dissensus ? On peut proposer deux explications, l'une négative et l'autre positive qui nous ramènent de la doxa aux clichés. Premièrement, l'explication négative et couramment proposée : il s'agit de l'apparition du nouveau médium de diffusion d'information que sont les

78 Karl Marx & Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [1845-1846] in *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Pléiade, 1982.

79 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

« réseaux sociaux » et de ce qu'on appelle les « bulles de filtres » qui court-circuitent les réseaux de diffusion traditionnels de l'information (télévision, radio, journaux) et leurs instances de légitimation⁸⁰. Dès la fin des années 1980, Lucien Sfez forgeait le néologisme de « tautisme » que l'on retrouve dans sa *Critique la communication*⁸¹. Il désignait par ce terme les effets d'extension des NTIC (nouvelles technologiques d'information et de communication) notamment la répétition à l'infini de mêmes énoncés et des mêmes messages par les médias aboutissant à des opinions et des réflexions de plus en plus univoques, appauvrissant les liens sociaux, et à la confusion entre la réalité et sa représentation médiatique.

Ce court-circuit est souvent présenté de manière négative et critique par les médias officiels qui recourent à l'argument suivant : sur internet, en particulier sur Google et Facebook, des algorithmes, dont les formules sont souvent gardées secrètes, sélectionnent *mécaniquement* les informations proposées à l'utilisateur dans ses recherches ou suggérées dans les bannières et autre encarts publicitaires. Ce dispositif de filtrage des informations qui parviennent à l'utilisateur, fonctionne selon un modèle d'analyse comportementale : il étudie non seulement les sites et les informations que l'on consulte couramment, il mesure le *temps* qu'on y passe, il répertorie les activités auxquels l'on se prête, pour mesurer nos préférences, nos degrés d'intérêts, jusqu'à nos hésitations.

De cette manière, l'algorithme est censé pouvoir prédire les informations qui nous intéresseront à l'avenir, voire, dans certains cas, orienter notre consentement, en présupposant et nous proposant nos futurs goûts. Le résultat de cette sélection mécanique serait une répétition tout aussi mécanique et à plus haute fréquence d'informations redondantes, en apparence diversifiées mais qui répètent des informations, des opinions et des comportements que l'on a déjà eu, qui deviennent donc à force de nouveaux clichés. La bulle de filtre correspond à un aboutissement de ce processus plus global. L'utilisateur finit par s'enfermer dans une bulle d'informations concordantes qui restent autant d'opinions qui feront fonctionner à plein régime le biais de confirmation que nous mentionnions plus tôt. D'autant mieux que ces informations proviendront, ou paraîtront provenir de semblables et d'égaux, des

80 Eli Pariser, *The Filter Bubble : What the Internet is hiding from you*, New York, Penguin Press, 2011.

81 Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, 1990 ; Philippe Breton, « Le tautisme, phénomène historique ou constante anthropologique » in Alain Gras & Pierre Musso (dir.), *Politique, communication et technologiques, Mélanges en hommage à Lucien Sfez*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 277-286.

prétendus producteurs d'informations horizontales, brutes et non manipulées, des citoyens ordinaires, moins suspects d'intentions de duperie que les experts individualisés, remarquables qui proposent une diffusion verticale des opinions.

Le résultat en serait la marginalisation et l'isolement intellectuel de groupes sociaux qui ne s'informent plus qu'en vase clos, en dehors des médias dominants mais surtout en dehors d'une démarche contradictoire de pluralité des opinions, ce qui les rendrait sensibles à toutes les fameuses « théories du complot » qui se définissent par certaines logiques du cliché : l'amalgame d'événements hétérogènes, l'attribution causale abusivement *ad hominem*, l'incapacité à la réflexion structurelle, la soustraction à la contradiction et la réfutation, la dramatisation fictionnelle⁸², etc. La bulle de filtre correspondrait donc à la circonscription d'une doxa personnalisée, customisée, à nous et à notre plus petit groupe de semblables, de ceux qui pensent comme nous. Nous assisterions alors, après un phénomène de synchronisation et d'unification massive de la doxa grâce aux systèmes médiatiques du xx^e siècle, à un phénomène de *fragmentation* de doxa locales suivant des temporalités disruptives qui ne parviennent pourtant pas à instaurer de durée critique et esthétique nécessaire à un véritable projet politique.

Ce versant négatif du phénomène est souvent présenté de manière dramatique. Certains l'énoncent même parfois sous la forme d'un conspirationnisme renversé : si la population se défie des informations des grands médias, c'est donc qu'elle croit aux thèses complotistes, pour la raison que les réseaux sociaux ont connu dernièrement des changements secrets dans leurs algorithmes et parce que des hackers (étrangers) manipulent les informations sur les réseaux sociaux – thèse également complotiste s'il en est⁸³. Deleuze, nous l'avons vu,

82 Cf. Parmi de multiples références possibles sur le sujet : Fredric Jameson, *La Totalité comme complot : conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Prairies Ordinaires, 2007 ; Sur le mythe du complot et de la conspiration : Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

83 Sur ce sujet, voir les articles du site d'observatoire des médias Acrimed initié, notamment, par Pierre Bourdieu, réunis sous la catégorie « Théories du complot ». Disponibles à l'adresse suivante : <https://www.acrimed.org/+Theories-du-complot-+> (consultés le 7 avril 2018). Cf. Notamment l'article de Henri Maler & Patrick Champagne, « « La théorie du complot » en version *France Culture* (par P.-A. Taguieff, savant) », 1^{er} février 2010 ; ainsi que du même Henri Maler, « Modeste contribution au « bêtisier du sociologue » de Nathalie Heinich », 8 janvier 2010.

Voir également les articles de l'économiste et philosophe Frédéric Lordon sur son blog hébergé par *Le Monde Diplomatique*. Disponible à l'adresse suivante : <https://blog.mondediplo.net/-La-pompe-a-phynance-> (consultés le 14 avril 2018). Cf. Notamment : « Conspirationnisme : la paille et la poutre », 24 août 2012 ; « Politique post-vérité ou journalisme post-politique ? », 22 novembre 2016 ; « Charlot ministre de la vérité », 22 février 2017 ; « « Fake-news » Macron décodeur-en-chef », 8 janvier 2018 ; « Le complotiste de l'Élysée », 2 février 2019 ; le ton et le style, volontiers polémiques, se déchaînent parfois aux dépens d'un

décrivait déjà cet état dysfonctionnel de la croyance dans *L'Image-mouvement* en imputant la cause à un règne des clichés qui outrepassa l'analyse chomskienne, encore attachée à la localisation d'un centre magique du pouvoir et de ses mots d'ordres dans les *mass-medias* :

« [...] le règne des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur. *Comment ne pas croire* à une puissante organisation concertée, à un grand et puissant complot, qui a trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors ? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle [...] Il n'y a même plus de centre magique, d'où pourraient partir des actions hypnotiques se répandant partout, comme dans les deux premiers *Mabuse* de Lang. [...] Le pouvoir occulte se confond avec ses effets, ses supports, n'opère plus que par « la reproduction mécanique des images et des sens ». »⁸⁴

La version positive du phénomène serait, au contraire ou plutôt de manière complémentaire, d'avancer le constat d'un élargissement de l'identification de la doxa aux clichés, autrement dit, une augmentation de la sensibilité critique aux clichés, qu'elle soit instinctive ou raisonnée. En témoignerait la manière actuelle et banalisée dont est reprise la description du complot que faisait Deleuze dans les années quatre-vingt à partir de l'analyse du cinéma américain d'après-guerre. La sensibilité à la perte de valeur des formules, images, motifs et informations qui sont répétés à tel point qu'elles apparaissent sans valeurs, banales, voire fausses, trompeuses et mystificatrices, se serait donc accrue. Bon gré, mal gré, la conscience critique, encore frustrée, aurait ainsi atteint de larges parties de la population, rendant impossible le partage et la distribution des rôles entre manipulateurs, manipulés et démystificateurs.

Cette banalisation de la conscience critique a peut-être suivi un basculement esthétique des images médiatiques que l'on peut rétrospectivement résumer. Chomsky et Edward Herman dans *Manufacturing Consent* notaient que le traitement de l'information sur le Vietnam était, pour une large part, resté tout à fait doxique, c'est-à-dire inféodé aux déclarations officielles du gouvernement et sa rhétorique propagandiste⁸⁵. En revanche, ce sont les images,

travail plus approfondi par l'auteur des sources (souvent manquantes) de ses réflexions.

84 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 282-283 (nous soulignons).

85 Noam Chomsky & Edward Herman, *La Fabrique du consentement*, *op. cit.*, p. 350 : « Exclue du débat comme impensable, l'hypothèse que nous suggère le modèle de propagande est que, dans leur couverture des campagnes américaines d'Indochine, les médias furent effectivement « peu scrupuleux » mais non moins profondément « patriotiques » en ce sens qu'il s'en sont toujours tenus – et s'en tiennent toujours – à la version officielle de Washington et de l'élite des affaires, en parfaite harmonie avec la « culture journalistique, littéraire et politique » ambiante, dont « la gauche » (à savoir toute opinion dissidente mettant en cause le chauvinisme le plus obtus) demeure tout simplement exclue. » ; à quoi les auteurs ajoutent

l'esthétique à proprement parler sous les mots, c'est-à-dire les sons et les couleurs qui ont bouleversé le public américain et, plus particulièrement, les artistes et les cinéastes américains. Ce nouveau type d'images et de représentation plastique de la violence s'est épanché dans les téléviseurs, tandis que passaient sous le manteau les films X, les séries Z et le *Zapruder Film* de l'assassinat gore de Kennedy⁸⁶. Il a infusé les projections universitaires (*Movie Orgy* de Joe Dante) comme une véritable hémorragie du sensible qui ne distribuait plus le lisse, le strié, le grumeleux, le dégoulinant, le flamboyant, selon des logiques ordonnées. On pourrait même faire l'hypothèse que c'est le contraste, strictement chromatique, du rouge (du sang) sur le vert (de la jungle) qui s'est vu si fort. À l'inverse, les images maîtrisées de la guerre du Golfe ont pu restaurer un empire du visuel (Serge Daney) et de l'effet spécial (Jean Baudrillard⁸⁷), le vert sur fond noir des bombardements nocturnes est parvenu à faire disparaître le rouge, à éloigner les images de nous (et les corps), à nous désensibiliser à leur égard, à les rendre virtuelles : la guerre comme jeu vidéo, comme abstraction. L'absence de morts à l'écran, le désert contre la jungle, le propre, le vide, contre le sale et vivace des arbres, des bambous et de la prolifération. Si l'on suit Baudrillard, l'événement esthétique et le sublime des images du 11 septembre 2001, ne serait que la prolongation de cette logique de simulation et de virtualisation des images, d'où la naissance de sa propre « théorie du complot »⁸⁸.

Chomsky et Herman, centrés qu'ils sont sur le décodage de la structure médiatique et ses énoncés, s'intéressent moins à l'impact esthétique des images, des sons et des couleurs, accompagnés ou pas par le commentaire qui les orientent. Il s'y attardent d'autant moins qu'ils estiment devoir écarter l'idée-reçue réactionnaire selon laquelle « les médias nous ont « fait perdre la guerre » en livrant la population au spectacle de ses horreurs et en donnant de l'information un traitement injuste, incompétent et biaisé, pur reflet de la « culture contestataire » des années 1960.⁸⁹ ». Ils citent à cet égard l'analyste de la télévision Jay Epstein qui écrivait en 1975 :

p. 352 : « Le fait que, ni à cette période ni précédemment, on n'ait jamais publié l'ombre d'une remise en cause du bien-fondé de l'engagement américain au Vietnam, ou de la nécessité d'une « intervention » au sens de guerre totale, est des plus significatifs. »

86 Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : L'Amérique élaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Paris, Rouge Profond, 2003.

87 Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991.

88 Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001.

89 Noam Chomsky & Edward Herman, *La Fabrique du consentement*, op. cit., p. 347.

« Jamais auparavant dans toute l'histoire, une nation n'avait laissé ses citoyens assister à des scènes non censurées de combat, de destruction, d'atrocités, dans leur living-room et en couleurs réelles. [...] Affirmer que la télévision, à force de montrer la terrible réalité de la guerre, a désillusionné les Américains au sujet de la guerre est quasiment devenu un truisme et la forme rhétorique convenue chez les responsables de l'audiovisuel. »⁹⁰

C'est la raison pour laquelle nous avons cru bon de préciser que l'influence du nouveau type d'images télévisuelles de l'époque a surtout opéré sur les artistes et les cinéastes. En témoigne l'analyse par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* de la série de photomontages réalisés par l'artiste américaine Martha Rosler, *Bringing the War Home* (1967-1972). Cette dernière collait des images de la guerre (soldats et victimes), parues dans *Life*, sur des images d'intérieurs américains de magazine de décoration, transposant dans son medium la logique d'irruption télévisuelle décrite plus tôt. Mais Rancière montre bien comment qu'il « n'y a pas d'évidence que la connaissance d'une situation entraîne le désir de la changer ». C'est pourquoi, en dehors de la dénonciation d'un scandale par la conjugaison de deux espaces hétérogènes destinés à créer un choc, les images de photomontages de Rosler disent, selon Rancière, autre chose :

« [...] voici la réalité obvie que vous ne voulez pas voir, parce que vous savez que vous en êtes responsable. Le dispositif critique visait ainsi un double effet : une prise de conscience de la réalité cachée et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée. »⁹¹

Autant dire que l'effet socio-politique des images et donc des images clichés, normées ou détournées, reste sujet à caution. En dépit des chocs esthétiques qu'elles peuvent provoquer : l'interprétation et la conclusion en reste toujours incertaine. Nous y reviendrons plus tard, notamment lorsqu'il s'agira d'évoquer l'esthétique des clichés dans le cinéma de Brian de Palma qui intègre cette conscience de l'impuissance des images à révéler la vérité.

Quelles particularités des clichés, le jeu des similarités a-t-il permis de dégager ? La première particularité des clichés tient à leur processus, à la médiatisation technique de leur processus de production et de propagation. La doxa est mauvaise parce que les philosophes la jugent mauvaise, leur activité est de la dénoncer et de la combattre. Tandis que, si les clichés sont figés, usés, banalisés, et en même temps flottants et anonymes, c'est parce qu'ils subissent un processus technique de répétition automatique qui les dégrade d'eux-mêmes,

90 Cité in *ibid*, p. 393.

91 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 33.

avant semble-t-il tout jugement qui les condamnerait. Ce jugement négatif peut ainsi prétendre ne faire que confirmer un état de fait et de dégradation préexistante à son appréciation critique. La deuxième particularité des clichés vis-à-vis de la doxa, est que celle-ci désigne toujours un ensemble, une multiplicité d'opinions ou un système d'opinions qui fonctionnent ensemble. Tandis que, s'il est souvent employé au pluriel comme équivalent de la doxa, le terme cliché semble ne désigner qu'un amas informe, dans lequel il apparaît possible, sémantiquement parlant d'abord, d'isoler *un ou des* clichés particuliers, même s'ils sont fondamentalement multiples. C'est pourquoi il est apparu tentant pour le sens commun de proposer des cas, des exemples de clichés, tandis que l'étude de la doxa porte directement à l'analyse de structures.

c. Les clichés selon la philosophie politique : la « banalité du mal »

Si la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » fait le bonheur de notre sens commun elle donne au contraire des cauchemars au philosophe qui sommeille en nous. Nous l'avons vu, les trois notions de cliché, stéréotype et archétype s'articulent et trouvent un point de convergence dans les effets négatifs d'aliénation, linguistique, psychique, sociale et politique, qu'elles risquent d'engendrer. L'énergie numineuse et inconsciente des archétypes peut déborder la claire conscience de l'individu ou des masses pour susciter des phénomènes d'hallucination collective et de soumission aveugle à une autorité qui subjugué les esprits. La force d'unanimité des stéréotypes, des images préconçues dans nos têtes, peut mener à des préjugés, notamment racistes ou sexistes, qui clivent les communautés, discriminent et rendent violents les rapports entre des groupes sociaux majoritaires et minoritaires. Les clichés de langage, quant à eux, peuvent réduire celui ou ceux qui en usent à des machines qui n'expriment plus que la langue des archétypes ou les variations multiples des stéréotypes les plus limités.

On pourrait croire ce dernier point plus anodin que les deux précédents et estimer l'emprise des clichés plus bénigne. Elle touche, semble-t-il, moins directement les masses et plutôt les individus, avec des effets directs plus visibles mais plus inoffensifs. Les clichés, après tout, ne sont rien que de très banal. Pourtant, des trois, c'est sûrement la notion qui véhicule la connotation la plus péjorative, ainsi que l'indiquent les dictionnaires consultés, mais surtout la réputation de dangerosité la plus grande. Deux hypothèses peuvent l'expliquer : soit la notion

de cliché cristallise et actualise en elle les traits virtuellement négatifs des archétypes et des stéréotypes, en suivant la hiérarchie esquissée plus tôt ; soit son innocence apparente et sa médiocrité plus sournoise suscitent, paradoxalement, plus d'irritation, en particulier chez les intellectuels. Quelle est la raison profonde de ce mépris ?

Nous l'avons vu, un point de convergence des disciplines intéressées aux notions parentes du cliché est l'utilité psychosociale des clichés et leur capacité à codifier le langage. La notion se fonde donc dans la capacité de cette codification à servir au mieux une efficacité pratique, une mobilisation des agents, selon des normes et des conventions, soit sociales et conscientes, soit archaïques et inconscientes, efficacité qui n'est jamais loin de déborder vers l'aliénation des sujets individuels dans le collectif. Cette finalité négative du processus focalise l'attention des écrivains et des intellectuels presque exclusivement, pour plusieurs raisons que nous allons aborder. Elle explique, en premier lieu, le rejet des clichés. Car ceux-ci sont pensés comme autant de moyens qui engendrent l'aliénation en empêchant le jugement et la responsabilité morale individuelle, jusqu'à rendre impossible la distinction du vrai et du faux et l'identification même du mal. En la matière, le cas, à la fois le plus extrême et le plus typique, est étudié par Hannah Arendt dans son compte rendu du procès à Jérusalem du criminel nazi Adolf Eichmann, responsable logistique de la « solution finale ». C'est à l'occasion de ce compte rendu qu'elle formule sa thèse célèbre sur la « banalité du mal ».

Si la formule oxymorique d'Arendt est devenue, bon gré, mal gré, un cliché, c'est d'abord par le biais de sa médiatisation, des controverses virulentes qu'elle a occasionnées à l'époque, mais surtout elle est surtout connue par l'expérience, dite de Milgram, qui entendait prouver l'hypothèse d'Arendt (la pervertissant en réalité). Cette expérience est aujourd'hui controversée quant à sa méthodologie et ses conclusions naturalisantes, ce qui ne l'a pas empêchée d'être mise en images au cinéma et d'engendrer un univers fantasmatique du conditionnement d'individus lambda à l'obéissance. Comme le note dans un article Jean-Claude Poizat :

« Cette formule d'Arendt est désormais « bien connue », c'est-à-dire qu'elle fait partie de la « culture commune » ou de la « culture [dite] générale » (ou encore de la « *doxa* »), elle figure presque parmi les « lieux communs » voire les stéréotypes ou les « clichés » qui circulent dans le débat public contemporain, tant en France que dans le reste du monde, non seulement chez les enseignants, les universitaires et les chercheurs, mais aussi chez les journalistes, les personnalités publiques, les politiciens notamment, mais

encore dans la sphère privée, dans le cadre de conversations informelles entre amis, etc. »⁹²

Si nous rappelons ce caractère de lieu commun de la thèse d'Arendt, c'est que notre intérêt n'est pas tant de la discuter, celle-ci a été maintes fois commentée, mais de la restituer justement sous l'angle de notre thématique, le cliché, de manière à faire saillir le symptôme philosophique profond de la haine des clichés.

Pour rappel, dans *Les Origines du totalitarisme*⁹³, Arendt posait le problème du nazisme comme un mal radical, incarné et non plus hypothétique, à la manière dont il est pensé par Kant⁹⁴. Ce mal, explique Arendt, jette un défi à la pensée par son caractère hors normes et inexplicable. Dans *Eichmann à Jérusalem*, Arendt a changé d'avis. La confrontation avec Eichmann l'a forcée à constater que le défi du mal est qu'il est justement sans profondeur, qu'il se développe à la surface, comme un champignon dit-elle, étendant une banalité frustrante pour la pensée qui cherche systématiquement des raisons profondes et essentielles. C'est pourquoi Arendt rejette les deux rhétoriques les plus courantes à propos des criminels nazis n'appartenant pas au sommet de la hiérarchie : 1. Celle de la défense, selon laquelle Eichmann n'était qu'un « petit rouage » dans la grande machinerie hitlérienne. 2. Celle de l'accusation, selon laquelle Eichmann, en sa qualité de fonctionnaire zélé, fut un véritable moteur de l'extermination des Juifs.

Selon la première rhétorique, Eichmann était trop entravé et trop « stupide » pour prendre pleinement conscience de ses actes, de leur portée et surtout pour se montrer capable d'en assumer l'entière responsabilité. Eichmann était englué dans la norme nazie, dans le Même. Selon la deuxième rhétorique, fondée sur une tradition qui fait du mal une entité démoniaque et anormale, il était, au contraire, conscient et pleinement maître de ses agissements, comme le montre sa grande efficacité administrative. Eichmann manifestait une aberration, une Différence malfaisante radicale. Cette seconde rhétorique, en particulier, a buté sur la personnalité d'Eichmann, comme le remarque Arendt :

92 Jean-Claude Poizat, « Nouvelles réflexions sur la « banalité du mal ». Autour du livre de Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem* et de quelques malentendus persistants à son sujet », *Le Philosophoire*, 2017/2, n° 48, p. 233-252.

93 Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* [1951], trad. Micheline Pouteau, Martine Leiris, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu & Patrick Lévy, Paris, Quarto Gallimard, 2002.

94 Emmanuel Kant, *La Religion dans les limites de la simple raison*, trad. Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1983.

« Malgré tous les efforts de l'accusation, tout le monde pouvait voir que cet homme n'était pas un « monstre » ; mais il était vraiment difficile de ne pas présumer que c'était un clown. »⁹⁵

Les guillemets qui cernent le terme de monstre signalent l'usage cliché de ce terme, révélateur d'un lieu commun de la rhétorique judiciaire qu'il s'agissait pour Arendt de dépasser. La banalité du mal ne se laisse pas expliquer par des formules banales, même s'il est courant de confondre les deux. Entre les deux lieux communs de la rhétorique judiciaire et contre la conception traditionnelle du mal comme exception, radicalement incarnée dans le cas du nazisme, il s'agit pour Arendt d'expliquer le comique scandaleux d'Eichmann et le rire involontaire qu'il a pu susciter. Comment rendre raison de cette inquiétante familiarité du personnage située entre l'idée selon laquelle le criminel reste un être humain comme les autres et, d'un autre côté, l'idée qu'il était un « monstre », radicalement différent et extérieur à l'humanité ?

La réponse d'Arendt réside dans la notion même de banalité, un terme qui, on l'aura remarqué, qualifie constamment la notion de cliché. Arendt concentre son diagnostic, non sur la stupidité (ordinaire ou exceptionnelle), mais sur la banale absence de pensée qu'elle estime déceler chez Eichmann. Nous l'avons mentionné en introduction, elle trouve le symptôme vérifiant ce diagnostic dans le langage et l'élocution d'Eichmann :

« [...] il était réellement incapable de prononcer une seule phrase qui ne fût pas un cliché. [...] Eichmann, malgré sa mauvaise mémoire, répétait mot pour mot les mêmes expressions toutes faites et les mêmes clichés de son invention (lorsqu'il parvenait à construire une phrase lui-même, il la répétait jusqu'à ce qu'elle devînt un cliché) chaque fois qu'il faisait allusion à un incident ou à un événement important pour lui. »⁹⁶

Précisons bien qu'Arendt rédige son compte rendu en anglais pour la presse américaine (le magazine *The New Yorker*) mais qu'elle utilise pour l'occasion le terme français de « cliché », dont l'anglais ne connaît pas d'équivalent idiomatique en dehors de ce décalque du français. Arendt identifie donc en Eichmann un être intégralement possédé et parasité par des clichés. Ces clichés sont tout aussi banals que l'homme mais, comme lui, ils contreviennent à la distinction habituelle et rassurante de l'ordinaire et de l'exception, sur laquelle s'articule la différence morale du Bien et du Mal. Ces clichés de langage d'Eichmann traduisent une

95 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. Anne Guérin, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 1070.

96 *Ibid*, p. 1064-1065.

confusion propre au système totalitaire, nazi tout particulièrement et souvent rappelée depuis : les actes, ordinairement moraux, étaient alors illégaux au regard de la loi, quant aux crimes, ordinairement exceptionnels, ils étaient autorisés et motivés pareillement à des actions légales, rendant ainsi difficile la dénonciation du mal dans le système judiciaire et moral collectif. Eichmann lui-même déclarera à la cour qu'il aura pu embrasser la voie du courage civil, que les choses auraient être autrement, si le courage civil avait été structuré hiérarchiquement. Mais comment expliquer que personne, ou presque et surtout pas Eichmann, n'est parvenu à l'époque à dénoncer ces crimes, en se référant à un autre système moral ?

À travers les clichés qui parsèment ses énoncés, ce qu'Arendt montre c'est que, dans l'esprit et dans la langue d'Eichmann, se joue un conflit toujours perdu d'avance entre le fond et la forme : soit que sa pensée soit dépourvue de fond propre et prête à rire, malgré lui et malgré l'hostilité de ses auditeurs envers lui, soit que ce fond se révèle n'être *qu'une forme*, une façade, derrière laquelle, comme l'écrivait Jung, il est vain de chercher une trace de personnalité. Parce que l'homme se confond à tel point avec sa fonction, qu'il prend le « comme si » du jeu des identités sociales littéralement, sans aucun second degré, sans aucune distance qui lui permettrait de s'apercevoir du processus social et sans aucun écart qui lui permettrait encore d'en sortir, même lorsque son « poste » a cessé d'exister. À Jérusalem, Eichmann était donc et incarnait toujours cette fonction qu'il avait occupé dans l'administration nazie, comme le trahit toute sa gestuelle lors du procès : son costume impeccable, ses lunettes bien essuyées, ses documents organisés, sa prise de notes scrupuleuse, jusqu'à sa rapidité disciplinaire à se lever et se rasseoir dès que la cour lui posait une question, tout ce qui pouvait le mettre en règle avec les procédures formelles du tribunal.

Pourtant, si l'on suit Arendt, l'étrange familiarité du Mal, incarnée par Eichmann, n'est pas si superficielle qu'on pourrait le croire en première lecture. Au-delà du comique involontaire de ses clichés de langage, celle-ci est relevée par Arendt lorsque, justement, ce dernier fait état de connaissances philosophiques relatives à la morale :

« [...] il déclara soudain qu'il avait vécu toute sa vie selon les préceptes moraux de Kant, et particulièrement selon la définition kantienne du devoir. À première vue, c'était *faire outrage à Kant* et c'était aussi incompréhensible, dans la mesure où la philosophie morale de Kant est étroitement liée à la faculté humaine de jugement qui exclut l'obéissance aveugle [N.d.A. nous avons vu que la chose est peut-être plus complexe]. [...] C'est alors qu'à la stupéfaction générale, Eichmann produisit une définition approximative, mais correcte, de l'impératif catégorique : « Je voulais dire, à propos de Kant, que

le principe de ma volonté doit toujours être tel qu'il puisse devenir le principe de lois générales. » [...] Interrogé plus longuement, il ajouta qu'il avait lu *La Critique de la Raison pratique* de Kant. »⁹⁷

À ce moment, ce n'est plus la formulation ordinaire de clichés par Eichmann qui suscite un effet habituel et comique, c'est l'incapacité de l'audience, à distinguer dans ses propos le cliché du véritable concept philosophique, qui suscite des effets anormaux de stupéfaction et d'incompréhension, voire dans le cas de la philosophie d'outrage. Ceux-ci se dissipent néanmoins si, comme l'explique Arendt, on comprend qu'en réalité Eichmann inversait les motifs de l'impératif catégorique kantien dans sa pratique, alors que son discours donnait encore le change en apparence, sans toutefois témoigner d'une intention d'adopter le mal en tant que mal⁹⁸.

Ce qu'explique Arendt, c'est que le principe des lois générales nazies étaient devenues, pour Eichmann, le principe impératif de sa volonté (ou de son absence de volonté) ; au lieu de régler sa conduite individuelle sur l'horizon d'autrui, ce sont les lois collectives, identifiées à la volonté du Führer, qui ont progressivement déterminé l'intégralité de sa conduite individuelle, réduisant à néant la possibilité d'une faculté personnelle de jugement, et surtout celle d'une réflexivité du jugement sur lui-même. Mécaniquement, cette neutralisation s'est faite au profit d'une obéissance aveugle et d'une tendance permanente à se leurrer soi-même. Mais le parasitage des clichés est-il seul en cause ou bien s'agit-il d'une perversion intellectuelle plus profonde de la part d'Eichmann ?

L'historien Johann Chapoutot détaille et contextualise cet événement singulier du procès d'Eichmann dans son ouvrage *Le National-socialisme et l'Antiquité*⁹⁹. Il rappelle que la propagande nazie s'est servie du prestige intellectuel et historique de Kant, mais seulement comme monument, comme signe de prestige de la germanité, sans véritable contenu proprement philosophique, en bref, comme un auteur-cliché. Et pour cause, l'universalisme et le cosmopolitisme de la pensée kantienne restaient irrécupérables par la doxa nazie. Néanmoins, il ne s'est pas seulement agi d'une récupération de pure façade, où Kant aurait servi de simple prête-nom à la promotion de la vision du monde nazie. Chapoutot montre que la doxa nazie a effectivement repris l'impératif catégorique kantien, mais seulement dans sa

97 *Ibid*, p. 1149-1159.

98 Fabio Ciaramelli, « Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, 93-3, 1995, pp. 392-407.

99 Johann Chapoutot, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

structure formelle, pour le travestir en impératif nazi. Le fameux : « Agis toujours de telle sorte que la maxime de ton action puisse être toujours érigée en maxime universelle » est ainsi devenu sous la plume de l'avocat et juriste nazi Hans Frank : « Agis toujours de telle sorte que, si le Führer avait connaissance de ton action, il l'approuverait ».

Il s'agit bien alors d'un cliché, au sens que lui prêtent les études littéraires, avec la particularité déjà notée qu'au sein de la répétition formelle se glisse un détournement qui vide la formule de son sens initial. L'usure ne provient donc pas, ou pas seulement, des itérations de la première formule kantienne, ni de celles de la seconde formule nazie. Elle intervient à travers cette substitution de l'une par l'autre. Chapoutot précise que la doxa nazie a procédé de la même manière avec le Décalogue chrétien, en empruntant sa sonorité, pour énoncer des commandements inverses à ceux de la Bible, profitant alors d'une forme pré-acquise d'autorité. Dans le cas de la morale kantienne, le résultat aboutit à renverser la devise *sapere aude* de Kant, l'appel à une autonomie de la pensée, en une soumission, une hétéronomie de la pensée. Car le caractère moral de l'action dépendait alors du regard d'un Autre – le Führer, lui-même valant pour la nation allemande toute entière et sa « parole » valait pour loi, plus que des ordres précis, limités dans le temps et l'espace qu'il s'agissait pour Eichmann d'anticiper ou d'inventer car ils n'avaient pas été donnés et n'avaient pas besoin de l'être.

L'étrangeté demeure pourtant puisque Eichmann s'est justement montré capable de se souvenir de la formule initiale de Kant, derrière l'écran de la formule travestie par l'hitlérisme, derrière donc le cliché, tout en se montrant incapable d'en comprendre le sens. Comme si la seconde formule, hitlérienne, était parvenue à contaminer la première, kantienne, au point qu'il soit devenu inutile de substituer à nouveau l'une par l'autre. Comment ce renversement de sens s'est-il opéré et comment ce passage, cette aliénation complète du sujet, au sens de la dépossession de la volonté individuelle au profit d'une volonté collectif soumise aux autorités et collaborant avec elles, ont-ils pu être possibles ? Arendt en propose l'explication plus détaillée dans notre première citation, que nous reprenons cette fois *in extenso* :

« Une partie de cette comédie ne peut être transcrite en anglais, car elle concerne la lutte héroïque d'Eichmann avec la langue allemande, dont il sort toujours vaincu. On rit quand il parle, *passim*, de « mots ailés » (*geflügelte Worte*, une expression familière allemande pour les citations célèbres de la littérature classique) alors qu'il veut dire « expressions toutes faites », *Redensarten*, ou « slogans », *Schlagworte*. On a ri quand [il] n'arrivait pas à trouver une autre formule. Vaguement conscient du défaut qui avait déjà dû lui empoisonner l'existence même à l'école – c'était en fait un cas bénin

d'aphasie – il s'excusa en disant : « Le langage administratif (*Amtssprache*) est mon seul langage. Mais ce qu'il faut remarquer ici, c'est que le langage administratif était devenu son langage parce qu'il était réellement incapable de prononcer une seule phrase qui ne fût pas un cliché. »¹⁰⁰

L'expression employée par Eichmann de « mots ailés » renvoie à la définition littéraire des clichés en tant que formules ou métaphores qui renvoient à force à de pures nuances de style. Il s'agit d'une catachrèse qui désigne les exemples retenus par les dictionnaires cités précédemment. : « *Cheveux d'or* », « *lèvres vermeilles* », « *teint de rose* », « *aurora aux doigts de rose* ». L'expression *Redensarten* renvoie, quant à elle, à une manière consciente de parler par proverbes. Enfin, le terme *Schlagworte* renvoie à un mot-clef, un mot « coup de poing », qui rappelle immédiatement à l'esprit la chose qu'il souhaitait évoquer.

Dans l'hypothèse d'Arendt qui rejoint sans le savoir Remy de Gourmont, comme nous le verrons plus tard, Eichmann souffre donc d'un cas bénin d'aphasie du langage, un déficit de *mémoire* des mots, c'est-à-dire une incapacité à enregistrer de nouvelles formules syntaxiques. Si l'on pousse cette hypothèse jusqu'à ses conclusions, cette incapacité l'aurait empêché selon Arendt d'identifier et de désigner correctement ses propres formules *comme des clichés*, des expressions toutes faites, pour lesquelles il préfère de manière révélatrice le trope, lui-même lexicalisé, de « mots ailés ». Eichmann est ainsi perçu et jugé, par Arendt, à la manière d'un écrivain (raté), perdu face à l'écran langagier que les formules, héritées de la tradition, des détournements de la propagande nazie et de ses propres métaphores, ont dressé entre lui et la réalité. Eichmann serait devenu incapable de revenir à une description directe et simple du réel, un peu comme si l'on demandait à un écrivain la signification de son expression « j'ai une faim de loup » et qu'il ne pouvait plus rétrograder au seuil pré-métaphorique. Dans le cas d'Eichmann il s'agirait d'un seuil qui précède le langage administratif qu'il a fait sien. Autrement dit, comme s'il était désormais impossible à l'écrivain d'expliquer qu'il s'agit là d'une formule, d'une manière artificielle et conventionnelle de s'exprimer pour communiquer le besoin primaire de la faim.

Dans l'analyse qu'en propose Arendt, la confusion du jugement d'Eichmann est donc esthétique, avant d'être morale : il prend son langage administratif comme un ensemble de formules littéraires, auxquelles il accorde une autorité incontestée, dépourvue de la conscience qu'il s'agit de clichés fabriqués *et* éculés. Il n'en retient que la justesse, toute formelle et

100 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 1064.

pratique, qu'il prend pour poétique, du moins dans sa manière d'en rendre compte. Cette pathologie dont souffre Eichmann, diagnostiquée par Arendt, rend alors possible toutes ses incohérences logiques en matière de morale. Elle est clairement nommée par Arendt et fondamentalement reliée au problème des clichés, via l'évocation de l'aphasie du langage. En vertu de ce mal des clichés, ce dernier se serait montré incapable de comprendre la nature criminelle de ses actes, il se serait montré incapable d'envisager une quelconque responsabilité morale, car celle-ci restait encore indexée, derrière la forme langagière des clichés, sur le fond des stéréotypes et la forme des clichés du nazisme, qui faisait loi à l'époque de ses crimes.

L'important pour nous est que, bien qu'ils soient considérés comme une pure forme, les clichés ont donc toujours un *fond* d'idées ou d'images, quoique sans profondeur. Il s'agit notamment, dans le cas d'Eichmann, de l'image d'un regard omniscient posé par le Führer sur les actes de chacun, avec derrière lui la masse de tout le peuple allemand. L'étrangeté des clichés repose alors, moins sur la substitution d'une pensée pleine par une pensée vide ou par une absence totale de pensée, comme le laisserait penser Arendt à première vue. Elle repose sur la substitution d'une pensée par une autre, qui a pour particularité d'ôter la possibilité d'une pensée individuelle à partir de laquelle l'individu pourrait établir un jugement moral autre que celui qui a déjà été fait avant lui.

Le langage administratif d'Eichmann, pétri de clichés, aura donc été un moyen maximisé de communication bureaucratique à l'époque nazie. Il a permis la pleine efficacité de ses crimes. Mais, porté dans le contexte de son procès où d'autres standards de langage étaient requis (et d'autres standards de morale, de responsabilité et d'humanité), ce même langage s'est révélé un moyen usé et radicalement appauvri de communication. On retrouve ici la réversibilité des clichés, suivant qu'on les évalue selon le point de vue émetteur ou récepteur. Ce que montre cette transformation c'est que, sitôt que l'usage (collectif) de certains clichés n'est plus, ces derniers apparaissent comme tels (au sens péjoratif) et s'usent, pour ainsi dire instantanément, sans répétition, jusqu'à devenir totalement inutilisables. Dans un cas normal, ils disparaissent ; dans le cas pathologique d'Eichmann, ils persistent, en dehors de tout contexte pour les soutenir.

Si Eichmann est l'homme du cliché dans l'analyse d'Arendt, c'est donc avant tout parce qu'il est inconscient de cette mutation de son langage, inconscient de ses propres clichés, parce

qu'ils l'affectent au point où il se trouve dépourvu, par eux-mêmes, du moyen de les nommer et donc d'identifier à la racine la cause de son propre mal. Arendt approfondit cette idée lorsqu'elle mentionne une deuxième étrangeté de la part d'Eichmann :

« À Jérusalem, la meilleure occasion qui fut donnée à Eichmann de montrer ce côté positif de son caractère se produisit lorsque le jeune policier responsable de son bien-être moral et psychologique lui donna à lire *Lolita* [de Vladimir Nabokov] pour se détendre. Deux jours plus tard Eichmann, visiblement indigné, le lui rendit : « *Das ist aber ein sehr unerfreuliches Buch* » – « mais c'est un livre très malsain » –, dit-il au policier.) »¹⁰¹

Ce qu'Eichmann montre ici, c'est d'abord qu'il n'est pas incapable de juger moralement, comme on pourrait aisément le penser. Il peut, bien entendu, émettre des appréciations d'ordre moral. L'évocation de l'impératif catégorique kantien montrait déjà qu'il n'était pas « stupide » au point d'être incapable de subsumer son cas particulier dans une règle générale à portée universelle. Mais la contradiction apparaît cette fois si l'on se rappelle que l'avant-propos apocryphe du roman *Lolita* précise que pas un seul mot obscène ni malsain ne figure dans tout l'ouvrage¹⁰². Après l'outrage fait à Kant, le scandale moral que suscite l'indignation d'Eichmann, somme toute banale, est qu'il se montre à la fois capable d'identifier le caractère provocant de l'ouvrage de Nabokov, sans élément positif pour soutenir son jugement, tout en se montrant inconscient du paradoxe logique à estimer malsain un ouvrage et un écrivain, vis-à-vis de ses propres actes criminels en tant que fonctionnaire nazi.

Le scandale esthétique du roman de Nabokov opère donc strictement à l'inverse du scandale moral d'Eichmann. Dans une postface postérieure à la publication initiale du roman, Nabokov répondait aux critiques qui l'accusaient de « pornographie »¹⁰³. Il explique alors que ces attaques *identifient* injustement son ouvrage à un genre mercantile et médiocre, un genre qui suit des règles immuables et éprouvées, sensées combler mécaniquement les attentes de son lecteur, en mariant l'obscénité et la banalité. C'est la même confusion, entre la forme et le fond, ou plus précisément le rabattement de l'un sur l'autre, qui s'est opérée dans l'esprit d'Eichmann. Nabokov écrit à cet égard :

101 *Ibid*, p. 1064-1065.

102 Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], trad. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2005.

103 Vladimir Nabokov, « On a book entitled *Lolita* » [1956]. Le terme en version originale, repris entre guillemets par Nabokov, est bien celui de « *pornography* ».

« Ainsi, dans les romans pornographiques, l'action doit-elle être limitée à la copulation des clichés. Le style, la structure, l'imagerie ne doivent jamais distraire le lecteur de sa tiède luxure. »¹⁰⁴

Or, c'est notamment contre ce genre d'ouvrages que Nabokov soutient une norme esthétique idéale à rapprocher de l'art pour l'art, en *fait* à travers le roman et, en *droit* à travers cet article. Il milite pour un immoralisme de l'art, une autonomie de la fiction qui ne laisse pas son lecteur dans le confort de sa lecture et dont, le pendant, contraire et réel, correspond à l'absence de jugement moral d'Eichmann :

« À mes yeux, une œuvre de fiction n'existe que dans la mesure où elle suscite en moi ce que j'appellerai crûment une jubilation esthétique, à savoir le sentiment d'être relié quelque part, je ne sais comment, à d'autres modes d'existence (la curiosité, la tendresse, la gentillesse, l'extase) constitue la norme. »¹⁰⁵

Ce que montre Arendt, c'est donc ce dont Eichmann se montre incapable : faire la distinction entre la morale d'un personnage de fiction (Humbert Humbert), celle d'un auteur (Nabokov), celle du livre (*Lolita*), et celle de la vie réelle en société, alors même que sa propre morale n'était qu'une pure convention sociale, superficielle et inapte à lui éviter quelque atrocité, autrement malsaine. Comme il confond son langage administratif de second degré avec une description directe et appropriée de la réalité, Eichmann aurait été incapable d'identifier le *degré second*, littéraire et esthétique du roman de Nabokov. De la même manière qu'il confond l'impératif nazi et l'impératif catégorique kantien, Eichmann s'indigne donc de la « pornographie » toute littéraire de Nabokov, en restant incapable de percevoir l'immoralité de ses propres actes et le hiatus logique qui affecte son jugement moral jusqu'à en anéantir complètement la possibilité.

Ce faisant, dans l'analyse d'Arendt, les clichés d'Eichmann s'apparentent donc à des archétypes au sens où ils forment les conditions transcendantales de l'impossibilité de son jugement moral. Elle précise, à cet égard, combien les clichés de langage auxquels Eichmann avait recours pour répondre à ses interrogatoires se révélaient « euphorisants » et consolants. Ils *compensaient*, selon Arendt, les manques dus à sa supposée aphasie. On le comprend alors, l'opposition d'Arendt aux clichés, quoique banals, ne peut être que radicale. Anticipant les accusations dont son compte rendu fera l'objet, celles d'une banalisation, voire d'une

104 Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 525.

105 *Ibid*, p. 528.

déresponsabilisation des crimes d'Eichmann, Arendt fait jouer la distinction qu'elle propose entre banalité, normal et ordinaire¹⁰⁶. Elle souligne combien le caractère banal d'Eichmann n'avait, en réalité, rien de normal ou d'ordinaire et combien sa responsabilité individuelle engageait celle, plus large, de toute société, et pas seulement la société allemande. En particulier vis-à-vis de la prise en charge gestionnaire et amoralisée des clichés :

« (Étaient-ce ces clichés que les psychiatres considéraient si « normaux » et « souhaitables » ? Sont-ce là les « idées positives » qu'un pasteur désire trouver dans l'âme de ceux dont il a la charge spirituelle ?) »¹⁰⁷

Arendt ne concède donc aucune normalité psychologique aux clichés. Elle paraît récuser, avec le terme de « psychiatre », aussi bien l'approche jungienne (surtout ses usages dévoyés), que la part behavioriste de la psychosociologie américaine de l'époque. Cet usage scientifique et normalisant des clichés, autant que la désuétude dont la tradition morale et religieuse est victime, renvoient au diagnostic d'Arendt à l'égard de la modernité : la crise, la rupture technique et ontologique que cette dernière engendre dans la condition humaine.

La charge du texte d'Arendt n'est donc pas seulement dirigée contre les criminels nazis, ni uniquement contre la société allemande qui a permis leur existence¹⁰⁸ ; elle est plus largement dirigée contre toute forme, même prétendument démocratique, d'éducation et de manipulation de l'opinion qui a recours aux clichés. Elle l'explique dans un entretien postérieur, à propos de son texte, choisissant cette fois un terme américain et non plus français pour orienter sa critique :

« La manipulation de l'opinion dans le monde moderne s'effectue, comme chacun sait, au moyen des méthodes de l'*image making* [en américain dans le texte] : c'est-à-dire que l'on pose dans le monde certaines images qui non seulement n'ont rien à voir avec la réalité, mais qui, le plus souvent, ne servent qu'à dissimuler certaines vérités désagréables »¹⁰⁹

106 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, op. cit.*, p. 1296 : « Il n'était pas stupide. C'est la pure absence de pensée – ce qui n'est pas du tout la même chose que la stupidité – qui lui a permis de devenir un des plus grands criminels de son époque. Et si cela est « banal » et même comique, si, avec la meilleure volonté du monde, on ne parvient pas à découvrir en Eichmann la moindre profondeur diabolique ou démoniaque, on ne dit pas pour autant, loin de là, que cela est ordinaire. »

107 *Ibid*, p. 1411.

108 *Ibid*, p. 1068 : « [...] Et cette société allemande, qui comptait quatre-vingts millions d'âmes, s'était défendue, elle aussi, contre la réalité et contre les faits avec exactement les mêmes moyens, la même automystification, les mensonges et la stupidité, qui étaient maintenant enracinés dans l'esprit d'Eichmann. »

109 *Ibid*, p. 1412.

Les images de l'*image making* ne sont encore que des stéréotypes, au sens que les sciences sociales leur accordent dans la lignée de Lippmann, des stéréotypes dont chacun se saisit pour comprendre la réalité, alors même qu'il est en train de la perdre de vue. La particularité plus sournoise des clichés, si l'on en reste au sens strict vu précédemment, est qu'ils composent, infiltrent et codifient le langage de tout un chacun, nous rendant par là même incapables de nommer autrement la réalité et donc de la penser autrement que selon les normes et les conventions d'un collectif abstrait, sourd à l'appréhension d'autrui.

Cette perversion opère d'autant mieux si les clichés eux-mêmes, comme notion, *disparaissent des catégories* du nouveau langage en question, comme si l'on faisait disparaître une couleur d'une gamme chromatique et du langage pour la rendre invisible à la vue. De cette manière, le langage se naturalise et ne peut plus se saisir lui-même, notamment dans une perspective d'auto-critique¹¹⁰. C'est ainsi qu'en dépit de la mémorisation de la maxime kantienne par Eichmann, se trouvent empêchées la réflexivité du jugement moral kantien, sa capacité à revenir sur lui-même, à s'intégrer comme objet d'analyse, en naviguant entre l'intérieur individuel et l'extérieur collectif. Arendt résume lorsqu'elle écrit :

« [...] Plus on l'écoutait, plus on se rendait à l'évidence que son incapacité à parler était étroitement liée à son incapacité à *penser* – à penser notamment du point de vue de quelqu'un d'autre. Il était impossible de communiquer avec lui, non parce qu'il mentait, mais parce qu'il s'entourait du plus efficace des mécanismes de défense contre les mots et la présence des autres et, partant, contre la réalité en tant que telle. »¹¹¹

L'incapacité d'Eichmann à parler, en dehors du langage administratif et des clichés qu'il formule lui-même aboutirait donc à une incapacité à penser tout court, en dehors de sa pratique de fonctionnaire, et surtout de manière morale. Ces clichés l'empêchent de penser de manière réflexive à ses actes ; ils l'empêchent, pour Arendt, de penser selon le point de vue d'autrui, en tant que personne ou collection de personnes, pourvues d'un fond d'humanité. Ils l'amènent à penser autrui comme une pure forme, d'emblée collective et abstraite, comme le

110 Sinon comme mécanisme dernier de mauvaise foi comme le mentionne Arendt à propos d'Eichmann, *ibid*, p. 1051-1052 : « [...] chaque fois qu'il était obligé de reconnaître qu'il présentait les symptômes d'un nazisme inexpugnable, il s'excusait en disant : « Ça recommence, toujours la même rengaine [*die alte Tour*]. » On notera qu'Eichmann se servait encore d'un cliché de langage allemand – « *die alte Tour* », littéralement l'ancienne tournée ou visite guidée, dont l'équivalent français pourrait être « à l'ancienne », « selon les bonnes vieilles méthodes » – pour se défendre du diagnostic des symptômes son nazisme, révélés selon Arendt par ces mêmes clichés de langage.

111 *Ibid*, p. 1065.

résume la célèbre devise nazie qui amalgame, homogénéise et réduit tout à l'assentiment d'Hitler : « Ein Reich, ein Volk, Ein Führer » (un empire, un peuple, un guide).

L'analyse d'Arendt rejoint sur ce point fondamental les analyses de Victor Klemperer dans son ouvrage *LTI La langue du III^e Reich*. Philologue juif allemand, marié à une « aryenne », épargné pour cette raison de la déportation, Klemperer a pu étudier au quotidien et durant des années, les métamorphoses de la langue allemande sous l'influence de la doxa nazie. Plus que les archétypes et les mythes de la germanité réactivés dans les discours d'Hitler ou la propagande notamment cinématographique de Goebbels, plus que les stéréotypes, entendus comme images du nazisme, Klemperer postule dans son journal un dissensus réceptif des masses (des images, des sons, aux dépens du langage) qui l'amène à dénier tout enregistrement conscient et volontaire de clichés :

« Quel fut le moyen de propagande le plus puissant de l'hitlérisme ? Étaient-ce les discours isolés de Hitler et de Goebbels, leurs déclarations à tel ou tel sujet, leurs propos haineux sur le judaïsme, sur le bolchevisme ? Non, incontestablement, car beaucoup de choses demeuraient incomprises par la masse ou l'ennuyaient, *du fait de leur éternelle répétition*. [...] Non, l'effet le plus puissant ne fut pas produit par des discours isolés, ni par des articles ou des tracts, ni par des affiches ou des drapeaux, il ne fut obtenu *par rien de ce qu'on était forcé d'enregistrer par la pensée ou la perception*. Le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient *à des millions d'exemplaires* et qui furent adoptées *de manière mécanique et inconsciente*. »¹¹²

Ce faisant, Klemperer confirme l'idée de la dangerosité supérieure des clichés vis-à-vis des notions voisines. Parce qu'ils banalisent, notamment, le caractère numineux et donc captivant des archétypes, tels que les pense Jung. Klemperer précise bien que les clichés agissent seulement s'ils ne sont pas aperçus comme tels, si leur répétition et leur contamination n'est pas ressentie, au risque d'ennuyer l'auditoire. C'est pourquoi, pour fonctionner, leur répétition doit être mécanique *et* inconsciente, comme un message subliminal qui pénètre l'esprit sans que le sujet ne s'en aperçoive.

La suite du propos de Klemperer peut se résumer en trois points et en trois citations, étant donné qu'il fut interdit d'accès aux bibliothèques et qu'il devait lui-même se référer à des *topos*, des lieux communs enfermés dans des formules, pour structurer sa pensée contre la

112 Victor Klemperer, *LTI La langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue* [1975], trad. Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996, p. 37-38 (nous soulignons).

langue nazie. Le premier point est le renversement d'une citation de Talleyrand dans une maxime qui renvoie à la modernité littéraire française :

« *On cite toujours* cette phrase de Talleyrand, selon laquelle la langue serait là pour dissimuler les pensées du diplomate (ou de tout homme rusé et douteux en général). Mais, ici, c'est exactement le contraire qui est vrai. Ce que quelqu'un veut délibérément dissimuler, aux autres ou à soi-même, et aussi ce qu'il porte en lui *inconsciemment, la langue le met au jour*. Tel est sans doute aussi le sens de la *sentence* : *Le style c'est l'homme* [en français dans le texte] ; les déclarations d'un homme auront beau être mensongères, le style de son langage met son être à nu. »¹¹³

Ainsi en est-il, selon l'auteur, de la langue pleine de clichés du Troisième Reich. Son style, même mensonger révèle sa nature – outrancière, délirante, criminelle, etc. – mais surtout, elle diffuse cette nature à tous ceux qui s'en font les locuteurs. Son style conforme les hommes qui l'utilisent ; elle les contamine par capillarité et homogénéisation, ainsi que le remarque Klemperer :

« J'observais de plus en plus minutieusement la façon de parler des ouvriers à l'usine, celle des brutes de la Gestapo et comment l'on s'exprimait chez nous, dans ce jardin zoologique des Juifs en cage. Il n'y avait pas de différences notables. Non, à vrai dire, il n'y en avait aucune. Tous, partisans et adversaires, profiteurs et victimes, étaient incontestablement guidés par les mêmes modèles. »¹¹⁴

En cela, Klemperer comme Arendt répondent aux deux grandes questions qui ont agité la pensée dans l'après-guerre : comment la société allemande a-t-elle pu se rendre complice et fermer les yeux sur les atrocités nazies, à commencer par l'extermination des Juifs ? Mais également, et c'est un point que n'hésitera pas à aborder Arendt : comment les Juifs, eux-mêmes, ont-ils pu se soumettre si docilement à leur propre exclusion, déportation et extermination ? Manière de reposer la question de La Boétie sur la servitude volontaire, dans le contexte moderne du totalitarisme et de ses crimes pour lesquels il faut distinguer entre soumission et obéissance qui impliquent différents degrés de culpabilité.

Arendt le rappelle, le procès même d'Eichmann est en partie organisé par le premier ministre David Ben Gourion pour répondre à la démoralisation rencontrée dans la jeune génération en Israël, prise entre deux récits et deux mythes nationaux : le récit héroïque du pionnier Juif en terre sainte et les récits ou l'absence de récits de la part des aînés à propos de

113 *Ibid*, p. 33 (nous soulignons, excepté « Le style c'est l'homme »).

114 *Ibid*, p. 34.

la déportation et l'extermination durant la seconde guerre mondiale. À la question des raisons de la docilité, Klemperer répondait donc : « Tous, partisans et adversaires, profiteurs et victimes, étaient incontestablement guidés par les mêmes modèles [d'expression] ¹¹⁵ », autrement dit par les mêmes clichés de langage. Qu'ils y croient ou non, qu'ils s'aperçoivent ou non qu'il s'agit en réalité de clichés, l'homogénéisation du langage nazi était telle, selon Klemperer, qu'elle empêchait l'éclosion d'une autre réalité et, d'une certaine manière, la contestation de l'ordre existant.

Le deuxième point poursuit la réponse à la première question. Il est également résumé par Klemperer dans une formule, cette fois poétique, à laquelle il précise *revenir toujours* : « Sur la même prairie pousse la fleur et l'ortie ¹¹⁶ ». La thèse de Klemperer, encore brouillonne, est que le nazisme a été rendu possible parce qu'il a trouvé son terreau dans le romantisme allemand et son opposition aux Lumières françaises (avant la guerre Klemperer travaillait à un ouvrage sur le XVIII^e siècle français) : c'est-à-dire le détronement de la Raison par le sentiment, de la civilisation par le retour à l'archaïque, la glorification de l'idée de puissance contre la tolérance, etc. Par la suite, il identifie donc le romantisme à un trait fondamental et immémorial du peuple allemand qui mène au meilleur et au pire, donc également au nazisme. Ce trait, il le nomme démesure, mépris de toute frontière (*Entgrenzung*), soit « l'attitude fondamentale et l'action décisive de l'homme romantique »¹¹⁷. Le terme renvoie ici à la définition kantienne du sublime entendue comme informe illimitation qui suggère la totalité, ici, celle du totalitarisme.

Si l'on poursuit la réflexion de Klemperer, la contamination des clichés du nazisme, à une échelle si globale et si profonde dans la culture allemande, aurait donc été rendue possible par une disposition esthétique au sublime, renversée dans ses fins morales envisagées par Schiller, comme l'impératif catégorique kantien était renversé en son contraire. La thèse de Klemperer ne va pas si loin, elle demeure à l'état brut, pour les conditions pratiques que nous avons rappelées. Car Klemperer s'interroge lui-même sur le bien-fondé de ses intuitions. Il s'aperçoit que lui-même formule ces problèmes dans un cadre spécifiquement romantique, qui renvoie notamment à Herder et à une définition de la culture comme expression du peuple, éléments eux-mêmes réutilisés par l'hitlérisme.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 34.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 192.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

Pour Schiller, poursuivant Kant à cet égard, le sublime de la nature se dresse face à l'homme, le rend physiquement impuissant, tout en le faisant accéder, par la contemplation esthétique, à la sphère autonome de sa spiritualité et de son élévation morale qui outrepassent la nature. Dans le sublime naturel, l'homme s'émancipe de son devoir-être pour accéder à sa volonté¹¹⁸. À travers les clichés, c'est donc un pseudo-sublime auquel nous avons affaire. Un sublime dégradé de la langue et de la culture qui se dresse face à l'homme, s'infiltré en lui comme une fausse nature, illimitée, qui le rend intellectuellement impuissant, l'actionne comme une marionnette jusqu'à le faire accéder, par une contemplation esthétique perversie, à une sphère hétéronome, dépourvue de pensée et incapacitant le jugement moral. Dans le sublime artificiel du nazisme, l'homme soumet donc sa volonté au devoir absolu d'obéir à la volonté du Führer.

On comprend donc combien la « banalité du mal » des clichés est banale *et en même temps* radicale : les clichés fondent l'incapacité d'un langage à se saisir lui-même comme langage, donc l'incapacité de son locuteur à s'envisager comme personne morale. Lorsqu'ils le font fonctionner, les clichés empêchent le langage de se saisir comme matériau artificiel, alors qu'il est bien fabriqué par la vie sociale. Le langage des clichés est donc dé-historicisé ou plutôt an-historicisé. Il esthétise et, en même temps, il naturalise ; il esthétise et naturalise abusivement tout ce qu'il touche jusqu'à provoquer un rabattement du jugement moral et esthétique l'un sur l'autre par une confusion de la fiction et de la réalité. De cette manière, les clichés maximisent l'efficacité pratique et sociale du collectif et mènent à l'aliénation de masse.

Le troisième et dernier point synthétise la quasi intégralité du propos. Il s'agit d'un commentaire de Klemperer à propos de quelques lignes d'un poème de Schiller¹¹⁹ qui rejoint le problème de l'emprise des clichés sur l'esprit :

« On a coutume de citer ce distique de Schiller, qui parle de la « langue cultivée qui poétise et pense à ta place », dans un sens purement esthétique et, pour ainsi dire, anodin. [...] Mais la langue ne se contente pas de poétiser et de penser à ma place, elle dirige aussi mes sentiments, elle régit tout mon être moral d'autant plus naturellement que je m'en remets *inconsciemment* à elle. »¹²⁰

118 Friedrich Schiller, « Sur le sublime » in *Textes esthétiques*, trad. Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998, p. 173.

119 Il s'agit du poème « Le dilettante » de Schiller, daté de 1797. Il n'a pas été traduit en français à notre connaissance. On le trouve en langue originale in Friedrich Schiller, *Votivtafeln*, « Dilettant » in NA 1, S. 302 : « Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, / Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu seyn ? ».

120 Victor Klemperer, *LTI*, op. cit., p. 37-38 (nous soulignons).

Klemperer identifie ici, à sa racine, le mal des clichés dans la langue : ils pensent à la place de celui qui les emploie, ils dirigent ses sentiments, son être moral, son inconscient, à tel point que le sujet, dans le cas d'Eichmann, finit par démontrer une absence de pensée, une imperméabilité à l'empathie, une incapacité à un jugement et donc à un comportement moral.

Cette conclusion n'est pas sans poser problème comme le relève Isabelle Delpla dans son ouvrage, *Le Mal en procès*¹²¹. Delpla s'intéresse en effet aux stratégies juridiques, aux formes imposées, à la mise en scène, au jeu de composition quasi théâtral dans lesquels il faut, selon elle, recontextualiser le discours d'Eichmann. Négligeant ces contraintes judiciaires, presque stylistiques ou esthétiques, Arendt prendrait trop vite les paroles d'Eichmann pour un discours autonome et symptomatique du totalitarisme. Delpla va jusqu'à estimer que le concept d'Arendt est un *faux concept* ; de là à le qualifier de cliché, il n'y a qu'un pas. Gershom Scholem reprochait déjà à Arendt d'avoir cédé aux règles du genre du compte-rendu journalistique en inventant, avec la formule de « banalité du mal » moins qu'un concept, un slogan¹²². Plus encore, Delpla pointe le fait qu'Eichmann tient un *rôle* au cours du procès tout autant qu'il tient un rôle dans la pensée d'Arendt. Celle-ci en fait, selon Delpla, une *personne métaphysique* qui, parce qu'elle ne pense pas, sauve la pensée et lave donc Kant de l'outrage qu'il lui a fait subir. L'analyse de la part de responsabilité à imputer à Kant et ses principes dans le nazisme, comme celle déjà faite de Nietzsche et, d'une autre manière celle d'Heidegger, demanderait à elle seule un développement propre qui ne manquerait pas de tomber dans l'anachronisme¹²³.

121 Isabelle Delpla, *Le Mal en procès. Eichmann et les théodicées modernes*, Paris, Hermann, 2011.

122 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 1348 : « Cette nouvelle thèse me frappe comme un slogan ; elle ne semble assurément pas être le fruit d'une analyse profonde, du genre de celle que vous avez donnée de façon si persuasive au service d'une thèse toute différente et même contradictoire dans votre livre sur totalitarisme. [...] De ce « mal radical » dont votre analyse d'alors témoignait avec tant d'éloquence et d'érudition, rien ne reste que ce slogan – il devrait faire l'objet d'une recherche à un niveau sérieux, comme concept pertinent en philosophie morale ou en éthique politique. [...] J'avais votre précédent livre en tête et j'attendais autre chose. ». Arendt répondait à Scholem sur un autre plan que celui de l'appréciation de sa réception philosophique mais surtout esthétique (« cette nouvelle thèse me frappe *comme* un slogan » ; « J'avais votre précédent livre en tête et j'attendais autre chose »), p. 1358 : « (Entre parenthèses, je ne vois pas pourquoi vous qualifiez de rengaine ou de slogan mon expression « banalité du mal ». Personne, que je sache, n'a utilisé cette expression avant moi ; mais c'est sans importance. »

123 Un point néanmoins intéressant, dans notre perspective, serait d'analyser l'ouvrage de jeunesse de Kant, *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Brigitte Georget, Paris, Vrin, 1994, et le catalogue de sentences sexistes et racistes auquel se livre Kant. Il serait, en effet, tentant de voir dans ce texte un étape préliminaire et peut-être nécessaire de *décharge* de clichés, au niveau même de l'écriture, avant la phase de fécondité systématique et spéculative des trois critiques. Le fait que Kant y traite de problèmes esthétiques ne serait, bien entendu, pas étranger à l'affaire.

L'important, pour nous, est ailleurs. Il réside dans cette tentation épistémique, dès lors que l'on traite de clichés ou de notions parentes, de chercher à distinguer un domaine de la pensée épuré de clichés. On doit conclure de cette première partie que l'appréhension conceptuelle des clichés en passe, plus qu'un vertige, par une haine qui relève d'un triple scandale : 1. Un outrage fait à la philosophie, ses concepts et ses principes travestis et pervers par les clichés. 2. Un scandale esthétique, soit de jugement de sens commun incapable d'identifier une sphère autonome de l'art, soit d'expérience d'un sublime dégradé, dépourvu de moralité et réindexé sur une norme aberrante d'obéissance à une entité capable de subjuguer son public. 3. Un attentat moral, sous-jacent dans les deux cas précédents, souvent refoulé, qui concerne le préjugé philosophique contre la banalité, le commun, l'absence d'individualité, l'aliénation et la soumission de masse, etc.

Classement impossible, modèle viral et rhizomatique des clichés

En dépit de toutes les remarques précédentes, le premier réflexe d'inspiration philosophique, de porter le doute sur l'inventaire à la Prévert qui répond à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » n'est peut-être pas nécessairement caduc. Si l'essence de la notion n'est pas accessible en première analyse, s'il a fallu prendre des détours pour l'approcher, nous pouvons conserver la définition par l'exemple et déplacer le problème de la définition substantielle vers celui de la classification des choses clichées. À cet égard, nous pouvons nous demander, pour conclure cette partie, si le caractère généraliste et fourre-tout de la réponse de sens commun n'est pas un trompe-l'œil ? Tout peut-il véritablement devenir cliché, magie infernale du cinéma ou pas ?

Si l'on pose au tout-venant la question « qu'est-ce qu'un animal ? » n'obtient-on pas le même type de réponse énumérative : un tigre, un perroquet, une fourmi, un requin, etc., – sans pour autant aboutir à la conclusion hâtive et abusive qu'un animal peut renvoyer à tout et n'importe quoi ? On le sait, pour reconnaître une espèce, parmi la multitude des êtres vivants, l'usage dans les sciences naturelles est de procéder à un classement fondé sur le critère de la reproduction : une espèce se distingue d'une autre par la capacité de ses membres à se reproduire entre eux, par la capacité d'engendrer des descendants féconds auxquels les premiers transmettent leur patrimoine génétique. Le naturaliste étudie donc un échantillon de population, qu'il espère assez grand pour être représentatif, avant de nommer l'espèce en posant l'hypothèse d'une identité de ses membres, observée à travers des ressemblances d'ordre anatomique, écologique ou moléculaire. Il s'agira par la suite de confirmer ou de réviser cette identité.

Les sciences naturelles prennent un chemin détourné qui rejoint l'ambition philosophique de définir les choses par des essences, sans qu'elles soient des Idées platoniciennes. Comme on le sait, depuis Aristote, la définition par essence est, en effet, celle qui permet de définir une chose donnée comme individu d'une espèce donnée et celle-ci comme élément d'un genre donné. Dans le cas des animaux, cette méthode suppose une structure qui prend la forme d'un arbre de classification généalogique. Dans cette perspective, le sémiologue Jean Molino a proposé l'application du modèle biologique du darwinisme à la culture, en se référant aux

travaux du biologiste Richard Dawkins qui invente le terme « mème »¹. Le mème serait, pour la culture, l'équivalent du gène dans la biologie : un élément reconnaissable, répliqué et transmis par imitation du comportement d'un individu par d'autres individus. Le cliché, entendu comme mème, deviendrait ainsi une unité de transmission culturelle, à la seule différence, précise Molino, que l'évolution génétique du vivant est darwinienne, qu'elle ne transmet pas l'acquis, tandis que l'évolution culturelle, via le cliché, serait lamarckienne : l'acquis est mémorisé et transmis à la génération suivante, pour le meilleur et pour le pire.

D'après ce modèle naturaliste, nous serions vite tentés, dans le cas des clichés proposés par la liste fournie par nos étudiants, de poser plusieurs espèces :

- Les clichés racistes (« les noirs courent vite »)
- Les clichés politiques (« les anarchistes cherchent le désordre »)
- Les clichés générationnels (« les vieux se couchent tôt »)
- Les clichés optiques (« coucher de soleil de carte postale »)
- Les clichés narratifs (« *happy end* »)
- Les clichés de langage (slogan publicitaire), etc.

L'inventaire à la Prévert des réponses de sens commun à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » ne cache-t-il pas, en effet, des champs de prédilection, des espaces de récurrences et de consistance propres au phénomène des clichés ? Deux, au moins, sont perceptibles dans la liste fournie par nos étudiants, comme dans celle d'Amossy citée plus tôt, ce sont : 1. Les populations humaines, ethniques et sociales et leurs territoires (par amalgames et discriminations). 2. Les œuvres cinématographiques qui, notamment, mettent en scène des populations en nous transportant dans leurs espaces et parfois leurs temporalités (par narration, mise en son et images).

Si les deux champs sont si fréquents dans l'énumération des clichés, la raison serait qu'ils renvoient à l'imaginaire social et ses idées reçues autant qu'à l'iconographie mythologique d'une époque qui traduit une *weltanschauung*, c'est-à-dire au répertoire d'inspiration le plus complet et le plus courant du sens commun : une doxa intellectuelle et visuelle qui touche autant le *muthos* que l'*opsis*, c'est-à-dire le récit au sens noble du terme mais aussi bien la

1 Jean Molino, « La Culture du cliché : Archéologie critique d'une notion problématique » in Coll., *Le Cliché*, op. cit., p. 35-56 ; Richard Dawkins, *Le Gène égoïste* [1976], trad. Laura Ovion, Paris, Armand Colin, 1989.

rumeur publique, les opinions qui se font racontars, autant que le spectacle visuel et sonore et ses effets sensibles sur un public. Si les clichés affectent populations et cinéma plus particulièrement, c'est encore que les deux s'offrent comme miroirs du sens commun et de son répertoire d'inspiration le plus courant et le plus complet.

Le genre plus général des clichés et de ces catégories de clichés correspondrait, si l'on suit Gourmont, à une certaine *formalisation*, répétitive, mécanique et usée qui peut toucher une variété indénombrable d'espèces. L'erreur du sens commun viendrait du fait qu'elle confond le genre des clichés et ses espèces, voire qu'elle ignore l'existence purement formelle de ce genre qui subsume la diversité des espèces de clichés. La méthode de la dissociation, pratiquée par Gourmont, dissiperait donc une confusion ordinaire, ce que rappellent en introduction de leur ouvrage, *Stéréotypes et clichés*, Amossy et Herschberg-Pierrot, lorsqu'elles estiment que le « partage des mots et des notions [clichés, stéréotypes, lieux communs, idées reçues, poncifs] n'est pas clair » dans le « langage courant », quoique l'impression générale soit, dans tous les cas, « négative »². Nous l'avons vu, la légitimité de la distinction proposée par Gourmont semble par ailleurs trouver confirmation dans le fait qu'elle possède une valeur heuristique supérieure à la définition du sens commun, comme en témoigne sa pleine fonctionnalité dans les disciplines littéraires intéressées.

La question est de savoir si cette méthode est assez fondée en raison pour justifier de sa distinction, au-delà de son caractère pratique pour les analyses littéraires ? Nous l'avons mentionné, selon Gourmont, le cliché représente spécifiquement la forme, le style, la formulation, les mêmes termes qui reviennent agencés de la même manière ; tandis que le lieu commun représente le contenu stéréotypé dont l'expression peut varier. Mais tous les cas de clichés, que nous avons cité, en recueillant les réponses de nos étudiants, ne correspondent-ils pas tous à une formule toute faite, figée, usée, devenue banale à force d'être répétée mécaniquement *autant* qu'à des images mentales et à des idées banales, généralement exprimées dans des termes stéréotypés, c'est-à-dire agencés suivant un ordre quasi identique ? Ne sont-ils pas *à la fois* des clichés et des lieux communs ? Existe-t-il véritablement des lieux communs, sans les clichés qui leur correspondent ? Si le cliché signale et rend visible le lieu commun, comment les dissocier ontologiquement ?

2 Ruth Amossy & Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 9.

L'aporie est d'autant plus saillante que le sens commun et la conceptualisation savante de la notion de cliché, loin de se contredire ou de s'éclairer par contraste, semblent finir par se compléter et se confirmer comme la plus parfaite boucle tautologique. La définition de Gourmont va, en effet, jusqu'à rendre raison de ce qui aurait pu apparaître comme une confusion ou une contradiction. Si nous suivons Gourmont à la lettre, il est, en réalité, impossible de limiter l'extension du sens du terme cliché, car on ne peut pas dénoncer son inadéquation aux réalités qu'il désigne, ni chercher la contradiction entre ses multiples attributions. Autrement dit, la vérité ou la fausseté d'un cliché ne l'invalide jamais en tant que cliché. Il pourra être faux de dire que les noirs courent vite, il n'en restera pas moins vrai que la formule et l'idée selon lesquelles les noirs courent vite sont bien des clichés. Et, à l'inverse, quoique d'une manière un peu différente, il pourra être statistiquement vrai que les Français aiment, en majorité, le pain et le fromage : la formule et l'idée, elles-aussi, n'en seront ni plus ni moins un cliché au sens ordinaire du terme.

Face à la définition savante, la définition par l'exemple du sens commun peut donc continuer de désigner tout et n'importe quoi de manière légitime car, comme l'écrit Gourmont, le cliché « prend *autant de formes* qu'il y a de *combinaisons possibles* dans une langue pour énoncer une sottise <ou une incontestable vérité>. ». Il n'y a pas, semble-t-il, d'illusion du sens commun à détromper, pas de véritable confusion de langage dans l'usage courant à dissiper à l'endroit des clichés. À notre sens, la définition-source de Gourmont n'invalide donc qu'imparfaitement le sens commun, dont le manque de clarté n'est dû, en définitive, qu'à un moindre degré de technicité, sur un point sémantique et sur une distinction partiellement arbitraire et disciplinaire que l'usage courant et les dictionnaires choisissent à bon droit de délaisser. Peut-on alors légitimement appeler conceptualisation une reprise de la définition du dictionnaire et la dissociation, à partir d'elle, d'un sens restreint (cliché) et d'un sens large (stéréotype) ?

Formulons le problème d'une autre manière : le cliché existe-t-il comme pure forme langagière autrement que dans l'attention que lui porte le linguiste, tandis que la perception spontanée du sens commun le perçoit, elle, soudé et confondu à son idée, à des images mentales et à des motifs ? Dans le quotidien, nous définissons tous les choses et les mots qui leur correspondent à l'aide de propriétés, plutôt que par essences, parce que les propriétés désignent les éléments utiles de l'expérience par lesquels nous pourrions agir par rapport à la chose, en connaissance de cause et du mot. Or, la définition savante du terme « cliché »

semble ne pas fonctionner autrement : elle extraie du cliché des propriétés qui intéressent et servent la discipline en question, mais elle ne parvient pas à une définition substantielle. S'agit-il donc, de la part du linguiste, d'une distinction de droit ou de fait ? Car pour le sens commun, bien plus que les mots agencés en une formule lexicalisée, c'est bien plutôt l'idée exprimée par le cliché qui constitue son unité distinctive. À nouveau, le problème se pose : comment circonscrire la notion pour la définir sérieusement ?

La conséquence pour notre tentative de classement est que, toutes nos catégories (racisme, politique, génération, optique, langage), distinctes *en droit*, se mélangent *en fait*. Un cliché de langage peut tout aussi bien être mis en image, un cliché politique correspondre à un cliché générationnel, un cliché raciste faire l'objet d'un récit, etc. Dans le cas des clichés, il paraît donc que tous les organismes de ce même genre ont la capacité de se reproduire entre eux, de s'agréger, de se répéter, de s'engendrer les uns les autres, si bien qu'il apparaît difficile de distinguer quelque espèce bien délimitée, sinon par des critères extrinsèques qui correspondent en réalité à d'autres genres, valables pour d'autres espèces de choses : politique, racisme, génération, langage, visuel, fiction. De surcroît, nous restons alors bien en peine de définir, non plus les espèces, mais le genre lui-même des choses qui sont les clichés ? La fixité qu'on leur attribue le plus souvent les apparente-t-elle à un équivalent du genre minéral ou du genre végétal en biologie ? Si, comme Amossy et Deleuze, nous posons en même temps l'hypothèse que les clichés seraient *dans* nos têtes et qu'ils *circulent* parmi les *mass-medias*, n'étudie-t-on pas, au contraire, leur mobilité, leur répétition d'un cerveau à l'autre ?

Une piste est alors de demander si leur qualité de parasite ne les apparente pas aux virus ? Ceux-ci ne figurent, en biologie, sur aucun arbre de classification, car leur système de reproduction est uniquement parasitaire : le virus opère par détournement du programme génétique de la cellule qui l'accueille, avant de lui commander la fabrication de nouveaux exemplaires, ou comme l'expliquent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* :

« Plus généralement, il se peut que les schémas d'évolution soient amenés à abandonner le vieux modèle de l'arbre et de la descendance. Dans certaines conditions, un virus peut se connecter à des cellules germinales et se transmettre lui-même comme gène cellulaire d'une espèce complexe ; bien plus, il pourrait fuir, passer dans les cellules d'une toute autre espèce, non sans emporter des « informations génétiques » venues d'un premier hôte [...] Les schémas d'évolution ne se feraient plus seulement d'après des modèles de descendance arborescente, allant du moins différencié au plus différencié,

mais suivant un rhizome opérant immédiatement dans l'hétérogène et sautant d'une ligne déjà différenciée à une autre. »³

Les clichés sont-ils donc des virus parasites, fonctionnant selon le modèle du rhizome, qui se greffent sur toutes espèces de choses ? Nous verrons plus tard combien et pourquoi, recourir au vocabulaire biologique pour définir les clichés et leur action, est une tentation à laquelle cèdent certains auteurs qui les étudient, jusqu'à confiner parfois leurs analyses épidémiologiques à une tératologique qui perçoit les clichés uniquement comme autant d'anomalies monstrueuses. En attendant, l'hypothèse des clichés définis sur le modèle du virus soulève peut-être plus de questions qu'elle n'en résout. Un détour par un film s'impose.

Le film de Mel Brooks *Spaceballs* (1987) se présente comme une parodie des films et des séries télévisées de science-fiction à succès : *Star Trek*, *La Planète des singes*, *Alien*, *Star Wars* notamment. Les tics aussi bien scénaristiques, les types de personnages, les effets spéciaux, les costumes, les décors, les dialogues, les situations, la musique, bref tous les éléments stéréotypiques de l'imagerie américaine de la science-fiction sont présents à l'état manifeste de clichés grossis, vulgarisés, répétés, ridiculisés. Par définition, la parodie de Mel Brooks intègre le code génétique de ses hôtes comme un virus, de manière à les vampiriser et à les transformer en une série de clones aberrants. Une scène à la fin du premier tiers du film retient particulièrement l'attention. Les antagonistes, Helmet et Sandurz, ne parviennent pas à retrouver les héros sur le radar de leur vaisseau spatial. Le lieutenant Sandurz a alors l'idée de consulter la cassette VHS du film *Spaceballs*. Sur son ordre, un caporal ouvre une vidéothèque de cassettes, situé à côté de l'écran radar.

Celle-ci emmagasine l'intégralité des films Rocky, du premier opus aux suites réelles et imaginaires à l'époque et encore aujourd'hui, cela jusqu'au numéro douze, mais surtout elle contient la filmographie de Mel Brooks lui-même. Les cassettes de ses films sont rangés dans l'ordre chronologique, elles sont présentées visuellement comme une frise panoramique où la jaquette de la cassette représentant l'affiche est de face et non sur la tranche. En gros plan, l'index du caporal désigne un par un chaque film tandis que sa voix en off énonce le titre visible à l'image et pointé par son doigt :

- *The Producers*

- *The Twelve Chairs*

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 17.

- *Blazing Saddles*
- *Young Frankenstein*
- *Silent Movie*
- *High Anxiety*
- *History of the World, Pt. I*
- *Spaceballs*

En réalité, le temps d'un plan moyen du personnage Helmet qui interpelle son subordonné Sandurz, la liste et son défilement sont suspendus entre *Silent Movie* et *Spaceballs* (les deux films intermédiaires sont néanmoins présents à l'image ensuite). Helmet interroge entre temps Sandurz, d'abord sur le fond feutré de l'aparté durant laquelle l'action est mise entre parenthèses, avant qu'un rapide regard-caméra ne trahisse l'inquiétude sur son visage et que le volume de sa question n'augmente avec l'exclamation :

How can there be a cassette of « Spaceballs : The Movie » ? We are still in the middle of making it ? / Où peut-il y avoir une cassette du film Space Balls puisqu'on est en plein milieu du tournage ?

Il est intéressant de noter au passage comment le doublage en version française, dont nous reprenons ici la traduction, ajoute un connecteur logique « puisque » alors que celui-ci est absent de la version originale qui juxtapose les deux énoncés, sans justement parvenir à leur trouver de lien de causalité et de lieu commun pour une énonciation cohérente. Sandurz répond à son supérieur :

There has been a new breakthrough in home video marketing : instant cassette. They are out in stores before the movie is finished / Il existe un nouveau procédé de distribution vidéo : c'est la cassette minute. Elles sont en vente avant que le film ne soit terminé.

Deux points sont particulièrement intéressants à relever. Le premier concerne un deuxième basculement dans la traduction de la version originale à la version française qui ne demande plus « comment (*how*) peut-il exister une cassette de *Spaceballs* ? » mais « où peut-il y avoir une cassette du film ? ». Si la traduction s'est désintéressée du « comment » pour le « où », c'est parce qu'elle s'appuie sur l'adverbe anglais « *there* », un déictique servant effectivement à désigner un endroit, un point. La question est donc de savoir dans quel lieu physique une cassette du film *Spaceballs* peut-elle exister et dans quel lieu logique et théorique les deux

énoncés et les deux réalités du film en train de se faire et du film fait sont-elles compossibles, quel lieu sinon le non-lieu technique et science-fictionnel des clichés ?

Le deuxième point d'intérêt concerne le registre technique, publicitaire et donc, au second degré, satirique, de la réponse qui propose l'hypothèse absurde d'une cassette en vente avant la fin du tournage, où la marchandise *prévaut* non plus symboliquement mais *réellement*, c'est-à-dire physiquement et chronologiquement, sur l'œuvre et le produit cinématographique. À l'absurdité de la question répond donc le génie technicien du capitalisme américain pour lequel tout devient possible, même la plus fantasmagorique des inventions qui outrepassent, de loin, les féeries de science-fiction que nous dépeint le film *Spaceballs*. Le malaise inquiétant d'une telle trouvaille se révèle quelques instants plus tard, après que les personnages ont commencé à visionner en accéléré la dite cassette qui repasse au spectateur, par écran interposé, le début du film qu'il est en train de regarder, initialement au cinéma puis, plus tard, en cassette vidéo pour ceux qui s'en sont procurés la version VHS.

La redite à l'image, après le générique, se concentre d'abord uniquement sur les scènes incluant les personnages des antagonistes qui regardent à nouveau, avec nous, ou nous avec eux, le début du film. La répétition est l'occasion pour eux d'un regard critique sur leurs actions et l'occasion d'une gêne tangible vis-à-vis du ridicule des gags et des situations qu'ils ont déjà dû traverser à leur corps défendant. Helmet en particulier, cible centrale d'une parodie infantile de Darth Vader, *s'aperçoit* lui-même au sein du film comme un cliché, un pantin désagréable que la satire le force à incarner. Helmet propose alors, comme s'il s'agissait d'un *rush* du film, de couper une scène, douloureuse pour lui, dans le futur montage, ajoutant à la confusion sur la temporalité qui nous est présentée à l'écran.

Car, en effet, la question n'est plus seulement de savoir *qui* sont et *où* se situent les clichés mais *quand* interviennent-ils ? Est-ce : 1. Dans les films originaux que *Spaceballs* parodie ? 2. Dans le temps diégétique et le second degré des singeries mimétiques et aberrantes de *Spaceballs* ? 3. Dans le temps enregistré, rembobiné et repassé de la cassette VHS qui peut, lui-même, se redédoubler si le spectateur réel visionne lui-aussi le film en VHS ? 4. Dans le temps à nouveau diégétique, non plus narratif mais contemplatif des personnages qui se revoient eux-mêmes, hors de l'actualité de leurs actions, jusqu'à en ressentir un malaise et un soupçon critique qui s'apparente, en réalité, moins à leur temporalité fictionnelle de personnages qu'à celle du second regard que porterait sur eux un metteur en scène et un

monteur ? 5. Dans le temps, enfin, extradiégétique du spectateur, ici métaphorisé, qui dispose seul, par son extériorité physique et temporelle, du regard critique qui décide véritablement des clichés ? Parmi l'éventail de ces possibilités, l'une d'entre elle est-elle plus satisfaisante qu'une autre ou bien faut-il à nouveau répondre selon la logique du tout et n'importe quoi des clichés : que toutes ces temporalités sont adéquates pour définir la notion ? Que la notion se définit par le brouillage des ordres temporels.

Le climax de ce vertige intervient lorsque la cassette atteint soudain l'instant présent des personnages dans le film, en train de regarder la VHS. Se tournant dans la direction où le quatrième mur vient de chuter et se retournant vers l'écran de télévision, Helmet et Sandurz atteignent une voyance perturbante. Ils sont à la fois voyeurs tout en étant objets de leur propre vision, ce qui finit de les dépouiller de leur qualité illusoire de sujets-acteurs. La stupeur et l'incohérence du dialogue qui suit cette mise en abyme, temporelle et physique, sont renforcées visuellement par le point de vue axial choisi à l'image. Celle-ci met en son centre l'écran que regardent les personnages, où ces derniers peuvent donc se voir en train de se regarder. L'écran de leur télévision lui-même répète, dans un dégradé infini, cette même image, toujours plus petite, de la mise en abyme. Dans quelle dimension situer alors les clichés qu'ils soient personnages, situations, gestes ou mimiques ? Ils semblent être capables de se faire les virus d'eux-mêmes, jusqu'à s'auto-dupliquer à l'infini en perturbant : 1. Nos repères d'échelles de grandeur et de profondeur. 2. Notre ordre linéaire de la temporalité, d'un avant, d'un présent et d'un après. 3. Nos registres de partage de la réalité et de la fiction.

Si nos listes de clichés ne ressemblent donc qu'en apparence à des listes d'animaux normées par la zoologie, si les clichés résistent à toute classification positive, hormis le hors classe des virus, c'est peut-être ailleurs que dans la philosophie et les sciences naturelles qu'il faut trouver des listes similaires. Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses*, entame son archéologie des sciences humaines par l'évocation d'une liste d'animaux, inventée par l'écrivain Jorge Luis Borges :

« Ce texte cite « une certaine encyclopédie chinoise [au titre énigmatique *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*] où il est écrit que les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k)

dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». »⁴

Le point qui intéresse tout particulièrement Foucault, est la manière qu'a l'énumération baroque, par l'exotisme et l'illogisme de ces cabinets de curiosités réunis en encyclopédie, de briser l'ordre classique du savoir. Plus encore que le baroque, il va jusqu'à identifier la poétique romantique de la ruine affleurant derrière le rire qui secoue, écrit-il, « toutes les familiarités de la pensée », car elle ruine le « site de voisinage des choses » jusqu'à devenir « vraiment inquiétante », car la liste inclut, écrit-il, « parmi les éléments qu'elle classifie, même ceux qui sont compris dans la classification ».

La monstrosité de cette liste, selon Foucault, provient du fait qu'il y a des ensembles non-normaux qui sont des éléments d'eux-mêmes et qu'il est donc impossible de subsumer ces éléments dans un ensemble supérieur ; celui-ci reste à côté de lui-même, au même niveau que ses parties. Deleuze et Guattari proposent dans *L'Anti-Oedipe* la notion de totalités à côté de leurs parties, lorsqu'ils écrivent que le tout est « lui-même produit comme une partie à côté des parties, qu'il n'unifie ni ne totalise, mais qui s'applique à elles en instaurant seulement des communications aberrantes ⁵ ». De la même manière, la vidéothèque du film *Spaceballs* qui présente les films de Mel Brooks jusqu'à celui en train de se jouer devant nous, cet ordre et ce classement cinéphilique du savoir cinématographique est mis à mal par le jeu parodique des clichés et la logique du film dans le film, car la vidéothèque nous est présentée comme un ensemble prétendument normal mais en réalité aberrant, puisqu'il est, lui-aussi, un élément de lui-même, jusqu'à la mise en abyme finale et son vertige de répétition, de clichage simultané de l'action et du spectacle cinématographique par le biais d'un gag concernant le support : la VHS, objet technique et marchandise à laquelle est conférée pouvoirs magiques d'enregistrement automatique et simultané de la réalité. Aussi bien le site de voisinage des films que le site de *visionnage* des films sont mis à mal.

Quant à Foucault, il saisit pour nous la raison profonde, aussi bien du rire, de l'émerveillement que de l'angoisse qui nous traversent à l'énonciation, l'écoute ou la lecture d'une liste de clichés, il s'agit de *l'hétéroclite*. Celui-ci engendre l'impossibilité de trouver un *lieu commun* à tous ces lieux-communs que sont les clichés, car ils ne sont pas véritablement des choses mais des choses servant à désigner d'autres choses, d'une certaine manière. Si, de

4 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 7-8.

5 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 51.

prime abord, les clichés sont si faciles à débiter et si difficiles à la fois à définir, c'est qu'ils servent à nos définitions ordinaires qui ne procèdent pas par essence mais par propriétés. Ces définitions n'atteignent pas la substance mais l'accident régulier ou remarquable qui distingue la chose qu'on cherche à définir. Ces définitions sont simplifiées, voire caricaturales mais suffisantes pour la compréhension intéressée de nos activités ordinaires.

Mais comment conférer des propriétés stables ou même une essence aux clichés, s'ils correspondent justement à ces propriétés diverses et variées qu'on estime à juste titre ou abusivement caractéristiques d'une chose qui nous apparaît ? Si, en effet, on examine les lieux-communs des clichés pour eux-mêmes, on s'aperçoit que le lieu-commun de ces lieux-communs, la table sur laquelle on les situe est un patchwork hétérotopique, instable et angoissant car, en réalité, nulle table solide, fondée sur un ordre de type a) b) c) d) ne peut laisser s'y superposer une liste spontanée de clichés, sinon pour révéler que son ordre est arbitraire, sa planéité et sa stabilité illusoires.

Pour le comprendre, il faut revenir à ce qu'entend la linguistique lorsqu'elle parle de définition ostensive. Nous en faisons usage tout particulièrement dans l'apprentissage du langage, notamment lorsque nous souhaitons enseigner à un enfant à parler. Nous lui expliquons ce qu'est tel mot en lui désignant, en lui montrant du doigt l'objet correspondant. Nous l'invitons à faire de même, tout en répétant et en articulant correctement le mot. Ainsi, nous lui faisons intégrer le code symbolique du langage à travers la structure analogique de la désignation. Mais le problème de la définition ostensive, relevé par Ludwig Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques*, est qu'elle reste fondamentalement équivoque. On ne sait jamais bien ce qu'elle désigne véritablement. Elle peut toujours être interprétée de diverses façons. Wittgenstein va même jusqu'à écrire :

« On pourrait donc dire que la définition ostensive explique l'emploi – la signification – d'un mot si le rôle que ce mot doit généralement jouer dans le langage est *déjà* clair. »⁶

Si l'on suit Wittgenstein, on n'apprend donc jamais le langage en lui-même ni, à travers lui, une identification correcte du réel. Comme le sophiste Hippias, nous apprenons seulement les conventions sociales de l'usage du langage qui sont, conceptuellement parlant, marquées du sceau de la gratuité et de l'arbitraire, du *c'est ainsi*. C'est peu ou prou la même chose qui se

6 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], trad. Françoise Dastur, Maurice Élie & Jean-Luc Gautero, Paris, Gallimard, 2014, p. 43 (nous soulignons).

passer avec les clichés dans la définition du sens commun. Nous butons, d'un point de vue philosophique, sur l'évidence de la définition ostensive et ses exemples. Cette évidence est, de surcroît, redoublée par l'usage *déictique* que l'on fait logiquement du terme « cliché » qui, lui-même, sert à *désigner* des choses qui ne prennent sens que dans le cadre d'une situation d'énonciation particulière.

La substance de la notion nous glisse donc deux fois entre les doigts. C'est peut-être pourquoi nous finissons toujours par nous arrêter à l'évidence de la convention, au *déjà clair*, à l'évidence qui existe à désigner ceci ou cela comme cliché, sans que nous ne parvenions jamais à savoir quelles sont les caractéristiques concrètes, objectives ou générales d'un cliché, ni non plus ce qu'est au juste un cliché en soi. Car, de même que dans l'encyclopédie du *Marché céleste des connaissances bénévoles* de Borges, les cas de clichés sont, comme l'écrit Foucault, couchés, posés, disposés « dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun* ». Les clichés, dans leur profonde négativité logique et dans la péjoration qu'on leur accorde couramment semblent donc appartenir à l'espace paradoxal des hétérotopies qui, écrit Foucault, « dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent dès sa racine, toute possibilité de grammaire », à quoi il ajoute, qu'elles « dénouent les mythes et frappent de *stérilité* le lyrisme des phrases », comme les clichés nous font sortir de la captation fictionnelle et rater l'expression d'une formule pour finir par provoquer le mutisme. Plus profondément, à l'instar des hétérotopies, si les clichés inquiètent, c'est, comme le dit Foucault, qu'ils « minent secrètement le langage ». Plus encore :

« La gêne qui fait rire quand on lit Borges est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le « commun » du lieu et du nom. Atopie, *aphasie*. »⁷

Nous verrons plus tard combien est la notion de cliché est étroitement liée à l'expérience de l'aphasie, la perte de mémoire du langage. On est donc tenté de penser, à l'instar de Deleuze et son concept de « case vide » évoqué plus tôt, qu'il est plus important de s'intéresser au mode de déplacement du cliché qui permettrait de le caractériser car, comme l'écrit Deleuze, « il n'est pas assignable : c'est-à-dire qu'il n'est pas fixable à une place identifiable en un genre ou une espèce. C'est qu'il constitue lui-même le genre ultime de la structure ou sa place totale : il

7 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 10 (nous soulignons).

n'a donc d'identité que pour manquer à cette identité, et de place que pour se déplacer rapport à toute place ⁸ ».

S'il est si difficile de ranger les clichés dans un arbre de classification ordonné, examinons pour finir l'hypothèse suggérée par l'analyse selon laquelle le modèle de la définition par propriétés, dans laquelle les clichés interviennent, le modèle qui serait à même de les définir n'est pas l'arbre généalogique mais le rhizome, qui n'a ni début, ni fin, puisqu'il commence toujours au milieu des choses. Au début de *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari proposent une définition du rhizome opposée à l'arbre généalogique qui fonde, selon eux, l'ontologie occidentale depuis Aristote, implicitement mentionné selon nous, en même temps qu'ils formulent la « pragmatique » de l'écriture qui a présidé à la rédaction de leur ouvrage, opposée à la mimesis aristotélicienne, elle, mentionnée explicitement. Ils proposent ou plutôt, disent-ils, ils énumèrent certains caractères approximatifs du rhizome. Ils sont au nombre de six : 1. Le principe de connexion. 2. Le principe d'hétérogénéité. 3. Le principe de multiplicité. 4. Le principe de rupture asignifiante. 5. Le principe de cartographie. 6. Le principe de décalcomanie qui est, en réalité, inclus dans le précédent. Il faut examiner la correspondance de chacun de ses principes à nos listes de clichés afin de déterminer et d'évaluer la nature rhizomatique du concept et du phénomène des clichés.

Jusqu'à maintenant, les clichés nous sont apparus fondamentalement multiples, capables de se relier les uns aux autres par la connexion d'un point quelconque avec un autre. Pourtant chacun de leur point semble fonder un « Est » : les blondes *sont* idiotes, les noirs *sont* rapides, les couchers de soleil *sont* une image du bonheur, etc., c'est, en partie ou totalement, la question de savoir ce qu'est un cliché qui suscite une réponse fondée sur l'addition de « Et... et... et... ». Les clichés, comme le rhizome, changent donc de nature à mesure qu'on les agence dans telle ou telle liste et à mesure que croît cette liste. Leur inventaire nous est donc apparu hétéroclite, mais d'un hétéroclite singulier, situé entre une hétérogénéité profonde (quel rapport profond tisser entre l'idiotie d'une blonde et le coucher de soleil d'une carte postale ?) et une homogénéité de surface, fonctionnant par amalgame, nivellement plutôt que par ordonnancement.

Chacune des listes que nous avons proposées aurait pu être rompue de manière asignifiante pour être rattachée à un fragment d'une autre liste. Mais l'effet produit est moins la

8 Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme » in *op. cit.*, p. 264.

déstructuration aberrante que l'agglomérat informe et tout aussi aberrant. Si la totalité des clichés que les listes suggèrent est *à côté*, en vertu du fait que les clichés sont une catégorie de classification que leurs classifications incluent elles-mêmes, cette totalité d'objets partiels qui sont autant de petits touts, de lieux-communs, consiste bien, en dépit de l'absence d'un lieu-commun fondamental puisque leur mise en liste ne fait voler en éclat les certitudes qu'ils formulent qu'à un second degré critique.

Pour autant, ces listes ne sont apparues justiciables d'aucun modèle structural ou génératif, comme l'écrivent Deleuze et Guattari pour le rhizome, sinon celui aberrant du virus. Enfin, comme la carte, les listes de clichés sont bien à entrées et à registres multiples. On peut leur appliquer, semble-t-il, tous les genres possibles et imaginables : socio-politiques, touristiques, cinématographiques, etc. Ces entrées renvoient à une compétence du sens commun qui n'en est, en réalité, pas véritablement une. Elles renvoient plutôt à des performances, réussies ou ratées, confortables, jubilatoires ou dérangeantes, dans lesquelles l'extension quantitative et l'hyperbole des agencements possibles de clichés bouleverse, semble-t-il, la nature du concept, jusqu'à sa possibilité ; du moins bouleverse-t-elle la nature de notre appréhension de celui-ci et notre capacité à le formuler.

La solution face à la définition par l'inventaire est-elle donc d'affirmer que la notion de cliché, plutôt qu'une Idée négative, est un concept ou pseudo-concept qui serait, par nature, rhizomatique, du point de vue logique et du point de vue de la valeur, un concept dont il est vain d'espérer arrêter des propriétés essentielles ? Ne peut-on qu'observer des caractères approximatifs des clichés qui tiennent plus d'une expressivité et donc d'effets, notamment sur un public ? Deleuze et Guattari nous avertissent qu'il existe, en plus de l'arbre et du rhizome, un modèle de pseudo-rhizome, une mystification qu'ils nomment le modèle « radicelle ». La radicelle désigne ordinairement un petit filament qui provient de la ramification de racines plus importantes. Deleuze et Guattari en parlent comme d'une seconde figure de livre « dont notre modernité se réclame volontiers », sauf que l'avortement de la racine principale *singe* une multiplicité parasite qui vient se greffer sur elle et qu'elle n'en empêche pas moins l'unité de subsister comme possible. C'est la raison, selon eux, pour laquelle la radicelle risque de faire prendre un arbre pour un rhizome, car le modèle radicelle, comme le rhizome, accumule bien, mais il prétend toujours, par sa nature multiple, à faire monde ou image du monde, de la même manière que de nombreux clichés que nous avons entrevus prétendent correspondre à une image du monde, au sens d'images de populations, de territoires, ou plus directement de

représentations, notamment cinématographiques, qui affectent ces populations et ces territoires. Il y aurait donc, en réalité, trois modèles types possibles, d'écriture et de construction théorique si l'on suit Deleuze et Guattari : l'arbre, le rhizome et enfin la racine qui donne l'illusion, à la fois des racines de l'arbre et des tiges du rhizome.

L'exemple qu'ils prennent du troisième modèle est la méthode bien connue du *cut up* de Burroughs. Il s'agit d'une écriture cinématographique fondée sur une double logique d'appareil d'enregistrement et de montage en *jump cut* inspirée de l'écriture automatique surréaliste. Burroughs l'exprime dans la postface du *Festin nu* par le biais de l'énoncé d'un principe :

« Le Verbe est divisé en unités qui sont d'une seule pièce ainsi qu'il sied, mais qui peuvent être utilisées dans un ordre quelconque puisque assemblées en sens contraire, sens dessus dessous et tête-bêche comme pour fascinante combinaison amoureuse. »

Et d'une liste ouverte d'exemples que nous écourtons :

« Ce livre expulse ses pages dans toutes les directions, kaléidoscope de panoramas divers, pot-pourri d'ariettes et de bruits de la rue, de vesses et de cris de guerre et de grincements des rideaux de fer dans les ruelles commerçantes – cris d'horreur et de passion, ethos et pathos et pataquès, miaulements du chat fornicateur et piaulements ultrasoniques du poisson-chat déplacé, charabia prophétique [...] »⁹

Or, estiment Deleuze et Guattari, cette méthode, « la plus parcellaire » qui soit, peut toujours finir par prétendre à « l'Œuvre totale ou le Grand Opus » qui rejoindrait l'ambition totalisante qu'il s'agissait de briser¹⁰. Comme l'écrit encore Burroughs :

« Je ne suis pas l'American Express... Si on voit un de mes personnages flâner dans une rue de New York habillé en bourgeois pour le retrouver, à la phrase suivante, agenouillé sur le sable de Tombouctou en train de bavasser en petit nègre pour séduire un gamin aux yeux de gazelle, on peut en déduire que le type (j'entends le personnage non domicilié à Tombouctou) s'y est transporté de lui-même par les modes usuels de communication... [...] Je ne suis qu'un appareil d'enregistrement... Je ne prétends imposer ni « histoire » ni « intrigue » ni « scénario »... »¹¹

9 William Burroughs, *Le Festin nu* [1959], trad. Eric Kahane, Paris, Gallimard, 1964, p. 261.

10 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 12.

11 William Burroughs, *Le Festin nu*, op. cit., p. 250-253.

Car entre les coupes aberrantes de l'écriture de Burroughs, celui-ci laisse le lecteur *déduire* le raccord, la scène tronquée du voyage et, avec elle, le *mode usuel de communication*, qu'il s'agisse de communication aéroportée, où la Marquise sortit à cinq heures prendre son avion pour Tombouctou, ou qu'il s'agisse de communication littéraire où prédomine la description informative type de Balzac et ses clichés plus fonctionnels qu'expressifs. Deleuze et Guattari relèvent l'étrange mystification du livre de Burroughs mais surtout d'autres prétendants à l'écriture moderne, d'autant plus totale que fragmentée.

La raison plus profonde consiste peut-être dans la conception de l'écriture que Burroughs se fait et qu'il évoque, notamment dans son article « Ça appartient aux concombres » comme projection d'un film sonore et visuel de mots « pré-enregistrés », comme « *play-back* des enregistrements *emmagasinés* dans les banques mnésiques des expérimentateurs », de formules qui seraient donc autant de clichés mais dépourvus de leurs liens, de leur localisation, de leur personnalisation, de leur articulation et de leur montage signifiants ordinaires¹². Une telle méthode d'écriture correspond à une conception de la mémoire fondée sur le modèle de la machine, ici du magnétophone et du poste radiophonique 1920 à galène que mentionne Burroughs lui-même. Cet agencement conceptuel renvoie à la période d'invention de la notion de cliché où l'on associait alors, comme nous le verrons, la mémoire à l'imprimerie. Mais, selon Deleuze et Guattari, le problème est que, par les clichés, même enregistrés et projetés sans queue ni tête, on risque toujours de refaire une image du monde, fut-il en apparence schizophrénique et anarchique.

Pour conclure cette partie, plutôt qu'une définition en bonne et due forme, nous pouvons proposer trois lignes contradictoires d'expressivité des clichés : 1. Généraliser : les clichés classent des ensembles trop vastes, des populations ou des territoires qu'ils fixent et étiquettent. Par conséquent, ils organisent une vision du monde, ils la projettent, incitent à son intégration et sa reproduction. S'ils représentent le monde c'est parce qu'ils servent à en mémoriser des caractéristiques quelconques ou remarquables mais toujours utiles, des caractéristiques de toutes sortes de choses qui se voient amalgamées dans des ensembles qui rassurent. Ils participent d'une histoire du Même et de l'ordre des choses, à l'intérieur même de la langue, pour reprendre la formule à Foucault.

12 William Burroughs, « Ça appartient aux concombres, au sujet des voix enregistrées par Raudive » in *Essais* [1985], trad. Gérard-Georges Lemaire & Philippe Mykriammos, Christian Bourgois, Paris, 2008, p. 113-114.

2. Répéter : les clichés se débitent pour eux-mêmes dans des listes, des formules, des recettes, ils imitent et usent des procédés et des répertoires réels ou imaginaires qu'ils parodient ouvertement ou implicitement, qu'ils parasitent et additionnent sommairement. Ils commercent ainsi les uns avec les autres, jusqu'à conformer et automatiser des échanges qui fonctionnent selon une logique jubilatoire, parfois schizophrénique – une logique du pléthorique, de la prolifération et de l'hétéroclite qui menace secrètement l'ordre qu'il paraissait fonder en révélant son caractère arbitraire et illusoire.

3. S'écrier : les clichés comme qualité péjorative pointent, signalent, désignent, auto-désignent et s'auto-désignent. Saisis comme tels, c'est-à-dire selon l'impression négative qui les enveloppe d'une aura, ils critiquent, dénigrent des groupes, ils servent à les diagnostiquer et les condamner, soit jusqu'à l'épuration mutique, soit si ces Autres poursuivent leurs logorrhées, en les condamnant à une incessante ritournelle sans queue ni tête qui confine le récepteur à l'angoisse et la paranoïa critique. À cet égard, les clichés participent cette fois d'une histoire de l'Autre, du désordre et de la folie. Si l'on joint les deux bouts, les clichés se définissent par le signalement d'un excès de Même qui bascule dans la Différence, une apparente raison déraisonnable, en bref, une aberration.

L'aporie qu'imposent les clichés à la pensée peut se résumer d'une première manière. Les clichés, dans leur définition courante, appartiennent à la norme, au bon sens proverbial, à la répétition du Même, à ce qui est banal, ce qui ne sort pas de ce qui est attendu, de l'ordinaire, de l'habitude. Et pourtant, ils sont en même temps et systématiquement pensés comme une anomalie du comportement, quelque chose qui dévie de la norme, qui s'en écarte, la fait délirer, qui va contre la logique et la vérité. L'image que l'on se fait des clichés lorsque l'on essaie de les penser dessine le portrait d'une aberration, au sens d'abord étymologique du terme qui le relie au verbe « errer ». Dans l'image ordinaire de notre pensée à leur égard, les clichés errent en effet ça et là ; ils circulent sans but, ni fin. Ils sont littéralement flottants comme le proposait Deleuze. C'est ainsi que, dans un deuxième sens, pathologique cette fois, les clichés peuvent être pensés selon une image médicale, comme un mal, une bactérie volatile, un virus qui s'apparente à toutes les absurdités, les erreurs, les idioties qui affectent nos cerveaux. Cette conception pathologique de la notion explique, selon nous, le sens

péjoratif qu'on accorde spontanément à la notion, car celle-ci désigne une aberration, une anomalie « affectée d'une valeur vitale négative »¹³.

L'image ordinaire de notre pensée des clichés les inscrit donc dans une symptomatologie, une psychologie qui emprunte au vocabulaire et à l'imaginaire biologique, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de penser les clichés dans le système capitaliste contemporain. Baudrillard peut ainsi noter :

« Inutile de se demander si le cancer est une maladie de l'ère capitaliste. C'est en effet la maladie qui commande toute la pathologie contemporaine, parce qu'elle est la forme même de la virulence du code : redondance exacerbée des mêmes signaux, redondance exacerbée des mêmes cellules. »¹⁴

À l'instar des aberrations, les clichés intègrent spontanément la section tératologique d'une sciences des monstres : le bêtisier. Ils sont, eux aussi, considérés comme des anomalies congénitales et héréditaires de l'humanité. On répète un cliché comme on croit à une illusion, on le répète comme on attrape une maladie, par transmission virale d'autres sujets déjà infectés, avant de s'en faire le énième porteur. En le répétant, on se connecte ainsi à une forme délirante d'hystérie collective, à la limite de la folie, alors que le consensus collectif, le sens commun, sont sensés produire la norme et la normalité et fonder le bon fonctionnement du jugement (scientifique, pratique, moral et esthétique). Celui qui répète des clichés répète donc des aberrations, son esprit s'égare, il commet des erreurs de jugement telles qu'il approche de la monstruosité morale et, ou de l'aliénation mentale, comme nous l'avons vu avec l'analyse par Hannah Arendt d'Adolf Eichmann, criminel affecté par un banal mal des clichés qui ont remplacé chez lui toute pensée autonome.

On peut résumer d'une deuxième manière l'aporie. Celui-ci tient dans l'équation de deux formules, la première de Gabriel Tarde dans *L'Opposition universelle*, où ce dernier considère que « le normal c'est le zéro de monstruosité »¹⁵. Dans le cas des clichés, l'étrangeté est que ce zéro absolu du normal devient *lui-même* une monstruosité. L'existence des monstres, explique Georges Canguilhem, met en question la vie quant au pouvoir qu'elle a de nous enseigner l'ordre, notre habitude de « voir le même engendrer le même ». Le caractère monstrueux des clichés tient au fait que leur capacité à ordonner, à nous faire voir le même

13 Georges Canguilhem, « Le normal et le pathologique » [1965] in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009, p. 210.

14 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 152.

15 Cité in Georges Canguilhem, « Le normal et le pathologique » in *op. cit.*, p. 206.

engendrer le même, ne provient pas immédiatement de la vie mais la redouble, en en passant par des médiations techniques et mécaniques (réelles ou imputées). Ces médiations produisent alors une aperception du processus vital initial, aperception similaire à celle provoquée par les monstres, qui, elle aussi, aboutit à ce qu'une « crainte radicale s'empare de nous »¹⁶. Canguilhem l'exprime de la manière suivante :

« Or le monstre n'est pas seulement un vivant de valeur diminuée, c'est un vivant dont la valeur est de repoussoir. En révélant précaire la stabilité à laquelle la vie nous avait habitués [...] le monstre confère à la répétition spécifique, à la régularité morphologique, à la réussite de la structuration, une valeur d'autant plus éminente qu'on en saisit maintenant la contingence. C'est la monstruosité et non la mort qui est la contre-valeur vitale. ¹⁷ »

Dans le cas des clichés qui sont également une valeur repoussoir, une contre-valeur vitale, c'est la stabilité à laquelle nous avons été habitués, la répétition spécifique, la régularité morphologique et la réussite de la structuration elles-mêmes qui se révèlent monstrueuses, car nous n'en saisissons plus, ni la nécessité, ni la contingence, ni donc la vraisemblance au sens d'un effet de réel et de croyance. Au contraire, nous en saisissons l'artifice et le déterminisme qui s'imposent à nous. Comment cette aperception renversée procède-t-elle ?

La deuxième formule de l'équation des clichés nous est fournie par Bergson, lorsqu'il déclare dans son essai sur *Le Rire* que ce dernier correspond à « du mécanique plaqué sur du vivant », formule qu'il faut appliquer aux clichés qui sont eux-aussi du mécanique plaqué sur du vivant. L'équation est alors la suivante : si le normal des clichés, zéro absolu de monstruosité devient lui-même monstrueux, c'est en raison de leur aberration fondamentale qui nous fait *voir* du mécanique plaqué sur du vivant, c'est-à-dire qui nous en procure la vision. L'aperception du processus vital, de sa perversion, finit alors par susciter l'angoisse d'une réversibilité de la norme et du monstrueux. Or, il n'y a pas, rappelle Canguilhem, de monstre mécanique, mais il oublie que le vivant lui-même devient monstrueux lorsqu'il *apparaît* mécanique ou plutôt lorsqu'il s'hybride et devient mécanique.

Penser l'aberration des clichés, c'est donc retrouver les clichés autant comme des aberrations de l'esprit qui rejoignent l'imaginaire, les spectres, les fantômes, les monstres et les simulacres auxquels nous croyons bon gré, mal gré, que comme des aberrations des sens, traditionnellement dépréciés par la philosophie et, enfin, comme des aberrations du corps, des

16 Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux » [1962] in *ibid*, p. 219.

17 *Ibid*, p. 221.

organes qui passent par une usure telle qu'elle détériore les chairs et la structure organique. Les clichés désignent autant un égarement des sens que des troubles du cerveau qui affectent le corps d'une motricité toute mécanique. Et cette part aberrante du cliché semble révéler autant les raisons de sa coloration spontanément péjorative que les raisons d'une profonde aporie entre norme et exception, prescription et affection qu'il va s'agir pour nous d'explorer.

Outre la part refoulée de présupposés moraux qui informent le paradigme d'hostilité vis-à-vis des clichés, notre intention était de montrer, à chaque étape, combien derrière la codification sociale et langagière à laquelle prêtent les clichés, résidait toujours une puissance esthétique perturbatrice qui les amène à différer d'eux-mêmes et des effets qu'on attend de leur apparition : qu'elle soit celle d'un sublime aberrant réindexé sur une norme du Même, qu'elle soit celle d'une libido mimétique investie dans les formes du rejet empruntées par les clichés, qu'elle soit celle du corps déniée par les tentatives de localiser un siège des clichés dans le texte ou dans les cerveaux, ou encore la recherche d'un effet de style, par-delà le code, teinté d'artificialité et de maniérisme, etc. Pour dégager ces puissances esthétiques, il convient maintenant d'opérer la généalogie de ce paradigme de pensée.

Chapitre 2

D'où viennent les clichés ?

Généalogie

La réponse implique beaucoup plus qu'une recherche sur l'esthétique. Il me paraît nécessaire d'examiner de plus près, et de façon plus originale qu'auparavant, le rapport entre l'expérience esthétique telle qu'elle est vécue par l'individu spécifique – et non général – et les contextes historique et social où une telle expérience se situe. Ce qui résultera de cette analyse répondra à la question posée ci-dessus, mais aussi à d'autres, peut-être plus importantes.

Clement Greenberg¹

1 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939] in *Art et Culture, Essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 9.

1. Contexte contrarié du champ littéraire français au XIX^e siècle

a. Renversements et ambivalences des partis pris littéraires

Les rappels précédents et les appréciations critiques dont ils ont fait l'objet doivent nous amener, par le biais de la généalogie, à examiner le paradigme de définition péjorative des clichés et sa prétention à l'objectivité. Il faut commencer par noter que les dictionnaires modernes s'inventent au XIX^e siècle en même temps que la notion de cliché et les conditions techniques qui les permettent. Le terme de cliché est en effet contemporain, presque synchrone, de l'invention des dictionnaires destinés au grand public, émancipés du patronage traditionnel de l'Académie et publiés par des maisons d'édition commerciales, comme Larousse et Hachette. Quoiqu'il en soit du contenu de la définition qu'ils proposent, la prolifération des dictionnaires, à partir du milieu XIX^e siècle, participe *de fait* de l'extension du domaine des clichés. En témoigne, la manière dont Baudelaire emploie la notion même de « dictionnaire » dans son *Salon de 1859*, lorsqu'il consigne la formule célèbre, reprise à Delacroix, selon laquelle la « nature n'est *qu'un* dictionnaire », tout en détaillant, les « usages nombreux et ordinaires du dictionnaire » de la manière suivante :

« On y cherche le sens des mots, la génération des mots ; l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme composition dans le sens poétique du mot. [...] Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité [...] À force de contempler, ils oublient de sentir et de penser. »¹

Le ressort de cet avertissement concerne le risque de tomber, conclue-t-il, dans la classe des « faux amateurs de l'antique, les faux amateurs du style, et en un mot tous les hommes qui par leur impuissance ont élevé le *poncif* aux honneurs du style ² ». Nous retrouvons à travers le *poncif*, synonyme plastique du cliché littéraire, mais plus encore à travers le vice de banalité, les marques qui seront celles du cliché.

En construisant tout son chapitre sur une analogie concernant la méthode de l'art littéraire et celle de l'art pictural, Baudelaire emploie le terme de « *poncif* » en lieu et place du « cliché ».

1 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 284-285.

2 *Ibid*, p. 288.

Plus profondément, il oppose, on le sait, une esthétique classique de l'imitation et de la copie, dégradées par la modernité et les usages vicieux de ses outils techniques par les artistes et le public, comme la photographie et le dictionnaire, à une esthétique moderne de l'imagination et de la composition. Ce faisant, il suggère une parenté souvent inaperçue ou non traitée en raison notamment des divisions disciplinaires, entre les apories de la littérature romantique vis-à-vis des clichés et celles de la peinture vis-à-vis du poncif et, plus largement, de l'académisme, suggestion qu'il consigne entre parenthèses lorsqu'il écrit qu'« il y aurait encore tant de choses à dire, particulièrement sur les parties concordantes de tous les arts et les ressemblances dans leurs méthodes ! ³ ».

Le point particulièrement intéressant, selon nous, est que sa prise de position témoigne d'un ambiguïté volontaire que ne retiendrons pas ses successeurs et les reformulations modernistes de ses thèses, puisqu'il nuance son propos : après sa condamnation des mauvais usages du dictionnaire, il écrit que « les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles [qui jamais] n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement ⁴ ». Il dénie ainsi par avance leur bien-fondé aux thèses les plus radicales du romantisme qui contribueront à supprimer l'enseignement rhétorique des écoles françaises, comme nous le verrons. Cette nuance devient même ambivalence et (déjà) jeu de réversibilité lorsque Baudelaire énonce le principe général qui contient « tout le formulaire de la véritable esthétique » de la manière suivante :

« Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer »⁵

Du refus du mésusage du dictionnaire comme répertoire des faux amateurs du style, nous retrouvons la métaphore du magasin et de la mémoire, typique, nous le verrons, de l'invocation des clichés. Cette métaphore ne concerne pas pour Baudelaire le répertoire étroit des formules dérivées des poètes latins mais l'univers visible tout entier qui se présente comme nouveau répertoire à l'invention de nouvelles formules qui pourront devenir de nouveaux poncifs avant de dégénérer en clichés. Baudelaire résout l'aporie posée par le

³ *Ibid*, p. 287.

⁴ *Ibid*.

⁵ *Ibid*.

répertoire des clichés littéraires qui se formulait à l'époque de la manière suivante, décrite par Paul Van Tieghem :

« Ce brillant trésor d'images était, dès la fin des littératures antiques, passé à l'état de magasin de figures poétiques, et, repris à la Renaissance par les poètes néo-latins et par leurs rivaux en langues vulgaires, transmis de génération en génération durant l'âge classique, n'offrait plus à l'homme de lettres [...] qu'un indispensable répertoire de locutions, de figures dites poétiques... »⁶

Baudelaire résout donc l'aporie posée par ce répertoire de poncifs de bien curieuse manière puisqu'il le déplace et l'entend à tout l'univers visible. Il nous fournit en passant une piste d'explication à la prolifération des clichés dans le monde visible et l'art qui prendra en charge sa représentation : le cinéma.

Pour autant, au XIX^e siècle, le terme « cliché » est encore assez peu utilisé par de larges groupes sociaux, en dehors de l'usage professionnel et technique qu'en font les ouvriers typographes. Les écrivains du XIX^e siècle, quant à eux, lui préfèrent d'autres termes voisins, plus savants, plus littéraires : Honoré de Balzac ne parle encore que des « mots à la mode », Gustave Flaubert écrit un *Dictionnaire des Idées Reçues*, Charles Baudelaire dénonce les « poncifs » de son temps, Léon Bloy rédige, quant à lui, une *Exégèse des lieux communs*. Ce qu'il faut d'emblée remarquer, c'est que la notion complémentaire de « lieu commun », positive au début du siècle, est devenue péjorative à la fin du siècle. L'apparition du terme « cliché » signe donc l'aboutissement d'une phase de sédimentation critique contre les notions qui lui sont afférentes. Mais si le terme « lieu commun » pouvait déjà servir à signaler les clichés littéraires, au sens strict, à l'époque de l'Ancien Régime, il ne permet pas d'exprimer le rapport infiniment plus complexe sous-tendu par le terme « cliché ».

À la différence du cliché, les termes d'« idée reçue » ou de « lieu commun » n'évoquent pas la sensibilité accrue d'une société au *psittacisme* – disposition d'esprit qui consiste à répéter les paroles d'autrui comme un perroquet, celle-ci suscite à l'époque, par exemple, « la haine de la jeunesse contre les citateurs » note Charles Baudelaire⁷ –, ni surtout l'attention portée à une nouvelle forme d'aliénation par la répétition mécanique du travail capitaliste et le rapport nouveau de l'homme à la machine : le mot « machinisme » est inventé par Jules Michelet dans les années 1840, ce dernier consacre un chapitre de son ouvrage *Le Peuple* (1846) à la critique

6 Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, pp. 374-375.

7 Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu* in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975, p. 699.

de la servitude de l'ouvrier vis-à-vis des machines, tandis qu'en français, le substantif féminin « technique » est attesté en 1842⁸. Ces synonymes du terme cliché n'évoquent pas, non plus, les conséquences de ce nouveau contexte : dépréciatives, quant au principe d'autorité des règles transmises par la tradition ; ambiguës, sur la relativité des discours publics qui dénoncent les idées reçues qui les émaillent dans une « réversibilité » généralisée⁹ ; mais, également paradoxales, dans l'affirmation d'une prise de parole individuelle, qui devient, à la fois, l'horizon et l'impasse commune, en particulier dans la création littéraire et artistique de l'époque, qui se fait la caisse de résonance de ce débat aporétique, à la fois théorique et pratique.

D'un point de vue historique, le terme « cliché » au sens figuré apparaît donc dans le dernier tiers du XIX^e siècle durant lequel émergent les premiers discours critiques sur la modernité (technique, politique, sociale et culturelle en particulier). L'usage de plus en plus courant du terme « cliché » est contemporain de l'invention des nouveaux moyens de production et de diffusion culturelle relevant de la reproductibilité technique, théorisée plus tard par Walter Benjamin, dans son célèbre essai, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁰ : imprimerie, lithographie, gravure, photographie, journalisme de masse, encore réservé à une élite bourgeoise et petit-bourgeoise avant 1870, littérature populaire et enfin cinéma. Ce qui distingue le cliché parmi ses prédécesseurs, c'est donc le fait que son étymologie, formulée selon Amossy et Rosen comme « mythe des origines » dans les ateliers de typographes, situe et associe l'émergence du mot à un cadre socio-historique précis : celui de la *modernité* ; plus précisément la modernité technique du capitalisme, seule capable de donner sa valeur éminemment péjorative au terme.

Mais si l'on a pu dater ainsi l'émergence du terme, outre son inscription dans les dictionnaires, c'est qu'il est contemporain du succès institutionnel de la critique romantique en France, succès qui aboutit notamment à évacuer l'enseignement de la discipline rhétorique des lycées d'État après la réforme de 1885¹¹. Cette discipline, directement héritée des humanités

8 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t. III, *op. cit.*, p. 3772.

9 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, *op. cit.*, p. 8.

10 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* in *Écrits français*, *op. cit.*.

11 Pour un aperçu de ce débat voir Ferdinand Brunetière « Théorie du lieu commun », *Revue des Deux Mondes* 15 juillet 1881 ; repris in *Histoire et littérature*, t. I, Paris, Calmann-Levy, 1884, pp. 31-54. Disponible à l'adresse suivante : https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9orie_du_lieu_commun (consulté le 17 novembre 2016).

classiques, transmettait son savoir à l'aide d'une méthode d'apprentissage favorisant l'imitation des anciens, dont l'équivalent en peinture est l'académisme. À la rhétorique est donc progressivement substituée une esthétique et donc une méthode relevant de la création, de la sincérité et de l'originalité d'une parole ou d'une écriture individuelles. Ces changements institutionnels, qui affectent l'apprentissage de l'écriture à l'École, ainsi que l'analyse littéraire, peuvent être perçus comme symptomatiques d'un renversement des valeurs et des critères qui s'est opéré dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, où les termes d'« archétypes », de « tropes » et de « lieux communs », autrefois positifs, sont devenus dépréciatifs. Ce renversement rapide, étendu sur quelques décennies seulement, délaisse l'imitation de la tradition, non dans l'absolu, mais comme critère d'autorité, auquel, au contraire, il convient progressivement de préférer l'émancipation de la nouveauté.

Il ne nous semble donc pas déplacé d'avancer l'hypothèse selon laquelle les termes précédant celui de « cliché » ont pu avoir partie prenante avec la professionnalisation de la critique littéraire et de la critique d'art française du XIX^e siècle et, qu'ainsi, ils ont pu jouer un rôle prépondérant dans le renversement des valeurs de l'Art, dont l'aboutissement est signalé par l'apparition du mot cliché, plus hautement péjoratif et discriminatif que ses prédécesseurs. Car, nous l'avons vu, c'est pour le critique que le cliché est une expression, une *pose* du langage, dont l'artificialité n'est plus perçue par ceux qui l'utilisent, dès lors qu'il devient un automatisme, un réflexe, autrement dit, dès qu'il passe pour naturel dans l'usage *courant* de la langue. Et c'est pour le critique littéraire, tout particulièrement, que le cliché apparaît dangereux, de manière d'autant plus cruciale, que le phénomène s'inscrit dans l'avènement de la presse quotidienne à grand tirage du XIX^e siècle qui homogénéise la pratique courante de la langue française. Conscient du phénomène, Sainte-Beuve, note dès 1839 pour *La Revue des Deux Mondes* :

« Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est *étiré* dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues. »¹²

Cette nouvelle artificialité autonome et désincarnée d'une langue contaminée par les clichés n'est alors que trop visible, voire insupportable à ceux, écrivains, critiques et autres gens de lettres qui les rejettent. Baudelaire, poète et critique d'art, note en 1859 dans ses journaux

12 Charles Augustin Sainte-Beuve, *De la Littérature industrielle* [1839], Paris, Allia, 2013, p. 30.

intimes un lieu commun de l'époque : « De l'infamie de l'imprimerie, grand obstacle au développement du Beau »¹³. Cette infamie est, selon lui et d'autres, directement causée par la vulgarisation de la reproduction à grande échelle ; la nausée, par l'invasion d'une répétition de formules publicitaires, mercantiles et fonctionnelles, destinées au peuple. Ce dégoût généralisé a pour conséquence une polarisation critique contre les clichés.

Élément nouveau à l'époque avant de devenir banal, comme nous l'avons vu pour le cinéma, ce nouveau rapport de production de l'art implique un nouveau rapport de subordination et de résistance vis-à-vis d'un nouveau public. Le cadre idéologique et politique de l'apparition du terme « cliché » est donc le suivant. Tout d'abord, la première génération de la bohème romantique française de la Monarchie de Juillet s'oppose à tout ce qui représente à ses yeux l'idéologie *bourgeoise* et la mainmise que cette dernière pourrait avoir sur le domaine de l'Art, c'est-à-dire vis-à-vis de ses conditions économiques de production, ainsi que les critères de goût, de réception et de consécration. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire rédige ainsi une « Adresse aux bourgeois », les flattant et les invitant à s'éduquer à l'art et la poésie :

« [L'art] Vous en concevez l'utilité, ô bourgeois, – législateurs ou commerçants, – quand la septième ou la huitième heure sonnée incline votre tête fatiguée vers les braises du foyer et les oreillers du fauteuil. »¹⁴

Quand on sait que Baudelaire fut l'un des rares à percevoir l'imperceptible ironie de *Madame Bovary*, on est tenté de lire cette adresse à la manière dont Flaubert, en 1850, espérait arranger sa préface au *Dictionnaire des Idées Reçues* : « de manière à ce que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non »¹⁵. Il est en effet courant à l'époque que l'écrivain-journaliste s'adresse à son lectorat bourgeois qu'il se doit de satisfaire et, en même temps, qu'il passe en fraude à ses confrères des messages cryptés, où plane une indécidable ironie, voire une raillerie à l'égard de leur public bourgeois. Même si, avant la « dépolitication » de 1848, l'ambition utopique d'une pédagogie du peuple bourgeois n'est pas étrangère à Baudelaire, la soumission à la tâche et au nouveau public est en grande partie de convention pour qui sait

13 Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu* in *op. cit.*, p. 706 ; p. 684.

14 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 » in *Critique d'art*, *op. cit.*, p. 76.

15 Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, *Correspondance*, t. I, Paris, Pléiade, Gallimard, 1973, p. 678-679 : « Ce livre *complètement fait* et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité. ».

lire entre les lignes la critique adressée, moins au public bourgeois, qu'aux camarades écrivains-journalistes de la petite presse turbulente de la Monarchie de Juillet.

Si, à cet égard, après 1848, le pouvoir politique du Second Empire, en la figure de Napoléon III, cristallise la haine du bourgeois pour les artistes et les écrivains de la bohème, c'est qu'il instaure un véritable art d'État qui élève le goût bourgeois à son pinacle. Si l'on en croit Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, l'institution de l'art instaurée par Napoléon III n'opère pas tant par la censure – quoiqu'elle ne soit pas à négliger –, mais plutôt par un système de vénalité et de soumission des artistes et de leur production, à travers l'organisation de Salons, de Concours, d'Institut des Beaux-Arts, qui distribuent les honneurs et les prix qui, ainsi décident du succès et de la condition, riche ou misérable, d'un artiste. À cela, s'ajoute la montée en puissance et la reconnaissance officielle des milieux d'argent comme nouveau public et nouveau client de l'art : des financiers ou des industriels dont les fortunes sans équivalent, ont l'originalité, vis-à-vis de l'aristocratie d'Ancien Régime, de n'avoir dépendu pour s'établir d'aucune connaissance ayant trait à l'art ou à la culture, au sens des œuvres de l'esprit. Ces derniers, nouveaux tenants du pouvoir économique, favorisés par le pouvoir politique, imposent donc d'autres valeurs à la société et à l'art : l'utilité, le joli, un goût pour l'art pompier, une forme déjà kitsch et dégradée de l'art servant à décorer l'intérieur de l'habitat de ces nouveaux riches dont le goût n'a pas été éduqué et qui revendiquent même, pour certains, de ne pas s'y intéresser du tout.

Bourdieu en fait état lorsqu'il rapporte le témoignage d'André Siegfried, parlant de son père, patron dans le textile :

« Dans cette éducation, la culture n'entraîne pour rien. À vrai dire, il n'aura jamais de culture intellectuelle et ne se souciera jamais d'en avoir. Il sera instruit, remarquablement informé, *saura tout ce dont il a besoin pour son action du moment*, mais le goût désintéressé des choses de l'esprit lui restera étranger. »¹⁶

Bourdieu mentionne également la profession de foi d'André Motte, grand patron du Nord, qui apparaît comme le complément français à l'*Avis nécessaire à ceux qui veulent devenir*

16 Louis Bergeron, *Les Capitalistes en France (1780-1914)*, Paris, Gallimard, 1978, p. 77 ; cité in Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 87.

riches de Benjamin Franklin, publié à Paris en 1791¹⁷, et sa célèbre maxime du capitalisme naissant « Le temps, c'est de l'argent » :

« Je répète chaque jour à mes enfants que le titre de bachelier ne leur donnera jamais un morceau de pain à croquer ; que je les ai mis au collège pour leur permettre de goûter les plaisirs de l'intelligence ; pour les mettre en garde contre toutes les fausses doctrines, soit en littérature, soit en philosophie, soit en histoire. Mais j'ajoute qu'il y a aurait pour eux grand danger à trop s'adonner aux plaisirs de l'esprit. »¹⁸

Ce sont donc ces bourgeois et leur pouvoir d'achat sans commune mesure qui prêtent appui à l'instauration de la référence dévoyée aux Anciens comme valeur-étalon de leur goût et du marché naissant des Arts et des Lettres. Ils forment le public de ce que Baudelaire nomme les « faux amateurs de l'antique » dont les pâles copies font recette à l'époque chez les peintres pompiers. L'homogénéité culturelle et stylistique de l'art d'État du Second Empire et du goût bourgeois se distingue donc, pour ceux qui les rejettent, par une propension à la corruption et à la médiocrité : une vulgarité proverbiale de « boutiquier », synonyme de ces petits-bourgeois qui participèrent aux massacres des ouvriers en 1848 ; en bref, un amour déclaré des clichés dont la bohème se fait l'ennemi juré.

Il faut relire à cet égard les allusions des comptes-rendus des Salons de peinture de Baudelaire dans le contexte des pratiques culturelles de son époque qui situent son propos, notamment dans l'article *Le Peintre de la vie moderne* paru initialement dans *Le Figaro* en trois épisodes les 26, 29 novembre et 3 décembre 1863. Baudelaire commence par s'en prendre à ceux qui ne s'accrochent qu'aux *opus majorum*. Ce que Baudelaire dépeint, ce sont les nouveaux esthètes bourgeois dans leurs visites aux musées ; il les ridiculise en rappelant que leur goût pour les classiques n'existe, lui-même, que par le filtre de la stéréotypie popularisante de la gravure. Résultat : ils n'aiment, dit-il, que la « beauté générale », comme certains, pourrait-on ajouter, ne goûtent que l'abrégé de la culture générale, sanctionnée par la tradition et le commerce qui s'enrichit sur ces valeurs sûres. Ils sont ceux qui, en bref, plutôt que de considérer l'art et la culture comme valeurs autonomes, ne les considèrent que comme un fard emprunté, un *faire-valoir* social pour dîner mondain.

17 Benjamin Franklin, *Avis nécessaire à ceux qui veulent devenir riches. Mémoires & propos au fondement de l'Amérique marchande*, trad. David Ledoyen, Montréal, Lux, 2012.

18 *Ibid*, p. 195 ; cité in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 87 (nous soulignons).

Tel est l'esprit bourgeois ou petit-bourgeois dénoncé par la frange radicale de la bohème artistique parisienne. Croyant cultiver leur distinction, les bourgeois ne font, selon Baudelaire et d'autres avec lui, que signaler leur conformisme social de béotiens. Ce qui est alors refusé, c'est donc tout à la fois le succès public *et* la référence à la tradition, pervertie et faussée ; ce qui est refusé, c'est le fait qu'ils puissent être les critères de la valeur d'une œuvre : ni marchandise du présent, ni pure héritière et débitrice du passé et ses modèles. Balzac, dès 1830, note la fonction sociale que prendra le cliché, comme formule de mots prise dans son rapport à la mode, dans son article « Des mots à la mode » :

« Les mots nouveaux créés par les événements, ou ceux que le caprice met à la mode, prêtent d'abord à la conversation de ceux qui s'en servent je ne sais quoi d'amphigourique et d'obscur qui leur donne une supériorité soudaine [...] Alors le mot *vole de bouche en bouche* ; il fait fortune ; il sert de cachet à l'esprit, à la toilette ; c'est le vernis qui donne au tableau toute sa beauté. Le monde élégant l'adopte ; mais aussi *le monde élégant sent admirablement l'heure, le jour, la minute à laquelle le mot est mort ou devient ridicule* ; il faut un tact immense pour deviner ce qu'un mot a de vie. Là est l'écueil. Il y a autant de danger à *se servir d'un mot usé*, qu'à ne pas le prononcer comme il faut, et quand il faut. »¹⁹

Le terme « cliché », ici mot à la mode avant d'être usé, son usage comme *parole sociale*, permet de dresser une frontière, une démarcation entre, d'un côté, une opinion publique éclairée de salons, de clubs où officient les snobs et les dandys, affranchis des systèmes canoniques ou traditionnels figés pour ceux, mouvants, de la mode, et, de l'autre côté, une opinion vulgaire du public, du peuple aveugle supposé tirer du cliché usé un plaisir abêtissant. Mais les mots à la mode, les clichés de la parole mondaine doivent être distingués pour Balzac en deux types : le cliché d'à propos, le cliché hors de propos. Ce n'est donc que le cliché hors de propos, le cliché vulgarisé qui sera retenu par le jugement péjoratif qui le condamne. Gare à celui qui ne sera pas synchrone avec la mode qui insuffle au cliché sa vie et commande sa répétition ; gare à celui qui manquera le décret de sa mort et l'injonction de son rejet.

Examinons l'aspect socio-économique du problème posé à la condition d'artiste. L'émergence de la production littéraire de masse pose aux artistes de véritables cas de conscience, comme on peut en lire les prémisses dans l'article précité de Sainte-Beuve, intitulé « De la littérature industrielle », paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839. Sainte-

19 Honoré de Balzac, « Des mots à la mode » [1830] in *Œuvres diverses*, t. II, Paris, Pléiade, Gallimard, 1996, pp. 749-755 (nous soulignons).

Beuve commence par mentionner qu'il ne décrit pas un phénomène inédit. La littérature industrielle n'est (déjà) pas nouvelle. Ce qui est nouveau, selon Sainte-Beuve, après la Révolution de 1830, c'est le désordre social, politique et générationnel, dans lequel elle s'insère, désordre qui la rend plus incontrôlable qu'avant et qui, surtout, lui transfère un certain nombre de pouvoirs antérieurement dévolus à une aristocratie des Lettres. Les idées et les valeurs prévalentes dans la génération littéraire précédente, plus généralement au cours du XVII^e et XVIII^e siècle, se perdent, selon Sainte-Beuve. Ce qui est perdu correspond, selon lui, à ce qu'il nomme la libéralité et le *désintéressement*, c'est-à-dire des valeurs héritées du XVIII^e siècle, d'abord en crise et minoritaires au début du XIX^e siècle mais qui finiront promues par ce que Bourdieu a nommé « l'autonomisation du champ littéraire ». Progressivement, celui-ci parvient, en effet, à se présenter comme un « monde économique inversé » qui impose ses propres critères de jugement esthétique et ses propres instances de légitimation qui fixent la valeur symbolique des œuvres selon des logiques et des règles relativement distinctes des autres champs de pouvoir que sont le politique, l'économique ou le religieux qui s'en voient écartes ou plus souvent refoulés, au sens psychanalytique du terme.

Selon Sainte-Beuve, on est déjà loin, en 1839, de l'époque des Lumières où, pêle-mêle Boileau, Racine, Bossuet, Montesquieu, Buffon, Diderot, se refusaient encore à vendre le produit de leur activité, même lorsqu'ils étaient dans le besoin, afin d'éviter une condition que Rousseau qualifiait de « mercenaire », au sens vieilli du terme qui n'implique pas le recours aux armes du sens actuel. Un mercenaire d'alors correspondait seulement à une personne qui percevait un salaire en contrepartie d'un travail, un simple équivalent d'employé ou de salarié, dont le capitalisme invente le statut et dont Karl Marx analyse, après d'autres, le rapport d'assujettissement. Le mal qui empire et que décrit Sainte-Beuve outre, selon lui, l'abaissement général du niveau intellectuel et littéraire poussé à la médiocrité « boutiquière » qui n'est qu'une conséquence, c'est donc le scandale d'une compromission de la littérature dans la professionnalisation des écrivains : « *le démon de la propriété littéraire* » ; la devise d'une partie de la bohème : « *Vivre en écrivant* », bref, écrit-il, « l'invasion de la démocratie littéraire ».

La première génération de la bohème visée ici par Sainte-Beuve, vieillie et passablement *arrivée* dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, se servira des mêmes arguments réactionnaires pour attaquer la seconde génération de la bohème dans ses prétentions à bousculer les tenants et à intégrer le champ de l'art et de la littérature. Quelques décennies plus tard, après 1848,

Baudelaire parle donc de la « prostitution » généralisée d'une génération dépendante d'un nouveau système socio-économique de la culture. Face à cette potentielle anarchie dans l'ordre des Lettres d'un côté, l'industrialisation et la démocratisation de la production culturelle de l'autre, l'organisation de moyens de défense deviennent donc nécessaires pour former, ou préserver, des castes esthétiques et intellectuelles, auxquelles étaient dévolues un pouvoir social et symbolique.

Les tenants du champ littéraire qui émerge, s'opposent donc aux nouvelles sphères d'influence de la société : la bourgeoisie, la presse à grand tirage, la littérature populaire qui y paraît en feuilleton – *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue sont publiés entre 1842 et 1843 – et dont le succès met les écrivains en concurrence, entre ceux qui survivent et ceux qui littéralement font fortune. Walter Benjamin rappelle les chiffres totalement nouveaux et littéralement astronomiques pour l'époque :

« En 1845, Dumas signa avec *Le Constitutionnel* et la *Presse* un contrat qui lui assurait pour cinq ans un traitement annuel de 63 000 francs pour une production minima de dix-huit volumes. Eugène Sue reçut pour *Les Mystères de Paris* une avance de 100 000 francs. On a calculé que les honoraires de Lamartine se sont élevés à 5 millions de francs pour la période allant de 1838 à 1851. Pour *l'Histoire des Girondins*, parue d'abord en feuilleton, il avait touché 600 000 francs. »²⁰

C'est donc dans ce nouveau rapport concurrentiel que les tenants du champ littéraire s'opposent à l'essor de l'industrialisation et de la mécanisation de l'art (photographie, cinéma) et, par contagion, au public nouveau de ces procédés : majorité du suffrage universel, masse des plébiscites qui portent l'Empereur au pouvoir après 1848, lecteurs abonnés des titres quotidiens ou hebdomadaires.

La chasse aux clichés fait alors l'objet d'une véritable querelle politique, un « conflit » ou une « concurrence potentielle de légitimités », pour reprendre l'expression de Pierre Rosanvallon lorsqu'il analyse, dans ses cours au Collège de France, la période du Second Empire en France. Celui-ci souligne l'affrontement entre la « Tribune » bonapartiste, expression légitime du suffrage universel, établi après le coup d'État du 2 décembre 1851, et la « Plume », la presse, représentante revendiquée mais illégitime ou informelle de « l'opinion publique » : deux formes concurrentes de démocratie représentative auxquelles se mêle

20 Walter Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 725.

encore le champ artistique et intellectuel, tiraillé entre les deux²¹. C'est d'abord l'instrumentalisation de l'autorité des foules que contestent dans un premier temps les écrivains, qu'elle soit politique pour les referendums qui entérinent le Coup d'État de 1851 et l'échec des révolutions écrasées et travesties, de 1830 et 1848, ou qu'elle soit éditoriale, lorsque les directeurs de journaux s'autoproclament les porte-paroles du goût du public bourgeois pour biffer, censurer, refuser ou stopper une publication sous prétexte qu'elle ennuerait ou choquerait le lecteur, qui préférerait le confort inoffensif de ses clichés. Dans ce contexte, rappelons enfin que les droits d'auteurs ne sont pas encore sanctuarisés à l'époque, quoique Balzac milite dès la première moitié du siècle en leur faveur.

Dès sa création, le terme « cliché » est donc, d'ores et déjà, chargé de la forte connotation péjorative que portent ses synonymes, légèrement antérieurs. Il est l'aboutissement d'une sédimentation sémantique *et* polémique, puisqu'il sert une critique radicale des conformismes de la société impériale, plus tard républicaine mais tout aussi capitaliste et marchande. Dès ses origines, parce que le cliché concerne directement les œuvres et leur appréciation critique, c'est-à-dire leur réception et leur médiation, il s'avère être un outil particulièrement efficace de discrimination pour le jugement de goût de la critique d'art. Le mot « littérature » lui-même, n'a pas le sens d'art indépendant que nous lui accordons aujourd'hui, au moins jusqu'en 1880. Au contraire, « littérature » reste alors encore associé à la rhétorique et à son enseignement selon un modèle antique. Le terme « cliché » est donc un outil argumentatif, voire une catégorie, linguistique et réflexive, structurante et participant de la constitution et de l'autonomie du « champ » littéraire et intellectuel.

Mais ce qu'il faut saisir, c'est combien, dès ses débuts, le recours critique au cliché est marqué par son caractère à la fois subversif vis-à-vis des instances de légitimation antérieures et, élitiste, vis-à-vis de ses exigences et son rapport, parfois contradictoire, au public contemporain. Le recours péjoratif au cliché s'ancre dans une posture intellectuelle *stratégique*, dont les partis pris peuvent, semble-t-il, changer selon les circonstances, les affinités, les théories et les combats, mais dont la démarche et l'objectif paraissent demeurer sensiblement les mêmes dans les prises de position *explicites* et surtout dans la cristallisation mythologique du combat mené par le champ littéraire et artistique : s'émanciper par tous les

21 Pierre Rosanvallon, *La Contre-démocratie, la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, 2006, pp. 107-121.

moyens d'une aliénation des clichés, sous toutes leurs formes, afin de constituer une sphère indépendante de l'Art, d'un point de vue aussi bien économique, politique qu'esthétique.

En réalité, l'essor de la littérature industrielle dans la presse, productrice de clichés, provoque une véritable *schizophrénie* chez les écrivains. Car ce sont deux conditions de vie artistique, deux statuts contradictoires et, plus fondamentalement, deux systèmes de valeurs qui traversent le XIX^e siècle : refuser l'autorité des Anciens mais poursuivre l'élévation spirituelle de la *paideia* grecque contre le divertissement ou le vernis de culture de pure distinction sociale des Modernes ; revendiquer une autonomie de travailleur littéraire mais risquer, en même temps, le mercenariat journalistique ou la soumission au goût bourgeois.

Le comble ou, devrait-on dire, le fond de l'affaire était déjà atteint pour Sainte-Beuve quand : « Tout le monde peut se dire *homme de lettres* : c'est le titre de qui n'en a point ²² ». Ce comble participe de l'indistinction générale qui permet l'invasion et la suprématie, sur les vrais artistes, de ceux que Baudelaire nomme dans le *Salon de 1859* : les « faux-amateurs du style », en bref, les charlatans. Pour autant, c'est cette même ouverture du statut d'écrivain ou d'artiste à une nouvelle masse d'étudiants et de bohèmes, détachés de l'aristocratie, appauvris par le capitalisme bourgeois qui bouleverse à l'époque la pratique et les conceptions de la littérature, c'est cette démocratisation, à laquelle participaient déjà les auteurs cités, quoique la première génération de la bohème ait sûrement plus appartenu à la bourgeoisie que sa descendante.

Il faut donc dépasser l'image folklorique du poète maudit et le mythe de la bohème martyr consacrés plus tard par les manuels et les histoires littéraires à partir de la III^e République. Car ce qui est oublié, c'est que le refus déclaré du cliché n'en reste pas moins profondément équivoque, vis-à-vis non seulement de la modernité, pour la critique littéraire et la critique d'art, mais vis-à-vis surtout de la pratique artistique elle-même. Comme le résume Thibault Sallenave à propos de Flaubert et du lieu commun :

« À partir de l'instant où le lieu commun passe du côté de la « critique littéraire » – où il en devient un thème explicite – il subit une forme de « catégorisation esthétique » que le dispositif romanesque laissait encore incertaine. »²³

22 Charles Augustin Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, op. cit., p. 38.

23 Thibault Sallenave, « Le Phénomène topique : phénoménologie, grammaire et rhétorique du lieu commun », Philosophie, sous la dir. de Jocelyn Benoist, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 194.

La haine des clichés est en réalité *contrariée*. La lettre des manifestes, l'explicite du versant politique du conflit recouvre et confond les prétentions et les réalités de sa traduction esthétique et poétique dont il brouille la lecture. À y regarder de plus près, on constate qu'il existe un décalage entre, d'un côté, les revendications des générations romantiques, plus tard institutionnalisées dans les prescriptions de la loi qui réforme les lycées en évacuant la discipline rhétorique et, de l'autre, la pratique quotidienne de l'écriture, notamment à l'école.

C'est ce que montre Violaine Houdart-Mérot dans son ouvrage *La Culture littéraire au lycée de 1880 à nos jours*. Aujourd'hui, le dernier automatisme rhétorique, l'un des derniers enseignement strict de « stylistique » qui perdure dans les classes françaises est peut-être l'encouragement à éviter la répétition d'un même terme au sein d'une même phrase ou d'un même paragraphe en privilégiant des synonymes qui éviteront, pense-t-on, le stéréotypage du discours ; ce que ne connaît pas ou moins l'anglais par exemple, et qui devra nous rester en mémoire pour la suite. À la fin du XIX^e siècle, ce paradoxe d'une anti-stylistique qui prescrit encore le conseil de style d'éviter les clichés, est plus profond encore. À travers des analyses de copies, notamment d'écrivains célèbres, Houdart-Mérot pointe les conflits qui traversent les élèves entre deux systèmes de valeurs qui commandent deux pratiques d'écriture en principe contradictoires.

Le cas le plus parlant, à ce titre, est sûrement celui tardif d'Arthur Rimbaud. On a souvent retenu, de la lettre dite « du Voyant » à son professeur Izambard, le « dérèglement des sens » que reprendra fréquemment Deleuze. On a aussi retenu l'appel répété à chercher dans l'inconnu du nouveau, comme le veut la formule de Baudelaire dans le poème « Le Voyage » des *Fleurs du Mal*, sous l'égide duquel se place Rimbaud. Celui-ci professe contre son mentor Izambard une rupture violente avec le passé : « Après Racine, le jeu moisit. Il a duré deux mille ans ! [...] Du reste, libre aux *nouveaux* d'exécrer les ancêtres [...] Des fonctionnaires, des écrivains. Auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! » (l'inconnu est le terme le plus répété de la missive). Et pourtant, note Houdart-Mérot, « la pratique scolaire de l'*écriture imitative* et de la traduction joue un rôle important dans l'œuvre de l'écrivain ²⁴ ». Les traductions du latin, la connaissance de la rhétorique et des effets de style, en particulier l'*amplification*, premier des usages stylistiques de la rhétorique, imprègnent les poèmes de Rimbaud.

24 Violaine Houdart-Mérot, *La Culture littéraire au lycée de 1880 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, p. 20 (nous soulignons).

De manière plus exemplaire encore, on retrouve cette ambivalence des écrivains, entre les revendications et la pratique, dans leur condamnation du journalisme, pourvoyeur de clichés, mais auquel bon nombre d'entre eux participent pour vivre de leur plume comme le signale Marie-Eve Thérénty dans son édition critique des articles et chroniques de Honoré de Balzac, *Balzac journaliste*²⁵. Contre le lieu commun du poète maudit, Walter Benjamin cite dans son *Baudelaire* une phrase de Paul Claudel qui écrivait : « Baudelaire, c'est un étrange mélange du style racinien et du style journalistique de son temps ». Alain Vaillant s'y attarde également dans sa présentation des textes de *Baudelaire journaliste* lorsqu'il écrit :

« Pour prendre la pleine mesure de l'influence du journalisme sur Baudelaire – sur l'homme mais aussi sur son œuvre –, il faut commencer par se débarrasser des deux clichés auxquels on réduit habituellement l'écrivain. Le premier, qui vient de la vulgate scolaire et des manuels d'histoire littéraire, a popularisé l'image sombre d'un poète maudit, mélancoliquement voué au désœuvrement ennuyé de la procrastination durant le temps qu'il ne passe pas à ciseler ses rares poèmes [...] D'abord et avant, Baudelaire est le parfait exemple [...] de l'écrivain-journaliste du milieu du XIX^e siècle : plus exactement de ces professionnels de la petite presse culturelle qui, entre poésie littéraire ou artistique, fiction et chronique, sont les polygraphes de la modernité. »²⁶

Le rapport des écrivains aux clichés prend alors ses racines et ses ambiguïtés dans la condition même d'artiste et de critique, au sens le plus prosaïque, de ses prétentions, de ses justifications, de ses succès et de ses échecs²⁷. Si cette ambivalence existe souvent plus souterrainement, c'est que la presse est le lieu naturel de publication de la littérature du XIX^e siècle et qu'elle inspire l'invention protéiforme et l'esthétique d'œuvres nouvelles, qui s'exprimeront par la suite ailleurs, sur d'autres supports.

Ce qu'il faut saisir, après cette remise en contexte, c'est combien l'ambivalence du journalisme ne touche pas seulement la condition socio-économique de l'écrivain : elle atteint sa pratique littéraire elle-même. L'ambivalence du rapport des écrivains à leur lectorat bourgeois, au journalisme et aux clichés qu'il pourvoie, commande, en effet, une écriture de l'implicite, de l'allusionnisme et de l'équivoque, plus nuancée que la lettre des pétitions de

25 Marie-Eve Thérénty (éd.), Honoré de Balzac, *Balzac Journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Garnier Flammarion, 2014.

26 Alain Vaillant (éd.), Charles Baudelaire, *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Garnier Flammarion, 2011, p. 7.

27 Nous renvoyons à la proposition par Pierre Bourdieu d'analyse socio-littéraire de la place de Flaubert et sa définition du champ littéraire à travers une lecture de *L'Éducation sentimentale* dans le prologue de son ouvrage *Les Règles de l'art, op. cit.*

principes qui prétendent vouer une haine au cliché et vouloir éliminer ce dernier, purement et simplement, de la poétique littéraire et artistique. Quand Balzac rédige une *Monographie de la presse parisienne* qui en dévoile et en condamne toutes les mystifications, on détecte déjà le symptôme de la schizophrénie²⁸. Car, du côté littéraire, le journalisme est à plus d'un titre la véritable matrice de *La Comédie Humaine* : des descriptions physiognomoniques qui rappellent la littérature et la presse des physiologies – à laquelle Balzac participe directement en écrivant certaines sections du projet de l'éditeur Léon Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes*²⁹, encyclopédie morale des types et espèces de Français – jusqu'à l'organisation de *La Comédie Humaine* toute entière qui suit des rubriques pastichant les catégories des journaux (*Vie parisienne*, *Vie de province*, etc.), etc.

Baudelaire, lui-même, au début de sa carrière, n'est pas loin d'incarner un personnage plus proche du journaliste Lousteau dans *Les Illusions perdues* que du naïf Rubempré et son recueil de poésie « Les Marguerites », notamment lorsqu'il explique dans sa correspondance ses projets lucratifs de critique d'art à sa mère. Ses déclarations postérieures, plus qu'acérées à l'égard de la presse, semblent remiser ses premières déclarations à une naïveté des débuts ou à une duplicité qui garantit sa rente et évite la tutelle de son beau-père, le général Aupick. Que ces projets et leurs motivations soient réels ou bien qu'ils ne soient qu'un écran de fumée destiné à convaincre sa mère et son beau-père de continuer à lui verser une rente, Baudelaire, comme bien d'autres, est pris dans ce nouveau rapport qui mêle le désir de réussite et la réponse au chantage économique.

Plus encore, l'intégration de l'actualité et de l'hétérogénéité des genres et des objets dans les *Fleurs du Mal*, l'originalité des petits poèmes en prose du *Spleen de Paris*, doivent beaucoup au système de publication de la poésie à l'époque, puisque celle-ci ne fonctionne ni par recueils individuels qui consacrent l'auteur, ni encore par revue d'avant-garde qui promeuvent un mouvement. Bien au contraire, la poésie se trouve mêlée aux éditoriaux, aux articles politiques, aux faits-divers criminels et aux reportages, auxquels elle apporte en contrebande un contre-point ironique, parodique et dérangeant, sous couvert d'une présentation et de titres dans un espace et un lieu commun, à première vue homogènes, mais la poésie baudelairienne ruine ou du moins sape en réalité. Antoine Compagnon dans ses

28 Honoré de Balzac, *Les Journalistes : Monographie de la presse parisienne*, Paris, Les Mots et le reste, 2012.

29 Bertrand Tillier & Jules Janin, Coll., *Les Français peints par eux-mêmes* [1839-1842], t. I & t. II, Paris, éd. Omnibus, 2003.

cours au Collège de France et dans son ouvrage *Baudelaire L'irréductible* rappelle ce contexte souvent négligé :

« La forme même du « petit poème en prose » n'est pas séparable du lieu où Baudelaire parvint à publier certaines de ses « babioles » [...] Le poème dans la presse quotidienne est entouré de toute la trivialité de la vie moderne. La frontière s'est effacée entre celle-ci et la poésie. »³⁰

C'est cette frontière entre la trivialité de la vie moderne et la poésie que les manuels scolaires républicains réinstaureront en consacrant Baudelaire.

Le Peintre de la vie moderne, comme nous l'avons vu, s'inscrit dans une critique des pratiques culturelles bourgeoises orientées par la stéréotypie des reproductions. Mais il est aussi la consécration, en la personne de Constantin Guys, de l'artiste secondaire qui ne croque pas les sphères éthérées de l'art pour l'art mais les parures, les allures, les tics et les clichés de son époque. On sait, par ailleurs, qu'à la différence du *Salon de 1845*, les comptes-rendus de Baudelaire, dès 1846, abandonnent peu à peu une organisation classique, suivant les genres et les hiérarchies, organisation qui aurait formellement rattaché son projet à l'enseignement des Humanités dont le romantisme souhaite s'émanciper. Mais si cette part descriptive diminue, c'est bien à la suite de l'augmentation progressive des reproductions d'œuvres (gravures, lithographies, plus tard photographies), épinglée plus tôt par Baudelaire, mais qui a pour conséquence que le compte-rendu critique n'a plus à être plus un palliatif à ceux qui n'auraient pas eu accès aux œuvres.

C'est donc cette modernisation qui, paradoxalement, permet l'indépendance de la critique d'art et l'ambition du projet pédagogique qu'entend mener Baudelaire, lequel ne s'inscrit plus dans des canons mais fabrique de nouvelles catégories subjectives de jugement. Quant à la pensée esthétique de Baudelaire elle-même, la « mnémotechnie du Beau » qu'il déploie : ne faut-il pas l'entendre et la comprendre comme la capacité à retenir, parmi le nombre croissant d'œuvres et de reproductions qui ne jouent que du « chic » et du « poncif », celles qui marquent la mémoire et l'imagination ? Et, en retour, l'autonomisation de la critique baudelairienne, permise, conditionnée, presque provoquée par les processus mécaniques de reproduction, ne conserve-t-elle pas, pour se distinguer, non plus des Anciens mais des Modernes trop modernes, une ambition éthique qui fait coïncider la connaissance du beau et du bien, la formation esthétique et l'élévation de l'esprit, héritage de la *paideia* grecque ?

30 Antoine Compagnon, *Baudelaire L'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 42.

En 1869, lorsque Baudelaire publie *Le Spleen de Paris*, la condamnation du public bourgeois dans le poème « Les Foules » paraît, cette fois-ci, sans appel et plus conforme à l'image qui est restée du poète irréductible. Il ne reste plus à apprendre à ces bienheureux qu'une chose : qu'il existe des plaisirs supérieurs aux leurs, des plaisirs humiliants pour leur suffisance, comme celui de savoir *flotter* socialement et poétiquement dans les foules (et parmi les clichés serait-on tenté d'ajouter en écho à Deleuze), au lieu de préférer y identifier positivement les types comme le proposait la littérature des physiologies de l'époque³¹. Il faut en déduire que, de la fin de la Monarchie de Juillet à la Révolution de Février 1848 et les massacres de Juin, la Seconde République et sa mutation en Second Empire, qu'après deux décennies de contagion des clichés, l'espoir démocratique d'une pédagogie de l'art a échoué. Ses tenants n'y croient plus. Mais ce qui compte pour Baudelaire, en dépit de la crispation critique vis-à-vis de son lectorat, ce n'est pas d'établir une esthétique purement élitiste, qui exigerait le partage du sensible entre poètes et béotiens, c'est, au contraire, la capacité et le goût au brouillage des frontières par des jeux de transfuge social du vocabulaire. C'est ainsi qu'il retrouve, bon gré, mal gré, la foi dans le lien de l'homme et du monde mais un monde devenu « magasin d'images et de signes ».

Il n'en reste donc pas moins, objectera-t-on, que Baudelaire dans son *Salon de 1846* refuse le chic et le poncif de son époque, qui ne sont pas sans rappeler l'incongru et le déjà-vu des clichés. Balzac disait en effet du poncif qu'il est une « idée qui a été exprimée *mainte et mainte fois* et qui a perdu toute originalité » et il l'employait lui-même dans ce sens. Un « poncif », dans son sens figuré, correspond, en effet, à l'expression ou l'œuvre, littéraire, artistique, banale, de routine, qui copie *manifestement* un modèle et se trouve ainsi dépourvue de toute originalité. Nous l'avons vu, ses synonymes sont le « cliché », le « stéréotype » et le « lieu commun ». Mais si Baudelaire refuse la pose saturée de sens, s'il dénonce une artificialité dépourvue de singularité, en un trait d'esprit bien connu et maintes fois cité, il révèle dans la section *Fusées* de ses journaux intimes toute l'ambiguïté de la position des artistes et des écrivains vis-à-vis du cliché, lorsqu'il s'attribue pour mission :

« Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. »³²

31 Voir à ce sujet : Jacques Rancière, *Le Fil perdu, Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

32 Charles Baudelaire, *Fusées* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 662.

À nouveau, faut-il l'entendre d'un point de vue strictement économique comme l'objectif que s'assigne un poète qui rêve encore au succès et à la richesse ? Ou bien faut-il entendre la formule d'un point de vue poétique, où Baudelaire ne se propose pas de copier pour réussir mais de *créer de toutes pièces* un poncif afin d'atteindre le génie, autrement dit la qualité désormais exemplaire d'être copié par les autres ? Au lieu de servir de repoussoir, le poncif, comme matrice de futurs clichés, serait alors le « criterium certain » du chef-d'œuvre, comme a pu le devenir les *Fleurs du Mal*, ouvrage propédeutique de la poésie par excellence, au moins jusqu'aux années 1960.

À cet égard, il existe encore d'autres déclarations de Baudelaire, en apparence contradictoires. Nous avons déjà rappelé une autre ligne dans *Mon Cœur mis à nu*, où le poète notait : « Immense nausée des affiches ». La formule, d'un point de vue déclaratif et critique, fait penser à un refus catégorique des clichés publicitaires de son époque. Mais d'un point de vue poétique, la nausée provoquée par les affiches, son *immensité* même, rappelle que ce dégoût est, pour Baudelaire, une matière nouvelle à l'expression poétique pour s'émanciper de ses propres archétypes traditionnels. C'est bien de ce rebut que Baudelaire se propose de tirer une nouvelle Beauté, en introduisant dans la langue poétique les termes vulgaires et triviaux du quotidien de la vie moderne – le wagon, l'omnibus, le faubourg, la rue, les quais, le pavé, les jupons, le banc, les ombres ratatinées, etc. –, lesquels permettent de dissocier les associations habituelles, littéralement les clichés trop d'à propos, aussi bien du langage ordinaire que du langage poétique académique, en provoquant la rencontre de ces contraires.

C'est ce que Jules Laforgue nommera l'« américanisme » de Baudelaire, aussi bien pour son cosmopolitisme opposé au provincialisme français, que pour son admiration pour Edgar Poe mais surtout pour son art de la transgression poétique de la mesure, son usage de la combinaison excessive, de la surenchère qui mélange le haut et le bas, le noble et le vil, à l'américaine, autrement dit son art du cliché, de l'excès, de l'hyperbole qui donne la mesure d'une démesure³³. La poétique baudelairienne ne consiste pas, en effet, à dresser l'art contre les clichés, comme on serait tenté de le croire, mais plutôt de dresser les clichés les uns contre les autres, afin de produire un nouveau sentiment poétique.

33 Jules Laforgue, « Critique littéraire. Notes sur Baudelaire » in *Œuvres Complètes*, t. III, L'Âge d'Homme, 2000, pp. 160-181.

« Immense nausée des affiches », moquerie adressée à ceux qui ne goûtent que les « opus majorum » grâce à leur reproduction stéréotypée, il faut compléter ces formules d'une autre, toujours dans *Mon Cœur mis à nu*, où Baudelaire rappelle : « Glorifier le *culte des images* (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »³⁴. Il eût pu écrire le culte des œuvres d'art, le culte de l'Art, mais, pour son compte, il préfère parler plus familièrement des images. Baudelaire n'est-il donc pas le premier concerné par les phénomènes qu'il critique ? Walter Benjamin n'hésite pas à écrire à son propos :

« Les stéréotypes qui marquent les expériences que Baudelaire fait, le manque de transition entre ses idées, l'agitation figée de ses traits indiquent qu'il n'avait pas à sa disposition les réserves qu'une vaste culture et une vision globale de l'histoire peuvent procurer. « Baudelaire avait pour un écrivain un grand défaut dont il ne se souciait guère : il était ignorant. »³⁵ »

La deuxième bohème française du XIX^e siècle marque, en effet, une génération d'artistes qui, les premiers, sont de grands et d'imparfaits consommateurs d'art et d'images de l'art comme d'images en général. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit : « très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes *ou gravées* n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste »³⁶.

Enfin, ce goût et ce dégoût schizophréniques des clichés de l'époque nous semble affecter jusqu'à la définition que propose Baudelaire de la modernité. Sa formulation, dans *Le Peintre de la vie moderne* apparaît d'abord équilibrée :

« Il s'agit, pour lui [l'artiste], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.³⁷ »

C'est cette formule qu'a retenu l'institutionnalisation et l'enseignement de la pensée critique de Baudelaire. Pourtant, comme le rappelle Antoine Compagnon, la célébrité de cette thèse elle-même, en avait déjà fait un lieu commun, si l'on en croit la redite qu'en propose Félix Pyat dès 1884 :

« Une œuvre d'art se compose toujours de deux éléments distincts ; l'un plus spécial au temps qui la produit, l'autre plus général et commun à tous les temps ; l'un propre à l'humanité d'un âge, l'autre à celle de tous les âges ; la

34 Charles Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu* in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 701.

35 Walter Benjamin, *Baudelaire*, op. cit., p. 765.

36 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » in *Critique d'art*, op. cit., p. 284 (nous soulignons).

37 *Ibid*, p. 354.

proportion des deux constituant la différence du talent au génie, de l'éphémère à l'immortel. Or, je crains fort pour la part de l'immortel. Quant à l'éphémère, trente années commencent à compter. Un tiers de siècle fait bien des rides à une vieille face. »³⁸

À ce titre, Baudelaire a sûrement réussi à créer le poncif critique de la modernité, une sorte de complémentaire parfaite entre le transitoire et l'éternel qui ramènerait sa définition à une nouvelle « théorie du beau unique absolu ». Pourtant, on le sait, Baudelaire s'oppose à telle théorie, en proposant, au contraire, une « théorie rationnelle et historique ». La seconde formulation de sa définition de la beauté moderne est donc plus franchement équivoque, maintenue par sa formulation tortueuse dans un état perpétuellement chancelant :

« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est *excessivement difficile* à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, *si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble*, l'époque, la mode, la morale, la passion.³⁹ »

Dans cette définition, moins théorique et plus poétique, les clichés de l'époque semblent devoir se glisser au gré des circonstances et de l'alliance contre-nature que le Beau moderne se doit de créer entre, eux et un élément éternel qui vient, soit de leur rencontre avec la Beauté idéale de la tradition, soit de leur métamorphose dans de nouvelles thématiques et de nouveaux sentiments poétiques comme la prostitution, le crime, la nausée, etc.

Afin d'éviter de ranger trop vite Baudelaire dans la case moderne ou anti-moderne, il faut donc distinguer chez lui, d'un côté, les références positives à la vie moderne dont l'art doit percevoir la beauté pour la comprendre dans son historicité, et, de l'autre, les références à la modernité comme culte du progrès, complexe de supériorité de l'actualité, qu'il associe, pour sa part, à une prophétie de la décadence et de la décrépitude face à l'extension du matérialisme et de la technique. Ainsi, la valeur même du terme moderne, varie-t-elle suivant les contextes où il l'énonce : le public moderne et l'artiste moderne, ne sont pas le public de la vie moderne et l'artiste de la vie moderne, ils ne sont que les tenants et les représentants contemporains de la mode et de son hégémonie délétère, en phase avec les préjugés de leur temps et de la Raison moderne.

Rien d'original dans ce rappel : il faut distinguer chez Baudelaire une beauté de la vie moderne, rencontre du transitoire, du fugitif avec une part d'éternel, parfois morbide, d'une

38 Cité in Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, op. cit., p. 242.

39 *Ibid*, p. 345 (nous soulignons).

beauté revendiquée par l'art de la modernité qui célèbre unilatéralement le transitoire de la vapeur et l'électricité, oubliant d'inscrire l'œuvre dans la durée. Le théoricien du langage Henri Meschonnic note à ce propos contre les clichés débités à propos de Baudelaire et de la modernité et contre certains effets de « slogans » modernes qu'il invente avec Rimbaud :

« À vrai dire, je crois que Baudelaire ne fait que traverser l'art, et qu'il ne s'intéresse qu'à la vie. Le patronage qu'on va chercher en lui ne tient que d'amalgames avec d'autres moments de sa pensée, de ses poèmes. Il en résulte un malentendu sur lequel on se fonde pour réclamer son autorité, mais qui en même temps écrase la *vulnérabilité* du concept qu'il invente, et qui paraît ne subsister que comme un perpétuel état naissant.⁴⁰ »

Cette appréciation de Meschonnic prend sens lorsqu'elle est restituée dans son argumentation qui entend distinguer dans le texte de Baudelaire : 1. Une définition de la modernité, de la vie moderne, comme une contradiction tenue entre l'éternel et le transitoire qu'elle contient. 2. Une définition de l'art qui fait de la modernité seulement le transitoire, une moitié de l'art à laquelle il s'agit d'ajouter, par le travail créateur, sa part d'éternel prise dans un dualisme traditionnel. Pour Meschonnic, ce dédoublement prouve « l'instabilité du concept de modernité au moment même de son invention, et de son analyse. ⁴¹ » Dans cette perspective, les clichés de la *vie* (moderne) ont donc leur place dans la création artistique comme matière première, tandis que les clichés de *l'art* se doivent d'être évités, ou d'être utilisés avec précaution pour faire jouer la mémoire, l'imagination et les conventions, éviter les écueils de l'art pour l'art comme ceux d'un art réaliste ou pompier qui serait le reflet flatteur que la société se renvoie à elle-même.

b. Le « mythe des origines » du terme « cliché » dans la parole ouvrière

Nous l'avons mentionné en passant, Amossy et Rosen proposent dans *Les Discours du cliché* une piste de définition du terme « cliché » à travers l'analyse critique des dictionnaires et le basculement du sens propre au sens figuré et péjoratif. Mais pour les auteures, l'étrange élasticité, le vague qui cerne le mot « cliché » ne tient pas seulement à sa terminologie. Il est également à attribuer à la physionomie suggestive de « son état civil », dressé par l'anecdote

40 Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 119.

41 *Ibid.*

dans les dictionnaires : de l'atelier typographique vers les salles de rédaction. Si le terme de « cliché » est encore si confus, c'est parce cet état civil relèverait, en réalité, d'un « mythe des origines », autrement dit d'une légende urbaine. D'emblée, les auteures posent que le mot « cliché », entendu comme métaphore éculée passée dans l'usage courant, s'accompagne d'un « mythe des origines » dont elles questionnent l'authenticité, car cette origine dans l'atelier d'imprimerie, tient avant tout, selon elles, du récit, du discours rapporté, sans valeur historique. Ces origines sont donc mentionnées pour être tout de suite écartées parce qu'elles relèvent du mythe, exclu du champ positif du savoir

La définition du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse prétendait en effet remonter aux origines du mot dans son sens figuré : le terme « cliché » aurait, selon Larousse, servi de cri au peuple ouvrier, de cri d'exclamation dans les ateliers typographiques afin de saluer « une formule, une phrase, une citation tirée à un trop grand nombre d'exemplaires ⁴² ». La définition *in extenso* de Pierre Larousse est la suivante :

« *Encyl.* Le mot *cliché* fut d'abord une exclamation par laquelle les typographes, des juges souvent malins, accueillaient une plaisanterie surannée, un calembour traditionnel, un aphorisme antédiluvien. Quand un écrivain tire une formule, une phrase, une citation à un trop grand nombre d'exemplaires : *Cliché !* s'écrie le compositeur. »⁴³

Selon la même source, nous devrions donc à des journalistes d'avoir sorti le terme de l'atelier typographique pour le faire entrer dans le domaine des Lettres pour qu'il serve à désigner les rengaines politiques, littéraires comme journalistiques. Mais, selon nos auteures, cette origine floue du mot « cliché », plus mythologique qu'étymologique, apparaît adéquate uniquement si l'on considère l'usage actuel du terme qui sert à qualifier, non seulement un état d'usure du langage, mais également l'impression d'in vraisemblance qui en découle pour le lecteur, c'est-à-dire une croyance dans le signe détaché de son référent réel. Car c'est la boursoufflure, le galvaudé du cliché qui font apparaître l'état mécanique et artificiel, l'état fabriqué, manufacturé de la langue qui ne parvient plus à cacher l'art à force d'art mais, au contraire, dévoile l'art à force (d'excès) d'art et non l'inverse.

42 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 5.

43 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. IV CHEMIN-CONTRAY, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877, p. 443-444 ; p. 447 de l'édition numérique. Disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39791t> (consulté le 14 novembre 2017).

L'intérêt de ce « mythe des origines » ne résiderait donc pas dans son authenticité, car celle-ci serait impossible à attester. Amossy et Rosen n'en conservent donc que les traits suivants :

« Ce que souligne en effet la circonscription spatiale et temporelle proposée par le « mythe des origines », c'est l'ancrage socio-historique du cliché. En tant que métaphore (usée) et que concept, il est né au lieu même où la production de masse s'empare de l'écriture et où l'économie capitaliste montante se soumet la parole. »⁴⁴

Pourtant, d'ancrage socio-historique, il ne sera peu question dans leur ouvrage en dehors des *discours* d'écrivains. L'atelier du typographe, comme lieu d'origine, peut ainsi qualifié de « berceau symbolique » mais, implicitement, les auteurs substituent au jargon des typographes l'argot des gens de lettres. Ce que nous pourrions nommer le « mythe des valeurs » littéraires remplace le « mythe des origines » ouvrières, car la littérature est considérée plus révélatrice de l'idéologie socio-historique que l'anecdote prolétaire qui ne tient pas du « savoir étymologique ». Ce faisant, les auteurs valident une coupure que la notion même de cliché instaure, voire réinstaure, en même temps qu'elle la met à mal : celle épistémique entre les naïfs, les ignorants et les savants dont découle celle politique, entre les masses ouvrières, les écrivains et les bourgeois. Les spécialistes littéraires du cliché rejettent donc ces origines propres dans l'atelier typographique pour des origines figurées dans les valeurs de la société moderne, c'est-à-dire exprimées dans certains usages de style par la littérature, au prétexte (implicite mais entendu) qu'il n'existe pas de documents, hormis la conjecture d'un lexicographe, pour l'attester, tandis qu'il existe des œuvres littéraires qui ont résisté au temps. Amossy et Rosen peuvent ainsi poser le postulat méthodologique suivant :

« On pourrait presque, à la limite, *considérer le cliché comme un problème littéraire*. – À condition, néanmoins, de garder à l'esprit que la conscience du banal et du ressassé imprègne tous les esprits dans une société donnée, et ne peut manquer d'orienter et de façonner le rapport que le public entretient avec d'autres types de discours. [...] le journalistique, le politique, le publicitaire [...]. »⁴⁵

Étrange et instable postulat, il est presque posé ou posé à la limite, au conditionnel et sous certaines conditions. En même temps que l'origine ouvrière est refoulée, ce qu'enseignait le mythe est donc retenu mais reformulé comme « circulation illimitée » des clichés à travers les différentes catégories de discours : journalistique, politique, publicitaire et surtout littéraire.

44 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 6.

45 *Ibid*, p. 11 (nous soulignons).

Pourtant, Pierre Larousse n'est pas le seul à localiser dans l'atelier de typographie la naissance du terme « cliché » au sens figuré. Selon le *Dictionnaire de l'argot des typographes* (1883) du polygraphe et correcteur d'imprimerie Eugène Boutmy, l'usage figuré du mot « cliché » est bien né dans les ateliers d'imprimerie. Un ouvrier répétant le même discours y était raillé par ses camarades et accusé, par analogie à son travail, de « tirer son cliché », c'est-à-dire d'avoir « toujours la même raison à objecter ou [à] dire constamment la même chose »⁴⁶. Le *Dictionnaire du jargon parisien* de Lucien Rigaud, réédité et augmenté en 1888, propose lui aussi la définition étymologique suivante :

« Cliché (sortir son) : Se répéter sans cesse, rabâcher la même histoire, donner toujours le même prétexte lorsque le prote [compositeur typographe] fait une observation, — dans le jargon des typographes. »⁴⁷

Jules Ladimir, cité par Louis Radiguer dans sa thèse de 1902 intitulée, *Maîtres imprimeurs et ouvriers typographes*, rapporte que :

« À l'atelier, les intelligences frottés incessamment l'une par l'autre dégagent un feu roulant de saillies, de bons mots, de pointes, de sarcasmes, de calembours... À l'atelier, on ne respecte rien, ni les hommes de lettres, ni les hommes d'État, ni les artistes, ni le talent, ni la richesse, ni même la sottise... Si le Compositeur n'est pas en train de travailler, il rêve... [...] L'habitude de reproduire les œuvres des écrivains, la fréquentation continuelle des littérateurs les plus éminents, les excitent à devenir auteurs à leur tour ; bien peu échappent à la contagion, et plusieurs sont restés célèbres. »⁴⁸

De même, le journal à destination des professionnels de l'imprimerie et de la lithographie *Typologie-Tucker*, paru en juin en 1886, note :

« Cliché (tirer son) : *Argot des typographes*. Quand un compositeur fait une réplique ou un propos toujours le même, on dit : c'est un cliché. Tirer son cliché est synonyme d'avoir toujours la même raison à objecter, dire constamment la même chose. »

L'elocutio trahit là aussi la pauvreté de l'*inventio* rhétoriques mais ces définitions contreviennent au partage disciplinaire et littéraire de la forme et du fond.

46 Eugène Boutmy, *Dictionnaire de l'argot des typographes*, Paris, Marpon/Flammarion, 1883. Pour la version numérique, p. 80. Disponible à l'adresse suivante : https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_de_l%E2%80%99argot_des_typographes_1883 (consulté le 22 mars 2014).

47 Lucien Rigaud, *Dictionnaire du jargon parisien* [1878], Paris, éd. Paul Olendorff, rééd. 1888, p.101 . Disponible à l'adresse suivante : <https://archive.org/details/dictionnairearg00rigauoft/page/100> (consulté le 25 mars 2014).

48 Cité in Louis Radiguer, *Maîtres imprimeurs et ouvriers typographes*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1902, p. 238-239. Disponible à l'adresse suivante : Gallica.fr

On sait, par ailleurs, qu'Eugène Boutmy collabora durant vingt ans au *Grand dictionnaire encyclopédique* avec Pierre Larousse. Ce dernier a donc pu tenir de Boutmy son anecdote, à moins que Boutmy n'en soit lui-même le rédacteur. Il ne s'agit donc plus d'une douteuse source de seconde main, mais d'une histoire des origines du terme dans son sens figuré écrite à deux mains. Pour attester la réalité historique de cet échange au sein de l'atelier entre les ouvriers et les écrivains, Elizabeth Eisenstein dans *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* adresse indirectement à Amossy et Rosen une critique d'ordre méthodologique :

« [...] la discussion de la commercialisation des belles-lettres ou de la disparition du patronage tend à *reprendre sans examen les images fournies par les littéraires*. Trop souvent, *c'est à l'avènement d'une société « industrielle » que sont imputées des conditions créées en fait par l'élan de la révolution en cours dans la communication*. »⁴⁹

Elle ajoute même, à titre d'exemple :

« Même au début du XIX^e siècle, un homme de lettres de métier tel Sir Walter Scott pouvait écrire : « J'aime avoir dans l'oreille le martèlement, le ferraillement et les cliquetis de la presse. Cela crée la nécessité qui me fait toujours travailler le mieux. »⁵⁰

Écarter trop vite ce « mythe des origines », comme le proposent Amossy et Rosen, risque donc d'en effacer la valeur heuristique, car l'anecdote étymologique rappelle, avant d'être la prérogative d'une élite, que l'emploi du terme « cliché » est d'abord le résultat d'un voyage social : la notion elle-même est un *transfuge* de classe par lequel on peut rendre matériellement raison de sa profonde réversibilité.

Il faut donc soutenir l'hypothèse prétendument mythique selon laquelle les écrivains bourgeois et les journalistes découvrent le mot « cliché » dans un mouvement d'*encanaillement*, de déguisement, de descente à l'atelier, où ils se mêlent avec les prolétaires et où ils s'inspirent, voire cannibalisent, leur parler nouveau, induit par le rapport inédit de ces derniers avec la machine et leur travail. Pour ce faire, il faut remonter une seconde fois la généalogie de la notion, non plus du côté du sens figuré des écrivains mais du côté du sens propre des ouvriers.

49 Elizabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* [1983], trad. Maud Sissung & Marc Duchamp, Paris, La Découverte, 1991, p. 128.

50 *Ibid*, p. 131.

Au sens propre, technique du terme, cliquer un ouvrage correspond à l'action de couler de la matière fondue dans l'empreinte qu'on a prise d'une page composée en caractères mobiles, ce qui permet ensuite de tirer un grand nombre d'exemplaires sans faire une nouvelle composition. Dans ce premier sens, le terme « cliché » désigne plus particulièrement la plaque métallique, l'empreinte originale en relief à partir de laquelle on tire les multiples exemplaires. On appelle l'ouvrier imprimeur occupé à cliquer le clicheur mais également par extension le fabricant et le marchand de la planche de métal. L'atelier où l'on fait des clichés, quant à lui, se nomme la « clicheurie ».

Au sens propre, le terme « cliché » désigne donc un élément de l'invention de la stéréotypie, la clicheurie, vers 1850. Cette technique résout le problème de l'inadaptation des formes imprimantes aux nouvelles rotatives où les types séparés étaient mal maintenus. L'origine potentiellement onomatopéique du terme, renvoie matériellement à une transformation des presses qui, de bois, deviennent métalliques – provoquant ainsi le martèlement, le ferraillement et les cliquetis appréciés par Walter Scott. Ces presses deviennent donc plus rigides, en même temps qu'avec le stéréotype, un flan cartonné remplace les moules en sable, en argile ou en plâtre. La rigidité d'un côté, en même temps que l'assouplissement de l'autre, permet la courbure de la forme qui durcit après séchage. On moule, on démoule et on « débite » le cliché ; la matière molle de la matrice permet l'impression sur presse rotative car elle peut prendre une forme hémicylindrique. Le mot « cliché » désigne ce procédé de moulage et ce demi-cylindre sur lequel sont inscrits les reliefs d'un original. La première presse réellement adaptée à ce nouveau procédé est construite par Marinoni en 1863, soit la date retenue, en histoire de l'art, comme fondatrice de la modernité avec le texte de Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* et le tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*.

Tout ceci explique comment, par la suite, l'analogie avec le procédé technique permet de parler de « cliché photographique » (*Petit Robert*, 1869), comment, peu à peu, le terme « cliché » ne qualifie plus seulement le négatif original mais les photographies elles-mêmes. De la même manière qu'en typographie, on obtient alors les formules suivantes : « prendre un cliché », « exposer des clichés » pour prendre des photographies ou les afficher. De l'imprimerie à la photographie, il faut d'emblée remarquer qu'à l'instar d'une métaphore ou d'une métonymie, l'usage et l'élasticité intellectuelle du terme « cliché » le font naviguer du sens d'une empreinte originale, à celui d'un processus de reproduction mécanique jusqu'aux innombrables produits ou œuvres qui en sont issus. Deux derniers sens, aujourd'hui inusités,

sont ceux accordés au verbe « cliquer ». D'abord, dans un sens propre, celui-ci évoque un défaut de prononciation des gens qui « cliquent », c'est-à-dire qui prononcent défectueusement les chuintantes en expirant l'air sur les côtés de la langue. Puis, dans un sens figuré, dérivé de l'activité du typographe cliqueur, le verbe désigne une synthèse entre de trois opérations : enregistrer, copier et restituer mécaniquement cette imitation.

En atteste l'usage qu'en fait Villiers de L'Isle-Adam dans son roman *L'Ève future* où il écrit par exemple :

« Ce regard, on peut le cliquer – puisqu'il n'est lui-même qu'un cliché,
– n'est-il pas vrai ? »⁵¹

Le verbe « cliquer » est pris dans le sens, non plus d'une simple reproduction, mais du projet d'un *enregistrement total*, via diverses machines (photographie, phonographie, etc.), de tous les éléments qui composent la personne humaine (son apparence, sa voix, sa peau, sa conversation, etc.), en vue de la reproduire dans une Andréïde. Toutes les variations que fait jouer Villiers de L'Isle-Adam entre le verbe « cliquer » et le substantif « cliché », interviennent tout particulièrement dans les discours spécieux que l'ingénieur américain Thomas Edison adresse à son ami britannique Lord Ewald, afin de le convaincre de lui laisser *cliquer* sa bien-aimée, Alicia Clary, une jeune femme toute trouvée pour cette opération, puisqu'elle est l'incarnation physique d'une beauté idéale avec l'esprit vulgaire de son époque : une actrice. L'unique scène, où il lui sera laissée l'occasion de s'exprimer, la verra ainsi répéter comme un perroquet les idées-reçues et les convenances à la mode, dans les clichés de langage consacrés que l'auteur, par des italiques, a l'amabilité caustique de signaler à son lecteur complice.

Ainsi, explique Edison, la femme artificielle, physiquement clichée, se substituera d'autant mieux à l'originale, que celle-ci est *déjà* clichée dans son apparence apprêtée – « Ce regard, on peut le cliquer, – puisqu'il n'est lui-même qu'un cliché – n'est-il pas ? » – mais également *déjà* clichée mentalement, usée et dégradée par son époque, qui lui prescrit la séduction et la réussite de demi-mondaine – « dont toute la « pensée » commence et finit à la ceinture ⁵² ». L'entreprise d'Edison est ouvertement misogyne, son objectif de salubrité publique lui assigne la mission de sauver d'innocents époux de la fréquentation corruptrice de prostituées,

51 Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Paris, Garnier Flammarion, 2008, p. 327.

52 *Ibid*, p. 258.

autrement dit, de femmes-marchandises, de basses femmes-clichés, au charme trompeur et corrupteur. Edison, lui-même, espère arracher à la Création divine un cliché supérieur, original, nouveau, correcteur et rédempteur : une nouvelle Ève, dépourvue du péché originel. Dans son soliloque introductif, il déplore ainsi d'arriver trop tard pour faire mentir la sentence de La Bruyère selon laquelle « Tout a été dit, l'on vient trop tard », mais ce qu'il déplore plus particulièrement, c'est de n'avoir pu enregistrer, de n'avoir pu *clicher*, les phrases célèbres des grands hommes afin, pense-t-il, comme tout bon béotien d'outre-Atlantique dont Villiers de L'Isle-Adam fait la satire, de conserver toute la vie de leur tessiture sonore, au lieu de leur ossification littéraire et clichée en phrases et citations célèbres.

Le verbe situe donc originellement la notion entre un raté de l'élocution et une prodigieuse réussite technique des dispositifs d'enregistrement et de restitution de l'écrit. Ceux-ci se propageront plus tard à l'enregistrement de la parole, des gestes, des actions, du regard humains, jusqu'à l'apothéose fictive de l'andréïde Hadaly qui, selon les mots de Villiers de L'Isle-Adam, *cliche* la femme idéale en même temps fatale, mais surtout jusqu'à l'apothéose réelle de l'invention du cinéma. Hadaly et le cinéma sont inventés fictivement et réellement par Thomas Edison, selon Villiers de l'Isle-Adam qui en fait le concepteur faustien de son andréïde, selon les Américains pour le cinéma qui créditent Edison de l'invention aux dépens des frères Lumières en France.

L'origine phonétique du terme « cliché » pourrait donc être une référence onomatopéique exprimant le bruit que faisait la matrice s'abattant sur le métal en fusion dans le processus du clichage, comme le terme plus générique « clic » exprime le déclenchement d'un mécanisme et suggère l'action consécutive de fixation ou de déploiement d'un automatisme. Dans cet esprit, Walter Benjamin écrit dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* que :

« L'invention de l'allumette, au milieu du siècle, inaugure une série d'innovations qui, d'un simple geste de la main, ont en commun de déclencher une chaîne de réactions complexes [...] Parmi les innombrables gestes pour connecter, introduire jeton ou pièce, appuyer sur le bouton, *et cætera*, le déclic instantané du photographe est un de ceux qui ont eu le plus de conséquence. Une pression du doigt suffit dès lors à fixer un événement pour un temps illimité. »⁵³

Or, la grande nouveauté apportée par le procédé typographique du clichage est effectivement son caractère mécanique. Parmi d'autres techniques, celui-ci remplace

53 Walter Benjamin, *Baudelaire, op. cit.*, p. 972.

progressivement la distribution manuelle par les apprentis des caractères et leur composition un à un, ligne par ligne. Ce bouleversement est permis par l'abandon de la typographie traditionnelle immobile, où les empreintes entreposées constituaient le capital d'un atelier. La typographie à caractères mobiles permet, elle, de composer un texte, de l'imprimer et de récupérer les caractères pour composer un autre texte, réduisant ainsi les problèmes de stockage dans les magasins qui servent, comme nous l'avons vu, les métaphores de Baudelaire, Gourmont et bien d'autres pour qualifier la mémoire et le monde rempli de clichés.

Jacques André et Christian Lacou résument dans leur *Histoire de l'écriture typographique* :

« L'idée de la stéréotypie est simple : obtenir un moulage de la composition et, à l'aide du moule obtenu, en fabriquer la copie. La copie est le plus souvent une planche d'un seul tenant, en matière typographique ou d'un autre métal, mais dont l'épaisseur ne dépasse pas quelques millimètres. Chaque planche donne le texte d'une page ; la totalité d'un ouvrage peut ainsi être *conservée et stockée* dans un volume réduit sans immobiliser la fonte de l'atelier. »⁵⁴

Plus encore, dans le clichage, la machine supplée et remplace la main ; le geste et la force humaine sont désormais accompagnés et amplifiés grâce à une transmission mécanique par laquelle le retour de la machine à sa position initiale se fait *tout seul* :

« Désormais, il suffisait de l'actionner une fois et sans grand effort, puis de le lâcher et de le laisser revenir de lui-même à sa position initiale en relevant la platine, alors que, sur la presse des origines, il fallait, y mettant tout le poids du corps, donner deux coups de pression avant de le repousser et de faire simultanément remonter le tableau presseur. »⁵⁵

Cette innovation technique, en même temps qu'elle soulage le geste de l'ouvrier, augmente progressivement les cadences de son travail et celle des tirages qui deviennent réellement massifs. À partir de 1803, un horloger et un mécanicien, Koenig et Baeur, construisent une presse semi-automatique capable de produire 800 épreuves à l'heure. En 1814, l'imprimerie de l'édition continentale du journal *The Times* installe à Paris la première presse motorisée à vapeur capable de cliquer 1100 feuilles à l'heure. Quant à la première presse rotative et ses 4000 épreuves à l'heure, elle est construite par l'Américain Richard March Hoe en 1844.

54 Jacques André & Christian Lacou, *Histoire de l'écriture typographique*, éd. Atelier Perrousseaux, 2013, p. 309 (nous soulignons).

55 Roger Dédame & André Delord, *Mémoire des métiers du livre*, t. 1, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998, p. 58.

Tous ces éléments constituent l'instauration progressive de ce que Michel Foucault nomme dans *Surveiller et punir* la « discipline-mécanisme » et qu'il décrit comme « un dispositif fonctionnel qui doit améliorer l'exercice du pouvoir en le rendant plus rapide, plus léger, plus efficace, un dessin des coercitions subtiles pour une société à venir. ⁵⁶ » Il mentionne à cet égard une double logique à l'œuvre dans la discipline d'atelier :

« La discipline d'atelier, tout en demeurant une manière de faire respecter les règlements et les autorités, d'empêcher les vols ou la dissipation, tend à faire croître les aptitudes, les vitesses, les rendements, et donc les profits ; elle moralise toujours les conduites mais de plus en plus elle finalise les comportements, et fait entrer les corps dans une *machinerie*, les forces dans une économie. »⁵⁷

À l'expérience physiquement et esthétiquement nouvelle, des sons, des matières et des gestes impliqués par ces nouvelles machines de clichage pour les ouvriers typographes, s'ajoute donc l'expérience des conséquences socio-économiques d'un tel bouleversement des moyens de production. Comme le note François Jarrige :

« Les premières presses mécaniques sont importées d'Angleterre dans les années 1820. Elles suscitent dès le début des protestations qui aboutissent, lors de la révolution de juillet 1830, à un soulèvement des typographes parisiens. À cette occasion, 700 ouvriers détruisent les presses récemment installées à l'Imprimerie royale. Les ouvriers profitent de la révolution politique pour énoncer leurs revendications professionnelles, et justifient leur refus des mécaniques au nom de la liberté. Les plaintes subsistent sous la Monarchie de Juillet (1830-1848) et plusieurs dizaines de presses sont à nouveau détruites en février 1848, malgré la vive condamnation que suscite cette action »⁵⁸

C'est ce même contexte conflictuel que rappelle, en 1833, l'ouvrier Jules Leroux dans une adresse, non plus comme Baudelaire « Aux Bourgeois », mais « Aux ouvriers typographes » qu'il prévient contre le bris des nouvelles machines qui ont parfois lieu dans les ateliers :

« Les machines, dans tous les états, enlèvent une partie du travail, cela est incontestable : les mécaniques privent d'ouvrage nos compagnons les imprimeurs ; les clichés et les stéréotypes réduisent d'une quantité notable notre travail. Or, les machines ont leur raison d'existence, vous ne pouvez le nier. [...] Les mécaniques, les stéréotypes et les clichés sont au profit du plus grand nombre, au détriment du plus petit. Notre classe seule en souffre ; les

56 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1972, p. 245 (nous soulignons).

57 *Ibid.*

58 François Jarrige, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des neurosciences*, Paris, La Découverte, 2014, p. 52.

autres classes sont inondées de ces entreprises qui demandent 10 000 abonnés et au-delà pour faire leurs frais, entreprises qui répandent au sein du peuple l’instruction et les lumières. [...] Les imprimeurs ne peuvent donc en aucune façon refuser de tirer des clichés et des stéréotypes ; nous, compositeurs, nous ne pouvons pas non plus refuser de composer pour les mécaniques. [...] Les mécaniques, les clichés, les stéréotypes, la formation d’apprentis ne nous sont nuisibles que *parce que tout cela est propriété des maîtres*, parce que tout cela *s’interpose* entre eux et nous. »⁵⁹

Pour ces raisons décrites par Leroux, après 1830, les ouvriers demandent l’interdiction des presses mécaniques et des clichés (au sens propre), en remettant en cause les arguments techniques de leurs patrons et en soutenant que les progrès industriels ne doivent pas entraîner une diminution consécutive des salaires.

Le serrurier mécanicien, Jean-Pierre Drevet, exprime ces problématiques plus générales apportées par l’introduction des machines, lorsqu’il témoigne en 1850 de la vie aliénante en atelier que déploie l’expérience fondatrice des clichés :

« Quand nous arrivons à l’atelier, ce n’est pas pour faire beaucoup d’ouvrage, c’est pour la somme que le patron est convenu de nous donner. Combien de fois dans la journée nous nous demandons : Quelle heure est-ce ? Si l’heure de la sortie avait sonné, comme nous partirions de bon cœur ! Quelle pénitence ! Quelles galères ! Comme je m’ennuie ! Je n’ai plus de goût à la besogne ! *Voilà le langage que nous tenons une partie de la journée*. Si nous voyons un de nos camarades gâter ou perdre la matière première ou un instrument de travail, nous sommes indifférents, souvent même nous rions d’en voir un autre faire son travail tout de travers. [...] Si nous aidons à perfectionner ou à inventer une machine, aussitôt qu’elle est finie, le maître nous dit : il n’y a plus d’ouvrage pour vous. »⁶⁰

Dans cette expérience quotidienne du travail répétitif, ennuyeux, où la machine impose la cadence, voire remplace l’ouvrier, comment a pu intervenir le terme « cliché » dans le langage que se tiennent entre eux les ouvriers ? Que gagne-t-on dans l’atelier à signaler le cliché de son camarade ? Au moins trois hypothèses peuvent être formulées.

1. L’hypothèse d’une mystification : par la blague d’atelier, l’interjection « c’est cliché ! » et le rire de l’assemblée, on signale un manque d’élasticité sociale chez un camarade, on désigne une raideur qui donne à voir l’aliénation qu’il s’agit de refouler pour conserver la croyance dans la rêverie de la vie sociale et civique. Celle-ci est encore récemment fondée sur la devise

59 Jacques Rancière & Alain Faure (éd.), *La Parole ouvrière* [1976], Paris, La Fabrique, 2007, p. 72-75.

60 *Ibid.*, p. 312.

nationale, *Liberté, égalité, fraternité*, mise à mal par les Révolutions de 1830 et 1848, les désillusions, les trahisons et le traumatisme des massacres de Juin.

2. L'hypothèse d'une discipline de classe : en signalant le cliché, on signale parmi les ouvriers, le camarade qui imite le discours des Autres, ceux dont on imprime les textes, journalistes et écrivains bourgeois. On ramène donc le camarade dans le cercle de la raison de ses origines et de sa condition sociale, cercle qui se manifeste notamment dans la parole. On moque ses prétentions, volontaires ou involontaires, au transfuge, à endosser l'identité d'une autre classe ou d'un autre sexe, comme nous le verrons plus loin avec les associations réelles et imaginaires de la machine au féminin, avant sa masculinisation au début du xx^e siècle. On dévalorise donc certaines prétentions esthétiques à l'autonomie, ramenées au prosaïque mimétisme induit par l'automatisme de la machine. Le recours au terme « cliché » serait donc un moyen de ramener l'individu à sa place et dans sa classe.

3. L'hypothèse d'une subversion : en signalant le cliché, le corps ouvrier décrédibilise en même temps le corps et le discours bourgeois. Il conteste le privilège à l'écrit et à la parole des dominants en s'arrogeant une capacité critique, fondée sur son rapport conflictuel à la machine mais surtout sur une expérience qualifiante du travail d'imprimerie. Celle-ci octroie en effet à l'ouvrier certains pouvoirs du lettré qui le renforcent dans la prétention à une égalité des intelligences qui trouve alors avec l'interjection « cliché ! » ou « c'est cliché ! » à s'exprimer négativement dans une *réversibilité de la bêtise* dont les écrivains, et plus tard les penseurs et les philosophes, auront beau jeu de vouloir s'exclure.

Dans la défense de Jules Leroux des nouvelles techniques du cliché, en dépit du chômage qu'elles occasionnent, on peut également lire autrement le qualificatif d'usure, si souvent associé à la notion de cliché. Car c'est dans la composition traditionnelle que le caractère, matériellement, *s'use*, jusqu'à se transformer en « tête-de-clous » dans le jargon des imprimeurs. Or, si le qualificatif d'usure a perduré pour définir au sens figuré un cliché, le procédé de clichage permettait justement d'éviter ou du moins de limiter l'usure des caractères. Il faut donc l'entendre d'emblée au sens figuré qui cristallise une nouveauté socio-historique : non pas l'usure matérielle mais l'obsolescence économique de l'ouvrier lui-même, en même temps que son espoir de s'éduquer par la massification culturelle, soit une émancipation, comme pour les écrivains, *contrariée*. Comme le consigne un exposé qui

précède les statuts de la société « Néo-typographie » de l'Anglais James Hedden Young que reproduit l'historien François Jarrige :

« [...] la machine typographique qu'il a inventée, un ouvrier peut, *presque sans apprentissage*, composer aussi sûrement que le compositeur le plus expérimenté, mais encore aller, son degré d'aptitude, de cinq à huit fois plus vite que par le procédé ordinaire. »⁶¹

Ce qu'il faut comprendre, c'est que l'apparition des nouvelles techniques relevant du clichage n'engendre donc pas seulement une concurrence entre les écrivains désargentés et les écrivains en place de la bohème comme nous l'avons vu, elle engendre également une mise en concurrence des ouvriers entre eux, alors même que, comme le note François Jarrige, c'est « seulement dans les dernières décennies du siècle que la mécanisation de la composition se généralise avec la mise au point de la linotype ».

Il faut encore creuser ce contexte d'émergence du terme « cliché ». Les luttes salariales sont, pour les raisons exposées précédemment, l'occasion d'une réaffirmation machiste de l'identité du métier d'ouvrier typographe. Car l'introduction des machines, le fait qu'elles soient censées soulager une part de la pénibilité du travail, ouvrent progressivement le métier à des travailleurs moins qualifiés et surtout moins payés, comme la main-d'œuvre bon marché que représentent les femmes. Comme l'écrit François Jarrige :

« En outre, en dissimulant la rudesse du travail derrière l'apparente simplicité des loisirs domestiques bourgeois, elles [les images publicitaires de femmes associées aux nouvelles machines] ont accentué les méfiances ouvrières contre un procédé qui tendait à faire de leur art un simple loisir féminin *et bourgeois*. »⁶²

La technophobie, à l'origine d'une part de la charge péjorative du terme « cliché », trouve donc sa source dans une expérience concrète et nouvelle de l'ouvrier face à sa machine. Elle trouve sa source dans les rituels d'apprentissage masculins du métier, avec son jargon, ses boutades et ses bizutages symboliquement castrateurs pour un culte masculin du corps triomphant dont participe l'interjection « c'est cliché ! ».

61 Cité in François Jarrige, « Le mauvais genre de la machine. Les ouvriers du livre et la composition mécanique (France, Angleterre, 1840-1880) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 54-1, janvier-mars 2007, pp. 193-221.

62 *Ibid*, p. 207.

Elle trouve encore sa source dans une expérience fantasmatique qui nourrit un nouveau répertoire moderne, technophobique ou technolâtre, comme en témoigne en 1843, le rédacteur du *Courrier du Nord*, lorsqu'il écrit à ses lecteurs :

« Mes mots se forment, mes phrases s'allongent sous mes yeux, elles viennent se caser d'elles-mêmes, et, sans avoir dans l'art typographique plus de connaissance que vous n'en avez, grâce, à cette machine quasi-intelligente, me voici compositeur. »⁶³

Cette alliance de la technophobie et de la misogynie, à travers une « sexuation » de l'artefact technique, nourrit en fin de siècle l'imaginaire hautement sexué du roman précité de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*. Le domaine de la machine et des clichés y est en effet solidaire de celui du féminin qui est, selon la lettre du texte, déjà cliché, déjà tout fait, déjà apprêté, déjà artificiel, déjà surface vide, déjà plein de bavardages pétris de banalités et déjà menacé par l'usure du temps. Cet arrière-fond de misogynie fétichiste qui conditionne la sensibilité critique aux clichés permet à Villiers de L'Isle-Adam la sentence suivante qui passe par la voix de son héros :

« En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une redite : – et il n'est pas besoin de Hadaly pour se trouver, toujours, en tête-à-tête avec un fantôme. Chaque métier humain a son ensemble de phrases, – où chaque homme tourne et se vire jusqu'à la mort ; et son vocabulaire, qui lui semble si étendu, se réduit à une centaine, au plus, de phrases types, constamment récitées. [...] Que voulez-vous qu'on improvise, hélas ! qui n'ait été débité, déjà, par des milliards de bouches ? On tronque, on ajuste, on banalise, on balbutie, voilà tout. »⁶⁴

Quant au but plus romantique, mais peut-être plus pervers, auquel tend le personnage du « sorcier de Menlo Park » – formule clichée des journaux de l'époque que se réapproprie Villiers – le but de la fabrication faustienne de l'andréïde, c'est, dit-il, l'éternisation d'une seule heure d'amour, la plus belle, celle qui nous fait essayer de la ressaisir en aimant encore, celle qui donne sa valeur à toutes les autres heures, dès qu'elles l'augmentent ou la rappellent.

Seulement, cette Andréïde, où notre bien-aimée nous offre de « s'incarner à tout jamais dans l'heure qui [nous] a semblé la plus belle – celle où quelque dieu lui inspira des paroles qu'elle ne comprenait pas », cette Andréïde n'est possible qu'à « la condition de lui redire, [nous] aussi, celles des [nôtres] qui, uniquement, ont fait partie constitutive de cette heure (...) »,

63 Cité in François Jarrige, « Le mauvais genre de la machine » in *op. cit.*, p. 203.

64 Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 292-293.

celle-ci n'est donc possible qu'à la condition que nous jouions, nous aussi, la comédie, en nous clichant. Qu'est-ce que cette heure, cette scène répétée de l'amour, du premier aveu, du premier baiser, qu'est-ce que cette reproduction totale d'un fragment de vécu ? Qu'est-ce que cette andrède sinon l'invention qui en permet le spectacle et la répétition, dont les américains créditent Thomas Edison aux dépens des frères Lumière, ouvrant ainsi la dispute qui nous intéresse ? Qu'est-ce donc, sinon une métaphore du cinéma ? Et qu'est-ce que ce rapport machiste, fétichiste et réifiant de l'homme à sa créature, sinon une définition de la première cinéphilie française si l'on en croit Noël Burch⁶⁵ ?

Les surréalistes se souviendront de cette féminisation fétichiste de la machine, en particulier Man Ray dans sa série *Érotique voilée* (1933-1934). Le modèle féminin, l'artiste Meret Oppenheim, apparaît nue derrière une presse d'imprimerie, le bras enduit d'encre noire, dans une pose volontairement énigmatique : la main ouverte et retournée sur le front, elle semble saisie dans un geste mélo-dramatique de fausse pudeur. La série photographique prend place dans l'atelier du graveur Louis Marcoussis qui possédait une machine à plaques pour l'impression. Ce dernier apparaît dans les photographies affublé d'une barbe à la Landru, agressant la femme nue, tentant de l'attacher à la presse, ce qui suggère le caractère potentiellement sanguin de l'encre noire et le caractère quasi-cinématographique de la série de photographies qui suit une trame scénaristique de roman-photo. La femme-clichée, quant à elle, apparaît dans *Érotique voilée* comme une femme de chair et d'os mais surtout comme une femme de rouages mécaniques, de papier et d'encre. C'est une femme lumineuse de chambre noire qui se confond, par métonymie, avec les composantes matérielles d'impression d'un texte ou d'une image, une femme fétiche que l'homme cherche avec violence à créer ou recréer dans la rencontre fortuite d'un corps et d'une machine.

Concluons de tout ceci que l'expérience physique de l'ouvrier dans l'atelier, l'expérience de nouvelles conditions techniques de travail, l'expérience de prise de conscience mais surtout de mise en discours de sa condition par l'ouvrier typographe et l'expérience du journaliste le visitant, ces origines étymologiques du terme « cliché » sont plus qu'un mythe. Ces expériences ouvrières sont à l'origine de l'expérience, du sentiment et de l'imaginaire empruntés par les écrivains pour penser la dépossession du langage par les clichés. Lorsqu'il identifie, a posteriori, la bohème et l'avant-garde, Clement Greenberg précise :

65 Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.

« Certes, les premiers pionniers de la bohème – notion qui recouvrait alors celle d’avant-garde – se révélèrent très vite fort peu concernés politiquement. Reste que sans les idées révolutionnaires qui circulaient autour d’eux, ils n’auraient jamais pu isoler leur concept de « bourgeois » et par là définir *ce qu’ils n’étaient pas*. [...] en abandonnant la société bourgeoise pour la bohème, l’avant-garde abandonnait aussi les marchés du capitalisme sur lesquels les artistes et les écrivains s’étaient trouvés jetés par le déclin du mécénat aristocratique (en clair cela signifiait le risque de mourir de faim dans une mansarde [...]) »⁶⁶

On peut donc avancer que la bohème littéraire nourrit en partie son rejet de la bourgeoisie et d’un empire des clichés de sa fréquentation des ouvriers, notamment dans l’atelier d’imprimerie et des idées révolutionnaires qui mettent en avant les conditions d’existence du prolétariat, quand bien même le socialisme est largement rejeté par les écrivains.

Baudelaire dès le *Salon de 1845* écrit ainsi, avec la justesse et les antiphrases ironiques qui le caractérisent, que « bourgeois », cette « impertinente appellation [...] sent *l’argot d’atelier* d’une lieue », qu’il « devrait être supprimé du dictionnaire de la critique », parce que, ajoute-t-il, « il n’y a plus de bourgeois, depuis que le bourgeois – ce qui prouve sa bonne volonté à devenir artistique, à l’égard des feuilletonistes – se sert lui-même de cette injure [...] »⁶⁷. À y regarder de plus près donc, l’ambivalence du terme bourgeois, l’ambivalence du rapport des écrivains à la bourgeoisie qui constitue leur premier public, ce nouveau rapport de production de l’art commande également un rapport équivoque aux clichés de la vie moderne. Puisque du terme cliché au terme bourgeois, nous retrouvons, d’abord un trajet sémantique et mythique similaire – de l’atelier au dictionnaire critique (qu’il n’intègre qu’occasionnellement dans le cas du cliché) –, mais surtout un même potentiel de « réversibilité » qui fait que, pour désigner l’ennemi, le terme « bourgeois » est déjà ambivalent à l’époque. Il représente en particulier les classes riches et parfois aussi le peuple qu’il soit acteur et, ou victime du capitalisme naissant, mais par-dessus tout, si l’on en croit Baudelaire, il peut être utilisé par les bourgeois eux-mêmes, en tant que classe sociale positive, pour se distinguer les uns des autres. Le terme « bourgeois » est donc littéralement un cliché au sens où il amalgame la figure hétérogène d’un ennemi, d’un producteur et d’un public de clichés littéraires et artistiques et, par opposition, celle d’un critique de ces clichés.

66 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » in *op. cit.*, p. 11.

67 Charles Baudelaire, « Salon de 1845 » in *Critique d’art, op. cit.*, p. 121.

Le terme « cliché » n'est donc pas seulement un facteur d'ordre, dès ses origines il est un facteur exclamatif de discrimination, une marque d'infamie par caractérisation et catalogage, un outil de délation de l'autre qui doit porter ce stigmate. Deleuze et Guattari notent cette fonction ségrégative de la ritournelle et du territoire, formulée comme distance critique entre soi et les autres lorsqu'ils écrivent que :

« Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances. Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances. Je ne veux pas qu'on me touche, je grogne si l'on entre dans mon territoire, je mets des pancartes. La distance critique est un rapport qui découle des matières d'expression. Il s'agit de maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte. »⁶⁸

L'origine onomatopéique supputée du terme « cliché », sa naissance dans les ateliers d'imprimeurs du XIX^e siècle comme canular de métier technique, dont nous supposons qu'il fonctionnait comme rite de passage, renvoie à ce partage territorial parmi des groupes sociaux. Deleuze et Guattari ajoutent en effet :

« *Des ritournelles professionnelles se croisent dans un milieu, comme le cri des marchands*, mais chacune marque un territoire où ne peut pas s'exercer la même activité ni retentir le même cri. [...] Partout où la territorialité apparaît, elle instaure une *distance critique* intra-spécifique entre membres d'une même espèce [...]. »⁶⁹

Suivant la classification de Deleuze et Guattari, la formule « c'est cliché » est donc bien une ritournelle complète : 1. Une ritournelle territoriale d'abord qui cherche, marque et agence un territoire de l'atelier, du métier, de la classe sociale et du genre exprimés par un jugement de rejet. Elle interpelle abstraitement l'Autre pour lui demander s'il est dedans ou en dehors du territoire, tout en exilant des Autres hypothétiques ou réels. 2. Ritournelle fonctionnelle, discursive, elle anime la conversation collective, le débat, le rire, l'imitation et la distinction des partenaires dans le jeu. 3. Ritournelle professionnelle, elle cerne le domaine d'une compétence, d'une performance et d'une distance critique. 4. Ritournelle énergétique, elle ramasse ou rassemble des forces créatives et critiques contre la dévitalisation mécanique et inauthentique du travail, en même temps qu'elle se branche directement sur l'énergie de ces forces qu'on estime dévitalisées.

68 *Ibid*, p. 393.

69 *Ibid*, p. 396 (nous soulignons).

Ce qui est moqué avec le mot « cliché », c'est avant tout l'automatisme, un automatisme mimétique entre ouvrier et bourgeois – l'ouvrier qui imite le discours bourgeois et le bourgeois-écrivain qui imite l'ouvrier vulgaire et sa machine –, tout cela médiatisé par le regard objectif de la machine et l'aliénation qu'elle occasionne. Il s'agit d'un automatisme qui est avant tout celui des discours bourgeois eux-mêmes, dont les ouvriers imprimeurs, les premiers se font les critiques par le signalement des répétitions qui les émaillent. Plus que la démarcation d'une frontière, le mythe des origines du terme « cliché » rappelle donc ce que sa naissance doit à un mélange des genres et des classes : c'est d'abord la révélation que certains bourgeois et certains bohèmes se mêlent aux ouvriers et à leur langage et, qu'inversement, les prolétaires se mêlent aux discours des bourgeois et à l'évaluation de leurs œuvres et de leurs discours. Plus important, ce mythe rappelle que la créativité intellectuelle, littéraire aussi bien que critique se situe moins dans un partage des mondes et plus dans le brouillage esthétique des frontières sociales, le flottement dans les foules que consacrera Baudelaire.

D'où vient que l'on ait retenu par la suite un strict partage et une solide hiérarchie des publics (esthète et populaire) vis-à-vis du cliché ? D'abord, à une échelle générale, de la réussite du paradigme progressiste – technique, économique, intellectuel et artistique – qui implique un récit polarisé d'arriérés et d'avants-gardes, ainsi que le rappelle Jarrige :

« Les doutes et contestations qui s'expriment au début du xixe siècle tendent à s'affaiblir au profit d'un nouveau paradigme dans lequel la technique devient la condition du salut et le fondement de la nouvelle religion du progrès. Dès lors s'impose un processus d'occultation et de refoulement de la pluralité des revendications sociales par l'instauration d'un espace politique légitime. Pour surmonter les méfiances et les résistances qui s'expriment dans la société civile, l'utopie industrialiste promet désormais le développement infini des forces productives pour libérer l'homme [...] »⁷⁰

Il faut ajouter à cette synthèse que l'occultation des revendications sociales ouvrières à l'égard des évolutions techniques, celles-là mêmes que nous retrouvons au fondement de l'invention du terme « cliché », cette occultation a pour pendant la mise en lumière des revendications littéraires et artistiques, protégées par le registre d'une esthétique qui prétend s'émanciper des clichés et s'émanciper du social. Ainsi, la critique des clichés prend-elle son tour strictement artistique et intellectuel. Elle devient progressivement monopole du discours critique qui, pour s'octroyer une autorité, se doit d'imposer son autonomie contre

70 François Jarrige, *Techno-critiques*, op. cit., p. 120.

l'automatisme des Autres, par une confusion entre public esthétique, masse politique et ouvrière, dont s'échappent les esthètes bourgeois et bohèmes.

Mais il faut voir comment cette fixation du discours se fissure dès lors que l'on s'engage dans les interstices de son implicite et de ses ambivalences. Dans le recueil de textes ouvriers qu'il propose avec Alain Faure, Rancière mentionne des rapports plus serrés, plus politiques mais aussi plus conflictuels, entre l'ouvrier typographe et le bourgeois journaliste, plus tard avec l'écrivain, rapports qui tiennent de la critique des clichés et des discours du clichés :

« Si l'*Artisan*, comme plusieurs autres brochures de cette période, est l'œuvre de typographes, ce n'est pas seulement en raison de leur instruction supérieure, c'est que le conflit est particulièrement aigu dans les imprimeries où les journalistes libéraux qui poussaient naguère les ouvriers à la révolte [en 1830] apparaissent dans leur figure d'exploiteurs et imposent les presses mécaniques qui réduisent les imprimeurs au chômage. »⁷¹

Le ton, étrangement enlevé de Pierre Larousse qui rendait à première vue douteuse son anecdote peut donc s'interpréter de plusieurs manières en apparence contradictoires mais en réalité complémentaires : on pourrait d'abord y lire une proximité sociale et une sympathie avec les ouvriers, dont témoigne sa collaboration avec Boutmy. Larousse leur reconnaît une compétence critique mais il trahirait en même temps une certaine gêne, perceptible dans le ton gauchement emphatique qui renvoie à la démarche philanthropique du bourgeois partisan de thèses sociales en faveur des ouvriers. On peut surtout y sentir un parti pris des articles qui, comme le rappelle Jean-Yves Tadié, « renoncent à feindre l'objectivité et portent la marque, républicaine et de gauche, de leur maître d'œuvre dont la préface se termine par un hommage à Proudhon. ⁷² ». Et, en effet, on sait que le *Grand Dictionnaire universel* servit à son époque de résumé de tous les savoirs dans les foyers qui en avaient fait l'acquisition, en s'intéressant moins à la culture littéraire comme le *Robert*, retenue par Amossy et Rosen, et plus la référence aux sciences et techniques.

Amossy et Rosen ne sauraient donc peut-être pas si bien dire lorsqu'elles justifient leur choix de se concentrer uniquement sur le discours littéraire. Celui-ci, traduit effectivement, et de manière exemplaire, la « mauvaise conscience » occidentale des clichés. Le rapport entre bourgeois et prolétaire que l'invention et la propagation du terme lui-même signale n'est, en effet, pas sans hypocrisie et sans récupération du vocabulaire de l'un par l'autre, il n'est pas

71 Jacques Rancière & Alain Faure (éd.), *La Parole ouvrière*, op. cit., p. 153.

72 Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, 1996, p. 105.

sans répétition, usure et banalisation donc, comme l'exprime l'ouvrier cordonnier Savinien Lapointe dans une lettre adressée à Victor Hugo :

« Une chose me *frappe* encore, moi, Monsieur, c'est votre nouveau titre d'ouvrier. Peut-être avez-vous raison, *ouvrier de la pensée*, de la finance, de la cordonnerie. Cela jure un peu, ne trouvez-vous pas ? Mais peut-être est-ce le manque d'habitude. Les usages nouveaux souvent sont accusés d'étrangeté, il leur faut la consécration du temps. Toutefois je ne vous cache pas que je me défie un peu de ces endosseurs de vestes, j'ai bien peur que ce ne soit là qu'un moyen adroit de savoir les privilèges attachés à l'aristocratie nouvelle. Oui, certaines gens descendent en sabots dans les ateliers, par la crainte qu'ils ont de voir le peuple monter chez eux, même en escarpins. »⁷³

En dehors du renversement de la thèse de Sainte-Beuve qui voyait dans la démocratisation des Lettres une déchéance de l'écrivain comme titre de celui qui n'en a point, Lapointe signale ici sa sensibilité critique et littéraire à la fortune des bons mots. Celle-là même dont parlait Balzac, « personnage double » un temps écrivain et entrepreneur imprimeur, dans ses remarques sur les « mots à la mode »⁷⁴. Cette sensibilité confère à l'ouvrier typographe lorsqu'il s'adresse à l'écrivain bourgeois tous les éléments nécessaires à une conscience critique des clichés : 1. Le sens de la nouveauté qui implique celui de l'usure et donc le sens de l'historicité du langage qui permet à de nouvelles expressions de rentrer dans l'usage par la consécration du temps. 2. Le sens de l'étrangeté, du raté d'un nouvel emploi qui révèle sa facticité. 3. Le sens critique des détournements et des récupérations abusives, voire malhonnêtes, dont il se sert dans la suite de sa lettre pour pousser Hugo à véritablement représenter à l'Assemblée ses « frères ouvriers », s'il veut pouvoir se désigner comme tel.

Si cette réponse à Victor Hugo est intéressante, c'est qu'elle s'inscrit dans un contexte littéraire et socio-politique plus vaste. Après 1830, les ouvriers du livre, dénoncent en effet la trahison de la bourgeoisie à leur égard, parce qu'ils ont largement participé à la chute de Charles X qui fit grand usage de la censure de la presse. S'il y eut donc, en 1830, union

73 Jacques Rancière & Alain Faure (éd.), *La Parole ouvrière*, op. cit., p. 199.

74 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991, p. 6 : « Ces personnages *doubles*, par qui la logique de l'« économie » pénètre jusqu'au cœur du sous-champ de la production pour producteurs, doivent réunir des dispositions tout à fait contradictoires : des dispositions économiques qui, dans certains secteurs du champ, sont totalement étrangères aux producteurs, et des dispositions intellectuelles proches de celles de producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire savoir. » Dans la démarche bourdieusienne d'appliquer au champ littéraire le vocabulaire du champ économique (production, intérêts, capital, etc.) on désignerait adéquatement le cas plus extrême encore de Balzac comme celui d'un auto-entrepreneur des Lettres, pratiquant l'auto-exploitation de son talent. Nous l'avons vu précédemment, Baudelaire quoiqu'il dénonce la « prostitution » des Lettres, fut tenté d'une certaine manière par cette approche.

temporaire entre les ouvriers et leurs maîtres, après 1830, l'illusion de cette alliance s'effondre et, avec elle, celle d'un langage qu'on aurait pu prendre pour *commun*. À partir de ces années-là s'instaure donc la tradition de la « réponse » aux accusations jugées calomnieuses dans la presse bourgeoise. Ces réponses ouvrières, matérialisent, rappellent les faits derrière les discours du pouvoir, en même temps qu'elles font les comptes des trahisons et critiquent l'exclusion de l'ouvrier hors de l'espace politique des paroles autorisées. Comme le rappelle Rancière dans son introduction au recueil de textes ouvriers :

« Avant 1830, les pratiques de luttes ouvrières ont déjà une longue histoire. Mais dans ces conflits dominés par l'organisation et l'idéologie compagnonniques, la parole n'est pas valorisée comme une arme. C'est bien plutôt la surprise et le secret qui font le succès des coalitions. Ce qui est nouveau au lendemain de 1830, c'est cet effort singulier d'une classe pour se nommer, pour exposer sa situation et répondre aux discours tenus sur elle. [...] Non pas cri des bas-fonds souffrants de la société, mais voix d'une intelligence qui est celle du principe nouveau du monde : le travail. »⁷⁵

N'est-ce pas là un équivalent des pratiques ironiques et allusionnistes de l'écriture de Baudelaire dans la petite presse ?

L'enjeu, au centre de l'invention du terme « cliché » dans son sens figuré est bien, comme nous l'avons vu en examinant la définition du sens commun, celui de la désignation de l'Autre mais également celui de l'auto-désignation de soi, par distinction et surtout par capacité critique à dénoncer les clichés que l'Autre nous adresse. Le travail, et plus encore le travail d'imprimeur avec son jargon, est ainsi le lieu et l'outil d'une revendication à l'égalité des intelligences, à la désapprobation et la désappropriation de l'identité ouvrière dont les bourgeois affublent les prolétaires, en même temps que l'affirmation d'une identité de classe qui propose des qualificatifs qu'elle reprend ou dénie en même temps qu'elle les choisit suivant les circonstances aussi bien argumentatives que d'énonciation. Rancière ajoute :

« Le genre ouvrier par excellence de ce temps, *repris aux journalistes bourgeois dans les jours de juillet 1830 par l'intermédiaire des typographes*, c'est le commentaire de texte [...] des bonnes paroles dispensées par les économistes et les philanthropes bourgeois. Cette réponse ouvrière au discours bourgeois se caractérise par une extraordinaire attention à la *lettre*, à la matérialité des mots par où les ouvriers sont désignés : mots grossis en lettres majuscules ou couchées en italiques, métaphores traquées, réduites à la littéralité de leur sens. Le langage bourgeois, dans la matérialité de sa lettre, dit l'oppression. [...] Révoltés, esclaves, insurgés, barbares campés aux

75 Jacques Rancière & Alain Faure (éd.), *La Parole ouvrière*, op. cit., p. 9-10.

portes des villes, *toutes les images* dans lesquelles la peur bourgeoise désigne les ouvriers *sont ainsi relevées et déniées.* »⁷⁶

La prise de parole ouvrière est donc à la fois l'occasion d'une imitation de l'Autre bourgeois en même temps que celle d'un commentaire critique à l'égard de son discours, plus particulièrement du discours qu'il tient sur les ouvriers. Le problème fondamental est alors celui de la désignation, du droit et de la capacité à se désigner soi-même et à ne pas laisser l'autre désigner pour dénigrer et le droit à lui rendre, comme le veut l'expression, la monnaie de sa pièce.

Rancière va jusqu'à estimer que l'étincelle qui déclencha la Révolution de juin 1848, hormis les conditions socio-économiques objectivement désastreuses et la marginalisation du projet des Ateliers nationaux, tient à ces problèmes d'appellation. Il rapporte l'anecdote d'un autre « mythe des origines » :

« Quelques jours plus tard, c'est encore cette question de désignation qui allumera l'incendie de juin : le 22 juin, une délégation ouvrière vient au Luxembourg solliciter le ministre Marie contre la liquidation des Ateliers nationaux. Marie croit toucher juste en mettant en cause l'intellectuel étranger à la classe ouvrière qui la dirige, Pujol. « Êtes-vous donc les esclaves de cet homme ? » demande-t-il aux ouvriers. Message aussitôt réduit à sa lettre et retourné : « Le ministre nous a traités d'esclaves. » L'astuce est décodée en insulte et perçue pour ce qu'elle est : l'équivalent linguistique de la mesure qui déporte dans les marais de la Sologne les libres ouvriers de Paris. Ainsi retournée, la phrase de Marie redescend dans tout Paris comme le mot d'ordre de l'insurrection. Les Spartacus qui ne veulent pas qu'on les traite d'esclaves prennent les armes. »⁷⁷

Comme le gros mots et les injures, le terme « cliché » espère donc anéantir par l'attaque, réduire à l'impuissance l'objet qu'il désigne, par effet direct ou effet boomerang. Renversé, il sert à fédérer contre le discours dominant. Plus qu'une assertion, plus qu'un jugement, c'est un acte verbal jeté ou renvoyé à la face de l'interlocuteur, qu'il soit fictif ou effectif. Il appartient donc aux archétypes d'un système de la non-valeur, de la négation de toute valeur des systèmes idéologiques mystificateurs de la bourgeoisie.

Amossy et Rosen proposaient une double approche : remonter à l'origine d'un cliché, en remontant à l'origine du terme « cliché » lui-même, ce qui leur permettait de conclure :

⁷⁶ *Ibid*, p. 12-13 (nous soulignons).

⁷⁷ *Ibid*, p. 13-14.

« Ainsi reconstituée, cette histoire d'une conquête se donne comme l'envers d'une défaite : celle de la métaphore désappropriée, désoriginée et jetée sur la place publique. Le cliché « raconté par les dictionnaires » n'est pas tant l'expression d'un savoir étymologique, qu'un conte où s'inscrivent en filigrane les valeurs de l'époque qui l'a produit. »⁷⁸

Nous venons de voir au contraire, comment cette conquête, envers d'une défaite, comment cette désappropriation et cette désorigination, comment ce terme jeté sur la place publique, peuvent être interprétés de manière plus approfondie que ce qu'en proposent les auteures quant au « conditionnement socio-historique » de la notion. En explorant la généalogie technique et pratique du terme, nous pouvons observer comment la désappropriation et la désorigination ne sont ni des processus strictement abstraits dont il faudrait oublier les origines concrètes, ni des processus à sens unique mais des processus à double sens. La dépossession, la désappropriation, la désorigination dont parlent Amossy et Rosen ont donc un sens figuré, sémiologique, mais aussi un sens propre, socio-historique, technique, ouvrier et capitaliste, nourri des affrontements de la bourgeoisie et des prolétaires.

Le « mythe des origines » du mot « cliché » a donc une valeur heuristique même ou *justement* parce qu'il s'agit d'un mythe. Il nous renseigne sur un nouveau personnage conceptuel des débats politiques et esthétiques : l'ouvrier. Il nous renseigne également sur de nouvelles pratiques : l'encanaillement de la bohème qui reconnaît au peuple un certain génie, une spontanéité créative et critique que certain lexicographe proudhonien, certains écrivains et poètes comme Baudelaire ou certains artistes comme Courbet, ne retrouvent pas dans la classe bourgeoise. Il nous renseigne également sur un nouveau régime de savoir-pouvoir, fondé sur le pouvoir de l'écriture, des mots et des images, en dehors de toute mystique littéraire ou artiste qui, pour autant, y trouve ses sources.

Plus encore et pour finir, dans ce bouleversement technique apporté par les procédés de clichage dans l'atelier de typographique, on peut trouver le prototype pour les écrivains d'une perte d'identité et d'autorité critique. Celle-ci s'accompagne dans les deux cas d'une perte du mode traditionnel de transmission du savoir-faire et d'une perte des conditions pratiques et esthétiques de l'exercice du métier, ainsi que le note Jarrige :

« Là où l'ingénieur cherche à imposer des mesures fixes déterminées par des instruments scientifiques, les ouvriers recourent souvent aux sens, conçus comme des outils de mesures légitimées par la pratique et l'expérience [...]

78 Ruth Amossy & Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 6.

Le pétrissage mécanique perturbe par ailleurs la transmission traditionnelle du métier car il nécessite une formation plus poussée et plus technique, inadaptée au système classique de transmission du savoir-faire hérité de l'Ancien Régime. [...] « dans les pétrins mécaniques, tout est davantage subordonné au hasard ou au temps, *l'ouvrier perd ainsi ce tact pour juger de la qualité* [...] »⁷⁹

Nous l'avons vu précédemment, l'autonomisation du champ artistique et plus particulièrement littéraire s'est fondé, du point de vue des prises de position, sur une mythification du paradigme qui prévalait dans l'Ancien Régime où le mercenariat, décrié ensuite par Sainte-Beuve et d'autres à sa suite, était et pouvait être refusé par les écrivains et les penseurs, c'est-à-dire un régime de mécénat qui mettait en rapport les producteurs culturels avec un public éduqué et cultivé aristocrate. C'est à partir de l'idéalisation de ce rapport de production précédent que le rapport nouveau au marché, au pouvoir, à la bourgeoisie et à ses goûts a pu être pensé et critiqué. Il n'est pas jusqu'à la prostitution dans les Lettres que décrit Baudelaire qui ne trouve sa source dans les conditions socio-économiques engendrées par l'introduction des machines dans les ateliers ouvriers, ainsi que le note à nouveau Jarrige :

« La misère devient également une source d'immoralité car, à cause des « mécaniques », un nombre considérable de pauvres sont « réduits à la misère et au libertinage ». En privant d'emploi, les nouveautés perturbent la moralité publique. »⁸⁰

Le point crucial est que, tout prenant source dans l'expérience ouvrière comme nous en faisons l'hypothèse, ce nouveau paradigme des Lettres devait en même temps en passer par le refoulement de ces conditions matérielles de possibilités de manière à négliger les nouvelles fonctions sociales de l'art pour consacrer une indépendance esthétique⁸¹. Comme le résume Clement Greenberg lorsqu'il associe la bohème à une forme de ce qui s'appellera plus tard l'avant-garde :

« Il est vrai que, après avoir réussi à se « détacher » de la société, l'avant-garde a entrepris de faire marche arrière et de répudier la pensée révolutionnaire au même titre que la pensée bourgeoise. La charge de la révolution était laissée à la société, à joindre à ce fatras des luttes

79 François Jarrige, *Techno-critiques*, op. cit., p. 55-56 (nous soulignons).

80 *Ibid*, p. 65.

81 Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? » [1984] in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002.

idéologiques que l'art et la poésie découvrent soudain si peu propices dès lors qu'il touche à ces « précieuses » croyances de base [...] »⁸²

C'est en quelque sorte, au sens de Jean-Claude Passeron et Bourdieu, la distinction sociale qui a fini par ostraciser la reproduction sociale, en déniaient leur complémentarité nécessaire⁸³.

c. Du conte du spectre des clichés au manifeste pamphlétaire

Pourquoi continue-t-on à considérer l'origine étymologique du terme cliché dans l'atelier des ouvriers typographes comme un mythe ? Pour le comprendre, il faut compléter le tableau synoptique des discours des origines directement ou indirectement concernés par la critique des clichés, du versant littéraire qui s'accommode des mythes, même s'il en refoule certains pour en consacrer d'autres, vers le versant scientifique qui dénie méthodologiquement la valeur des mythes. Un passage par la critique marxienne des idéologies s'impose parce que nous croyons qu'il informe souterrainement le rejet de l'étymologie ouvrière du cliché par Amossy et Rosen.

Dans le *Dix-Huit Brumaire*, Marx reprend, approfondit et complexifie les lieux communs des pamphlets littéraires contre Napoléon III, comme celui de Victor Hugo, *Napoléon le petit* (1852)⁸⁴. Ainsi, Napoléon III correspond-t-il, dans l'analyse de Marx, à un cliché de Napoléon Ier, un sosie dégradé du grand général, qui achète la fidélité de ses troupes avec des distributions de saucisson à l'ail. Son portrait est une version dégénérée, un simulacre de son aïeul : un escroc, un tricheur, un prestidigitateur, grand as de la supercherie qui, surtout, fait régresser la lutte des classes à un retournement de l'aristocratie, de la bourgeoisie et du prolétariat contre eux-mêmes. Si Napoléon III est un hiéroglyphe indéchiffrable de l'Histoire, une énigme qui conjugue l'aventurier médiocre et l'homme providentiel, c'est d'abord, pour Marx, parce qu'il établit son pouvoir à partir de la classe des paysans parcellaires qui a pour particularité d'être à la fois une classe sans en être une – soit une masse informe et atomisée d'intérêts particuliers, mais également parce qu'il participe au milieu interlope de la bohème

82 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » in *op. cit.*, p. 11.

83 Pierre Bourdieu & Jean-Claude Passeron, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979 ; *La Reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.

84 Karl Marx, *Le Dix-Huit Brumaire de Louis Bonaparte* [1852], trad. Gérard Cornillet, Paris, Éditions sociales, 1984.

parisienne, qu'il fraye avec la partie réactionnaire des conspirateurs de profession étant donné que les cadres de sa Société du 10 Décembre sont, selon Marx, fournis par la bohème.

Si Napoléon III est l'empereur du cliché, c'est donc par sa médiocrité et sa capacité à jouer sur tous les tableaux. Parce qu'il fraye avec le banditisme, la bohème réactionnaire et le *lumpenproletariat*, littéralement les travailleurs du chiffon, les recycleurs des débris dont la misère, instrumentalisée, devient vénalité qui les rend susceptibles de retourner leur veste en entrant dans les rangs de la répression et de la garde mobile. Le cliché, son emploi comme sa critique, est le propre de ces classes déclassées, interlopes et équivoques. Or, l'originalité de la bohème du XIX^e siècle est d'abord d'avoir été cette foule suspecte et précaire d'étudiants, de rentiers et de miséreux, d'origines modestes, bourgeoises ou aristocratiques, ce public de l'Art, ce public instable de conspirateurs des Lettres, prêts au coup d'État sur la barricade ou dans la littérature comme au retournement de vestes, un *lumpenproletariat* impropre à la Révolution bien réglée telle que la pense Marx⁸⁵.

C'est jusque dans le style oratoire que Napoléon III teinte d'une ironie impénétrable qu'il faut voir la marque de la bohème puisque cette rhétorique est parente de l'ironie baudelairienne, selon Walter Benjamin qui poursuit les analyses de Marx en associant cette ironie indécidable au fascisme de son temps. Nous l'avons vu, celle-ci s'invente d'abord dans les journaux satiriques de la Monarchie de Juillet – vendus aux bourgeois et lus entre les lignes par les écrivains de la bohème qui en saisissent les emphases ironiques, les messages cachés derrière les hyperboles qui font mine de célébrer le bourgeois. Cette ironie, c'est le principe, érigé par Baudelaire en Droit de l'Homme et oublié par la Déclaration, de se contredire, autrement dit, de savoir être, à la fois le sujet et l'objet de tensions et de forces contradictoires, sans jamais chercher, comme le font les marxistes, à les résoudre.

Ce n'est donc pas un hasard, si, au terme du mode de production des clichés, se situe le personnage impur du chiffonnier, cher à Baudelaire qui écrit à son propos :

« J'ai quelquefois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement, des douleurs sans compensation, je me trompais. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix

85 Walter Benjamin, *Baudelaire*, op. cit.

intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. »⁸⁶

Le chiffonnier, dont il est question ici, apparaît dans les grandes villes européennes, il y collecte les déchets de la consommation courante qui, par les nouveaux procédés industriels, ont acquis une valeur, une fois revendus à des entreprises de transformation qui récupèrent la matière première de ce rebut. C'est le cas du papier de la presse à grande échelle où s'impriment, chaque jour, les clichés de langage journalistique avec ceux de l'idéologie du pouvoir en place.

L'hypothèse de Walter Benjamin est que la notion de *lumpen* de Marx lui vient du poète allemand Heinrich Heine qui l'utilise quelques années plus tôt à propos de la révolte, jugée réactionnaire, des chiffonniers. Soit l'émeute du cliché par excellence. Mais, d'un hémisphère du social à l'autre, le cliché renvoie également au personnage du collectionneur qui accumule des ensembles hétéroclites d'objets *fétiches* et d'éléments fragmentaires qui lui permettent de composer l'univers artificiel de son foyer, un *décor* pittoresque ou exotique qui a trait à la *fantasmagorie*. Autant de caractères que l'on retrouvera dans le fétichisme cinéphile. L'élévation du niveau de vie dans les pays occidentaux, durant le XIX^e siècle et le XX^e siècle, tend plus tard à confondre parfois les deux personnages puisque le collectionneur d'objets pourra voir son extraction sociale peu à peu s'abaisser et l'assimiler au chineur de brocante.

Mais, on le comprend, plus que l'ambivalence entre le bourgeois collectionneur et le sous-prolétariat du chiffon, la particularité du cliché, comme du *lumpen*, est d'être partout. Ils parasitent chaque classe en y incorporant son sosie, sa parodie, ses répétitions clichées qui devraient, par la comédie, révéler la mauvaise histoire et remettre la bonne sur les rails quand, hors la pensée critique, c'est tout l'inverse qui se produit. Jacques Rancière dans *Le Philosophe et ses pauvres* note à ce propos :

« Le lumpen n'est pas une classe, c'est un *mythe* : le mythe de la mauvaise histoire qui vient parasiter la bonne. En ce sens, il s'inscrit dans une mythologie politique déjà constituée : dénonciation bourgeoise des voleurs, des prostituées et « forçats évadés » comme moteur caché de tout trouble ouvrier ou républicain ; dénonciation ouvrière des confusions intéressées entre le vrai peuple travailleur et combattant et la faune trouble des rues et des barrières de Paris [...] Et le terme « forçats évadés » lui vient [à Marx] peut-être de Heine : analysant en 1832 la connexion entre l'agitation

86 Charles Baudelaire, « Les Paradis artificiels » in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975.

légitimiste et les émeutes de chiffonniers contre les nouvelles voitures de nettoyage, Heine y voyait la lutte emblématique de tous les défenseurs du passé corporatiste, champions de « traditions d'ordures » [...]»⁸⁷ »

Nous l'avons vu, plus que l'usure, le cliché signale, lui aussi, une impureté esthétique fondamentale : impureté artistique puisqu'il renverse les hiérarchies jusqu'à la possibilité même d'une hiérarchie stable entre génie et médiocrité, impureté historique puisqu'il brouille l'ordre réglé des temps, impureté sociale puisqu'il agglomère des classes hétérogènes, impureté politique enfin puisqu'il participe autant de la subversion que de la réaction.

Le point intéressant est de remarquer que, lorsqu'il s'adresse au public ouvrier et popularise ses thèses, Marx lui-même emprunte au style littéraire de la bohème, en particulier à son ironie et donc à ses contradictions entre la lettre des manifestes contre les clichés et la pratique de l'écriture qui y a recours. Il peuple ainsi de chimères sa critique de l'économie capitaliste : furies, gorgones, vampires, loups-garous, géants, ogres, cyclopes, monstres, marchands de chair humaine, etc. Il prend en compte, dans sa critique, l'habillage de l'idéologie bourgeoise puisque, selon lui, la caractéristique de la bourgeoisie est de manquer de courage et de masquer son rôle dominant et révolutionnaire dans les transformations des modes de production. Elle s'établit dans les ruines du monde féodal, en se maquillant avec des modèles littéraires tournés vers le passé. La stratégie littéraire de Marx est donc d'assumer ironiquement toute la sémantique de son adversaire et l'exploiter à contre-emploi. Comme l'écrit alors Marc Angenot :

« Cette position « flottante », assumée à des degrés divers [...] peut conduire à l'attitude pamphlétaire. [...] Quand l'intellectuel cherchera à mettre au service du prolétariat (autre « société secrète » au milieu de l'imposture dominante) les pouvoirs de la parole, [...] le chemin critique par lequel il entreprend d'échapper à sa classe ne masque pas toujours l'appétit de pouvoir clérical, le souci de tirer orgueil de sa bâtardise, de sublimer son illégitimité, en s'attribuant un mandat : celui de porte-parole d'une vérité opprimée. »⁸⁸

Le fameux spectre du communisme n'est ainsi pas inventé par *Le Manifeste Communiste*. C'est littéralement un cliché de la propagande contre-révolutionnaire des années 1840, que Marx et Engels reprennent ironiquement et dont ils détournent le pouvoir évocateur. Sous leur plume, le prolétariat devient un Frankenstein de Shelley, la créature d'un apprenti sorcier qui échappe à son créateur et revient solder les comptes. Et ce sont les vieilles puissances

87 Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres* [1983], Paris, Flammarion, 2007, p. 143.

88 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 351.

gothiques de la bourgeoisie, où l'on se raconte un conte de nourrice, la légende du communisme, qui forment un complot obscur, une sainte-alliance, une meute bourgeoise et policière qui dépasse les frontières, par laquelle Marx rappelle un motif du folklore allemand : la *Wilde Jagd*, la Chasse noire ou la Chasse maudite. Loin de rejeter en bloc les clichés, la pensée critique marxienne se sert alors de leur réversibilité et de leur aura horrifique d'une normalisation monstrueuse.

La reprise de l'imagerie politique et grotesque du Schauerroman, du conte d'horreur gothique, plein de fantômes et de sorcellerie sert aussi à Marx pour qualifier le mode de production bourgeois. En reprenant les formes du roman noir très populaire en Europe continentale de 1800 à 1840, il forge donc ses propres effets de style, ses propres formules, ses propres clichés promis à une longue fortune d'imitations et de reprises : les fossoyeurs du capitalisme, la roue de l'histoire, les eaux glaciales du calcul égoïste, etc. Son travail de démystification s'opère par des opérations intertextuelles de clin d'œil, de jeux de références entre des clichés dont il renverse le sens et dont il modifie la combinatoire pour créer, à l'instar de Baudelaire, un choc. C'est notamment les champs lexicaux du costume, du vêtement, du dévêtement, de la mise à nu ou du voilement, du déguisement, du maquillage et du trucage, sur lesquels insiste Marx. C'est enfin le tropisme marxien du chiasme, ce retournement qui fait apparaître l'Autre dans le Même, et la figure de la révolution comme renversement.

On le sait, ce geste, théorique et rhétorique, de renverser le pouvoir des clichés du Même vers la Différence, servira de matrice à une large partie de la pensée critique du XX^e siècle, jusqu'au mouvement postmoderne des années quatre-vingt, où ce discours s'essouffle en même temps qu'il oublie le processus de son acte fondateur, en basculant vers une haine unilatérale des clichés. Ce qu'il faut voir dans les années quatre-vingt du XX^e siècle, c'est donc l'usure des contre-clichés de la critique.

Les images usées de la fantasmagorie gothique, celles du roman noir européen, devenues clichés avant d'être détournées et exploitées au XIX^e siècle par Marx dans sa critique du capitalisme⁸⁹, sont remplacées par les apparences chatoyantes d'un merveilleux des *eighties*, américain et cinématographique, qui tissent, en Europe, la trame d'un mauvais rêve qui

89 Marc Angenot & Darko Suvin « L'implicite du manifeste : métaphores et imagerie de la démystification dans le « Manifeste Communiste » », *Études françaises*, vol. 16, n°3-4, 1980, pp. 43-67.

ringardise, comme le disaient les communicants des années quatre-vingt, *la Critique*. Dans le discours critique, la peur et la hantise du rouge qui, depuis *Le Manifeste Communiste*, n'avaient cessé de se diffuser et de marquer l'Europe et l'Amérique du XX^e siècle, basculent donc, changent de couleur et de camp. Dans les années quatre-vingt et en Europe plus particulièrement, c'est le marxisme lui-même qui semble être devenu une tradition passée, un spectre rétro dont ne subsistent plus que les attributs et les costumes d'époque qui sont devenus, pour beaucoup, une langue d'emprunt, factice, galvaudée, clichée. Le pouvoir, réversible, des clichés semble être (re)passé de l'autre côté.

Ce mythe des origines des clichés dans l'atelier typographique, une fois historicisé, a l'avantage de remettre en cause la validité d'autres mythes et d'autres images littéraires et politiques, à l'allure plus scientifique, émis à propos des clichés et qui voudront voir dans ces derniers la preuve de la bêtise, de l'ignorance populaire ou, ce qui revient finalement au même, qui voudront y débusquer les outils de la manipulation des classes dominantes qui termineraient l'aliénation physique des classes populaires dans le travail, par leur aliénation mentale à goûter l'idéologie des manipulateurs.

Dans *La Nuit des prolétaires*, à propos des mêmes ouvriers du XIX^e siècle et contre les discours savants et militants marxistes qui imposent la vérité de l'opprimé dans une identité à soi qui le fait taire et le rend l'objet, par excellence, d'un abrutissement des clichés, Jacques Rancière écrit :

« De quelle suffisance tient-on le fait que le monde de la représentation se partage entre manipulateurs et manipulés et que ce prolétaire soit nécessairement le dupe de ce qu'il croit ?⁹⁰ »

Nous l'avons vu, il n'y a, au contraire, ni manipulés, ni manipulateurs dans le mythe des origines du cliché, sûrement pas selon la frontière qu'on dressera par la suite entre intellectuels et prolétaires. Car l'usage du terme même naît de leur rencontre et du partage d'un mot qui problématise la valeur de la répétition, de la banalité mais surtout celle du *lieu commun*, politique, social autant que linguistique qui s'exprime à travers elle. Il n'y a alors plus que des imitateurs et des critiques, plus qu'un plaisir coupable à l'identification à l'Autre social, bourgeois ou prolétaire et plus que la sanction équitable des automatismes de pensée et de langage d'un bord à l'autre.

90 Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, p. 34.

Résumons notre parcours généalogique et historique avant de pointer le terme de la sédimentation péjorative du terme cliché. Le terme cliché s'invente, dans son sens figuré, dans l'atelier d'imprimerie et dans la pratique transfuge de l'encanaillement des écrivains autant que celle d'un certain embourgeoisement critique des discours ouvriers. Il apparaît sûrement à partir des 1830, du côté ouvrier où l'on observe la conscience naissante d'une faille dans la langue commune prétendument partagées avec les écrivains qui se rallient déjà au camp bourgeois et à la trahison des promesses sociales de la révolution. Après 1848, la rupture semble déjà en phase d'être consommée des deux côtés, après les massacres de Juin et la « dépolitiquation » de la seconde bohème, Baudelaire en tête, qui commence à pratiquer un art contrarié du cliché et de l'ironie contre l'ordre bourgeois, le plébiscite populaire et le goût naissant pour l'art industriel du Second Empire.

Paul Lidsky tire de plus amères conclusions à toutes les querelles littéraires et politiques évoquées précédemment. Dans son ouvrage *Les Écrivains contre la Commune*, il montre que si les prises de position des écrivains de la première génération de la bohème furent favorables à la révolution de 1848, puis déçues par l'avènement de l'Empire⁹¹, trente ans plus tard, en 1870, la quasi-totalité des grands auteurs, vieilliss peut-être même aigris, fustigent avec une violence inouïe la Commune de Paris, hormis Baudelaire mort l'année précédente, Victor Hugo qui condamnera (seulement) les massacres, Vallès qui écrit plus tard *L'insurgé* (1886) et Rimbaud qui en tirera peut-être le dégoût des Lettres qu'on lui connaît. Cette charge que détaille Lidsky en passe par la réactivation de la figure lyrique du poète déclassé du premier romantisme, pour forger la caricature féroce du jeune communard⁹². Le cliché intervient par transfert d'une désignation infamante, autrefois glorifiée, désormais dévalorisée.

Une part importante de la cristallisation péjorative du recours aux clichés, de l'oubli des origines ouvrières du terme, doit sûrement beaucoup à cet événement politique qui soude une élite bourgeoise, littéraire et artiste, contre le peuple. L'affrontement de la première bohème, issue de la bourgeoisie, et passée du côté de la gérontocratie, à la seconde, issue des classes inférieures et révolutionnaires, révèle combien les premiers, si autonomes qu'ils se pensent de leur public, n'en restent pas moins, dans leurs déclarations et leurs partis pris politiques, des

91 Voir la thèse soutenue par Dolf Oehler in *Juin 1848, le spleen contre l'oubli* [1988], trad. Guy Petitdemange & Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2017, qui estime que la littérature post-48 est marqué par le refoulement des massacres en même temps toujours lisibles dans l'écriture cryptée de Baudelaire et Flaubert.

92 Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune* [1970], Paris, La Découverte, 1999.

bourgeois. Nous l'avons vu, il est d'autant plus difficile pour beaucoup de se libérer de leur origine sociale que leur condition d'artiste ou d'écrivain les y enchaîne : soit que le public à satisfaire, pourvu d'un capital culturel et économique, reste censitaire, soit que les artistes en question vivent de la rente, privée ou d'État, aucun ne partage véritablement les conditions sociales du prolétariat ouvrier.

L'élément révélateur à ce sujet dans les écrits pamphlétaires des écrivains contre la Commune est le moment où les jeux de style, prétendument élevés contre les clichés de la langue commune, s'émaillent des clichés les plus vulgaires, adressée au camp adverse : épithètes de nature, insultes, etc. Marc Angenot synthétise dans *La Parole pamphlétaire* les conditions nécessaires au pamphlétaire, sensiblement proches de l'expérience des clichés telle que nous l'avons décryptée jusqu'à maintenant :

« Le pamphlétaire est un homme à qui on a « volé » ses mots. Il se sent victime d'une spoliation : le langage dont il se sert a été perverti, vidé de son sens par l'effet de l'imposture et du scandale qu'il s'efforce justement de combattre. Par là, son discours devient problématique [...] Certains mots sont revêtus d'une autre sacralité. Or, ce sont les *mêmes* mots-valeurs que se renvoient ses adversaires et lui : justice, liberté, vérité... [...] (C'est ce qui explique qu'un reproche majeur fait à l'adversaire soit celui de verbalisme.) La valeur-vérité est absente du monde du scandale et les mots y circulent comme une monnaie en inflation et bientôt démonétisée. »⁹³

Les clichés de langage contre la Commune et les communards, utilisés par les écrivains qui prétendent combattre un tel phénomène, font donc que, quoiqu'ils se prétendent critiques de la bourgeoisie, c'est le langage de la bourgeoisie en danger qui parle à travers eux, ce sont ses clichés qu'ils déchargent comme la troupe fusille. D'autant mieux que le terme bourgeois, comme nous l'avons vu, désigne encore à l'époque un ensemble équivoque, pouvant se rattacher aux riches et aux tenants de l'ordre social, mais aussi bien au peuple lorsqu'il fait preuve de conformisme moutonnier, qu'aux écrivains donc lorsqu'ils redeviennent des hommes et des agents sociaux. Angenot note également :

« C'est un des paradoxes du discours pamphlétaire que d'exprimer une double attitude face au langage : par une opposition très romantique, la dégradation de celui-ci est dénoncée avec horreur, mais ses pouvoirs potentiels de *révélation* sont au contraire majorés et exaltés. »⁹⁴

93 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 93.

94 *Ibid*, p. 94.

Dans cette optique, nous ne croyons donc pas que cette cristallisation pamphlétaire des écrivains contre la Commune annule les équivoques, puisqu'à nouveau la démarcation entre les prises de positions et les déclarations d'un Flaubert, par exemple, qui en appelle, contre l'idiotie du peuple, à se réfugier dans la tour d'ivoire de l'art pour l'art et, la pratique du pamphlet réactionnaire, signalent le recours *permanent* plutôt que le rejet des clichés.

Pour finir, le terme cliché ne renvoie pas seulement à un discours, il renvoie à de nouveaux *habitus* et surtout à de nouveaux *ethos* de classes et de transfuges transclasses. Les membres de la société les plus touchés par l'injonction tacite à l'individualisation, ceux qui en tirent un outil de pouvoir et de prestige sur les masses, au lieu d'une soumission à une individualisation anonyme, sont en effet les bourgeois qui s'expriment et se font imprimer. Signaler en retour les clichés qui émaillent leurs discours, c'est donc les banaliser, amoindrir la force de leurs mots et les déchoir de leur supériorité savante qui en passe par les mêmes mécaniques de répétition que la machine. L'aliénation du travail capitaliste qui conforme les corps et les esprits dans ses mécaniques et ses techniques de production d'un côté et, de l'autre, l'ambition sociale et plus particulièrement artistique à l'individualité qui souhaite s'émanciper du conformisme, cette contradiction apparente n'en est peut-être pas une, si l'on suit les pistes d'analyse de Michel Foucault. Il écrit dans *Surveiller et punir* :

« Grâce à tout cet appareil d'écriture qui l'accompagne, l'examen ouvre deux possibilités qui sont corrélatives : la constitution de l'individu comme objet descriptible, analysable, non point cependant pour le réduire en traits « spécifiques » comme le font les naturalistes à propos des êtres vivants ; mais pour le maintenir dans ses traits singuliers, dans son évolution particulière, dans ses aptitudes ou capacités propres, sous le regard d'un savoir permanent ; et d'autre part la constitution d'un système comparatif qui permet la mesure de phénomènes globaux, la description de groupes, la caractérisation de faits collectifs, l'estimation d'écarts des individus les uns par rapport aux, leur répartition dans une « population ». »⁹⁵

Foucault explique ici comment le XIX^e siècle est le lieu de naissance d'un nouveau complexe de savoir-pouvoir fondé sur l'écriture qui a besoin que chaque personne s'individualise pour être mieux contrôlée dans la masse et ainsi la faire contribuer aux nouvelles exigences de la productivité capitaliste. Comme le précise Foucault par contraste :

« Pendant longtemps l'individualité quelconque – celle d'en bas et de tout le monde – est demeurée au-dessous du seuil de description. Être regardé,

95 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 223.

observé, raconté dans le détail, suivi au jour le jour par une écriture ininterrompue était un privilège. La chronique d'un homme, le récit de sa vie, son historiographie rédigée au fil de son existence faisaient partie des rituels de sa puissance. Or les procédés disciplinaires retournent ce rapport, abaissent le seuil de l'individualité descriptible et font de cette description un moyen de contrôle et une méthode de domination. Non plus monument pour une mémoire future, mais document pour une utilisation éventuelle. »⁹⁶

Le « mythe des origines » de l'atelier, comme les mythes philosophiques, n'est donc pas à rejeter, car il nous renseigne sur la topique d'une nouvelle forme de discipline au fondement de la notion de cliché : la mise au travail et l'individualisation complémentaire des citoyens-travailleurs qui passent, justement, à travers des techniques de pouvoir fondées sur les progrès de l'imprimerie, comme les papiers d'identité qui concernent en premier lieu les ouvriers dont la mobilité risque, aux yeux du pouvoir, de les transformer en agitateurs. Il faut les localiser, les identifier, les fixer, banaliser leur pouvoir d'expression et de révolte, pour mieux les user à la tâche d'un travail répétitif et mécanique mais, pour cela, il faut que chacun d'entre eux s'individualise, qu'il intègre un pouvoir de l'écriture qui le sorte de la communauté traditionnelle et de l'oralité.

Cependant, ce double caractère du complexe de savoir-pouvoir qui produit en même temps l'injonction à l'individualité et le contrôle de la masse, est, lui aussi, réversible : lorsque le partage de l'individuel et du collectif anonyme ne sont plus respectés, ni par les artistes et les écrivains bohèmes, ni surtout par les ouvriers qui s'inventent écrivains et intellectuels en s'arrogeant une parole critique et littéraire propre. La localisation mythique du terme cliché dans l'atelier d'imprimerie l'inscrit donc dans une topique du nouveau savoir-pouvoir et dans un régime de discipline ambivalent puisque l'atelier est aussi bien le moyen machinique de ce pouvoir, le lieu de qualification qui permet sa contestation, la pratique de l'indiscipline et le lieu exemplaire de la mise à jour et de la prise de conscience de ses mécaniques.

Pour conclure sur ce sujet, l'atelier typographique est le lieu de production et de contestation d'un nouveau pouvoir des mots et des images, donc des clichés, sur les corps et les esprits. Par l'impression mécanique d'affiches, de journaux, de livres, de dictionnaires, de papiers d'identité, l'atelier est le centre névralgique d'une mise à disposition du langage et des divers usages dont il peut faire l'objet : son pouvoir mercantile tout à fait nouveau, son pouvoir politique, son pouvoir de diversion, son pouvoir de transfuge, son pouvoir de captation, de

96 *Ibid*, p. 224.

subversion et d'émancipation. La question est de savoir qui s'arroge ce pouvoir de production et de critique du langage ? Les ouvriers, les écrivains, les journalistes, les éditeurs, les pouvoirs administratifs ? Dans la perspective foucaldienne, ce qui compte à la fin est moins la localisation unilatérale de ce pouvoir, moins sa prétendue possession par *Le* pouvoir, que l'observation de sa production, de sa circulation à travers tous les corps de l'échelle sociale. Le terme cliché sert alors aussi bien à signaler les luttes et les enjeux d'autonomisation de groupes vis-à-vis du langage, qu'à observer sa diffusion tous azimuts.

Contre ces expériences traumatiques de dépossession et d'obsolescence qui affectent le travail ouvrier comme littéraire, nous l'avons vu, le terme cliché est souvent employé dans une formule d'exclamation : « c'est cliché ! » et ce, depuis les origines, si l'on en croit Larousse et Boutmy. Derrière la banalité qu'il dénigre, le terme cliché est donc originellement un outil critique qui sert à dénoncer la vulgarité : des Autres, des œuvres, du monde. Mais ce dont on s'aperçoit peut-être moins c'est que, ce faisant, le mot appartient lui-même au registre de la vulgarité, des gros mots et de l'injure fréquemment associés au parler populaire des ouvriers. Un sens argotique du mot cliché, noté par le dictionnaire de Lucien Rigaud en 1888, en fait le synonyme de la diarrhée, équivalent digestif de la logorrhée. Comme les mots grossiers et les injures, le mot cliché serait donc fondamentalement d'inspiration onomatopéique et populaire dans l'argot des typographes. Remarquons alors que, comme les mots grossiers et les injures, le terme cliché exprime toujours une colère, un mépris, une exaspération, une révolte devant une situation jugée scandaleusement clichée.

Comme un gros mot ou une injure, il exprime donc des caractères objectifs attribués à des choses ou une situation mais surtout des sentiments subjectifs d'antipathie. La formule d'énonciation courante « c'est cliché ! » fonctionne en effet à la fois comme un vocatif et une interjection, à la manière des injures et des mots grossiers. Cette formule est d'ailleurs un équivalent des autres formules plus directement familières ou vulgaires : « c'est nul », « c'est con » ou encore « c'est de la merde ». Comme un gros mot, le terme cliché connaît lui aussi des effets de *réduction réifiante* et donc méprisante dans l'expression, par exemple, « ce ne sont *que* des clichés », mais aussi des effets d'amplification hyperbolique dans l'expression « c'est *complètement* cliché », ou, pour finir, des effets de saturation, dans l'expression par exemple « *bourré* de clichés ». On peut alors expliquer, d'une autre manière, la charge substantielle attribuée aux clichés qui en fait, sémantiquement parlant, des choses : dans la part d'injure qui affecte l'énonciation du mot, on prend l'effet pour la cause, par réduction

réifiante du registre vulgaire on prête aux clichés une existence propre et autonome parce qu'ils servent à identifier la cause du mal dont nous nous plaignons.

Ce processus d'énonciation est d'autant plus mystifiant que cette vulgarité du fond et de la forme du mot enclenche une *catharsis*, un effet de purgation des passions qu'on prend peut-être à tort pour purgation des clichés eux-mêmes qui ne peuvent que renaître de telles cendres. Comme la vulgarité, le cliché est donc une notion sociale, il renvoie au populaire, au commun, il définit couramment la masse, la population inculte par opposition à une élite aristocratique éclairée, qu'elle soit littéraire et aristocratique ou ouvrière à tendance nobiliaire avec le métier de typographe, en même temps qu'il s'agit de jugements et de partages toujours réversibles. Comme la vulgarité, le cliché désigne une bassesse dans la mesure où il constitue un jugement sur le comportement ou le langage d'un autre.

Plus encore, comme les mots grossiers et les injures, le mot cliché implique et exprime un dualisme de l'esprit et de la matière, plus précisément d'un simili esprit qui ne parvient pas à dépasser le stade de matière – dualisme qui renvoie souterrainement aussi à l'opposition sociale du peuple et de l'élite. Comme les mots vulgaires et les injures, le terme « cliché » dresse ainsi une « image du corps » plutôt qu'une image de l'esprit, spirituelle, polie ou raffinée. Mais celle-ci procède par soustraction plutôt que par addition. Le terme cliché dresse en effet une « image du corps » singulière qui n'est pas celle, ordinaire dans le registre vulgaire, de ses parties les plus basses que sont le ventre et le sexe, mais celle de sa partie la plus noble, la tête, qui est absente, comme amputée. Le mot cliché dresse donc l'image d'un corps sans cervelle, d'un corps de marionnette, d'un corps auquel il ne reste littéralement plus, au-delà du ventre et du sexe, qu'une bouche, des bras et des jambes, actionnés comme des automates. L'injure qui consiste à employer le terme « cliché » est donc à la fois pleine d'affectivité mais elle s'énonce à propos d'une absence d'affectivité ou d'un trop-plein par automatisme.

La subtilité de ce processus est que le terme se situe en réalité entre un usage purement et simplement grossier et, à l'inverse, un usage, lui, poli, de bonne manière, qui passe par l'euphémistique de la technique, de la même manière qu'en bonne société on utilisera le latin pour désigner les parties basses de l'anatomie ou les pratiques scandaleuses de la sexualité. Comme l'écrit Pierre Guiraud :

« Un des modes les plus fréquents de l'euphémisme est l'emploi de mots savants empruntés du latin ou au grec de la médecine. [...] Ces mots ont la même fonction que les termes étrangers ; tirés comme eux d'une langue que les locuteurs ignorent et dépourvus de connotations, ces termes scientifiques ont un caractère purement objectif dénué de toute affectivité. »⁹⁷

Néanmoins une certaine vulgarité, un aura de vulgarité du terme « cliché » demeure, étant donné, nous l'avons vu, que l'emploi académique, littéraire, d'un registre soutenu, lui préfère souvent le terme de stéréotype, de tropes, d'idées-reçues qui euphémisent encore plus la réalité médiocre qui cherche à être désignée.

Procédons à un bilan de notre généalogie du terme cliché au XIX^e siècle. S'il n'y a pas de tromperie, pas de secret dans l'hostilité des tenants de l'art vis-à-vis des clichés, secret qu'il reviendrait à l'analyse de dévoiler, il y a assurément une mauvaise foi constitutive du débat et, dès lors, des confusions entre la pratique de l'écriture et la lettre des prises de parti que nous avons cherché à débrouiller. Dans *L'Être et le néant*, Jean-Paul Sartre note à ce propos que :

« Le véritable problème de la mauvaise foi vient évidemment de ce que la mauvaise foi est *foi*. [...] La décision d'être de mauvaise foi n'ose pas dire son nom, elle se croit et ne se croit pas de mauvaise foi. [...] Dans la mauvaise foi, il n'y a pas mensonge cynique, ni préparation savante de concepts trompeurs. Mais l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, *pour fuir ce qu'on est*. »⁹⁸

S'il y a mauvaise foi de la part des tenants du domaine de l'Art, vis-à-vis de leur hostilité à l'égard des clichés, notre hypothèse est que les clichés sont constitutifs de la pratique artistique autant que la croyance qui les rejette. Si l'on suit les développements de Sartre, l'éthique et l'esthétique de l'authenticité contre les clichés, c'est-à-dire de la recherche de la sincérité contre leur facticité mensongère, cette sincérité *exige* la mauvaise foi « parce que la sincérité est consciente de manquer son but par nature ».

Pour un autre domaine mais selon des logiques similaires au champ de l'art en ce qu'il se double du discours d'une politique de l'art, Colette Audry, écrivaine et militante, a mis à jour combien la morale joue un rôle crucial dans l'engagement politique de ceux-là même qui

97 Pierre Guiraud, *Les Gros mots*, coll. Que sais-je ?, n° 1597, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 24 ; notre présente analyse de la vulgarité doit beaucoup aux thèses originales de l'auteur déployées dans cet ouvrage.

98 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 101-105.

prétendent la congédier, au titre qu'elle n'est jamais que la morale des intérêts bourgeois. Elle précise, à cet égard, la chose suivante :

« Car la force d'une morale réside aussi dans le fait qu'on puisse avoir besoin d'elle comme *alibi*, comme *justification*, comme moyen de manipulation, et qu'on se reporte sans cesse à elle d'une façon implicite ou explicite, bref qu'on ne puisse pas de passer d'elle fût-ce contre elle. [...] Écoutez leurs discours [des militants], lisez leurs journaux : les ennemis de classe sont des lâches, des canailles, des barbares. [...] On pourrait remplir des pages. Leur discours à tous est émaillé d'épithètes à connotation morale, c'est-à-dire de jugements moraux implicites. [...] Affranchis – pensent-ils – de la morale formelle, ils n'hésitent pas à lancer, *dans les termes de cette même morale*, les réprobations les plus sanglantes sans s'en expliquer devant eux-mêmes ou devant les autres.⁹⁹ »

Ces épithètes à connotation morale, ces jugements implicites, dont on fait avec mauvaise foi l'usage contre des ennemis politiques ou au sein de son propre camp, ces éléments qui émaillent les discours et dont la profusion cache la nature véritable, ne sont qu'un autre nom pour les clichés. Jean Paulhan ne dit pas autre chose quand il remarque que l'accusation de cliché portée à l'encontre d'un discours est partagée par tous les bords politiques qui se la renvoient comme on se donne le mistigri¹⁰⁰.

Par ce détour, on saisit peut-être mieux le paradoxe de la morale et de la critique des clichés : fondée sur une dialectique du Même et de l'Autre fondamentalement irrésolue, voire viciée par une conception romantique manichéenne qui met l'accent sur la Différence contre l'Identité, érigée contre le commun et contre les rhétoriques, la critique des clichés n'a d'autre choix que se formuler en *rhétorique* critique radicale et d'autre but que de fédérer un *commun* de l'art en marge de la société. La modernité artistique nous semble avoir suivi l'histoire de ce refoulement politique de La morale par une morale implicite, si bien qu'on pourrait adjoindre à l'ouvrage d'Audry *Les Militants et leurs morales* un complément, « Les Artistes et leurs morales » et trouver autant le rejet du cliché que le rejet du bourgeois (et sa morale) au centre de celles-ci. La transcendance de la Révolution autant que l'avant-gardisme de l'art ont leur coût, leur matière noire à sacrifier : les clichés.

99 Colette Audry, *Les Militants et leurs morales*, Paris, Flammarion, 1976, p. 15-16 (nous soulignons).

100 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit. : « M^{lle} Simone Weil ne nous a pas plus tôt mis en garde, dans les *Nouveaux Cahiers*, contre certains mots « gonflés de sang et de larmes » (ainsi de *fascisme*) que le colonel de La Rocque s'écrie dans le *Petit Journal* : « Attention aux mots gluants de sang et de pus ! » (comme *bolchevisme*) », p. 142.

Le phénomène de hantise et d'hostilité s'explique donc dès lors qu'on le pense comme une psychose de la création. Depuis plus d'un siècle, les clichés sont devenus le spectre qui hante l'art tandis que leur refoulement forme le rituel d'initiation et la morale ordinaire de la création. L'appel à combattre les clichés peut être déclaré, manifeste, il peut fonder souterrainement les volontés pratiques des artistes, il paraît indéniable qu'il soude la communauté de l'art par la peur, la désignation de l'ennemi et la vocation à la résistance ou au sacrifice.

Les affinités électives se construisent sur cette conscience commune qui permet d'un côté la reconnaissance des semblables, de l'autre le rejet des étrangers et des charlatans. Car les artistes, les écrivains et les penseurs forment assurément le peuple pourvu de la conscience la plus aiguë et la plus tragique des clichés. Pour la raison que la réception critique des clichés dans les œuvres des autres et dans la société toute entière se double d'une hantise primaire, vécue dans les affres de la création ou de l'écriture individuelle. Ce n'est pas seulement la peur d'imiter ses prédécesseurs sans le vouloir qui terrifie. Ce ne serait là que manquer au requisit d'originalité, sans sortir totalement de la lignée des créateurs, laquelle admet et se joue de la coexistence d'inventeurs et d'imitateurs, depuis au moins Cervantès. C'est un redoublement de cette peur, une terreur plus profonde, plus sournoise, qui trouble l'imagination des artistes : celle d'imiter mécaniquement tout le monde et personne à la fois, de se ravalier au rang du vulgaire, de la masse indistincte, voire à celui animal du perroquet ou encore à celui mécanique et technique d'un automate, dépourvu d'âme, tout cela sans même en avoir conscience.

Dans son texte « Cette émotion appelée poésie » le poète Pierre Reverdy a formulé le cas d'école de cette angoisse romantique puis moderne du créateur qui cherche son âme du bout de sa plume. Souhaitant devenir singulier, c'est-à-dire différent des autres, il risque de devenir profondément anormal, c'est-à-dire de passer dans la catégorie des monstres qui, à force d'exclusion, ne désireront finalement qu'être semblables aux autres pour être reconnus par eux. Mais l'alternative est jugée bien pire : si le créateur reste ou devient trop banal, il s'effacera alors dans la normalité et donc l'indistinction. La psychose que Reverdy diagnostique est celle de *l'indifférence*, au sens logique du terme, où l'individu revient au Même (des Autres), aussi bien qu'au sens moral, affectif, du terme, où l'individu demeure ignoré par les Autres.

Il faut donc risquer d'être monstrueux et pour ce faire vaincre la banalité. Pour Reverdy, c'est face aux mots et leur propension à devenir clichés (c'est-à-dire à retomber dans la langue commune) que le poète est le plus douloureusement saisi par cette inquiétude :

« Il peut désespérer, se demander pourquoi et faire le bilan. C'est qu'à présent, il n'est plus sous l'emprise magique des mots – ils sont à sa merci, il en use. *Ils sont là comme un tas de pierres* – et c'est avec eux qu'il est aux prises. *Et ces mots sont à tout le monde*. D'où vient donc qu'il ne pensait pas aux mots quand il lisait ? Eh bien, parce que les mots, après tout, ne sont là que pour exprimer des idées et des sentiments et que, somme toute, ils ne comptent pas par eux-mêmes. Alors, voyons plutôt ces idées, ces sentiments. – C'est bien pis. Ces idées, ces sentiments, il s'aperçoit tout de suite qu'ils sont encore plus communs à tout le monde. »¹⁰¹

Ce que fait saillir ici Reverdy, c'est combien la crainte du cliché n'ébranle pas seulement la ou les morales artistes : elle atteint jusqu'à la conception romantique de l'idiosyncrasie. La hantise des clichés dresse, en effet, la figure de l'aliénation la plus radicale qu'on puisse imaginer dans la création et la pensée : une sortie de l'humanité-artiste, où l'Enfer ce sont les clichés des autres (non-artistes), auxquels on s'assimile, en les reprenant sans même le savoir.

Le désir mimétique, la rivalité mimétique, le meurtre du bouc émissaire, qualifient un mécanisme profond de la création. En elle, ces concepts trouvent leur plus grande validité. Car depuis le romantisme, c'est dans le domaine de la création artistique et littéraire que l'expression de soi, de l'authenticité du Moi, de la paternité de l'œuvre, la peur de l'imitation des autres, l'angoisse de l'échec qui fait retomber parmi les mortels indistincts dont le nom passera avec le temps, c'est là que ces traits forment de la manière la plus cruciale les mœurs de l'art. D'autant plus que c'est le domaine de leur plus haute incertitude : on identifiera et on différenciera par exemple toujours mieux un acte d'un écrit, d'une œuvre ou d'un discours qui peuvent toujours être contrefaits ou faire l'objet de revendications concurrentes. Le domaine de l'art est celui de la plus haute et de la plus intense rivalité mimétique en même temps que le domaine où la révélation de la réciprocité et du semblable sont les plus cruels. Pour constituer un champ autonome de l'art au XIX^e siècle, il fallait donc peut-être le meurtre d'un bouc émissaire qui enterre les rivalités de la communauté : ce furent les clichés – cadavre divinisé et surtout maudit, qui soude et rappelle par la suite à la communauté sa cohésion

101 Pierre Reverdy, « Cette émotion appelée poésie » [1950] in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Flammarion, 2010, p. 1286 (nous soulignons).

contre les influences extérieures de la société qui risquent de la déchirer en ramenant une concurrence inégalitaire et injuste, établie sur l'argent ou le succès public.

L'esthétique voisine alors l'éthique, une fois que l'artiste, ici le poète, prend peu à peu conscience que toute activité, fut-elle d'ordre artistique, est marquée par le rapport aux autres, aux semblables. La conséquence de cette psychose de l'indifférence face aux clichés est que la terreur se renverse bien vite en *terrorisme*, d'autant plus virulent qu'il se trouve affecté par une mauvaise foi fondamentale. Ce terrorisme critique transparaît lorsque, comme l'écrit Jean Paulhan, « le dégoût des clichés se poursuit en haine de la société courante et des sentiments communs ¹⁰² », c'est-à-dire lorsque l'extension de l'usage du mot, marque l'extension d'une suspicion sur la misère extérieure du monde et celle intérieure des esprits et des âmes qui l'habitent, lesquels apparaissent comme des automates sans pensée, sans idées, sans paroles, bref sans preuves d'une vie autonome. Combien de mouvements, combien d'artistes, combien d'écrivains ont en partage cette intuition romantique, qui, pensent-ils, fait leur singularité d'initiés, intuition d'une misère du monde et de la pensée, parfois ouvertement décadentiste et réactionnaire, parfois renversée en critique moderne, progressiste ou révolutionnaire ?

Il faut bien voir que les deux éléments vont de pair : l'aliénation et l'inconscience de cette aliénation pour former la mécanique d'une aliénation qui opère toujours dans le dos. La hantise du cliché est ainsi l'intuition de l'illusion d'un libre-arbitre qu'espèrent partager, au plus haut degré, artistes, penseurs critiques et militants politiques qui visent par leur pratique, bon gré mal gré, à conquérir une émancipation, individuelle (plus rarement collective), contre l'aliénation des autres. Car, nous l'avons répété, l'aliénation, comme les clichés, est toujours celle des Autres puisque l'aliénation est la désignation polémique de la servitude de l'Autre par laquelle on se cache la sienne propre. Elle est toujours la passion des Autres qui, pourtant, s'estiment eux aussi spontanément libres suivant le même schéma. L'œuvre ou le discours qui prétendent en réchapper seront donc toujours, à un certain degré, de mauvaise foi, car ils chercheront à récuser la profonde imitativité humaine, des désirs, des affects, des actions, des pensées et des œuvres.

Le cœur du problème est que la mauvaise foi qui caractérise le phénomène des clichés fait qu'on les accuse toujours d'être véhiculés par la voix des Autres, d'un Autre que Soi, tant et si bien que personne ne semble finalement assumer la paternité des clichés en tant que tels. Que

102 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 124.

l'on se place à l'émission ou à la réception des clichés, ces derniers semblent donc dépourvus autant de sujet que d'objet de référence, car dans les deux cas ils définissent un « On », parlant ou affecté par la parole, mais toujours indifférencié. D'un côté, les clichés participent, pense-t-on, du bavardage, d'une capacité inique des Autres à faire valoir, par le langage, leur autorité majoritaire de masse ignare qui se réduit, en définitive, aux stéréotypes illégitimes, ceux-là même qu'elle distribue, de l'autre côté, à d'autres Autres. Les premiers subissent les clichés, les seconds les émettent, la seule sortie, la seule extériorité appartient alors à un dernier groupe qui espère se situer en dehors du cercle d'émission, en retournant les clichés, des premiers sur les seconds : le groupe émetteur devient le groupe Autre, coupable, le groupe subissant est absous, le dernier (à parler) est couronné. Mais dans la boucle infernale des clichés l'arroseur finit toujours par devenir l'arrosé.

Si la chasse aux clichés s'est aujourd'hui galvaudée, ce n'est pas seulement parce que leur production s'est étendue dans une vaste démocratisation des pratiques culturelles et créatives, sous l'égide des technologies de la communication et du capitalisme. C'est aussi parce que le mythe moderne de l'art et sa mauvaise foi critique à l'égard des clichés se sont diffusés de l'art vers le reste de la société. C'est notamment la thèse que soutiennent Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur ouvrage *Le Nouvel esprit du capitalisme*, avec le concept de « critique artiste ». Né dans la bohème du XIX^e siècle et de ses pratiques non-conformistes, la critique-artiste a gagné, selon eux, son plein régime dans la modernité, accouplée avec la « critique sociale », avant d'être disjointe et récupérée par la culture d'entreprise à la fin des années 1970 et à l'orée des années 1980¹⁰³. Le point de départ de Boltanski et Chiapello est de poser, contrairement à ce qu'avancait et augurait Karl Marx, que le capitalisme vit bien plus de ses contradictions qu'il n'en meurt. De même, pourrait-on dire, des clichés qui vivent bien plus des contradictions de leur critique qu'ils n'en meurent.

Nous l'avons vu, il existe aujourd'hui une dénonciation de clichés d'à peu près tout : des clichés raciaux (clichés sur les noirs et les arabes), nationaux (sur tel ou tel pays), sexuels ou de genre (clichés entre hommes et femmes), sociaux (sur la pauvreté), clichés publicitaires et marketing (Mickey Mouse, la Vodka, la baguette de pain), clichés politiques (de discours avec leurs mots-clefs répertoriés dans autant de recueils ou clichés de communication et ses « séquences » de *storytelling* dont on critique la réussite, l'échec ou l'artificialité depuis

103 Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, op. cit..

quelques années), clichés d'époque (clichés sur telle ou telle décennie), clichés du journalisme dont d'autres « émissions médias » feront la critique divertissante etc., etc. Nous avons également remarqué que le terme cliché avait presque remplacé dans leur fortune ceux de préjugés ou d'idées reçues. Nous aurions donc désormais peut-être moins de préjugés ou d'idées reçues sur nos voisins, sur un Autre quelconque, que des clichés, non plus des idées mais des images mentales.

Mais ce phénomène est double : la société qui produit peut-être le plus de clichés est aussi celle où leur critique est la plus partagée ; la société, encerclée, traversée de clichés, forcée de les consommer, devient *en même temps* sommée de les *décrypter*, inlassablement, follement entretenue dans l'espoir d'un hypothétique « au-delà » des clichés, où nous pourrions chacun conquérir un statut de citoyen averti, d'esthète et de sujet pensant, à distinguer du consommateur et son pouvoir d'achat. La conséquence est que cette extension du domaine de la lutte finit non seulement par l'émousser, au point que l'avant-garde intellectuelle, littéraire et artiste n'y croit plus vraiment et, avec elle, le public qui reçoit cette leçon ; elle en renverse de surcroît la vapeur critique. Dans la vocation journaliste à la dénonciation des clichés, il faut percevoir le schéma du mythe moderne de l'Art, où il incombait à la société d'expiation sa faute, sa banalité et sa bêtise, vis-à-vis des artistes singuliers et incompris, faute que le mythe naturalisait, c'est-à-dire universalisait et anhistorisait, pour consacrer le martyr de l'art. Le mythe, d'abord local, semble s'être déplacé voire généralisé et avoir été repris par le camp qui était accusé de produire les clichés. Pire, il semble nourrir une schizophrénie générale où chacun est appelé à s'identifier à la masse victime des clichés, en même temps qu'il est appelé à s'individualiser dans sa critique.

C'est l'ambivalence fondamentale mise en avant par Boltanski et Chiapello : le constructivisme critique de la modernité contre les traditions et contre l'uniformisation du premier capitalisme et ses clichés bourgeois a fini, par le biais de la critique artiste, par être assimilé par un nouvel esprit du capitalisme, qui n'en continue pas moins de naturaliser les rapports sociaux (du patriarcat, au néocolonialisme en passant par l'exploitation des pauvres), tout en se légitimant par la proposition fantasmatique d'un homme nouveau du capital dont les mœurs progressent à mesure que les clichés diminuent.

Nous pourrions donc nous réjouir de cette fortune critique du terme cliché, mais le résultat est que cette nébuleuse d'« éléments de langage », clichés de ceci ou cela, finit par composer

autant de marronniers¹⁰⁴. La nébuleuse des clichés déclarés contribue ainsi à maintenir le flux d'une information *en continu*, laquelle opère peu à peu un gigantesque glissement de sens, où préjugés et idées-reçues, finissent assimilés par la *réduplication* supérieure du terme cliché, qui les remplace peu à peu, au mépris des confusions qui en résultent. Il devient donc difficile de déterminer si les décryptages des médias dressent de solides défenses immunitaires ou s'ils sont autant de passeurs d'une idéologie-épidémique, laquelle opère par contiguïté proliférante, saturation et contagion virulente. Il devient surtout difficile de savoir les médias sont les cancérologues de notre mal ou les chirurgiens complices d'une nouvelle esthétique du social où tout devient, bon gré mal gré, cliché et cliché de clichés, subliminaux ou théâtralisés, figés *et* en circulation.

Car l'actuelle chasse aux clichés opère sans jamais se prévaloir du fait initial que les clichés ne s'étendent jamais mieux que par les médias et les médiums qui prétendent nous en guérir, en nous assurant se situer dans un en-dehors du réseau des clichés. À la manière des artistes et des écrivains, les actuels décrypteurs légitimes et institutionnels des clichés, croient alors d'autant plus fort à une neutralité du réel qu'il suffirait de rapporter et perdent ainsi la conscience qu'ils donnent forme au réel par le rapport qu'ils en donnent ; ils l'oublient, le refoulent ou le dénie¹⁰⁵. De cette manière la critique des clichés peut devenir le vecteur même de l'idéologie dominante. Celle-ci peut ainsi produire à nouveau frais des clichés, sous la forme d'appréciations soit-disant objectives, de *rating* en *benchmarking* inspirés des méthodes d'évaluation du management, du marketing et de la finance, de codes couleurs en formules stéréotypées plus classiques, qui servent à marquer du sceau de l'infamie les options idéologiques concurrentes. Où la critique (re)devient conditionnement, pourrait-on résumer, car cette dernière demeure *formelle*.

Si, enfin, cette critique se révèle insuffisante, c'est bien entendu qu'elle ne s'attaque pas jamais à la politique menée par les nouveaux pouvoirs, mais seulement ou surtout à la manière, au style, à l'esthétique ou à la dramatisation narrative de la politique¹⁰⁶. La critique médiatique des clichés, plus encore que la critique artiste d'origine ne semble pas en mesure

104 Le phénomène n'est peut-être pas si neuf, si l'on en croit Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, *op. cit.*, p. 68 : « Point de journal ni de gazette qui n'invite son lecteur, une fois la semaine, à séparer la « paille des mots » d'avec « le grain des choses ». Ou bien encore ne soupire, à propos de guerre ou de paix, d'élections, de chômage : « Des mots ! des mots ! » Hamlet s'est fait journaliste. »

105 Eric Hazan, *LQR : la propagande du quotidien*, Paris, Raisons d'agir, 2006.

106 Christian Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 220.

d'annuler leur magnétisme irrésistible. Bien au contraire, puisqu'ils continuent à se distribuer de plus belle, d'autant mieux semble-t-il que leur usage mass-médiatique les véhicule comme un concept *new age*, qu'elle transmute leur valeur d'usage en leur octroyant une valeur d'échange dans l'utopie d'un marché mondialisé de l'information, où les clichés se communiquent, d'une rédaction à l'autre qui plagie pour faire le *buzz*, comme on fait décoller une monnaie boursière.

2. De la littérature au cinéma : modernité et américanisation

a. Gourmont : esthétique de la langue, pathologie de la mémoire et cinéphilie

Après avoir examiné les fondements psychologiques du sens commun vis-à-vis des clichés, questionné les dictionnaires, les spécialistes académiques et la généalogie de la notion, il faut nous intéresser aux fondements scientifiques de l'axe objectif qui les définit comme matérialité purement formelle des discours et de la langue. Il faut continuer de remonter le fil du paradigme d'hostilité aux clichés, par-delà sa matrice dans les discours des écrivains et la parole des ouvriers. Pour les études littéraires, nous l'avons vu, Remy de Gourmont est le premier auteur à proposer une conceptualisation de la notion de « cliché » dans son *Esthétique de la langue française* (1899). Qu'il soit fondateur pour le concept, Gourmont n'en est pas moins un auteur relativement oublié de la littérature française, assez du moins pour qu'il vaille la peine de rappeler ses thèses plus en détail, de manière à saisir le paradigme implicite de pensée dans lequel s'inscrit avec lui la notion dès ses origines.

Dans son *Esthétique*, le projet revendiqué par Gourmont est d'atteindre une beauté, un pureté et une originalité de la langue française, envisagée elle-même comme une œuvre d'art. Pour cela, il préconise d'éliminer : d'un côté, le jargon gréco-savant, en bref les marques poussiéreuses du pédantisme de son époque et, de l'autre, de censurer la vogue nouvelle des anglicismes qui menacent, déjà, le caractère national et le génie de la langue française. Mais surtout, il propose d'y réduire la part grandissante des clichés :

« Proscrit de la littérature, le cliché a son emploi légitime dans tout le reste ; c'est-à-dire que son domaine est à peu près universel. »¹

Tout en précisant les frontières qu'il entend dresser contre les clichés, Gourmont donne d'emblée une idée des dimensions vertigineuses du champ des clichés. Dans le même temps, il esquisse une explication à l'extension des clichés au domaine à peu près universel du tout et n'importe quoi. Selon lui, les clichés de langage ne sont pas enseignés à proprement parler. À son époque, ils sont colportés dès l'école dans les cours de rhétorique, notamment par la répétition de formules latines ou françaises qui émaillent les dictionnaires ; plus tard, ils sont encouragés par les arts d'écrire, aussi Gourmont pense-t-il en partie son *Esthétique* contre l'écrivain et critique Antoine Albalat et son ouvrage *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899). Enfin, selon Gourmont, les clichés sont emmagasinés et consacrés, non seulement dans les têtes, mais également à l'intérieur des œuvres à grand succès de la littérature, dans « leurs rapports avec *la mode* », laquelle en fait l'objet de trop nombreuses imitations qui transforment peu à peu les inventions, les images originales, fraîches et nouvelles, écrit-il, en une « collection ridicule d'oiseaux empaillés ² ».

Gourmont prend pour exemple emblématique le roman initiatique de Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* (1699) : un succès de librairie durant près de deux siècles, édité, réédité, traduit en bilingue dans de nombreuses langues européennes, si bien que l'ouvrage a régulièrement servi de support d'apprentissage de la langue française à l'étranger. Dans *Le Maître ignorant*, Jacques Rancière détaille l'un des usages pédagogiques du *Télémaque* avec l'exposé qu'il propose de l'auto-didactique du révolutionnaire Joseph Jacottot. Ce dernier découvre au début du XIX^e siècle qu'il peut enseigner le français à des étudiants belges néerlandophones, via l'ouvrage bilingue de Fénelon, sans lui-même connaître un mot de flamand³. Ce que pointe en négatif et indirectement Rancière, à travers l'expérience de Jacottot et l'ouvrage de Fénelon, c'est la hantise qui imprègne la pensée de Gourmont et d'autres à l'égard des clichés, celle d'une virtuelle « égalité des intelligences ». Cette égalité remet en cause la hiérarchie du savant et de l'ignorant, puisque le maître n'a plus à connaître le savoir qu'il a à transmettre, seulement à accompagner l'apprentissage autonome de l'élève avec le médium (livre ou autre). Plus profondément, cette égalité remet en cause les

1 Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, op. cit., p. 329 (nous soulignons).

2 *Ibid*, p. 317-318 (nous soulignons).

3 Jacques Rancière, *Le Maître Ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

fondements de l'aristocratie politique et intellectuelle en proposant une démocratie virtuelle des Lettres, rendue possible par les développements de l'imprimerie, les débuts de la scolarisation de masse au XIX^e siècle et donc l'augmentation du nombre d'écrivains en herbe. Autant de transformations auxquelles Gourmont, et d'autres avec lui, se montrent réticents.

Du point de vue de l'écrivain et du critique littéraire, le résultat négatif de ce processus technique, social, culturel et pédagogique est que l'ouvrage de Fénelon finit par être recouvert, souillé même, par les clichés de ses imitateurs, tant et si bien qu'il deviendrait illisible. Pour Gourmont, il devient impossible d'y prendre goût, car ses figures de style, auparavant originales, ont été usées par l'imitation scolaire et littéraire et leur recension dans les dictionnaires. On l'aura compris, ces idées de Gourmont à l'égard des clichés s'inscrivent dans le contexte critique des institutions scolaires françaises, encore fondées sur un modèle académique néo-classique. Gourmont formule sa pensée au moment de l'émergence conjointe des notions modernes de littérature et de style, qui, comme le veut le lieu commun romantique, ne s'apprennent pas (ou plus) à l'école ou dans les livres. Il écrit aussi au moment, nous l'avons mentionné, où la rhétorique est écartée de l'école française et du champ des savoirs linguistiques. Elle est progressivement remplacée par l'avènement d'une linguistique scientifique et d'un modèle esthétique de la langue dont témoigne son propre travail qui croise un axe ouvertement subjectif d'un jugement de goût à l'égard des clichés et un axe objectif et scientifique.

C'est peut-être là le point le plus crucial et souvent omis de sa pensée. Pour fonder son projet esthétique et sa conceptualisation pré-linguistique des clichés, Gourmont emprunte aux sciences leur analyse des pathologies de la mémoire, dont les avancées sont synthétisées dans l'ouvrage *Les Maladies de la mémoire* de Théodule Ribot (1881), fondateur de la psychologie en France. Gourmont s'inspire plus particulièrement de l'explication de l'aphasie du langage par la science, résumée par Ribot comme incapacité du malade à traiter des perceptions nouvelles, des idées, des images, des sentiments, des désirs, incapacité par laquelle ce dernier se voit contraint à se réduire à un *automate*. Autant d'éléments que nous avons aperçus dans les définitions des dictionnaires et les citations d'écrivains à propos des clichés. Ribot fait notamment le constat suivant :

« Les meilleurs observateurs (Broca, Trousseau, H. Jackson, Broadbent, etc.) ont noté un grand nombre de cas où des aphasiques complètement privés de la parole, incapables d'articuler un seul mot volontairement, peuvent proférer

non seulement des interjections, mais des phrases toutes faites, de courtes locutions usuelles, propres à exprimer leur colère, leur dépit ou à déplorer leur infirmité. L'une des formes les plus persistantes de ce langage est celle des jurons. »⁴

Si les clichés sont les derniers reliquats du langage, ils seraient donc, pour Ribot comme pour Gourmont, ce qui est le plus profondément imprimé dans le cerveau. Ce dernier est donc identifié comme le lieu et l'instance de leur consistance ontologique et conceptuelle. Pour Ribot, les clichés de langage sont la preuve que le cerveau emmagasine physiologiquement les souvenirs, comme les mots et le langage. Le stade terminal de l'aphasie, observe enfin Ribot, est la parole muette. Pour la communication, il ne subsiste plus alors que l'aptitude rarement perdue aux gestes et à la pantomime, dont les clichés sont l'équivalent verbal.

Ces expériences séminales pour la formation de la notion, ces phrases toutes faites, ces courtes locutions usuelles et autres jurons des aphasiques, situent d'emblée le cliché comme un ersatz de la mémoire, un déchet du langage et le symptôme d'une pathologie. Ce détour par les origines de la notion dans les travaux de la psychologie expérimentale doit nous rendre sensible au registre biologique et médical, autant qu'à celui du mécanisme, récurrents pour ne pas dire systématiques dans la description et l'analyse du phénomène des clichés, sans que soit mentionnée cette ascendance.

Outre l'automaticité et l'absence de conscience, corrélée à la perte du langage, Ribot avance un autre point cardinal des futurs discours à propos de clichés, à travers une analogie de cet état anormal avec la moyenne des gens ordinaires :

« Les esprits bornés et routiniers réalisent cette hypothèse dans une certaine mesure. Confinés dans un cercle étroit dont ils ont écarté autant que possible le nouveau et l'imprévu, ils tendent vers l'état de stabilité parfaite ; ils deviennent « machines » en tout ; pour la plus grande partie de leur vie, la conscience est un superflu »⁵

Ce rapprochement s'explique par le fait que, pour Ribot, le cas pathologique de l'aphasie ne dévie pas complètement de la norme. Au contraire, il la révèle en fournissant le modèle réduit de sa structure. Dans cette optique, l'esprit moyen est donc, lui aussi, un esprit mécanique, sauf qu'à la différence de l'aphasique, il *fonctionne* et se montre apte à passer du plus stable, du plus simple, au plus instable, au plus complexe. La conscience finit par s'exprimer mais

4 Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* [1881], Paris, L'Harmattan, 2005, p. 136.

5 *Ibid.*, p. 49-50.

seulement comme un résultat, comme un épiphénomène potentiellement raffiné et signalé par les finesses du langage. On comprend par là qu'un enjeu implicite et plus profond du signalement des clichés, comme pathologie et santé du commun des mortels, est celui d'une distinction sociale qui tend vers une qualification supérieure à l'humanité, pleine et entière.

C'est l'intérêt littéraire porté à ce substrat de la conscience, de la vie et du langage, qui pousse Gourmont à fixer, à la suite de Ribot, plusieurs autres éléments décisifs pour la définition des clichés. Il rappelle, en premier lieu, les origines techniques et littéraires du cliché, en évoquant le transfert métaphorique de sens, du propre au figuré, qu'a subi le terme, tout en reprenant la distinction sociale suggérée par Ribot :

« Par allusion à une opération de fonderie élémentaire usitée dans les imprimeries, on a donné à ces phrases, à ces blocs infrangibles et utilisables à l'infini, le nom de clichés. *Certains* pensent avec des phrases toutes faites et en usent exactement comme un écrivain original *use* des mots *tout faits* du *dictionnaire*. »⁶

Il propose ensuite, dans la droite ligne de Ribot, ce qui était déjà et ce qui deviendra un lieu commun, le plus souvent critique et dépréciatif, avec la métaphore d'un « cerveau anonyme » des clichés, un cerveau-machine, ici un commun et vulgaire cerveau-imprimerie :

« Que l'on se figure donc un atelier typographique où les casses, organismes géants, contiennent non pas des lettres, non pas des mots entiers, comme on l'a expérimenté, mais des phrases ; cela sera l'image de certains cerveaux [...] »⁷

Cette métaphore permet à Gourmont d'introduire, du point de vue plus particulier de la poétique littéraire, une distinction que nous retrouverons plus tard, entre les écrivains-automates et l'écrivain qui se s'est fait « voyant », avant Rimbaud et d'autres à sa suite, en particulier Gilles Deleuze. Pour les premiers, écrit Gourmont, « ces amputés de tous les membres, on rédigea les *dictionnaires*. »⁸ ».

Ce retour en arrière montre combien Gourmont reprend les thèses de Ribot tout en débordant leur cadre commun du normal et du pathologique, puisqu'il distingue, quant à lui, deux types de mémoire : l'une verbale, mécanique (du commun) « qui dispose à la passivité » ; l'autre visuelle, sensitive, « indocile » et créatrice (des écrivains-artistes), dont ne

6 Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 305 (nous soulignons).

7 *Ibid*, p. 307.

8 *Ibid*, p. 312 (nous soulignons).

parle pas Ribot. Dans la création, la seconde s'est émancipée des rouages de la première. Nous avons et nous retrouverons également cette distinction symptomatique chez d'autres auteurs intéressés par les clichés. Signalons encore dans le texte de Gourmont, pour nous y rendre attentifs, que la métaphore génératrice de ces distinctions peut prendre d'autres formes, plus contemporaines et plus proches de l'appareil photographique :

« La mémoire est un phénomène très complexe et tout mécanique. Il *s'emmagine* dans notre cerveau une multitude de petits « négatifs » qui, à l'occasion, se reproduisent instantanément en exemplaires plus ou moins nets. Un cerveau conserve plus volontiers tels de ces négatifs [...] »⁹

Du cerveau-imprimerie au cerveau-appareil photographique, il faut relever deux dimensions convoquées dans ces images. La première est celle de la collection, avec le verbe emmagasiner. Ce dernier renvoie, d'abord aux cabinets de curiosités, évoqués plus tôt dans notre raisonnement et plus directement par Gourmont à travers la métaphore des clichés comme collection d'oiseaux empaillés, mais également au plus vulgaire magasin, qu'il soit celui de l'atelier typographique ou déjà celui de la boutique petit-bourgeoise, où l'on accumule et où l'on entrepose des marchandises triviales, avant de les débiter, c'est-à-dire de les vendre au détail de manière continue. La deuxième dimension de ce cerveau-machine est donc celle de la production qui, elle aussi, rappelle, avant les techniques et les lieux modernes, l'imaginaire du *Wunderkamen* et du *studiolo*, ces cabinets d'études princiers au sein desquels ou à côté desquels était disposés des lieux de fabrication, comme des fonderies, des distilleries ou des imprimeries, par lesquelles le savant encore amateur de la Renaissance retrouvait l'*homo faber* dont les érudits du Moyen-Age s'étaient écartés¹⁰.

Ce parcours archéologique opéré, il faut néanmoins se garder d'être catégorique lorsqu'on évoque les thèses de Remy de Gourmont, car celui-ci pratique si méthodiquement la dissociation contre les associations toutes faites des lieux communs de la pensée, qu'il est amené, par moments, à tempérer ses propres prises de position. Dans le même chapitre de son *Esthétique de la langue française* où il évoque négativement le cliché, Gourmont demande ainsi l'indulgence à son égard, après l'avoir critiqué et avant de le proscrire à nouveau. À l'instar de Baudelaire, il ne propose donc pas, comme on serait tenté de le croire, l'originalité à tout prix. La raison de l'indulgence de Gourmont est que, selon lui, on ne peut tout

9 *Ibid*, p. 308 (nous soulignons).

10 Patricia Falguières, *Les Chambres de merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

bonnement pas écrire sans clichés. Le cliché, c'est-à-dire la métaphore qui a perdu son pouvoir de voyance, sans toutefois encore devenir une idée abstraite sans image selon Gourmont, oblige alors à un usage *ironique* qui est parfois acceptable lorsqu'il est utilisé sans fioritures, avec à propos, pour énoncer une réalité banale.

Gourmont évoque le cas de la métaphore du « front fuyant ». Il s'agit d'un cliché physiognomonique courant dans la littérature du XIX^e siècle, notamment dans les romans de Balzac. À partir d'un aspect purement physique, il sous-entend et déduit une caractéristique morale de lâcheté qui confine à une image littéraire initialement frappante et, plus tard, au plus grossier des clichés poétique et des préjugés sociaux. Cette métaphore reste néanmoins justifiée pour Gourmont, si le personnage décrit a bel et bien *physiquement* un tel front, autrement dit si le trope lexicalisé retombe au stade plus basique de la catachrèse, c'est-à-dire si la figure de style nomme une apparence corporelle, sans dépeindre moralement le personnage. Gourmont suggère encore l'existence paradoxale de « clichés en diamants », d'images inusables, toujours belles et jeunes, sans s'étendre sur le sujet, ni fournir aucun exemple, au risque peut-être de ternir leur éclat par les effets secondaires de la citation. Enfin, à certains moments, il tend à défendre la part d'outrance et de mauvais goût de certains clichés contre la platitude conventionnelle et plus discrète d'autres.

En dépit de toutes ces nuances, la thèse générale de Gourmont reste radicale. Elle demeure ouvertement hostile aux clichés : il faut, selon Gourmont, écrire par-dessus le « filigrane du papier où l'on écrit »¹¹, c'est-à-dire par-dessus les clichés. Ce n'est qu'à partir de l'appropriation du langage commun que le langage individuel peut s'écrire ; l'écrivain est contraint d'obéir à une injonction contradictoire : il se doit de rejoindre une part de ce commun s'il entend être lu mais il doit, en même temps, le dépasser pour créer du nouveau. La littérature est donc, selon Gourmont, un palimpseste ; elle gratte la couche ordinaire des clichés, s'y superpose dans l'espoir de parvenir à la recouvrir, un temps du moins, avant d'être ensevelie à nouveau sous les clichés. Cette historicité de la langue, ce mouvement de pendule, où l'œuvre littéraire surnage par-dessus les imitateurs, puis coule à nouveau sous la mode, amène Gourmont à proposer une équivocité plus profonde, une *réversibilité* fondamentale du cliché de langage, suivant qu'on l'observe du point de vue créateur ou récepteur :

11 Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, op. cit., p. 323.

« Tels clichés, abstraits pour celui qui écrit, gardent pour celui qui lit une valeur d'image [...] »¹²

Par conséquent, tout en se faisant partisan d'une aristocratie des Lettres, Gourmont peut se montrer favorable à une réforme de la langue par le bas, par la créativité populaire. Si Gourmont condamne effectivement la bêtise mécanique des cerveaux ordinaires, il témoigne en même temps d'une ambivalence typique de la bohème littéraire, héritée du romantisme, qui fait du peuple l'équivalent du génie national, le garant de la beauté ancestrale de la langue et, alternativement, l'équivalent de la foule figée par les écoles primaires, abrutie par les institutions politiques, foule idiote à laquelle il convient alors, pour Gourmont, d'imposer une autorité aristocratique par le haut (d'écrivains) qui doit souffler le nouveau.

Dernier point d'intérêt pour nous, la position fondatrice de Gourmont dans la conceptualisation de la notion de cliché ne cloisonne pas encore le questionnement au seul champ littéraire, aux dépens des champs de l'image, en particulier du cinéma. La distinction des deux mémoires (verbale-mécanique ; visuelle-indocile) explique et recoupe en effet l'amour du cinéma muet de Gourmont. Si le cinéma, encore naissant à son époque, véhicule souvent une morale inflexible et stéréotypée selon Gourmont, il propose en même temps la possibilité de ne pas y prêter attention. Le spectateur peut donc lui préférer une contemplation purement esthétique, attachée à la ciné-poésie des seules images et leurs propres collections d'oiseaux empaillés :

« Le cinématographe a une morale. Elle est morale avec intensité. La maison Pathé, qui fournit beaucoup de pellicules, ne plaisante pas avec les bons principes. Avec elle, on est certain que la vertu sera toujours récompensée, le crime puni, les amants réunis et dûment mariés, les hommes infidèles battus soigneusement par l'épouse outragée. Le cinématographe est populaire et familial. Il a une tendance à se vouloir éducateur. »

À quoi Gourmont ajoute :

« Aussi est-ce un des charmes du cinématographe que l'on n'y parle point. L'oreille n'est pas froissée. Les personnages gardent pour eux les sottises qui leur sont coutumières. C'est un grand soulagement. Le théâtre muet est la distraction idéale, le meilleur repos : des images passent emportées par une légère musique. On n'a même plus la peine de rêver. »¹³

12 *Ibid.*, p. 327.

13 Remy de Gourmont, « Épilogues : Cinématographe » in *Mercur de France*, t. LXIX, n° 245, 1^{er} septembre 1907, p. 124-126 ; cité par Christian Buat, « Gourmont, le sophiste étincelant » in Jean-Claude Larrat & Gérard Poulouin (éd.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2010, p. 300-

Les partisans du cinéma muet contre le parlant fonderont leur argumentation sur cette idée d'un partage possible au cinéma : entre le fond des lieux communs d'un côté et, de l'autre, la forme pure, dénuée de clichés, d'une langue propre aux images cinématographiques et leur mouvement. Si cette thèse est consacrée, voire aujourd'hui désuète, rétrospectivement l'expérience de spectateur de Gourmont, fondateur de la notion de cliché, n'en est pas moins étonnante. Et pour cause, son point de vue de spectateur acquitte le cinéma d'une présence des sottises et des clichés alors que, spontanément, le cinéma nous semble à tous aujourd'hui l'art le plus plein de clichés. Que se passe-t-il, de l'écrit à l'image, d'une lecture-compréhension à une pure contemplation de la forme justement, pour qu'il soit possible de ne pas y être dérangé par les clichés ?

Si le cinéma muet est reposant pour Gourmont, c'est d'abord qu'il n'énonce pas distinctement à sa conscience les « sottises » que le langage écrit ou parlé véhiculent par des clichés, au sens de formules raides comme proverbes. Le cinéma *matérialise* lui-aussi ces sottises dans une infinité de formes et d'images, mais celles-ci sont muettes et laissent le spectateur dans une semi-conscience, proche de la rêverie et loin de l'aperception hyper-consciente et critique des clichés littéraires. Si, plus tard, le cinéma fourmillera de clichés, doit-on alors les considérer comme des importations du langage écrit et oral dans le cinéma parlant que n'a pas connu Gourmont ? Ou bien les clichés changent-ils à ce point de nature, dans le transfert d'un art à l'autre, qu'ils peuvent y passer inaperçus, au regard du fondateur même de la notion de cliché ? Le cinéma ne comporte-il que des lieux communs, des idées banales et aucune forme immuable et raide de clichés propres aux images ?

Dans *Revoir Hollywood*, le critique et historien du cinéma Noël Burch revient sur ces expériences séminales de la cinéphilie française avec le cas, similaire à Gourmont, de Louis Delluc. Plus acerbe que nous vis-à-vis du paradigme implicite qui structure la pensée de Gourmont, Burch estime que la cinéphilie française est originellement marquée par sa bourgeoisie et sa misogynie, dont découlent ses positions ambivalentes à l'égard du cinéma et de son « populisme ». Burch écrit :

« La cinéphilie, invention d'une certaine intelligentsia française à l'époque du muet, fut d'abord un encanaillement passionné. »¹⁴

301.

14 Noël Burch dir., *Revoir Hollywood*, *op. cit.*, p. 5.

L'encanaillement désigne ici le fait de partager licencieusement les mœurs du peuple, plus débridées que celles de la bourgeoisie ordinaire. La pratique renvoie à un couple d'attraction-répulsion qui permet, par-delà les catégories sociales, la distinction artiste, à la fois du pudibond bourgeois et du vulgaire populaire. Les premiers cinéphiles, comme Gourmont, ne s'intéressent donc pas à la morale petite bourgeoise, ils ne s'attachent pas au contenu du film ; ils en prennent le contre-pied en projetant leur vision dans une réception populaire qui, pensent-ils, s'enthousiasme pour les seules images et leurs multiples accessoires.

Ce déplacement de la vision ou de la voyance dont Gourmont parlait à propos des écrivains, permet de proposer, à partir d'un catalogue des éléments les plus banals qui composent l'image, une autre fable de l'art cinématographique que celle projetée à l'écran. Celle-ci nourrit tout particulièrement les théories modernistes, comme le montre Jacques Rancière dans *La Fable cinématographique*, à propos de cet autre cinéphile fondateur que fut Jean Epstein¹⁵. Rancière cite en préambule de son ouvrage un exemple de ciné-poésie, mise en valeur par les premiers cinéphiles qui perçoivent bien les clichés du cinéma et, en même temps, ne les *aperçoivent* pas et donc ne les nomment pas ainsi :

« La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages. Elle est dans le rideau de la fenêtre et loquet de la porte. Chaque goutte d'encre peut la faire fleurir au bout du stylographe. Elle se dissout dans le verre d'eau. Toute la chambre se sature de drame à tous les stades. Le cigare fume comme une menace sur la gorge du cendrier. Poussière de trahison. Le tapis étale des arabesques vénéneuses et les bras du fauteuil tremblent. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes. Le téléphone sonne. Tout est perdu. Alors, vraiment, vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mails IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire. Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge. »¹⁶

Rancière commente en retrouvant le film source d'Epstein : *Soupçon tragique* (*The Honor of His House* 1918) un mélodrame américain¹⁷. Il explique que la fable, théorique et poétique, du cinéma est prélevée par Epstein sur le corps d'une autre fable, celle du film, dont il efface les aspects narratifs traditionnels. À partir d'une liste d'éléments et surtout d'objets banals (rideau, loquet, stylo, verre, cigare, cendrier, tapis, fauteuil, téléphone), il peut alors composer

15 Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

16 Jean Epstein, *Bonjour Cinéma* [1921] in *Écrit sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, p. 86.

17 Rancière mentionne étrangement Thomas Harper Ince comme réalisateur, alors qu'il s'agit plus vraisemblablement du frère aîné de Cecil B. DeMille : William C. DeMille.

une autre dramaturgie avec son système de suspense, d'actions et de renversements¹⁸, là où, nous l'avons vu, Julien Gracq se servira plus tard des mêmes éléments pour dévaloriser le cinéma vis-à-vis de la littérature, parce qu'il ne trie pas dans la masse des déchets du réel pour faire art. Au contraire, la dramaturgie d'Epstein fait de la pièce du film qu'il visionne, la chambre où se rangent tous ces objets, un véritable cabinet de curiosités modernes, une fantasmagorie de l'intérieur bourgeois dont Walter Benjamin a fait l'analyse¹⁹. C'est le même dispositif que propose Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* où il déclare :

« On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates Motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'oncle Charlie. On a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman. Mais on se souvient d'un sac à mai. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert. Mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux. Mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'un trousseau de clés... »²⁰

Quoique le point de vue de Godard sur les films soit désormais rétrospectif, il reste focalisé sur la question d'une double mémoire, fonctionnelle et amnésique d'un côté, voyante et sélective de l'autre. Burch, quant à lui, remonte plus loin et rapporte l'expérience cinéphile de Louis Delluc :

« Dans un affreux petit cinéma de Clermont-Ferrand, j'ai vu la sensibilité populaire. Le charme de l'écran épanouit violemment le goût des foules si rebelles à se laisser cultiver par tout autre art... Vous croyez peut-être que ce public s'émue surtout du drame ou de ses péripéties feuilletonnesques ? C'est à peine s'il y prit garde. Il vécut une heure de joie rien que pour les robes d'Irène Castle, l'harmonie des ameublements et la grâce remarque des accessoires. »²¹

Burch trouve le point de rencontre de l'intelligentsia et des masses autour d'un motif : le « stéréotype » car lui seul peut réunir les visées contradictoires des différents publics. Nous l'avons vu, Gourmont évoquait une similaire réversibilité des clichés à ce syncrétisme des

18 Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 11.

19 Walter Benjamin, « Louis-Philippe ou l'intérieur », *Paris Capitale du XIX^e siècle* in *Écrits français*, op. cit., pp. 373-401.

20 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4a, « Le contrôle de l'univers ».

21 Louis Delluc, « La Foule devant l'écran » in *Le Cinéma et les cinéastes – Écrits cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 73 (nous soulignons).

visions, populaires et cinéphiles. Les clichés peuvent apparaître creux pour celui qui écrit et garder une valeur d'image vivante pour celui qui lit. Dans le cas particulier du cinéma, le regard ne fait pas que se dédoubler entre l'écrivain et le lecteur ; il se redouble parmi les spectateurs eux-mêmes ; il n'est plus seulement réversible, il est profondément *ambivalent*. Loin d'être honni, le stéréotype cinématographique est l'objet contradictoire, à la fois d'un culte et d'un divertissement, de poésie et d'échange symbolique entre les classes sociales et les hiérarchies culturelles. Car, comme le note Burch :

« Seul le stéréotype « populaire » peut offrir à la fois un contact avec le « grand public » et un véhicule pour l'ineffable ciné-poésie. »²²

Un objet qui parvient à unir autant d'éléments et de vues contradictoires confine habituellement à la pensée magique et au domaine pré-scientifique : il se révèle moins qu'il ne révèle les préjugés et les rêveries du sujet qui peut se croire objectif. Et, en effet, ce que les intellectuels et les artistes de l'époque croient retrouver dans le populisme cinématographique, explique Burch, est une innocence perdue, un déstagement historique des formes du passé, consacrées par la culture bourgeoise et la littérature.

Autrefois l'atelier, désormais la salle de cinéma, servent donc la réponse et la résistance des artistes à l'injonction contradictoire du nouveau régime de savoir-pouvoir pointé par Michel Foucault : individualisation et massification, aux dépens de socialisations différenciées et traditionnelles en voie de disparition. Burch, quant à lui, estime que cette rêverie rafraîchissante qu'occasionne le cinéma et la salle où se réunit son public hétérogène relève de la régression sublime et enfantine de l'intellectuel cinéphile. Les premiers cinéphiles y isolent la représentation du représenté, tout en continuant d'y prendre un plaisir transgressif et régressif à la fois, dénié presque ou masqué par la sublimation poétique et la légitimation intellectuelle qu'ils cherchent dans le cinéma et sa théorisation poétique.

Par ce biais, Burch établit une filiation de la première cinéphilie (Delluc, Epstein, les surréalistes etc.) à la seconde cinéphilie française (les critiques-cinéastes de la Nouvelle Vague). Il explique également le conflit de cette seconde cinéphilie avec une troisième, issue des années quatre-vingt et des bouleversements apportés par la VHS et la consommation domestique du cinéma. Au fond, pour Burch, il est toujours question d'un conflit distinctif, un conflit de classe, où l'intelligentsia après avoir joui de son encanaillement, déplore de s'être

22 Noël Burch, *Revoir Hollywood*, op. cit., p. 8.

fait voler le monopole du discours, en même temps que l'autorité cinéphile, par les spectateurs populaires eux-mêmes, auxquels elle empruntait pourtant la vision. Comment ne pas y voir une répétition travestie du conflit littéraire de l'époque de Gourmont entre les écrivains et leur public ? Le point le plus intéressant est que, selon Burch, les spectateurs de cette troisième cinéphilie, eux-aussi, fondent leur amour du cinéma sur une régression infantile, simplement dénuée de l'apparat métaphysique qui masquait et déniait sa part de vulgarité, voire son obscénité un brin onaniste, pense-t-il, dans le cas de la première et seconde cinéphilie. Pour la troisième génération aussi, les clichés et les stéréotypes deviennent un point essentiel et ambivalent de culte, entre la rêverie nostalgique et la critique de procédés éculés.

b. Baudelaire : l'Amérique et le récit de fin du monde

Une fois remises à jour l'équivocité du discours et de la pratique des écrivains, comment expliquer la sédimentation contraire d'hostilité univoque vis-à-vis des clichés ? Comment expliquer qu'elle ait pu si bien recouvrir ces ambivalences jusqu'à les faire oublier ? Une réponse est à trouver dans la contradiction et le refoulement de la pratique impure de l'écriture et la lettre des positions puristes des écrivains, contradiction qui s'exprime de la manière la plus aiguë avec Baudelaire. Pour dénier *en droit* le processus de son écriture *en fait*, ce dernier distribue, la charge négative du cliché dans un territoire particulier : l'Amérique. Il est, semble-t-il, parmi les premiers, à dessiner l'horizon d'une fin de la critique et d'une fin de l'élévation artistique et spirituelle, par le biais d'un problème romantique et moderne qu'instaure l'Amérique et ses promesses.

Baudelaire désigne le désastre à venir d'un néologisme destiné à un long succès, de l'ordre à nouveau du poncif qu'il souhaitait créer pour atteindre le génie : le verbe *américaniser*. Par son biais, il prophétise une apocalypse morale, un effondrement futur et déjà actuel des valeurs artistiques dans le populisme, le commerce et le matérialisme. Baudelaire invente ce terme à peu près à la même époque que naît et se diffuse le terme cliché de l'argot d'atelier aux salles de rédaction. Il le forge très précisément à l'occasion de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, où il expose, écrit-il, sa « méthode critique »²³.

23 Charles Baudelaire, *Critique d'art*, *op. cit.*, p. 240 (nous soulignons).

Baudelaire répond à l'enthousiasme, selon lui naïf, de Maxime Ducamp pour la modernité technique. À la même période, dans la préface à ses *Chants Modernes* ce dernier proposait, en effet, une poésie résolument moderne de la Vapeur et de l'électricité. Le point intéressant pour nous est que Ducamp entendait dresser cette nouvelle poésie précisément contre les clichés que tout lecteur retrouve sous la forme, écrit-il, « des anciennes idées dont on a bercé son enfance et qu'on a tenté de rendre neuves en les enfermant dans une forme *toute faite* et dite à *la mode* ; [...] des imitations, des plagiat, des vieilleries, des non-sens, des inutilités »²⁴. Contre cette fossilisation des idées et du langage, Du Camp estimait que « nous voyons la jeune Amérique qui fait la part belle à la civilisation prochaine ; nous voyons l'Australie qui se prépare à recevoir l'héritage de l'Amérique ; et nous nous contentons de mauvaises traductions de Platon [...] ». Cette tare de la France et plus largement de l'Europe, figée sur son jargon « gréco-savant » aurait dit Gourmont, c'est-à-dire sur la tradition et les Anciens, se résume, selon Ducamp, dans la peur du « *mot propre* ». Contre lui, les médiocres conservateurs de la tradition, écrit-il, « ont inventé de véritables logogripes pour dire les choses les plus ordinaires ». D'emblée, le rôle de l'Amérique s'intègre à une questionnement relatif à l'écriture, à son renouvellement contre les clichés.

La proposition de Baudelaire, on le sait, est plus complexe que la simple opposition de l'Ancien et du Moderne de Ducamp. Nous l'avons déjà évoqué en distinguant chez lui modernité de la vie moderne. Si ce Ducamp figurerait bien un nouveau Charles Perrault, Baudelaire incarnerait sûrement mieux un nouveau Boileau²⁵. Il écrit pour l'occasion :

« Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est totalement *américanisé* par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. »²⁶

24 Maxime Du Camp, *Les Chants Modernes*, Paris, M. Lévy Frères, 1855, p. 9 et sq. (consulté sur Gallica.fr). Toute la préface est un long réquisitoire contre les clichés, au sens large du terme ; quand bien même celui-ci en serait absent, on en retrouve toutes les caractéristiques à travers celles de l'académisme.

25 Marc Fumaroli (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.

26 Charles Baudelaire, *Critique d'art*, op. cit., p. 240 (nous soulignons pour le terme « américanisé »).

Si l'on resitue cet extrait dans l'exposé de Baudelaire, on ne manque pas d'être frappé par l'apparente contradiction qui affecte l'argumentation. Baudelaire professe, en effet, quelques lignes plus tôt un « cosmopolitisme » artiste et critique. Il entend ainsi ne pas s'arrêter aux canons et aux conquêtes techniques qui garantissent une prétendue supériorité de l'Occident, en particulier l'Europe, par le « progrès ». C'est donc fort à propos qu'il note entre parenthèses que, écrit-il, « (tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé) »²⁷. Dans cette perspective de relativisme culturel, afin de se « dégager de toute espèce de pédanterie », Baudelaire soutient le courage de s'ouvrir à « l'insolite ». Il prend l'exemple de la culture chinoise qui ne fait pas encore consensus à l'époque, en pleine vogue d'orientalisme. Pourquoi l'ouverture à l'insolite extrême-oriental devient-elle fermeture aux nouveautés d'outre-Atlantique ? Comment comprendre cette apparente contradiction, cette frontière que Baudelaire pose à sa propre démarche de cosmopolitisme critique et artistique ?

Il utilisera à nouveau le mot dans un écrit stupéfiant, de son recueil *Fusées*, et pour cela régulièrement cité. Cinq ans plus tard, vers 1860, Baudelaire amplifie ce qui devient alors pour lui une véritable prophétie. Il déploie alors son usage du terme « américaniser » lorsqu'il écrit dans *Fusées* :

« Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? [...] Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement *américanisés*, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ces résultats positifs [...] – Alors, le fils fuira la famille [...] pour fonder un commerce, pour s'enrichir et pour faire concurrence à son infâme papa – fondateur et actionnaire d'un journal qui répandra les lumières et qui ferait considérer *Le Siècle* d'alors comme un suppôt de superstition [...] La justice, si, à cette époque fortunée, il peut encore exister une justice, fera interdire les citoyens qui ne sauront pas faire fortune [...] Ces temps sont peut-être bien proches ; qui sait même s'ils ne sont pas venus [...] »²⁸

On note ici le condensé des tares associées au cliché que nous avons relevé à plusieurs reprises désormais : l'aspect *inauthentique* d'un monde qui finit et continue d'exister à la fois ; l'aspect *mécanique*, relié à la technologie et au progrès ; et, enfin, l'extension totalitaire de la

27 *Ibid.*, p. 236.

28 Charles Baudelaire, *Fusées* in *op. cit.*, p. 665-666 (nous soulignons).

mercantilisation associée, en large partie, à l'Amérique et à la figure naissante du *yankee*, dont, quelques années plus tard, Mark Twain proposera une version autrement plus humoristique dans *A Connecticut Yankee in King's Arthur Court* (1889)²⁹. On note, enfin, que la contextualisation morale par Baudelaire, qui oppose un fils à son père dans la quête du profit n'est pas sans rappeler les maximes pour la conduite de la vie et de ses mœurs que Benjamin Franklin, premier des *self made man* américains, adressait à son fils (quelques unes à son neveu) dans ses mémoires³⁰.

Le ton employé par Baudelaire préfigure, selon nous, le style hyperbolique et paradoxal d'un Jean Baudrillard. À un siècle d'écart, lui aussi, désigne un même mal pour rendre compte de la défaite de la réalité dans des simulacres et des clichés. Ce mal qui transforme la réalité en simulation et en hypperréalité prend pour Baudrillard comme pour Baudelaire le nom d'*Amérique*³¹. Or, ce style baudelairien, nous l'avons vu, son mélange détonnant de clichés académiques et de clichés journalistiques, sa part d'ignorance de la tradition qui lui permet d'aller au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, c'est ce que Jules Laforgue nomme justement l'« américanisme » de Baudelaire.

Pour Laforgue, cet « américanisme » baudelairien correspond à son cosmopolitisme opposé au provincialisme français, autant qu'à pour son admiration pour Edgar Poe. Plus profondément, il correspond à son art de la transgression poétique : transgression de la mesure, usage de la combinaison excessive, surenchère qui mélange le haut et le bas, le noble et le vil, à l'américaine. En pratique, cet américanisme correspond donc à un art du cliché, de l'excès, de l'hyperbole qui donne la mesure d'une démesure³². On l'aura compris, la poétique baudelairienne ne consiste pas, selon nous, à dresser l'art contre les clichés comme l'on serait trop vite tenté de le croire. Elle entend plutôt dresser les clichés *les uns contre les autres*, afin de produire un nouveau sentiment poétique que Baudelaire sait en partie éphémère.

La hantise et la réticence farouche de Baudelaire à l'égard de l'Amérique s'expliquent néanmoins si l'on recontextualise son propos dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855. Jarrige rappelle à cet égard :

29 Mark Twain, *Un Yankee à la cour du Roi Arthur* [1889], trad. Odette Ferry, Paris, Terre De Brume, 1994.

30 Benjamin Franklin, *Avis nécessaire à ceux qui veulent devenir riches, Mémoires et propos au fondement de l'Amérique marchande*, Montréal, Lux Éditeur, 2012.

31 Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, Poche, 1986.

32 Jules Laforgue, « Critique littéraire. Notes sur Baudelaire » in *Œuvres Complètes*, t. III, L'Âge d'Homme, 2000, pp. 160-181.

« En France [...] les débats resurgissent à l'occasion de l'ouverture de la grande galerie des Machines de l'Exposition universelle organisée à Paris en 1855. L'engouement du public pour l'industrie et ses techniques, et la désertion de l'exposition des beaux-arts au profit de celle des machines en mouvement alertent les écrivains et les artistes. »³³

Quant au second texte de Baudelaire, souvent présenté comme singulier, il s'intègre à un genre naissant, ainsi que le rappelle également Jarrige :

« À cette époque, une littérature de la « fin du monde » par la technologie commence aussi à apparaître [...] dans les œuvres des romantiques anglais comme Byron, Robert Southey ou Carlyle [...] Autour de 1830 apparaît un nouveau langage pour désigner la société industrielle naissante ; des néologismes doivent aider à donner du sens aux bouleversements vécus. »³⁴

S'il ne mentionne pas le mot « américaniser » forgé par Baudelaire, nous pensons que ce dernier appartient à ces « néologismes » qui désignent les transformations apportées par la technique, en même temps qu'il en propose une causalité, celle de l'Amérique. Preuve encore que la prophétie baudelairienne répond à un certain air du temps, un ouvrage paraît la même année que l'Exposition universelle et son compte-rendu : *La Fin du monde par la science* d'un auteur oublié, Eugène Huzar, où ce dernier anticipe des catastrophes à venir du fait des progrès techniques de l'humanité. Jarrige rappelle pour finir un livre préfigurant la science-fiction et paru quelques années plus tôt d'un ancien saint-simonien déçu, Émile Souvestre. Le héros de l'aventure *Le Monde tel qu'il sera* (1846) est transporté en l'an 3000, époque à laquelle le progrès technique a triomphé dans la « République des Intérêts-Unis » (on note bien entendu le jeu de mot avec les États-Unis). Tout est automatisé mais la population est toujours plus aliénée par l'industrie et les inégalités qu'elle engendre. Face à ce genre nouveau, Jarrige suggère la conclusion suivante :

« Diverses dystopies montrant l'avenir terrifiant des sociétés industrielles surgissent au milieu du xix^e siècle, *comme si la fiction prenait le relais des protestations de moins en moins audibles.* »³⁵

Notre hypothèse de lecture est donc la suivante : ce que l'on identifie dans l'antiaméricanisme baudelairien correspond à une démarche intellectuelle similaire mais inversée à celle critiquée par Edward W. Saïd dans son ouvrage *L'Orientalisme, L'Orient*

33 François Jarrige, *Techno-critiques*, op. cit., p. 89.

34 Ibid., p. 89.

35 Ibid., p. 90.

inventé par l'Occident. À travers l'analyse d'un complexe « savoir-pouvoir » européenocentré, ce dernier dénonce l'appropriation de l'Orient par l'Occident (France et Angleterre plus particulièrement). La thèse de Saïd est que l'Orient, en tant que tel, est inventé par l'Occident pour ses propres intérêts de supériorité ethnique, politique et économique. Non seulement donc la réception de cette altérité orientale est oblique et défigurante mais elle est aussi très largement une projection de la part de l'Europe. Les premières lignes de son introduction ont ainsi trait à un lieu commun intellectuel et français, vis-à-vis de la littérature du XIX^e siècle :

« Séjournant à Beyrouth pendant la terrible guerre civile de 1975-1976, un journaliste français dit avec tristesse de la ville basse éventrée : « Elle avait semblé autrefois faire partie [...] de l'Orient de Chateaubriand et de Nerval » [...] Cela semble peut-être sans importance que des Orientaux soient eux-mêmes en jeu de quelque manière, que, à l'époque de Chateaubriand et de Nerval, déjà, des Orientaux aient vécu là et qu'aujourd'hui ce soient eux qui souffrent : l'essentiel pour le visiteur européen, c'est la représentation que l'Europe se fait de l'Orient et de son destin présent, qui ont l'un et l'autre une signification toute particulière, nationale, pour le journaliste et pour ses lecteurs français. »³⁶

La démarche de l'intelligentsia européenne et française en particulier vis-à-vis de l'Orient s'invente, selon Saïd, par la littérature et la peinture. Cette thèse nous permet de faire l'hypothèse d'une démarche miroir vis-à-vis de l'Amérique, inventée également en tant que telle, comme le mythe inversé, cauchemardesque et trivial du paradisiaque et fascinant Orient.

Nous l'avons remarqué plus tôt : alors même qu'il portait l'anathème sur les intellectuels et les esthètes académiques, Baudelaire invitait d'un côté à s'intéresser à l'Orient mais de l'autre il dénigrait purement et simplement l'Amérique. À la différence de la « sous-culture » orientale, inventée par l'Occident comme Autre lointain, « bizarre » et monstrueux³⁷, l'Amérique représente une altérité de proximité, non plus géographique mais temporelle. Plutôt que de stimuler l'imaginaire en lui faisant rencontrer l'« insolite », cette altérité se révèle dangereuse parce qu'elle figure un en-dehors de la culture. Mieux, elle figure un « dehors » *interne* à la sphère occidentale elle-même, un principe actif de négation de la culture occidentale, par elle-même et ses progrès, qu'il s'agit d'identifier et de refouler en le projetant sur un ailleurs. À proprement parler, de l'Orient à l'Amérique, la figure de *l'altérité*

36 Edward W. Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* [1978], trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 29.

37 Charles Baudelaire, *Critique d'art, op. cit.*, p. 188 : « Bien que l'Oriental individuel ne puisse secouer ou déranger les catégories générales qui donnent un sens à sa *bizarrierie*, cette *bizarrierie* peut néanmoins être appréciée pour elle-même » (nous soulignons).

devient celle de *l'aliénation*. Notre hypothèse complète est la suivante : au moment où l'Europe connaît les bouleversements de l'industrialisation, elle invente l'Orient, si l'on en croit Saïd, comme altérité dissemblable, radicale mais positive. L'Orient figure un lointain passé et un âge d'or de l'humanité. La complémentaire est qu'en même temps l'Europe *invente* l'Amérique, par la voix de Baudelaire et d'autres, comme altérité semblable, tout aussi radicale et négative. Celle-ci agit comme un miroir déformant qui réfléchit et projette l'Europe dans un futur faustien et apocalyptique pour l'humanité et ses prétendus progrès.

À cet égard, l'Amérique fédère une réserve d'imaginaire *pour* l'Europe, un imaginaire exotique et répulsif à la fois qui sert aussi bien l'évasion que le retour à soi-même et la définition, par contraste, de l'identité de Vieux Monde, nécessairement menacé par l'altérité aliénante du Nouveau, si la proximité, le mimétisme, c'est-à-dire l'*américanisation* se fait trop grande. La simple désignation d'un « Nouveau » et d'un « Vieux » monde inscrit cette confrontation dans les logiques esthétiques et historiques de la modernité. Angenot fait la remarque suivante :

« À ce rejet viscéral de la modernité correspond un anti-américanisme de principe dont il faudra étudier un jour le poids dans la phraséologie de droite et de gauche. L'Amérique, qui pour le XIX^e siècle était cet « heureux pays [...] favorisé des regards du ciel » [Timon] devient, vers 1880, l'image de l'anti-société [...] L'Amérique s'inscrit dans le pamphlet selon la logique des mythes : elle figure un pendant, un contre-modèle qui s'oppose au modèle, valorisé, de l'ancienne France ; le pamphlet est inévitablement conduit à incarner le mal, à le *territorialiser* ; il lui faut trouver un sujet substantiel où accrocher ses prédicats idéologiques – d'où cette paranoïa de la Conspiration [...] »³⁸

L'enjeu de ce conflit est celui d'une hégémonie culturelle et celui d'une question : *qui* est l'Occident ? Qui est le modèle et qui le double et la copie ? À la différence de l'Orient tel que l'évoque Saïd, l'Amérique produit en grande partie sa propre imagerie qui n'est pas le fait de l'Europe ou de la France. Celles-ci ne font, pour ainsi dire, que *superposer* la lettre de leurs textes critiques aux images américaines. Sauf que cette superposition ne laisse pas deux éléments hétérogènes, discontinus ; elle *impressionne* profondément la matrice intellectuelle et forme ainsi, selon nous, l'image de la pensée que l'on se fait de l'Amérique lorsqu'elle est perçue à travers l'image qu'elle projette, notamment à travers son cinéma.

38 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 105-106.

Dans ce paradigme, à l'instar des Orientaux, il n'appartient pas non plus aux Américains de dire la vérité sur eux-mêmes. Seul un Européen peut dévoiler leur réalité, ainsi que l'explique Jean Baudrillard, un siècle après la prophétie de Baudelaire, lorsqu'il écrit :

« Il se peut que la *vérité* de l'Amérique ne puisse apparaître qu'à un Européen, puisque *lui seul* trouve ici le simulacre parfait, celui de l'immanence et de la transcription matérielle de toutes les valeurs. *Les Américains, eux, n'ont aucun sens de la simulation*. Ils en sont la configuration parfaite, mais ils n'en ont pas le langage, étant eux-mêmes le modèle. »³⁹

Mais si seul un Européen, et a fortiori un Français, peut dire la vérité de l'Amérique, ce n'est pas parce que les Américains, comme les Orientaux, seraient réduits au silence. C'est parce que, selon Baudrillard, de manière essentielle, il ne s'agit pas pour eux de « dévoiler la réalité », il leur incombe de « mettre en scène une fiction ». Ainsi, ne faut-il pas leur demander « autre chose qu'être Américains ». Baudrillard ne « leur demande pas d'être intelligents, sensés, originaux, je ne leur demande, écrit-il, que de peupler un espace sans commune mesure avec le mien ⁴⁰ ». Leurs intellectuels eux-mêmes ne seraient pas à même de dévoiler leur réalité, non seulement par une certaine infériorité constitutive, selon Baudrillard – ils sont compassés de déférence à l'Europe et à son *académisme* – mais parce que, pour eux, écrit cette fois le critique de cinéma Jean-Michel Frodon :

« [...] le dévoilement de [leur] réalité *est* la mise en forme d'une fiction. Parce que la réalité d'un Américain est fondamentalement une histoire à construire, bien davantage qu'un « étant-là » à enregistrer (l'étant-là, on va y revenir, ayant été exterminé [les Indiens] précisément pour faire place à la « réalité américaine ») »⁴¹.

Conclure : parce que la *réalité* de l'Amérique est d'être une *fiction*, une utopie qui s'est vécue depuis le début comme une réalité. Désagréable constat. Il faut sûrement être Européen, ou mieux, Français, philosophe ou cinéphile, pour poser une telle métaphysique réificatrice. De même, sûrement faut-il l'être pour parvenir à distinguer si magistralement une réalité *de* la fiction fictionnante dans une autre culture que la sienne. Baudrillard est sur le point d'avouer sa filiation aux *opus majorum* de la pensée française du XVIII^e et du XIX^e siècle et leurs préjugés lorsqu'il écrit :

39 Jean Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 97 (nous soulignons).

40 *Ibid*, p. 31.

41 Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale, cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 106.

« La même exaltation mythique et analytique qui nous faisait tourner nos regards vers ces sociétés antérieures nous pousse aujourd'hui du côté de l'Amérique, avec la même passion *et les mêmes préjugés*.⁴² »

Si l'on suit cette démonstration et ce parallèle jusqu'au point extrême où les porte Baudrillard, l'Amérique, pas plus que l'Orient, n'est l'Amérique telle qu'elle est, mais, au contraire, l'Amérique telle qu'elle a été *américanisée* par l'Europe. À ceci près que le rôle actif, c'est-à-dire le pôle producteur de ce processus est disputé, tandis qu'il était le résultat d'une hégémonie européenne dans le cas de l'Orient.

L'usage péjoratif de l'adjectif « américanisé » n'incarne donc pas même une sous-culture dénigrée ou valorisée à l'instar du franchement « bizarre » ou de l'authentiquement monstrueux qui intéressent Baudelaire. Le verbe comme l'adjectif incarnent un en-dehors de la culture, un « dehors » interne à la sphère occidentale elle-même qu'il s'agit, de Baudelaire à Baudrillard, de stigmatiser, solennellement ou ironiquement mais toujours avec une grande virulence. Dans cette image de la pensée, « l'Amérique » figure la face sombre, une invasion qui gagne tous les cerveaux et tous les cœurs au point de subvertir l'ordre social en « zoocratie », autre néologisme que Baudelaire invente également pour l'occasion et qui désigne un paradoxe : non pas le retour à la bestialité qui ferait état d'un reste de « vitalité », mais l'organisation *politique* d'une déchéance qui ravale les hommes au rang d'animaux dépourvus de spiritualité⁴³, c'est-à-dire au rang d'Américains.

Nous l'avons vu, Deleuze propose, dans sa langue propre, un récit apocalyptique proche à celui de Baudelaire et de Baudrillard, lorsqu'il évoque en 1983 la crise de l'image-action au cinéma après la seconde guerre mondiale. « Voilà que l'Amérique, écrivait-il, relance la question romantique », c'est-à-dire « *le règne des clichés*, à l'intérieur comme à l'extérieur ». Nous l'avons vu, contre cette apocalypse, la mission de « l'âme » (européenne) du cinéma est pour Deleuze la suivante : « dégager une Image de tous les clichés, et de la dresser contre eux »⁴⁴. Les ambivalences et les contradictions signalées dans la généalogie historique du rapport au cliché n'annulent donc pas la profonde hantise et le rejet déclaré. Au contraire, elles semblent les susciter à nouveau frais et à chaque fois. Le problème des clichés, tel qu'il

42 Jean Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, p. 32 (nous soulignons).

43 Pour une interprétation qui ne tire pas Baudelaire vers l'aliénation du règne de la marchandise, interprétation désormais traditionnelle depuis Walter Benjamin et qui nous pousse à la vision d'un élitisme critique chez le poète, cf. « La République poétique » in Jacques Rancière, *Le Fil perdu*, *op. cit.*

44 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 282 (nous soulignons).

apparaît au XIX^e siècle, converge vers un antiaméricanisme, notamment français, qui attribue à un pays et ses habitants, toutes les tares du cliché, à savoir : le mécanisme, l'inauthenticité, le mercantilisme, le caractère bourgeois au sens de boutiquier, comptable et populaire, l'absence de projet esthétique et politique, etc.⁴⁵.

Il s'agit là d'idées que l'on retrouve de manière plus grossière chez nombre d'auteurs philosophes et critiques de cinéma pour qui les États-Unis ne sont pas vraiment « un pays, pas même un continent [mais] un concept, une idée, un fantasme »⁴⁶. Deux ouvrages du critique Jean-Michel Frodon, directeur de la rédaction des Cahiers du Cinéma de 2003 à 2009⁴⁷, peuvent servir de fil conducteur à cet égard : un essai, *La Projection nationale, cinéma et nation*⁴⁸ et un ouvrage pédagogique de référence, *La Critique de Cinéma*⁴⁹. Dans ce dernier, l'auteur commence par avancer le « caractère français » de la critique d'art, en la faisant remonter au philosophe des Lumières Diderot et ses *Salons* avant d'évoquer pêle-mêle Baudelaire, Flaubert, Sainte-Beuve et Proust. Il propose ensuite la rupture : entre une « impureté » américaine qui voit dans le cinéma avant tout une forme de divertissement (entertainment) tandis que l'activité critique (française par excellence), dans « son principe [...] n'a de véritable sens qu'au nom de la *promesse d'art* du cinéma, qu'accomplit ou non chaque film »⁵⁰. Aux Américains donc le divertissement commercial, aux Français, la critique et la promesse d'art du cinéma.

Suivant cette image française de la pensée, emblématisée par Frodon, premièrement, la conscience historique d'une tradition n'existerait pas chez les Américains en vertu de la jeunesse ou de la *primitivité* de leur pays. Cette anhistoricité fondamentale rendrait le cinéma américain particulièrement propice à la production de *mythologies*, pour reprendre les termes

45 Pour un catalogue plus exhaustif des associations péjoratives professées à l'égard des États-Unis au XIX^{ème} siècle, se reporter à Philippe Roger, *L'Ennemi américain*, op. cit. ; pour le cas des griefs de Baudelaire en particulier, se reporter au chapitre « Le temps du mépris », sous-chapitre « Baudelaire : de l'Amérique belge à la fin américaine du monde ».

46 Nous citons, en le tronquant, Thierry Jousse dans son éditо des *Cahiers du cinéma*, n° 462, 1992. Voir également la mise en perspective plus générale de ce texte dans le recueil anthologique qui couvre des articles des années 1950 aux années 1990 in *Le Goût de l'Amérique*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma, 2001.

47 Si nous signalons les titres ou le statut professionnel, c'est à la fois afin de justifier du caractère représentatif d'une tendance plus générale qu'il emblématise selon nous, mais également afin de procéder à une localisation stratégique de sa position de pouvoir à l'intérieur d'un champ cinéophile.

48 Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale*, op. cit.

49 Jean-Michel Frodon, *La Critique de cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 2008.

50 Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale*, op. cit., p. 57.

de Roland Barthes dans son ouvrage éponyme⁵¹. Deuxièmement, quant à l'existence préalable d'arts pré-capitalistes qui motiveraient une autonomisation vertueuse de l'art, les États-Unis en seraient dépourvus. C'est ce qui fait dire au théoricien Béla Balázs dans un article intitulé « Le premier et le seul art bourgeois » :

« D'Europe la caméra émigra en Amérique. Pourquoi est-ce néanmoins l'Amérique qui donna l'art cinématographique à l'Europe ? Pourquoi les formes d'expression spécifiques du nouvel art furent-elles découvertes à Hollywood plutôt qu'à Paris ? C'était la première fois que l'Europe apprenait un art de l'Amérique [...] La raison en est que le cinéma est le seul art né à l'époque du capitalisme.⁵² »

S'il n'y a aucun hiatus entre l'idéologie culturelle américaine et son système capitaliste de production, les États-Unis seraient donc dépourvus de toute conscience du cliché. Cette inconscience et cette inculture conditionneraient en retour la réussite de la culture américaine, en particulier de son cinéma, ce dernier étant lui-même vierge d'une histoire pré-capitaliste et de traditions artistiques. Mais cette opportunité a tôt fait de se renverser en malédiction, notamment si l'on en croit Deleuze lorsqu'il écrit :

« [...] la fureur contre les clichés ne mène pas à grand-chose tant qu'elle se contente d'en faire une parodie ; malmené, mutilé, détruit, un cliché ne tarde pas à renaître de ses cendres. En fait, ce qui a fait l'avantage du cinéma américain, être né sans tradition préalable qui l'étouffât, se retourne maintenant contre lui. Car ce cinéma de l'image-action a lui-même engendré une tradition dont il ne peut plus, dans la plupart des cas, se dégager que négativement. [...] Pour de grands créateurs, le chemin de l'émigration s'est inversé [...] »⁵³

Comme le remarque l'historien Philippe Roger dans son ouvrage *L'Ennemi américain, généalogie de l'antiaméricanisme français* : un antiaméricanisme multiforme, semé de contradictions, mais profondément *consensuel* est, pour le dire brièvement, l'un des dénominateurs communs et les plus constants de la culture française, depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, par-delà les obédiences idéologiques ou politiques. Il s'apaise à quelques rares

51 Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit.. Dans le chapitre « Le mythe aujourd'hui », p. 221-272, Barthes qualifie le mythe comme parole dépolitisée et anhistorique qui naturalise la réalité sociale ; ce qu'ontologiquement produirait l'Amérique à travers son cinéma si l'on s'en tient aux préjugés d'absence de tradition et d'entité politique purement fictionnelle ou utopique qui se prend pour réalité.

52 Béla Balázs, *Le Cinéma : nature et évolution d'un art nouveau* [1948], trad. Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011, p. 152. Au passage notons le terme « bourgeois » déjà analysé plutôt et très français puisque, comme celui de « cliché », il est souvent « copié-collé » dans les autres langues.

53 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 284.

moments dans l'Histoire de la relation des deux pays mais, le plus souvent, pour mieux reprendre de plus belle. Il forme, lui aussi, une *image de la pensée*, ou, pour le dire dans les termes de Roger, reprenant le concept à Barthes et Foucault, un *discours*, autrement dit un fond culturel impur de préjugés structurant la pensée.

Concernant le cinéma, il peut donc y avoir, à la même époque, autant d'antiaméricanisme dans les critiques de cinéma du communiste Georges Sadoul et son matérialisme marxiste que dans le personnalisme, repris à Emmanuel Mounier et reformulé dans une théorie du réalisme ontologique du cinéma, par le chrétien André Bazin ; quand bien même l'un et l'autre s'opposent formellement dans le contexte et le champ cinéphilique d'alors⁵⁴. Ce paradoxe criant et pourtant souvent inaperçu de l'antiaméricanisme, Roger l'explique de la manière suivante :

« Dès la fin du XIX^e siècle, presque tous ses ingrédients sont réunis. Ses *schémas narratifs* largement constitués, son argumentaire fourbi, sa rhétorique rodée. Fait plus frappant encore : il est déjà consensuel [...] L'antiaméricanisme suscite en France une forte adhésion en tant que *récit*, sans que cette adhésion soit nécessairement accompagnée d'animosité ressentie : d'où la protestation sincère de tel ami qui, après avoir énoncé un topos typique de l'antiaméricanisme français, se défend de tout mauvais sentiment à l'endroit des Américains [...] Il est massivement produit par l'intelligentsia, *il en est l'émanation* [...] comme l'un des aspects d'une relation ambivalente, ambiguë, contradictoire [entre la France et les États-Unis] [...] sans qu'on sache très bien si c'est en famille ou entre « perfect strangers. »⁵⁵

L'un des préjugés majeurs de l'antiaméricanisme et pas des moindres était le suivant : les États-Unis ne seraient pas vraiment un pays réel mais une entité socio-politique ontologiquement *fictionnelle*. Un nombre important d'auteurs français, particulièrement intéressés par le cinéma, s'accordent, en effet, dans cette perspective à affirmer que les États-Unis ne sont pas vraiment « un pays, pas même un continent [mais] un concept, une idée, un fantasme ». Pourquoi un fantasme ? Parce que cette remarque s'appuie sur un corollaire : le lieu commun selon lequel la naissance des États-Unis comme nation se prolonge avec la naissance du cinéma comme art et surtout comme industrie.

Mais il y a plus dans le glissement de l'appellation « États-Unis » à celle d'« Amérique », de l'étiquette officielle à l'idée-fiction et au fourre-tout, amas de fantasmes, soit dépréciatifs, soit

54 Antoine de Baecque, *La Cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

55 Philippe Roger, *L'Ennemi américain*, op. cit., p. 10, 11, 17, 19 (nous soulignons).

valorisants et passionnés. Il s'agit de la critique selon laquelle l'appropriation du terme « Amérique » par les états-uniens serait, par nature, un « abus de langage », selon les mots de Frodon. Ce dernier établit ce jugement sur la foi, premièrement d'un nom générique, les « États-Unis », qui ne fait référence à aucune réalité particulière, historique ou topographique, mais seulement à une entité politique totalement abstraite. Deuxièmement, il prétend s'établir sur le fait que les habitants des États-Unis ne se nomment pas « les États-uniens » mais, de manière abusive, « les Américains », spoliant une part de leur identité aux autres habitants du continent qui ne peuvent prétendre à une telle globalité identitaire⁵⁶. Dans ce raisonnement, le nom « Amérique » lui-même serait donc littéralement un cliché au sens d'un abus de langage, d'un excès, d'une hyperbole qui renvoie moins à une réalité qu'au fantasme d'un effet de style qui serait donc, par le langage et le discours, consubstantiel des États-Unis et sa population.

Le constat de l'abus est peut-être indéniable, moins les conclusions qu'on en tire. Car dans cette perspective, l'« impérialisme » américain devient une donnée sémantique, génétique et donc perpétuellement actualisable, autrement dit, toujours vraie et à tous les niveaux. Il faut se questionner de savoir où se situe véritablement l'abus de langage, une fois constaté que les penseurs critiques emploient eux-mêmes le terme d'« Amérique » ? Ne prennent-ils pas un certain *plaisir*, mental et dépréciatif, affectif et coupable, à faire parler ainsi « l'Amérique » comme une marionnette, en l'utilisant grammaticalement comme véritable sujet, autonome, homogène, vivant, agissant, doué presque d'un libre arbitre, tout du moins de sentiments et de passions ? Si l'Amérique américaine est proprement un abus de langage, la critique *de* l'Amérique, plutôt que la critique de telle politique américaine par exemple, ne serait-elle pas un abus d'abus ?

Sans se préoccuper de l'anachronisme, Jean-Michel Frodon cite à contre-emploi Alexis de Tocqueville et son ouvrage *De la Démocratie en Amérique*. Ce dernier y écrivait : « L'Union est une nation idéale qui n'existe pour ainsi dire *que dans les esprits*, et dont l'intelligence seule découvre l'étendue et les bornes ⁵⁷ ». Le cliché de ce cliché intervient lorsque Frodon n'estime pas nécessaire de produire les références exactes de ces propos rapportés de Tocqueville ; il précise seulement que ce dernier « notait déjà » l'idée que Frodon lui reprend, attestant semble-t-il, le caractère *entendu* depuis plusieurs siècles d'une telle remarque sortie

⁵⁶ Jean-Michel Frodon, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁷ Pour un condensé de cette démarche déjà vieille d'un siècle cf. le chapitre « Tocqueville & C° : « l'Amérique en sucre » » in, Philippe Roger, *L'Ennemi américain*, *op. cit.*, p. 86-93.

de son contexte. Si l'on reste commodément au niveau d'une comparaison des « grands récits »⁵⁸ nationaux comme le fait Frodon, il existerait donc, en effet, des vérités *essentielles* et intemporelles sur l'Amérique que les Français, en particulier, auraient la chance de savoir et de pouvoir dévoiler.

Sitôt au contraire que l'on s'attelle à l'analyse critique de ces « grands récits », en tant que récits et donc dans le rapport complexe qu'ils entretiennent avec la réalité, rien n'est moins sûr. L'accusation, portée à l'égard des États-Unis, selon laquelle le pays ne serait pas vraiment un pays mais une fiction, une utopie qui se vit comme réalisée, cette accusation peut en effet tout à fait être émise à propos de la France Républicaine des Droits de l'Homme. À ce titre, Pierre Bourdieu parle de l'affrontement entre la France et les États-Unis, comme celui de deux « Impérialismes de l'Universel » avant de préciser plus loin que :

« La France est *une sorte d'idéologie réalisée* : être français, c'est se sentir en droit d'universaliser son intérêt particulier, cet intérêt particulier qui a pour particularité d'être universel.⁵⁹ »

La proximité avec les propos de Baudrillard à l'égard de l'Amérique, rapportés plus tôt, ne doit pas cacher que ces deux « impérialismes de l'universel » n'opèrent pas tout à fait sur le même plan mais, nous le suggérons plus tôt, dans une répartition des tâches et des hiérarchies culturelles : prétendument haute, critique et militante dans le cas de la France ; prétendument populaire, divertissante et apolitique dans le cas de l'Amérique.

Le principe prétendument français, la « promesse d'art » mentionnée par Frodon ou le projet esthétique et politique évoqué par Deleuze, commandent et légitiment, pourrait-on dire, un mouvement de la pensée française vis-à-vis du cinéma américain, même lorsqu'il s'agit de le valoriser. Nous l'avons vu, les surréalistes et les premiers critiques de cinéma, comme Louis Delluc ou Jean Epstein, s'attachent ainsi à voir un autre film dans les films américains du cinéma muet, un film qui relève d'une véritable « ciné-poésie » du pré-langage du cinéma. Mais surtout, ils s'attachent à voir le même film que le public populaire et, en même temps, un autre. Selon Delluc, au contraire des cas mentionnés précédemment, le public populaire

58 Frodon reprend le terme, sans l'esprit critique, à Jean-François Lyotard in *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979 ; et *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilé, 1988.

59 Pierre Bourdieu, « Deux Impérialismes de l'Universel » in Coll., Christine Fauré & Tom Bishop (dir.), *L'Amérique des Français*, Paris, éd. F. Bourin, 1992, p. 49.

reste fasciné par le drame qui se joue à l'écran. Dans le même ordre d'idée, l'historien de l'art Élie Faure rapporte son expérience dans un article intitulé « De la cinéplastique » :

« Je me souviens des émotions inattendues que m'ont procurés, sept ou huit ans avant la guerre, certains films – français, ma foi ! – dont le scénario était, d'ailleurs, d'une incroyable niaiserie. La révélation de ce que pourra être le cinéma de l'avenir me vint un jour, j'en ai gardé le souvenir exact, de la commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge. Dès cet instant, je ne prêtai plus attention au martyr de la pauvre femme condamnée, pour sauver son mari du déshonneur, à se livrer au banquier lubrique qui a auparavant assassiné sa mère et prostitué son enfant [...] j'assistais à une brusque animation dans la foule des personnages que j'avais déjà vus, immobiles, sur les toiles de Greco, de Franz Hals, de Rembrandt, de Vélasquez, de Vermeer, de Courbert, de Manet [...] jusqu'au jour où je n'eus plus besoin de faire appel à ma mémoire et d'invoquer des peintures familières pour justifier les impressions plastiques neuves que j'éprouvais au cinéma.⁶⁰ »

On discerne à la lecture de cette citation trois éléments : 1. Le fait étonnant pour Faure que ce soit dans des films français qu'il ait remarqué cet avenir du cinéma. 2. L'esthétique, bien connue désormais depuis Walter Benjamin et ses analyses sur Baudelaire, du « choc », la commotion mentale devant un art marchandise dont on dénigre le contenu pour en apprécier la forme pure. 3. La promesse d'art, le projet esthétique qui s'incarne par une référence à la tradition picturale européenne.

L'intelligentsia cinéphile investit donc le cinéma et le cinéma américain en particulier, pour y prendre un plaisir vulgaire qu'il s'agit, tout de suite, de *dé-figurer*, pour lui ôter certaines de ses caractéristiques propres mais impures, afin d'accéder à une essence plus pure du médium cinématographique qui doit répondre de la promesse d'art qui, seule ou presque, le légitime. En même temps que l'appréciation du cinéma américain, l'encanaillement propre à l'intelligentsia française serait ainsi freiné par une posture *apriorique* de rejet ou du moins de réticence dénégatrice vis-à-vis des clichés, qu'il s'agit de délaissier au profit d'une promesse d'art, même au prix d'une défiguration, positive ou négative, des œuvres prises en compte. L'appréciation du cinéma américain serait ainsi commandée par des intérêts « français », soit pour le dénigrer, soit pour le valoriser parce qu'il permet de retrouver l'innocence perdue d'un certain délestage historique des formes du passées consacrées par l'académisme. L'Amérique

60 Élie Faure, « De la cinéplastique » (1920) in *Cinéma*, Houilles, éd. Manucius, 2010.

devient alors, pour le meilleur et pour le pire, la terre où l'absence de tradition prévaut, soit qu'elle soit émancipatrice, soit qu'elle soit aliénante. Ce qui permet à Delluc d'écrire :

« Le fatras de notre histoire, de nos habitudes, de nos légendes, écrase le film français... Et qu'est-ce que les Américains ont derrière eux ? Rien. Pas de littérature, pas d'art, pas d'histoire. »⁶¹

Cette fraîcheur américaine, ce caractère émancipateur d'une culture sans tradition que Delluc décrit *pour* condamner la lourdeur française a tôt fait de se retrouver contre l'Amérique, prouvant combien la réception française et son antiaméricanisme sont consensuelles en dépit d'une hétérogénéité apparente. Ainsi, même lorsque l'intelligentsia cinéphilie française fait passer, ceux qu'on appelait encore dans les années 1950 des « faiseurs », au panthéon des grands artistes, la légitimation est des plus équivoques. Jean-Luc Godard, lecteur assidu d'Élie Faure qu'il cite régulièrement dans ses propres films, écrit ainsi dans la revue *Arts* cette ambition et cette victoire des *Cahiers du Cinéma* :

« Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film d'Hitchcock est aussi important qu'un roman d'Aragon ou qu'un texte de Chateaubriand. Les auteurs de film, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art. »⁶²

Même donc lorsque le cinéma américain permet une subversion de la culture française établie, il n'est consacré que lorsqu'il permet d'y revenir pour établir de nouvelles hiérarchies. Or, selon nous, ce processus évacue toujours la dimension propre au cliché dont le rôle moteur est partiellement dénié ou évacué.

Deleuze peut donc, dans citation précédente, à la fois, prendre en compte l'évolution de la culture américaine mais toujours réaffirmer l'idée-reçue d'un pays et d'une culture sans tradition, pour en limiter cette fois ou en condamner les ambitions, en faisant revenir « l'âme du cinéma » à l'envoyeur européen. Deleuze écrit donc :

« À condition toutefois d'un *projet* esthétique et politique capable de constituer une entreprise positive. Or c'est là que le cinéma américain trouve ses limites. Toutes les qualités esthétiques et même politiques qu'il peut avoir restent *étroitement critiques*, et par là même moins « dangereuses » que si elles s'exerçaient dans un projet de création positif [...] »⁶³

61 Cité in *Revoir Hollywood*, *op. cit.*, p. 22.

62 Cité par Antoine de Baecque dans sa présentation de l'anthologie *Le Goût de l'Amérique*, *op. cit.*, p. 8.

63 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 283 (nous soulignons).

Selon lui, le « projet esthétique et politique » de l'art, serait inconnu, encore et toujours, et donc impossible à entreprendre pour des Américains dépourvus d'une tradition émancipatrice. Leur nouveauté serait donc appréciable un temps, à condition toutefois que la promesse d'art reste aux commandes de l'appréciation critique. Ainsi Delluc, Epstein, Faure⁶⁴, avant Truffaut, Rivette, Godard ou encore Deleuze, privilégient à leur heure le stéréotypage et les genres les plus convenus, tout en injectant de plus en plus explicitement une *contre-hiérarchie* élitiste de la « ciné-poésie », injection qui se concentre dans un premier temps sur les clichés les plus évidents avant d'être recouverts par le privilège esthète, donc élitaire. Tout cela n'enlève rien, est-il besoin de le rappeler, à l'intérêt et l'importance propre de ces thèses, seulement à leur portée objective et positive. L'important est que les cinéphiles, les critiques comme les penseurs du cinéma isolent, chacun à leur manière, la représentation du représenté américain tout en continuant d'y prendre un plaisir régressif, dénié, par la légitimation même qu'on cherche à lui accorder. Si la « promesse d'art » (Frodon) ou le projet « esthétique et politique » (Deleuze) s'incarnent dans une vocation européenne, si l'Europe est la seule à pouvoir réaliser ce que Rancière a nommé la « fable cinématographique », cette démarche ne va pas, à nouveau, sans *contrariétés* entre l'idée pure, le rêve d'art, l'utopie dé-figurante des critiques et de certains cinéastes, avec les œuvres qui, sans cesse, font revenir l'impureté des récits, des intrigues et de leurs clichés qui se re-présentent à nouveau.

Dans ce diagnostic consensuel, la prééminence est invariablement donnée à l'histoire des idées et la métaphysique historique, préférée à l'histoire matérielle, sociale, politique, économique. À l'inverse, pour comprendre la spécificité du rapport américain au cliché, on peut se reporter à l'ouvrage de l'historien Lawrence Lewine, *Culture d'en haut, culture d'en bas*⁶⁵. Ce dernier montre qu'il existait dans le contexte américain du XIX^e siècle une culture publique partagée par les différentes classes de la société américaine. C'est cette situation qui est fantasmée par les romantiques anglais, pour compenser, comme nous le verrons, l'échec à

64 Cf. dans le même esprit (qui signale plutôt la continuité depuis Baudelaire jusqu'à Baudrillard) Élie Faure dans l'article précité : « Le film français n'est qu'une forme bâtarde d'un théâtre dégénéré, paraissant voué, de la sorte, s'il ne réagit pas à la misère ou à la mort, et cinéma américain est un art nouveau, plein de perspectives immenses, promis à un grand avenir. J'imagine que le goût des Américains pour la marchandise avariée que nous exportons chez eux vient de l'attrance *bien connue* qu'exercent sur tous les primitifs, les formes d'art en décomposition. Car *les Américains sont des primitifs, et en même temps des barbares*, ce qui fait la force et la vie qu'ils insufflent au cinéma. C'est chez eux qu'il devrait prendre (...) » p. 27 (nous soulignons).

65 Lawrence William Lewine, *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1990], trad. par Marianne Woollven et Olivier Vanhé, Paris, La Découverte, 2010.

leurs yeux des promesses de la Révolution française. Lewine montre comment cette culture publique se délite au mitan du siècle pour laisser place à une hiérarchie de la production et des pratiques. Le point intéressant est que la constitution de cette hiérarchie, n'intervient pas avec l'importation de la culture et de la tradition des œuvres anglaises. Celles-ci sont d'emblée largement partagées, reprises et parodiées par la population jusqu'aux classes les plus inférieures. Lewine le montre à la lecture des *Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain⁶⁶, en particulier avec les deux personnages d'escrocs prénommés le Duc et le Roi qui jouent des pièces hybrides de Shakespeare dont le public se gausse, démontrant ainsi une parfaite connaissance des jeux de renvois et de décalage vis-à-vis des œuvres originales. L'Amérique n'est donc pas, comme on serait tenté de le croire, dépourvue de tradition, elle est à l'origine dépourvu d'un certain rapport de déférence étouffante à la tradition.

La hiérarchisation culturelle intervient donc par l'importation, dans le cas du théâtre notamment, de pratiques de mise en scène anglaises, plus académiques, plus orthodoxes et donc plus élitistes. Le phénomène, selon Lewine, se remarque à la réticence du public américain envers les acteurs anglais en tournée dans leur pays, jugés pédants, hautains et snobs dans leur interprétation des classiques. La confrontation n'est pas sans provoquer des heurts dans les salles et même de véritables émeutes urbaines qui vont jusqu'à faire des morts⁶⁷. Lewine trouve en effet le signe de ces bouleversements dans l'émeute de l'opéra Astor Place de New York de mai 1849, il écrit :

« L'émeute de l'Astor Place, qui était essentiellement un conflit pour le pouvoir et l'autorité culturelle au sein de l'espace théâtral, est à la fois un signe et un catalyseur des changements culturels qui caractérisaient les États-Unis à la fin du siècle. Le théâtre ne fonctionnait plus comme une forme d'expression qui incorporait toutes les classes dans un espace public partagé, pas plus que Shakespeare n'était resté la propriété de tous les Américains. »⁶⁸

Parallèlement au cas évoqué de la France et du contexte d'émergence de la notion de cliché, il s'opère aux États-Unis durant le dernier tiers du XIX^e siècle, un renversement tout aussi rapide des valeurs, cette fois d'une culture publique démocratique vers une culture hiérarchisée par le haut qui n'en passe pas par l'industrialisation ou la commercialisation des biens culturels par le bas. Cette existence d'une culture démocratique en Amérique désigne,

66 Mark Twain, *Les Aventures de Huckleberry Finn* [1884], trad. de Bernard Hoepffner, Paris, éd. Tristram, 2008.

67 Lawrence William Lewine, *Culture d'en haut, culture d'en bas*, op. cit., pp. 76-82.

68 *Ibid*, p. 82.

selon nous, l'horizon fantasmé de l'encanaillement littéraire et artiste, plus tard cinéphile, en Europe, plus particulièrement en France.

Dans *La Crise de la Culture*, Hannah Arendt explique de manière plus générale le phénomène d'encanaillement, sans toutefois y percevoir, ni la trace d'une pensée magique, ni l'hypocrisie et la mauvaise foi que critiquait Burch :

« Aussi longtemps que la société elle-même était restreinte à certaines classes de la population, les chances pour l'individu de survivre à ses pressions étaient plus fortes ; elles résidaient dans la présence simultanée à l'intérieur de la population d'autres couches de non-société, dans lesquelles pouvait s'échapper l'individu ; et une raison pour laquelle ces individus finirent si souvent par rejoindre les partis révolutionnaires fut qu'ils découvrirent en ceux qui n'étaient pas admis dans la société certains traits d'humanité qui avaient disparus de la société. »⁶⁹

On trouve plus crucialement encore la trace de cet encanaillement dénué de toute hypocrisie dans les textes de Pasolini. Ce dernier nous fournit, en même temps, une clef de lecture à l'énigmatique mention par Deleuze des « gens » dans sa description des clichés comme images flottantes et anonymes qui pénètrent les cerveaux de tout un chacun. Pasolini écrit, en réponse à Moravia :

« Comme ma vie sociale bourgeoise s'épuise dans le travail, ma vie sociale en général dépend totalement de ce que sont les gens. Je dis « les gens » en connaissance de cause, car j'entends par là ce qu'est la société, le peuple, la masse, au moment où elle entre existentiellement (et peut-être uniquement visuellement) en contact avec moi. »⁷⁰

En place des flottants et anonymes clichés deleuziens qui cimentent un supportable entre les gens, Pasolini voit l'organisation d'une même misère dans le phénomène nouveau de la « consommation ». Si celle-ci l'atteint si profondément, c'est qu'elle cause la disparition tragique des conditions matérielles de l'expérience vitale de l'encanaillement pour l'intellectuel et l'artiste critiques. Pasolini écrit quelques lignes plus loin :

« C'est de cette expérience, existentielle, directe, concrète, dramatique, *corporelle* [des gens], que naissent en conclusion tous mes discours idéologiques. Parce qu'elle [la consommation] est transformation (pour l'instant dégradation) anthropologique des gens, la consommation est pour moi une tragédie, qui se manifeste par une désillusion, une colère, un

69 Hannah Arendt, *La Crise de la culture* [1961], trad. Patrick Levy, Paris, Gallimard, 1972, p. 256.

70 Pier Paolo Pasolini, « Sacer » [30 janvier 1975] in *Écrits corsaires*, op. cit., p. 155.

taedium vitae, une paresse et, enfin, une révolte idéaliste, un refus du *statu quo*. Je ne vois pas comment un ami peut plaisanter sur tout cela. »⁷¹

À l'instar de Deleuze, on le voit, Pasolini refuse toute posture ironique vis-à-vis de la « révolution anthropologique » que cause le capitalisme et la bourgeoisie par leurs incessants bouleversements des moyens de production et, désormais, de consommation. Dans un autre texte, écrit quelques mois auparavant, Pasolini décrivait plus en détail les conséquences néfastes de cette révolution :

« [...] les « classes moyennes » ont radicalement – je dirai même anthropologiquement – changé : leurs valeurs positives ne sont plus celles du sanfédisme et du cléricalisme, mais celles (encore vécues seulement existentiellement et pas « nommées ») de l'idéologie hédoniste de la consommation et de la tolérance moderne de type américain qui en découle. [...] il y a un vide qui attend sans doute d'être rempli par un embourgeoisement général, du type que j'ai évoqué ci-dessus (modernisant, faussement tolérant, américanisant, etc.). [...] »⁷²

Pasolini estime que cette révolution correspond à une forme nouvelle de fascisme, d'une manière proche, quoique plus socio-politique, de la description deleuzienne sur le devenir-cliché des « gens » et sur la responsabilité de ce phénomène échue à l'Amérique, l'exportation de son idéologie, son mode de vie, via l'exportation de ses moyens de production et de consommation. La suite du texte renvoie plus directement encore à une vision critique de l'invasion des clichés :

« Le nivellement « culturel » qui en dérive concerne tout le monde : peuple et bourgeoisie, comme ouvriers et sous-prolétaires. Le contexte social a changé dans le sens d'une unification extrême. La *matrice* qui donne naissance à tous les Italiens est désormais unique ; il n'y a donc plus de différence notable – en dehors d'un choix politique comme schéma mort à remplir en gesticulant – entre un quelconque italien fasciste et un quelconque italien antifasciste ; ils sont culturellement, psychologiquement, physiquement, *interchangeables*. »⁷³

Le cas ou plutôt la sensibilité de Pasolini rejoint, à notre sens, celle de Baudelaire vis-à-vis de l'américanisation, la mélancolie romantique qui voit la physionomie d'une ville, de ses quartiers, de ses populations, disparaître plus vite que ne change le cœur d'un mortel, autant

71 *Ibid.*

72 Pier Paolo Pasolini, « Étude sur la révolution anthropologique en Italie » [10 juin 1974] in *Écrits corsaires*, op. cit., p. 72-73.

73 *Ibid* (nous soulignons).

qu'il rejoint celle de Serge Daney. Tous trois nous semblent partagent un même élan critique vis-à-vis de la modernité, un critique révolutionnaire du monde qui vient fondée sur une critique, elle, réactionnaire (au sens noble du terme, si tenté qu'il existe⁷⁴), permis par leur concentration sur la disparition d'un monde : le vieux Paris pour Baudelaire, l'Italie précédent la société de consommation pour Pasolini, la cinéphilie avant l'empire de la télévision et le « village global », expression reprise à McLuhan, pour Daney. Comme l'écrit Angenot :

« Cette position « flottante », assumée à des degrés divers [...] peut conduire à l'attitude pamphlétaire. [...] Quand l'intellectuel cherchera à mettre au service du prolétariat (autre « société secrète » au milieu de l'imposture dominante) les pouvoirs de la parole, à se faire enfant trouvé parmi d'autres orphelins du monde industriel, le chemin critique par lequel il entreprend d'échapper à sa classe ne masque pas toujours l'appétit de pouvoir clérical, le souci de tirer orgueil de sa bâtardise, de sublimer son illégitimité, en s'attribuant un mandat : celui de porte-parole d'une vérité opprimée. »⁷⁵

Il nous semble que cette critique anti-moderne, ou « moderne à contre-cœur » pour reprendre une formule d'Antoine Compagnon, et ce ton romantique se retrouvent tout particulièrement dans le dernier Deleuze⁷⁶.

c. De Bergson à Paulhan : schèmes sensori-moteurs et clichés

Les commentateurs de Deleuze poursuivent généralement son travail en l'analysant via un ou plusieurs de ses concepts fameux : l'immanence, les multiplicités, le corps sans organes, l'événement, l'empirisme transcendantal, le dérèglement des facultés, etc. Ces derniers cherchent le plus souvent à rendre compte de son originalité radicale⁷⁷. D'autres se sont

74 Antoine Compagnon n'hésite pas à parler pour certains auteurs de « réactionnaires de charme » in *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

75 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 351.

76 Marc Fumaroli dans son essai « Les abeilles et les araignées » in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., montre bien comment le sens critique des classiques est souvent plus affûté que celui des modernes, trop souvent aveuglé par leur enthousiasme pour le futur, trop souvent partisan de la moindre nouveauté, trop orgueilleux de leur modernité vis-à-vis d'un passé obsolète. Pour Fumaroli, le sens critique classique (ou anti-moderne), plus que son prétendu conservatisme dispose pour sa part d'un scepticisme, d'une conception plus humble de l'histoire et surtout d'un *criterium* dans des modèles de sociétés passées, souvent disparues, qui, par comparaison, permettent de faire ressortir les aspects négatifs du temps présent et ce qu'il augure pour le futur.

77 Dans l'ordre des notions : Takashi Shirani, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, préface de Jacques Rancière, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Coll., Jean-Clet Martin & Franck Jedrzejewski (dir.), *Deleuze, philosophe des multiplicités*, Paris, L'Harmattan, 2017 ; Slavoj Žižek, *Organes sans corps : Deleuze & conséquences*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008 ; François Zourabichvili, *Deleuze : une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, 1994 ; Anne Sauvagnargues, *Deleuze*,

employés à le questionner ou le contredire, en l'analysant via leurs propres concepts⁷⁸ ou en critiquant ses grands concepts⁷⁹. Mais ni les uns, ni les autres, ne rabattent certaines fulgurances (le plus souvent réelles) de Deleuze sur des lieux communs, concernant notamment l'Amérique. Il paraît pourtant nourrir à son égard certains préjugés tout à fait patents et tout à fait français, en même temps qu'il aime à trouver les exceptions, philosophes et écrivains américains, qui confirment sa règle. Parmi les philosophes du moins, rares sont ceux qui songent à rappeler la part de déjà-vu de certaines de ses positions, de certaines de ses considérations, somme toute classiques dans l'histoire de la philosophie, c'est-à-dire peu distinctives, peu originales, voire banales et par là, contestables. Compte tenu de notre sujet, cette démarche de vulgarisation nous apparaît nécessaire. Elle permet un branchement non plus continu mais alternatif à la pensée deleuzienne, avec les forces qui la divisent plutôt qu'avec celles qui l'unissent.

La description du règne des clichés de Deleuze par laquelle nous commençons est-elle donc véritablement une impression générale et transcendante de ce qui ne peut pas être représenté ou bien s'agit-il d'un lieu commun déguisé de la critique des clichés ? Comme l'écrirait Amossy, quel intérêt cette description flottante sert-elle dans la pensée de Deleuze ? Comprend-on bien pourquoi Deleuze ne propose pas de nouvelle définition de la notion, au sens académique de l'exercice ? Pourquoi refuse-t-il de répondre à la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » et pourquoi propose-t-il tout de même un certain usage philosophique de la notion de « cliché » ? Il aurait simplement pu lui préférer le terme, plus classique dans sa discipline, de *doxa*. La philosophie, nous l'avons vu, dispose en effet d'autres termes qui lui sont propres pour qualifier le même genre de phénomènes : *opinion*, *préjugé*, *doxa*. Pour quelles fins Deleuze préfère-t-il le terme vague et vulgaire de « cliché » plutôt que de choisir ces notions techniques qui sont autant de concepts riches de sens en philosophie, alors même qu'il est, par ailleurs, très attaché à définir le *propre* de chaque pratique qui l'intéresse ?

Pour le comprendre, il faut remonter à la source philosophique des ouvrages de Deleuze sur le cinéma. Les points topiques apparus durant l'analyse généalogique configurent les contours

L'empirisme transcendantal, Paris, Presses universitaires de France, 2010 ; Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

78 Jacques Rancière « D'une image à l'autre ? Gilles Deleuze et les âges du cinéma » in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 ; « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze une vie philosophique*, op. cit., pp. 525-536.

79 Alain Badiou, *Deleuze : « la clameur de l'Être »*, Paris, Hachette, 1997.

du paradigme d'hostilité à l'égard des clichés : la critique du langage ordinaire, la critique des mécanismes psychiques automatiques du quotidien et du commun, la métaphore dépréciative d'un cerveau-machine qui parasite le fonctionnement souple de la pensée, de la conscience et de l'esprit, en particulier son ouverture au nouveau et à l'imprévu en lui opposant une raideur mortifère, jusqu'à la distinction de deux mémoires, l'une mécanique, l'autre voyante, etc. Ces éléments repérés permettent d'identifier un dernier auteur emblématique à s'être intéressé aux clichés à la même époque que Gourmont et Tarde. Il s'agit de Henri Bergson, déterminant pour la pensée deleuzienne du cinéma mais jamais cité à notre connaissance dans les travaux des études littéraires sur la question des clichés.

Nous l'avons mentionné en introduction, l'hypothèse de la place éminente de Bergson dans la question des clichés est pourtant soutenue par un autre auteur plus directement intéressé par les clichés : Jean Paulhan dans son essai *Les Fleurs de Tarbes*. Ce dernier met en scène une lutte entre un camp de la Rhétorique, conciliant avec les clichés mais en voie d'être anéanti à son époque (1936-1941) et un camp littéraire et philosophique de la Terreur, hostile aux clichés, qui réunit la majorité des critiques et des grands écrivains. Selon Paulhan, ce camp a trouvé son philosophe en la personne de Bergson. Il est le métaphysicien, écrit Paulhan, qui démontre la Terreur « mais en même temps l'aggrave, et la précipite ⁸⁰ ». Paulhan en veut pour preuve les premières thèses de Bergson exposées dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, notamment sur les deux aspects du moi : le moi social de la vie extérieure, moi impersonnel et le moi fondamental de la vie intérieure, moi individuel.

Selon Paulhan, Bergson propose à cette occasion la critique la plus radicale du langage. Ce n'est pas la langue française qui doit subir une réforme esthétique, comme le proposait Gourmont. Pour Bergson, tout langage donne par nature une illusion d'identité et de conformité du réel à lui-même. Par la simple habitude que nous avons à identifier des choses par la récurrence des mêmes noms, nous fixons le perpétuel devenir et sa durée dans des clichés utiles du langage. Néanmoins, deux éléments laissent à penser que Bergson n'est pas le philosophe pivot de l'hostilité aux clichés au sens où l'entend Paulhan. Premièrement, Bergson ne mentionne jamais ni le mot, ni la notion modernes de cliché c'est-à-dire le précipité du propre au figuré. Deuxièmement, il s'oppose aux thèses de Théodule Ribot sur la mémoire reprises par Gourmont. L'anecdote est bien connue de l'histoire des idées, Bergson

80 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 144.

écrit son ouvrage majeur *Matière et mémoire* en réaction au texte des *Maladies de la mémoire* et à la thèse épiphénoméniste selon laquelle la mémoire est, par essence, « un fait biologique et par accident un fait psychologique ».

Prenons le terme « cliché » pour commencer. S'il n'est pas mentionné par Bergson, nous rencontrons nombre des traits caractéristiques de la notion dès l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* : la fixation, la banalité, le commun, en particulier et leur dépréciation. Ceux-ci sont présents, par exemple, dans le passage suivant :

« En d'autres termes, nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect : l'un net, précis, mais impersonnel ; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir *sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.* »⁸¹

Quelques lignes plus loin, nous reconnaissons une stabilité excessive, une fadeur contre l'« animation » et la « coloration » des sentiments, des perceptions mécaniques et emmagasinées dans des formules stéréotypées qui dressent une double dégradé, une « ombre de nous-mêmes » et enfin un caractère invasif, constitutif du phénomène des clichés :

« Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui *emmagasine* ce qu'il y a de *stable*, de *commun* et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins *recouvre* les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots à *peine formés*, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui *imposeraient* leur propre *stabilité.* »⁸²

Si Bergson propose dès l'*Essai* une critique radicale du langage, c'est parce que le langage s'oppose à la logique profonde de nos sensations, raidies par lui en perceptions motrices. Selon Bergson, le langage fige et enregistre des habitudes fonctionnelles de notre corps, *a fortiori* du corps social, plutôt que de servir à l'expression de l'esprit par l'art et la littérature, car cette expression, quoique vitale, est fondamentalement inutile et désintéressée. Si l'on garde en tête cette présence sous-jacente de la notion de cliché dans la pensée de Bergson, on s'aperçoit en le relisant que la question des clichés s'inscrit ou du moins touche à une problématique philosophique, plus générale encore que les pathologies de la mémoire traitées

81 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 96 (nous soulignons).

82 *Ibid*, p. 98 (nous soulignons).

par la psychologie (Ribot) ou que l'usure des mots, traitées par une linguistique et une esthétique critique de la langue (Gourmont). La notion touche en effet au débat traditionnel du dualisme ou du parallélisme de l'âme et du corps, de l'idéalisme et du matérialisme, car le cliché dresse, dans le sens commun et la pensée de Bergson qui l'approfondit, une certaine image du corps *contre* l'esprit.

Les thèses mécanistes de Ribot et celles spiritualistes de Bergson s'opposent donc, mais pour ce faire, elles partagent certains lieux communs critiques à l'égard des clichés. Comme nous allons le voir, elles distribuent ces lieux communs de manière différente, mais elles le font en validant un même fond du débat qui correspond au problème de la distinction entre l'âme et le corps, reposé à nouveau frais par l'introduction des questions relatives aux clichés comme distinction du vivant et du mécanique. Il faut donc suivre ces oppositions jusqu'à Bergson, pour montrer comment elles se résolvent et se sédimentent dans un consensus péjoratif des clichés, dont certaines parties n'en sont pas moins inspirantes pour notre propre démarche.

Reprenons donc le fil du détail évoqué à l'instant jusqu'aux thèses plus générales de Bergson. Dans *Matière et mémoire*, ce dernier tente de résoudre la problématique de l'âme et du corps, à partir de l'exemple précis de la mémoire, plus précisément de la mémoire des mots et du cas particulier des aphasies du langage qu'il déploie à travers trois exemples complémentaires : l'apprentissage du langage, l'apprentissage d'un exercice physique et l'apprentissage par cœur d'une leçon qui, tous, procèdent par imitation et répétition, décomposition et recomposition via une « intelligence du corps ». Notons que ce dernier exemple renvoie aux thèses de Gourmont et au lieu commun de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui questionne l'apprentissage de la littérature dans le cours de rhétorique et ses méthodes pédagogiques qui privilégient l'apprentissage par-cœur et la récitation.

Bergson s'attarde donc sur la question de savoir si le cerveau est bien la machine à *emmagasiner* des souvenirs et donc des clichés que pensait Ribot. Cette thèse du cerveau comme magasin de clichés, d'autres la penseront et la répéteront, au propre ou au figuré, jusqu'à Amossy. La première lecture du texte de Bergson nous incline à penser qu'il n'en est rien puisque qu'il s'oppose à l'épiphiénoménisme de Ribot en pointant que la psychologie de ce dernier confond la mémoire et l'habitude. Selon Bergson, Ribot et la psychologie étudient seulement l'esprit humain en tant qu'il fonctionne utilement, tandis que la métaphysique peut

l'étudier affranchi des conditions de l'action pour le ressaisir comme pure énergie créatrice. C'est peu ou prou, une critique similaire à celle de Tarde à l'égard de Durkheim, critique structurante à bien des égards des débats philosophiques du XX^e siècle : au lieu d'étudier l'âme à travers ses manifestations constituées, il faut l'étudier dans sa mobilité vitale, encore sans images⁸³, son seuil transcendantal écrirait Deleuze. L'erreur de Ribot vient donc, pour Bergson, que notre connaissance elle-même est affectée par l'habitude et plus profondément encore par l'interface corporelle de notre expérience ordinaire dont découlent nos représentations. Celles-ci sont par conséquent toujours entrevues *à travers l'espace*. C'est la raison pour laquelle Ribot, et d'autres à suite, se posent une mauvaise question. Il ne s'agit plus de la question « qu'est-ce qu'un cliché ? » mais « d'où viennent les clichés ? », *où situer* l'esprit dans le cerveau, alors que l'esprit est avant tout un acte temporel selon Bergson.

Chercher à définir les clichés en les localisant dans le cerveau serait donc une mauvaise réponse à une mauvaise question puisque les lésions cérébrales de l'aphasie ne touchent, pour Bergson, que le dispositif *moteur* du cerveau et jamais les souvenirs eux-mêmes. Ceux-ci ne sont pas emmagasinés dans un lieu localisable, physiologique, du cerveau. Dans cette perspective bergsonienne, il n'y aurait donc, matériellement parlant, jamais de clichés, au sens d'un substantif, à trouver dans le cerveau de personne. Mais, dès *Matière et mémoire*, saisie dans son opposition à Ribot, la thèse de Bergson est plus subtile qu'il n'y paraît, car elle n'invalide totalement pas l'idée du cerveau-machine. Elle en restreint seulement la portée en distinguant, après Gourmont, deux types de mémoires à partir de l'exemple de la leçon apprise et récitée par l'élève : l'une pratique, mécanique, de savoir-faire, disponible pour nos activités concrètes et linguistiques ; l'autre, contemplative, profonde et existentielle. Pour Bergson, l'une répète, l'autre imagine.

Selon lui, le cerveau n'emmagasine donc pas des souvenirs mais des schèmes sensori-moteurs qui, pour Deleuze poursuivant Bergson, deviendront des clichés comme nous l'avons vu. Selon Bergson, le cerveau enregistre seulement des formes-clichées, dont déborde toujours l'activité proprement spirituelle :

« Comme tout exercice habituel du corps, enfin, il s'est *emmagasiné* dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps. [...] Ainsi se forme une expérience d'un tout autre

83 Nous reformulons à dessein la critique dans les termes de Gaston Bachelard in *L'Air et les songes*, *op. cit.*

ordre et qui se dépose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées, aux excitations extérieures, avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles. »⁸⁴

Dans cette perspective, le cerveau n'est plus qu'une interface fonctionnelle avec les « images » du dehors, images que Bergson pense *entre* les choses du matérialisme et les représentations de l'idéalisme. L'activité du cerveau consiste à sélectionner, retrancher dans la perception la facette utile de ces images, la part clichée dirions-nous, puis elle consiste à convoquer et à sélectionner dans la mémoire la facette utile d'autres images correspondantes destinées, par leur adéquation, à actualiser un virtuel en action.

Mais en réalité, les images, qu'elles soient virtuelles ou actuelles, ne sont pas *en nous*, dans notre cerveau, elles sont toujours dehors, en dehors de notre corps et de notre cerveau qui les adaptent à nos besoins, physiologiques et à nos intérêts sociaux. De cette manière, le cerveau déforme toujours les images pour en faire des interpellations à des réactions sensori-motrices. Le cerveau n'emmagine rien donc sinon des clichés, au sens de « schèmes sensori-moteurs » sans contenu propre. Les clichés se situent à la frontière de l'interaction, du dedans et du dehors, car la déformation consiste en l'isolement spatial et la fixation des images, c'est-à-dire en leur transformation en clichés fonctionnels. Si donc le langage, les mots, sont plus particulièrement critiqués par Bergson depuis *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, c'est parce qu'en place du cerveau, ce sont eux qui forment cette mémoire-magasin que Ribot pense pouvoir localiser dans le cerveau et que Gourmont objective à travers l'objet dictionnaire et les formules des conversations ordinaires et celles de la littérature lorsqu'elle entre rapport avec la mode. C'est ce qu'atteste une des citations précédentes de *l'Essai* :

« Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui *emmagine* ce qu'il y a de *stable*, de *commun* et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins *recouvre* les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. »

Bergson approfondit cette réflexion par la suite dans *L'Énergie spirituelle*⁸⁵. Il fait l'observation suivante, issue de l'expérience immédiate et naïve du sens commun :

84 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 84-86 (nous soulignons).

85 Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, Presses universitaires de France, 2009 ; plus précisément le chapitre II, intitulé « L'âme et le corps ».

« En résumé donc, à côté du corps qui est confiné au moment présent dans le temps et limité à la place qu'il occupe dans l'espace, *qui se conduit en automate et réagit mécaniquement* aux influences extérieures, nous saisissons quelque chose qui s'étend beaucoup plus loin que le corps dans l'espace et qui dure à travers le temps, quelque chose qui demande ou impose au corps des mouvements *non plus automatiques et prévus*, mais imprévisibles et libres : cette chose, qui déborde le corps de tous côtés et qui crée des actes en se créant à nouveau elle-même, c'est le « moi », c'est l'« âme », c'est l'esprit [...] »⁸⁶

À l'opposé de cette expérience d'un moi autonome, Bergson expose la thèse adverse, matérialiste, mécaniste et, selon lui, prétendument scientifique, qui pense que la conscience n'est qu'un résultat qui invalide la croyance en une volonté libre. Bergson reprend alors la métaphore du cerveau-machine-appareil-photo pour l'attribuer à ses adversaires qui situent la pensée dans le cerveau, en croyant pouvoir y localiser la mémoire :

« Les impressions faites par les objets sur le cerveau y demeurent, *comme des images sur une plaque sensibilisée [clichés] ou des phonogrammes sur des disques phonographiques* ; de même que le disque *répète* la mélodie quand on fait fonctionner l'appareil, ainsi le cerveau ressuscite le souvenir [...] »⁸⁷

À l'encontre de cette thèse qui, on l'aura remarqué, emploie la métaphore que Ribot et surtout Gourmont utilisaient négativement pour décrire une pathologie anormale ou une bêtise ordinaire, Bergson estime que le mental déborde le cérébral, comme l'esprit déborde le cerveau. C'est pourquoi il écrit :

« Si vous me demandiez de l'exprimer dans une formule simple, nécessairement grossière, je dirais que le cerveau est un organe de pantomime, *et de pantomime seulement*. »⁸⁸

Les sources philosophiques du camp opposé qu'identifie Bergson sont Leibniz et Spinoza. Ces derniers sont promoteurs, selon lui, d'un strict parallélisme entre l'âme et le corps, qui devient dans la version étriquée de leur métaphysique, reprise par les savants que critique Bergson, une « vieille, très vieille marchandise ⁸⁹ », autrement dit des clichés au sens courant de lieux communs et d'idées reçues. Si le cerveau fixait chaque impression matérielle, rétorque Bergson, il fixerait *toutes* les impressions, toutes les nuances et ce serait un véritable

86 Henri Bergson, *L'Âme et le corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 3 (nous soulignons).

87 *Ibid*, p. 5.

88 *Ibid*, p. 19 (nous soulignons).

89 *Ibid*.

chaos. C'est la raison pour laquelle nous retrouvons plus loin et critiqué le participe « emmagasiné », car savoir où se situent les souvenirs est, pour Bergson, une fausse question :

« Des clichés photographiques se conservent dans une boîte, des disques phonographiques dans des casiers ; mais pourquoi des souvenirs, qui ne sont pas des choses visibles et tangibles, auraient-ils besoin d'un contenant, et comment pourraient-ils en avoir ? »⁹⁰

Si nous pouvions voir dans le cerveau comme un spectateur, explique-t-il à l'aide d'une métaphore théâtrale, nous ne pourrions que voir les acteurs, les gestes, les attitudes sans entendre aucun mot, sans saisir aucun état de conscience de ce qu'ils disent. Bergson rejoint alors l'expérience du cinéma muet que feront Gourmont et les premiers cinéphiles. Il rend compte de la fascination que cet art nouveau a pu exercer sur ses premiers spectateurs.

De cette manière, Bergson transforme la question de la relation de l'âme et du corps, en celle de la pensée et du langage qui outrepassa la première, car selon lui, les faits qui sont favorables à la thèse du parallélisme du corps et de l'esprit, les seuls, estime-t-il, qui la vérifient, sont les faits de mémoire, plus précisément de la mémoire des mots. Ce raisonnement l'amène à conclure par des considérations qui touchent à l'art d'écrire. Celles-ci rejoignent sensiblement l'exposé des thèses de Gourmont contre les clichés :

« En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'harmonie qu'il cherche est une certaine correspondance entre les allées et venues de son esprit et celles de son discours, correspondance si parfaite que, portée par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et qu'alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus [...] »⁹¹

La métaphysique de Bergson touche donc à l'esthétique à plus d'un titre. Car l'effacement de l'écrivain, de son identité sociale et de sa présence de scripteur, au profit d'une ondulation authentique de son moi profond, s'opère, selon lui, par un effacement des mots : ils ne doivent pas intervenir comme tels pour le lecteur, au risque de prêter au comique et, plus généralement, d'apparaître clichés. L'art doit se cacher à force d'art tandis que les clichés suivraient le principe opposé, où l'art se montre *à défaut* ou *par excès* d'art.

Nous l'avons vu, la métaphysique de Bergson est fondée par une critique des thèses de la science de son époque contre lesquelles il entend approfondir, écrit-il, l'expérience naïve du

90 *Ibid*, p. 27.

91 *Ibid*, p. 18.

sens commun. Mais il se situe aussi dans la poursuite de débats esthétiques du XIX^e siècle, posés par l'introduction d'outils mécaniques et automatiques dans la création, comme la photographie. La distinction posée par Bergson de deux mémoires recoupe, poursuit et radicalise notamment les idées critiques de Gourmont et, avant lui, de Baudelaire à l'égard du réalisme. L'erreur du réalisme selon Baudelaire est, en effet, de représenter, de reproduire le monde de manière impersonnelle, sans la présence de l'homme, tandis que le romantisme entendait représenter spirituellement le monde, à travers le filtre de l'esprit de l'artiste ou de l'écrivain. C'est pourquoi Baudelaire écrit :

« [...] l'immense classe des artistes [...] peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste*, dit : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits. » »⁹²

Baudelaire poursuit ces considérations dans le chapitre cité, extrait du *Salon de 1859* sur « Le public moderne et la photographie ». Et, lui aussi, en passe par les lieux communs que nous avons commencé à signaler. Son questionnement sur l'art de la peinture, en particulier, se construit sur un parallèle avec la littérature, suggéré par une citation célèbre de Delacroix qui estime que la nature n'est *qu'un dictionnaire*, ce que Baudelaire reformule par l'idée suivante :

« Tout l'univers visible n'est qu'un *magasin* d'images et de signes »⁹³

Mais, à la différence de Bergson, ce n'est pas encore le langage lui-même qui *emmagasine* la part d'expérience commune à dépasser dans la création. Baudelaire ne critique qu'un certain usage du langage lorsqu'il estime que ceux « qui n'ont pas d'imagination *copient* le dictionnaire ». Nous l'avons vu, quelques dizaines d'années plus tard, Gourmont à son tour pense que les dictionnaires ont été inventés pour les écrivains sans talent. Baudelaire ajoutait qu'il « en résulte un très grand vice, le vice de banalité »⁹⁴, soit le vice des clichés, mais, de l'autre côté, il reste plus ouvert que Gourmont et surtout plus ouvert que Bergson dans sa critique des rhétoriques. Ce qu'il faut comprendre par ce rappel, c'est comment Bergson

92 Charles Baudelaire, « Le gouvernement de l'imagination », « Salon de 1859 » in *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 627.

93 *Ibid*, p. 627.

94 *Ibid*, p. 625.

superpose ce que Baudelaire distinguait encore. Les hommes qui ne font appel qu'à leur mémoire volontaire, c'est-à-dire qui usent de clichés, sont amalgamés dans la pensée de Bergson avec les réalistes. Les deux camps (hommes-clichés et réalistes) sont opposés à ceux qui font appel à une mémoire involontaire qui retrouve un moi profond de l'imagination.

Pour le moment, toutes ces considérations de Bergson à l'égard des clichés restent indirectes. Écrit en droite ligne des thèses de *Matière et mémoire*, son ouvrage qui s'approche au plus près d'une réflexion sur les clichés est assurément son essai sur *Le Rire*. Nous l'avons mentionné, Bergson y formule le principe générateur du rire à travers la formule suivante : « *du mécanique posé sur du vivant* ». Les situations comiques, pour Bergson, sont des instants de soupçon, de surprise, d'aperception et d'indifférence cruelle d'un groupe vis-à-vis de déviants à la norme qui sont, par le rire des autres, rappelés à l'ordre. Le rire est, selon Bergson, provoqué par la substitution de deux impressions : celle d'une artificialité humaine, d'une mécanique sociale et corporelle, qui remplace l'impression quotidienne d'un naturel social plus élastique, quoique relevant pour Bergson d'un « rêve rêvé par la société entière »⁹⁵. Par accident ou par décision volontaire, par exemple dans le théâtre comique, les attitudes, les gestes, les paroles ordinaires, apparaissent comme tels (des attitudes, des gestes, des paroles), sans plus véhiculer de sens ou d'expressivité. Une certaine raideur résultant d'une répétition fige les acteurs-déviants dans l'imagination du groupe spectateur, pour les réduire *in fine* à des pantins, frappés d'automatisme, dont les fils, les articulations et les rouages sont devenus trop visibles pour ne pas apparaître clichés.

Il est par conséquent tout à fait logique que ce principe générateur du rire, pour Bergson, se déploie à travers l'allusion au processus technique de reproduction des clichés, entendus cette fois au sens propre :

« Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent trop : vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. »⁹⁶

Selon Bergson, dans la « logique de l'imagination », c'est-à-dire une instance sensible de réception de ces clichés et, alternativement une instance d'« intelligence pure », s'opère un basculement de l'impression d'un naturel à celle d'un artificiel, d'un truquage, d'une

95 Henri Bergson, *Le Rire* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 32.

96 *Ibid*, p. 27.

mascarade, d'un déguisement, en un mot d'une tromperie. Pour l'exprimer, il prend l'exemple d'une cérémonie :

« De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. »⁹⁷

Derrière la situation décrite, il faut saisir, à même la phrase de Bergson, que le renversement comique intervient lorsque notre point de vue sur les comportements sociaux passe du substantif – la participation à la *cérémonie* – à l'adjectif, au qualificatif de la part *cérémonieuse* de la situation, c'est-à-dire à sa part purement esthétique, ses qualités strictement sensibles et perceptuelles qui sont l'objet d'une observation esthétique désœuvrée.

Dans cette bascule de la propriété à la qualité, nous serions tentés de retrouver la distinction posée par Gourmont entre le fond (lieu commun) et la forme (cliché), sauf que celle-ci est plus précise, conceptuellement parlant, dans le lexique philosophique de Bergson. C'est pourquoi, nous trouvons en même temps la remise en question de cette distinction qui s'applique de droit mais reste relative dans les faits car elle dépend d'un point de vue, d'acteur ou de spectateur. Cette ambivalence explique pourquoi le rire ne relève pas pour Bergson de l'esthétique pure, puisqu'il vise *in fine* à un perfectionnement général du social qui cible ses crispations, ses propres clichés, pour rendre les comportements, les gestes et les paroles, à l'élasticité nécessaire, bien qu'illusoire, de la vie collective. Illusoire parce celle-ci reste au fond régie par des schèmes sensori-moteurs même s'ils sont inaperçus.

La hiérarchie complète serait donc la suivante : la vie sociale et utilitaire, soit la vie moderne selon Baudelaire, est clichée selon Bergson vis-à-vis de la vie du moi profond mais les comportements comiques de cette vie sociale apparaissent clichés vis-à-vis de l'élasticité nécessaire à la vie sociale, si celle-ci veut rester une rêverie hypnotique et donner le change sur sa vraie nature. Dans le même temps, Bergson précise pour autant que le moyen pour arriver à ce but – l'aperception et la discrimination des clichés – est fondamentalement esthétique puisque :

« Il a quelque chose d'esthétique cependant puisque le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrées du souci de leur

97 *Ibid*, p. 34-35.

conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art. »⁹⁸

Le basculement du substantif social à sa qualité esthétique, s'opère en effet dans le passage d'acteur social au statut passif de spectateur esthétique. Le deuxième élément remarquable et suggestif dans cette citation est que le sujet délivré par le rire n'est pas le moi profond, littéraire et individuel mais un *public*, où se confondent la société et la personne, un public qui renvoie également aux textes fondateurs de Baudelaire sur le public moderne et la photographie autant qu'aux expériences d'encanaillement de la première cinéphilie. Cette participation du public dans le rire et le réenchaînement critique de schèmes sensori-moteurs, en apparence souples, explique également le rejet dans *L'Évolution créatrice* du cinématographe, pour les raisons inverses qui faisaient que Gourmont l'appréciait. Pour Bergson, le cinématographe est la métaphore de la perception mécaniste qu'il dénonce, en même temps que la métaphore technique de mystification de la vie sociale.

Si, dans *Le Rire*, l'ambivalence persiste, c'est parce que ce moment esthétique de suspension du social est, en même temps, un moment de surdité esthétique par excellence, au sens noble où l'entend Bergson. Le rire, selon lui, trouve son origine dans la machinerie d'une mimétique sociale, où notre « rire est toujours le rire d'un groupe ». Le rire n'intervient que par participation à un groupe, il ne se tisse que par une « arrière-pensée d'entente », voire même « une complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires ». Il ne s'amplifie jamais que par effet de masse. Pour Bergson, ce qui est perdu dans le rire et sa mimétique mécanique, aussi bien celle de celui qui le déclenche que celle qui fait proliférer le rire parmi les rieurs, c'est bien l'individualité spirituelle de chacun car, comme il l'écrit :

« Nous ne commençons donc à devenir *imitables* que là où nous cessons d'être nous-mêmes. »⁹⁹

Si l'on suit Bergson, les clichés correspondent donc bien aux schèmes sensori-moteurs, mais nous ne les entrevoyons comme tels, c'est-à-dire consciemment et de manière péjorative, que lorsque ces schèmes dysfonctionnent. Ils prêtent alors souvent à rire, sans que ce rire ne nous en libère, bien au contraire. À notre sens, le public du cinéma, dans les conditions des salles obscures, correspond à ce public collectif qui reste fondamentalement social au moment même de son expérience esthétique. Le rire, écrit Bergson, relève « plus particulièrement de

98 *Ibid*, p. 16.

99 *Ibid*, p. 25 (nous soulignons).

l'imagination sociale, *collective, populaire* ». L'imagination populaire est incidemment évoquée, tout au long de son exposé, par la légère pointe de mépris qu'il témoigne au rire « trop gros », à l'indifférence du spectateur comique, sa passivité, à son « anesthésie momentanée du cœur » et enfin à son caractère grégaire. Nous retrouvons alors dans *Le Rire* le *topos* bohème et littéraire, passé en philosophie, d'une distinction sociale. Celle-ci est souterraine dans le texte ; elle n'en distribue pas moins la part la plus vulgaire du cliché et de son rire à une population bien particulière. Comme Bergson l'écrit, il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain et pourtant, tout le comique fait signe vers la part inhumaine de l'humanité, sa part sociale, cruelle, populaire et vulgaire, fermée à la part authentique, vitale et noble du moi profond. Ce qui explique peut-être pourquoi les derniers mots de Bergson vont à l'expression d'une « amertume » du philosophe à l'égard du rire.

Ce que met en scène *Le Rire*, c'est un théâtre de la lutte entre le corps et l'esprit, où l'obstination et la résistance de la matière, les exigences « mesquines » du corps face à la volonté de l'esprit, face à la « grâce » de l'âme, sont ce qui suscite le comique mais également son goût amer. L'instant du rire, de l'aperception du mécanique plaqué sur du vivant, est donc un instant de discrimination normative pour Bergson, mais également, ajoutons-nous, l'occasion d'un refoulement esthétique que traduit son amertume. Selon lui, si le déviant qui prête à rire est condamné par le rire des autres, c'est qu'il révèle la fausseté, l'artificialité du « rêve rêvé par la société ». Il révèle la vérité mécanique de cette œuvre d'art impure et pétrie de clichés qu'est la société. Le rire serait donc la part visible d'un processus dans lequel agissent les clichés ; il fait mine de bloquer leur propagation et, avec elle, ce doute sur le vivant. Car si l'autre peut m'apparaître comme un pantin désarticulé, ne le puis-je pas moi aussi ? Or justement, il s'agit de refouler cette hypothèse par le rire, de nous débarrasser de ce doute qui surgit fugitivement à notre esprit : celui qu'il n'y aurait finalement aucun esprit au-delà de l'imparfaite matière, pas d'âme au-delà du cerveau-machine, du corps et des clichés : seulement l'aperception trompeuse de nos mécanismes. Cette profonde angoisse métaphysique explique, elle aussi, pourquoi le vocabulaire associé aux clichés emprunte souvent à l'imaginaire phobique de la maladie, du virus.

Pour Bergson, le langage et la perception saisissent donc normalement trois choses : des noms (substantifs), des actions (verbes) et des qualités (adjectifs). Les clichés recourent la question éminemment esthétique de savoir si les qualités (esthétiques), positives ou négatives, se trouvent *dans* les choses ou dans nos représentations et notre jugement social, moral ou

esthétique sur ces choses ? Car l'instant de conscience et de soupçon du cliché, avant le rire, est un instant esthétique de basculement perceptif, de notre croyance et de notre désir. Les choses et les substances se figent et se réduisent à de pures qualités, à un plan de banalité sans profondeur. Au point où l'on en vient à douter de la réalité substantielle des choses et des actions qui nous apparaissent alors comme une mauvaise fiction, un tissu d'absurdités seulement traversées par des qualités secondes et grossières, autonomes et automates à la fois, des qualités de choses ou d'actions perçues comme artificielles, dépourvues de vie et de l'intensité illusoire d'un rêve.

En cela, l'aperception du cliché que nous dérivons de l'analyse du rire de Bergson se rapproche en bien des points de l'expérience du sublime. À ceci près qu'elle a pour particularité de dresser un reflet de soi, à travers les autres, comme corps sans cervelle ou cerveau-machine sans esprit qu'il s'agit de réprimer. Vu sous cet angle, l'inscription exemplaire de Bergson dans un paradigme d'hostilité aux clichés n'invalide en aucun cas ses remarques sur les effets comiques, que nous rapprochons d'effets habituels et parents des clichés. C'est la portée de ses réflexions qui doit être à la fois restreinte, dans leur conclusion dépréciative et élargie dans leur champ d'application. Car le « mécanique plaqué sur du vivant » n'implique pas toujours du rire, comme nous avons cherché à le suggérer depuis le début en insistant sur l'expérience du doute, de l'angoisse et du sublime qu'ils suscitent.

Le spectre esthétique des effets d'artificialité, décrits par Bergson, c'est-à-dire des effets des clichés, est plus large qu'il ne le laisse entendre. En témoigne, exemple parmi d'autres, la description que propose George Orwell dans *1984* de l'aperception de son héros, Winston, vis-à-vis des clichés. L'expérience imaginée par Orwell recoupe les caractéristiques dégagées par Bergson mais pour aboutir à des effets qui ne tiennent pas du comique mais de l'angoisse :

« Winston avait l'impression que cet homme n'était pas un être humain réel, mais quelque chose comme un mannequin articulé : ce n'était pas le cerveau de l'Homme qui s'exprimait, c'était son larynx. La substance qui sortait de lui était faite de mots, mais ce n'était pas du langage dans le vrai sens du terme. »¹⁰⁰

100 George Orwell, *1984* [1948], trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1984, p. 76-77.

Rappelons-nous que cette angoisse prend progressivement forme dans le roman à travers l'*aphasie organisée* de la novlangue qui atteint Winston jusqu'à le frapper d'une incapacité à se remémorer correctement le passé¹⁰¹.

Du côté poïétique, le problème que posent les clichés et l'analyse qu'en propose indirectement Bergson est de savoir si la création n'opère qu'entre deux possibilités : ou bien de la manière habituelle et potentiellement défectueuse de notre cerveau qui déforme les images du dehors pour créer des schèmes sensori-moteurs, des clichés donc dans lesquels le public peut se reconnaître par conformisme ou par une non-cohérence comique ; ou bien d'une manière plus authentique, où la création dépasse ces schèmes pour atteindre à la plasticité fondamentale du vivant, par non-conformisme et cohérence vitale que ce soit par un raté volontaire ou par une réussite volontaire. Les deux voies réduisent les clichés à un fonctionnel qui manque l'utilité, sans toutefois atteindre la grâce de l'inutile, pour reprendre deux notions à Bergson qui touchent éminemment aux débats esthétiques et artistiques du XIX^e siècle. C'est la possibilité de cet entre-deux qui nous intéresse.

Finissons donc sur ce point en mentionnant les critiques de Jean Paulhan à l'égard du paradigme d'hostilité aux clichés dont il fait de Bergson le métaphysicien. Outre son ouvrage majeur, *Les Fleurs de Tarde*, Paulhan s'oppose aussi bien aux considérations de Gourmont sur le langage, dans son essai *L'Expérience du proverbe*¹⁰², qu'à celles de Bergson sur le moi, dans son article « L'imitation dans l'idée du moi »¹⁰³. La thèse de Paulhan dans ce dernier article est que le moi est toujours l'imitation d'une forme venue de l'extérieur. Il s'efforce de montrer comment un sujet *devient* les images, les sentiments, les opinions étrangères « dont il a su *trouvé l'emploi* ¹⁰⁴ » – autrement dit, les schèmes sensori-moteurs dénoncés par Bergson. Contre la critique des clichés qu'opère Bergson à travers la posture du spectateur-lecteur, Paulhan propose une appréciation positive, à travers la posture d'un acteur en devenir. Ce faisant, il explique pourquoi nous trouvons aux Autres toujours plus d'attitudes clichées que nous n'en trouvons à nous-mêmes. Nos propres clichés ne nous apparaissent jamais d'un point de vue passif mais toujours du point de vue actif de l'usage expressif que nous en faisons, que

101 *Ibid*, pp. 100-110.

102 Jean Paulhan, « L'expérience du proverbe » [1925] in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2009, pp. 167-194.

103 Jean Paulhan, « L'imitation dans l'idée du moi », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 67, 1907, p. 272-281, in *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 441-453.

104 *Ibid*, p. 449.

celui-ci fonctionne ou dysfonctionne sur le récepteur. Pour Paulhan, la propriété individuelle du moi est donc relative aux imitations-répétitions de l'extérieur qui en forment le fond. Elles également relatives aux différences de l'extérieur que le moi n'intègre pas mais qui viennent pour le frapper et lui faire prendre conscience de lui-même en suscitant l'aperception de l'artificialité de sa construction. Par conséquent, la dichotomie que perçoit Bergson entre moi social et moi profond est pour Paulhan strictement relative. Ce qui remet en cause le jugement qui déclare une distinction stricte entre un plein du moi profond et un vide du moi social. Ce que suggère Paulhan à cet égard est donc que le fond du moi est composé d'un champ dynamique de clichés, soit rejetés, soit assimilés.

Après avoir vécu plusieurs années à Madagascar, il retrouve cette perspective d'appréciation positive des clichés dans son étude des proverbes et des jeux de langage malgaches. Il commence par y avancer la même équivalence que Gourmont vis-à-vis du cliché, que :

« [...] le proverbe est à la fois moins et plus qu'un raisonnement ou une métaphore : il est l'un et l'autre à l'état figé ; il exige pour demeurer proverbe que les mêmes mots, qui le composent, soient rappelés dans un ordre identique. »¹⁰⁵

Ou encore :

« Tout proverbe ainsi pouvait devenir un moule, un poncif susceptible de me donner, à quelques retouches près, des centaines de reproductions. »¹⁰⁶

Mais après une première expérience de gêne et de rire, Paulhan est d'abord saisi par la sensation d'un tort apporté à l'échange et à la langue par l'usage de proverbes « immuables et raides » comme des clichés (pour reprendre les termes de Gourmont). L'originalité de Paulhan est qu'il estime très tôt qu'il aurait été moins maladroit et moins étonné du langage proverbial malgache, s'il avait été un paysan français. Par cette remarque, il se rend sensible au fait que, derrière l'expérience exotique du langage, se niche une expérience sociale de distinction et un potentiel de transfuge de classe à travers un transport dans la langue. Plutôt que de s'arrêter à l'étrangeté de l'Autre, celle-ci peut devenir le moyen de s'assimiler à lui. De cette manière, Paulhan procède suivant le mouvement inverse de Bergson, en considérant que les proverbes malgaches et leur part clichée n'appartiennent pas à la langue commune, majoritaire, mais à une langue spéciale, minoritaire et mystérieuse, située à l'intérieur de la première. Cela lui

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 179.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 183.

permet de comprendre pourquoi, lorsque le proverbe ne fonctionne pas dans le contexte d'énonciation particulier où il cherche à s'insérer, il tourne court et l'interlocuteur se trouve en droit de répondre un jugement similaire à la critique habituelle des clichés : « Paroles que tout cela... Laisse-nous tranquille avec tes proverbes ! ¹⁰⁷ », alors qu'il s'agit d'un paradoxe incompréhensible pour celui qui rejette en bloc les clichés et s'en croit dépourvu.

Paulhan reprend donc la distinction fond-forme que posait déjà Gourmont mais il en rend raison dans un processus complexe qui n'implique aucun jugement de valeur :

« Ils scindaient le proverbe en deux parts, dont l'une était constituée par la partie matérielle, les mots et la phrase de ce proverbe, de l'autre par une idée abstraite attachée, *comme une étiquette*, à cette phrase inerte, et sans rapport intérieur avec elle : en sorte qu'il ne me fût jamais nécessaire, pour user de proverbe, de reformer son sens détaillé. À cette seule condition, semblait-il, je pouvais en faire usage. »¹⁰⁸

Au lieu de tenir cette remarque pour une vérité générale, pour une définition et une distinction correcte à l'égard des clichés et des lieux-communs notamment, il faut l'entendre avec Paulhan comme une remarque sur le processus qui saisit les clichés, sur sa justesse mais en même temps sur sa propre artificialité. Car c'est aussi la réflexion sur le langage qui *fige* le langage et crée la bêtise des clichés. Tandis que l'usage en restaure la fonction expressive, d'autant plus qu'elle se manifeste par une complicité avec l'interlocuteur. De la même manière avec les clichés, s'ils fonctionnent, c'est justement parce que, parfois, on ne les interpelle pas, on ne s'attache pas à eux, *en tant que* clichés, c'est-à-dire au sens péjoratif où l'on entend le mot « cliché » pour étiqueter un phénomène ou une expérience.

Nous en tirons l'hypothèse de travail qu'une part de ce processus d'aperception peut être esthétiquement manipulée, avant d'atteindre le stade terminal de reconnaissance, d'étiquetage péjoratif du procédé comme « cliché », notamment si ce dernier se réinscrit dans l'usage, a fortiori si cet usage n'est plus normatif mais aberrant. Si les suggestions de Paulhan sont inspirantes, la rédaction de son essai, *Les Fleurs de Tarbes* qui devait les synthétiser, en renvoyant les deux camps, de la Rhétorique et de la Terreur, dos à dos, s'étale laborieusement de 1925 à 1941. Le résultat, la tentative d'une rhétorique positive des clichés dans une linguistique pré-pragmatique, reste donc complexe, ambigu et surtout inachevé. Il demeure insuffisamment systématique ou trop tordu pour faire école et ébranler le paradigme d'hostilité

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 184-185 (nous soulignons).

aux clichés. En un mot, ses suggestions de renversements sont restées trop minoritaires, d'autant plus en esthétique où le paradigme poétique et le scénario paranoïaque d'invasion des clichés est resté majoritaire.

3. Clichés et kitsch du XIX^e au XX^e siècle

a. L'entrée dans l'ère de la banalité par deux phénomènes parents

Plutôt que la voie ouverte par Gourmont et plus encore celle ouverte par Paulhan, l'esthétique a historiquement préféré la notion de kitsch, parfois confondue avec celle de cliché. Nous allons voir pourquoi et dans quelle mesure cette confusion peut être entretenue. Pour commencer, comprenons qu'à la différence du terme cliché, le kitsch a l'avantage d'être une qualité esthétique, linguistiquement parlant, c'est-à-dire une qualité qui ne devient jamais un objet, ni une chose en soi, ni une substance autonome. En dehors des contingences historiques qui voient telle notion entrer dans telle discipline aux dépens de telle autre, c'est peut-être la raison pour laquelle le kitsch a pu intégrer les taxinomies esthétiques, au même titre que le beau, le laid, le sublime, l'horreur, l'érotique, le comique, le dramatique, le pittoresque, le gore, etc., – parce que le kitsch *peut* être manipulé comme une catégorie proprement esthétique, tandis que le cliché est *en même temps* une catégorie esthétique du jugement de goût, une qualité des choses *et* une propriété des choses, voire une chose à part entière, au moins du point de vue strictement sémantique. Plus encore, si le kitsch peut être une catégorie proprement esthétique, c'est qu'il échappe à toute rhétorique ou sémiologie de l'art qui en passeraient par une codification au lieu d'examiner l'expérience esthétique en elle-même et les problèmes particuliers qu'elle soulève.

Le terme « kitsch » apparaît à Munich vers 1870, soit à la même période où le terme cliché est attesté dans son sens figuré et moderne par les dictionnaires français. Si l'on s'en tient à l'une de ses étymologies, le mot kitsch serait dérivé du verbe *kitschen* qui signifie en Allemagne du Sud : ramasser la boue, les ordures des rues et, plus particulièrement, faire de nouveaux meubles avec des vieux¹. Cette activité étend le sens du terme à celui de brader,

1 Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/kitsch> (consulté le 22 mars 2016).

c'est-à-dire vendre un objet en dessous de son prix ou vendre quelque chose d'autre, un substitut à la place de ce qui avait été demandé. Des activités à l'objet, du verbe à l'adjectif, le kitsch concerne donc plus particulièrement la marchandise dévaluée, le bibelot réévalué et bientôt rendu à l'état de détrit. De cette manière, on peut voir tantôt le kitsch imiter le grand art pour le populariser, tantôt récupérer les déchets du dépotoir de la société industrielle qu'il rehausse et qu'il emballe pour leur donner une seconde vie.

Une autre origine possible du terme kitsch serait le verbe *verkitschen* qui signifie vendre en seconde main². Il désigne une breloque méprisée par les intellectuels chrétiens comme bondieuseries car elles avilissent le sacré, à l'égal des articles vendus dans les Grands Magasins qui naissent à la même époque. Eux-aussi dévaluent les meubles authentiques qualifiés par leur rareté et jadis réservés à la noblesse, en les copiant et en les adaptant au goût et au pouvoir d'achat du plus grand nombre. Plus encore que pour le cliché, l'étymologie du terme « kitsch » reste incertaine. Elle aussi fait l'objet de plusieurs anecdotes mythologiques. Il pourrait aussi être une dérivation du mot anglais *sketch*, mal prononcé par les artistes munichois qui l'appliquaient aux souvenirs bon marché, achetés *surtout* par les touristes américains. Le kitsch serait alors composé d'ersatz d'art qui se diffusent à partir d'une élite et dégénèrent lorsqu'ils atteignent un public populaire.

Dans son roman *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), Milan Kundera assigne au kitsch un « royaume du cœur »³. Il l'oppose à un royaume de l'esprit, de la Raison qui s'aliène, se liquéfie dans le sentimentalisme kitsch. Il existe, selon Kundera, aussi bien un kitsch de droite, réactionnaire, fondé sur la nostalgie d'un âge d'or où régnait l'ordre, qu'un kitsch de gauche, révolutionnaire, fondé sur la projection du Grand Soir ou des lendemains qui chantent⁴. Tous les deux, malgré les changements qu'ils peuvent subir, les formes qu'ils peuvent emprunter dans l'histoire, restent, selon lui, profondément stéréotypés et immuables. Que nous apprend ce kitsch sur le cliché ? La définition qu'en propose Kundera s'inscrit dans la problématique de la « réversibilité » des discours de la modernité inscrite dans la notion de cliché. Mais, à cet égard, le kitsch a un intérêt supérieur. Il sort le cliché de la fragmentation

2 Christophe Genin, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010, p. 9-12.

3 Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* [1982], trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1989.

4 Tout comme il existe, selon Barthes, des mythologies de droite et de gauche, même s'il n'a fait l'analyse que des premières et que la seconde est, malheureusement, restée à l'état de projet.

dans lequel le laissent ses définitions littéraires. Il l'incorpore à un monde et à un système qui lui rendent pleinement son caractère performatif.

Le critique d'art Clement Greenberg invite au rapprochement des deux notions lorsqu'il écrit que le kitsch « est *mécanique* et fonctionne par *formules*. C'est le domaine de *l'expérience par procuration* et des expériences fausses ». Il ajoute, dans un chiasme, également caractéristique de la notion de cliché, qu'il « change selon les exigences des styles mais *reste toujours le même* »⁵. Greenberg établit, plus tôt, la rupture entre le kitsch et l'avant-garde en posant « une différence essentielle entre les deux : l'avant-garde *bouge*, alors que l'alexandrinisme *reste sur place* »⁶. Ce que Greenberg saisit ici, correspond à une série de points communs cruciaux entre les clichés et le kitsch : le mécanisme, la qualité artificielle de simulacre mais surtout la capacité commune à changer en restant le même, celle d'être animé d'un mouvement contradictoire, de métamorphose mais stationnaire.

Le sens originel du terme kitsch et ses connotations péjoratives, de répétition et de vulgarisation mercantile d'un motif antérieur, le rapprochent donc du cliché. De surcroît, le kitsch est à relier aux valeurs d'inauthentique, de surcharge, de mauvais goût ; il désigne tout objet ou série d'objets issus de la production industrielle, culturelle et artistique à bon marché, visant la consommation de masse. Il est, lui aussi, identifié comme une source de nausée esthétique, un Mal dans les valeurs de l'art et finalement une prostitution de celui-ci. La formule de Greenberg la plus célèbre et la plus citée pour définir le kitsch est la suivante :

« *kitsch* : il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazine, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc. »⁷

Remplacer « kitsch » par « clichés » semble modifier si peu la phrase que l'on pourrait croire les deux termes parfaitement synonymes. On retrouve, en effet, le caractère mercantile et populaire, le rapport aux reproductions, non plus typographiques, mais d'images, avec la chromolithographie notamment. Celle-ci correspond, à la manière du clichage d'imprimerie, à un procédé d'impression lithographique en quadrichromie datant du XIX^e siècle. Celui-ci était utilisé en publicité, dans l'illustration des livres et des manuels, des cartes postales, des

5 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » in *op. cit.*, p. 16-17.

6 *Ibid*, p. 14.

7 *Ibid*, p. 15-16.

affiches, des catalogues de presse, des reproductions de tableaux, des images religieuses, morales ou patriotiques comme les fameuses « images d'Épinal », dont la formule deviendra un équivalent du terme « cliché ». Outre les champs d'application, il est, enfin, intéressant de noter que, selon Greenberg, les films hollywoodiens appartiennent à l'art du kitsch.

Greenberg permet d'identifier un dernier point commun entre clichés et kitsch, un point d'importance car il touche à la structure de l'expérience qu'ils mobilisent. Alors qu'il décrit un tableau d'un artiste russe figuratif et réaliste, par contraste avec un tableau de Picasso :

« [...] miracle de l'image vivace, *reconnaissable*, dans laquelle il [le spectateur paysan russe] peut se projeter. Ce paysan voit et *reconnaît* dans le tableau de Repine *les choses comme il les voit et les reconnaît hors du tableau* – il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie [...] »⁸

Ce que pointe Greenberg, c'est que le modèle de la recognition est au fondement du kitsch comme il l'était pour le cliché. Il développe en expliquant qu'à la différence d'un tableau d'avant-garde qui, pour être apprécié, implique de la part du spectateur, une « réflexion », le tableau kitsch, lui, inclut cet effet « réfléchi ». Le premier peint donc, écrit Greenberg, la cause, il imite les processus de l'art dont le spectateur doit déduire son plaisir ainsi raffiné, l'autre imite l'effet. Le premier nécessite l'activité du spectateur, le second lui pré-digère le travail et lui offre une expérience par procuration. Une expérience au second degré donc, alors même que l'art kitsch donne l'illusion d'opérer sans instaurer de discontinuité entre l'art et la vie. Tandis que, selon Greenberg, l'art d'avant-garde propose une expérience discontinue et par-là authentique.

Historiquement, après une première période du kitsch et des Grands Magasins qui s'étend approximativement de la fin du XIX^e siècle à la première guerre mondiale, l'esthétique moderne du fonctionnalisme entre en rupture avec la part de gratuité du kitsch, surajoutée par le marchand ou le fabricant fantaisiste. Le fonctionnalisme s'impose comme style, des années vingt aux années quarante, cinquante, mais l'esthétique kitsch réapparaît plus tard, avec l'émergence des supermarchés à la fin de la seconde guerre mondiale, importés d'Amérique en France et peu à peu implantés dans le paysage hexagonal des années soixante, où le confort bourgeois de l'*American way of life*, son électro-ménager et ses publicités prennent place. Il

8 *Ibid*, p. 21 (nous soulignons). À noter le post-scriptum rédigé en 1972 où Greenberg s'est aperçu que sa description du tableau en question de Repine tenait en fait d'un faux-souvenir, phénomène parent, nous l'avons vu, de l'activation mémorielle des clichés et des stéréotypes en psychologie sociale où le témoignage visuel ne peut manquer d'être douteux.

faut donc attendre cette deuxième séquence historique, pour voir un premier spécialiste français du kitsch introduire le terme dans la langue française et, en même temps que sa dénomination, une véritable conscience critique du phénomène.

En 1969, en compagnie d'Eberhard Wahl, Abraham Moles écrit dans leur article fondateur :

« Cet art [le kitsch] qui se cherche sur l'héritage des valeurs du passé, acceptées sans examen comme belles, par une culture bourgeoise récemment promue, va trouver sa satisfaction dans la *copie avec variations*, tout à fait différente de la copie soucieuse de fidélité du musée imaginaire. »⁹

La notion de copie avec variations, qui n'ambitionne pourtant aucune différence et aucune originalité, relie à nouveau le kitsch au cliché. Et, dans une perspective de l'équivocité des démarches artistiques à l'égard du cliché et du kitsch, Moles nous invite à noter que, cette deuxième période du kitsch, est aussi celle de la naissance du pop art américain puis européen. Arthur Danto disait ainsi d'Andy Warhol qu'il était « devenu l'artiste que connaissent les gens qui ignorent presque tout de l'art »¹⁰. L'originalité de Warhol à cet égard fut de faire reposer sa démarche sur l'injonction contradictoire de l'art et des clichés (du marché) : être le plus autonome possible (dans la pratique, en créant la *Factory* notamment) tout en étant le plus automate possible (au-delà de son travail en lui-même, de nombreuses déclarations de l'artiste vont dans ce sens), jusqu'à désarmer toute critique, en annulant la nécessité même d'une médiation critique entre l'artiste, ses œuvres et son public. Cette résolution des tensions de la modernité s'est ainsi trouvé télescopé dans sa réception : en Europe, où Warhol fut d'abord perçu sérieusement comme un critique de la société de consommation, tandis qu'aux États-Unis il fut plus souvent perçu comme un dévot qui participait de cette même culture.

L'explication en est fournie par Moles. Selon lui, le pop art a la particularité de placer l'aliénation du kitsch entre parenthèses et d'en proposer un usage teinté d'ironie, à l'instar d'un énoncé qui signalerait sans cesse son second degré en s'encadrant de guillemets. Il permet

9 Abraham Moles & Eberhard Wahl, « Kitsch et objet » in *Communications*, n° 13, 1969, p. 108 (nous soulignons).

10 Arthur Danto, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 24. Pour une critique du travail d'Andy Warhol comme producteur de clichés, fondée sur la hiérarchie classique des arts (majeurs, mineurs) voir Hector Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste* [1990], Paris, Flammarion, 2001. Non seulement l'auteur fournit une analyse circonstanciée des œuvres de Warhol comme autant de « concepts » publicitaires qui jouent et systématisent les mythologies américaines, il revient également sur les difficultés de réception qu'a connu son ouvrage face au consensus de consécration que connaît l'artiste et les basculements que son travail a apporté dans l'art, notamment de fin de la frontière entre grand art et art industriel ou populaire.

ainsi de dépasser les vertus de confort, de bonheur domestique, de réduction médiocre et rassurante de la Beauté à l'échelle du joli de l'homme moyen et sa cellule familiale attachés au kitsch, mais également de désamorcer les connotations purement péjoratives que la conscience critique du phénomène a pu entraîner. Le pop art favorise ainsi une réception ludique, volontiers parodique, un usage décomplexé, de second degré, de ce que le kitsch comporte déjà d'amusant ou de divertissant, en conservant la conscience esthétique de son caractère suranné et décalé. Il permet alors l'émergence officielle d'un goût électif du mauvais goût. Ce goût du kitsch partage souvent le même public que le goût du cliché.

Enfin, il est possible d'esquisser une troisième période d'expansion du kitsch, avec l'apparition d'un dernier lieu topique, après les Grands Magasins et les supermarchés : celui du *mega-mall* en Amérique du Nord. En 1978, Victor Gruen, l'architecte d'origine autrichienne qui a inventé le premier *shopping mall* aux États-Unis en 1956, écrit un article intitulé « La triste histoire des centres commerciaux » qui critique la corruption de son projet initial héritier du fonctionnalisme et du Bauhaus. Il note : « Seules les caractéristiques qui engendraient du profit ont été copiées ¹¹ » ; les mega-malls eux-mêmes sont le résultat d'un processus de clichage et de dégradation kitsch. Le premier édifice du genre, le West Edmonton Mall ouvre en Alberta en 1981, mais le plus célèbre, encore à ce jour, est assurément le « Mall of America » de Minneapolis dans le Minnesota qui ouvre en 1992.

À noter que l'apparition de ces nouveaux lieux de consommation est contemporaine de l'expansion des salles de cinéma multiplex, souvent situées à l'intérieur de ces centres commerciaux situés dans les *suburbs*. Ces nouvelles salles de cinéma participent de la mutation du cinéma américain des années quatre-vingt dont les *blockbusters* et l'esthétique féérique participent de ce nouveau modèle économique de consommation culturelle. Dans son ouvrage *Fantasmagorie du Capital : l'invention de la ville-marchandise*, Marc Berdet résume ce nouveau phénomène en écrivant que le « *mall* parodie, sur un modèle kitsch, la nostalgie d'une union organique du personnel et du collectif, du profane et du sacré, du social et du civique ¹² ». Si les mega-malls sont la dernière fantasmagorie du kitsch, c'est parce qu'ils consacrent le simulacre, un décor en toc totalement artificiel de ville sous cloche, à échelle réduite, entièrement dédié à la consommation de marchandises.

11 Victor Gruen, « The sad story of shopping centres », *Town and Country Planning*, vol. 46, juillet-août 1978, p. 350-351, cité in Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 192.

12 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 205.

Il faut d'emblée remarquer qu'à la différence du cliché, ce n'est pas *directement* sur le progrès industriel que se fonde le kitsch mais sur ses régressions infantiles et pittoresques. Selon Kundera et Greenberg, le capitalisme, par le bouleversement incessant des modes de productions et des structures sociales qu'il provoque, ne fait pas que détruire les formes traditionnelles d'autorité. Au risque de s'isoler de sa base populaire, en révélant trop crûment l'inégalité des rapports de production, il se doit, après l'avoir fait disparaître, de laisser revenir la tradition dans des simulacres kitsch qui rendent acceptables la domination d'une classe sur les autres. Pour les auteurs, cela vaut aussi bien pour le capitalisme libéral à l'Ouest, que pour le capitalisme soviétique à l'Est : le kitsch fournit un art et un décorum agréables qui n'exigent aucun effort au travailleur moderne. Lorsqu'il revient fatigué d'une journée de travail chez lui, celui-ci peut s'épancher dans le royaume kitsch d'un cœur collectif de pacotille ou, comme le veut l'expression plus contemporaine, il peut « se vider la tête », la bourrer de clichés et ainsi rentrer en adéquation avec une image du corps sans cervelle.

Dans le cas de Kundera, ce que sa définition nous apprend, c'est que, lorsqu'ils participent du kitsch, les clichés n'affectent pas seulement la langue, ils colonisent des pensées et des imaginaires collectifs tout entiers. Comme c'est le cas pour de nombreuses définitions du cliché, la caractérisation du kitsch prend corps dans une définition, tantôt théorique et abstraite, voire métaphysique dans le cas de Kundera, tantôt concrète et énumérative dans le cas de Greenberg ; cela, sans que les deux aspects soient véritablement dialectisés, car le dégoût et le rejet du kitsch sont le plus souvent convenus d'avance. À nouveau, le catalogue semble suffire à s'entendre sur ce dont il s'agit.

Le terme kitsch semble donc, du point de vue sémantique et historique, très proche du terme cliché puisque le kitsch désigne en allemand un art de pacotille, soit par un fond platement sentimental, soit, plus important, par la forme d'une *copie* affadie et industrialisée des procédés du grand art, tout comme le cliché désigne la répétition usée et mécanique qui tend à systématiser un motif langagier ou à industrialiser un procédé artistique pour un profit commercial. Contre un ordre et une hiérarchie des valeurs, le kitsch et le cliché proclament de concert l'anarchie d'une multitude d'étalons qui n'ont plus rien d'exemplaire et tout d'anodin et de banal. Nous serions alors tentés de résumer les rapports entre le kitsch et le cliché sur le modèle du général et du particulier : les clichés participent à l'esthétique du kitsch qui, en retour, les englobe comme phénomène culturel. La redondance des clichés serait donc en

parfaite homologie à l'esthétique du kitsch, puisque c'est leur répétition même qui composerait la série des maillons du système et du décor kitsch.

Si le kitsch et les clichés se retrouvent à mi-chemin dans les lieux publics de consommation de masse, Grand Magasin, supermarché, mega-mall, leur complémentarité instaure dans le même temps des divergences quant aux territoires qu'ils revendiquent : au kitsch l'espace hospitalier, personnalisé, customisé de l'intérieur du foyer et du rétro ; au cliché l'espace extérieur, hostile et collectif de la modernité comme l'usine ou la rue. On retrouve cette hétérogénéité dans le film *The Blues Brothers* (1980) où le réalisateur, John Landis, situe une longue séquence de course-poursuite au sein du Dixie Square Mall (Illinois). Quoique la tonalité de l'ensemble reste légère, le montage saccadé accentue la violence avec laquelle les automobiles font irruption dans les lieux. Elles surgissent comme extériorité et motricité menaçante, détruisent les vitrines, les rayons de magasins et mettent en péril les visiteurs. Si l'extension du kitsch est donc associée à la notion positive de plaisir et de bonheur moderne que la pensée critique a pu remettre en cause comme aliénation, l'extension des clichés traduit ici directement un aspect négatif. Menacé de fermeture à l'époque de *The Blues Brothers*, la publicité offerte par le tournage n'aura d'ailleurs pas suffi à sauver le Dixie Mall, comme si l'apparition brutale des voitures n'avait fait que révéler le travail de mort à l'œuvre dans ce centre de consommation et qu'annoncer sa destination finale : l'état de ruine dans lequel a reposé le bâtiment pendant près de trente ans, soit deux fois plus longtemps que son temps d'exploitation commerciale, avant sa démolition complète en 2012.

Le kitsch compose donc un cadre fantasmagorique propice à une certaine forme d'évasion, d'oubli de soi, là où les clichés emprisonnent et suscitent plutôt une perte de soi. Si, comme le pense Hermann Broch, le kitsch est le Mal dans le système des valeurs de l'art¹³, s'il caractérise les pathologies névrotiques des dictateurs et des régimes totalitaires qui prennent l'esthétisme pour l'éthique, le kitsch est dégénérescence progressive, décadence humaine mais il garde des connotations éthiques, esthétiques, voire métaphysiques. De son côté, le cliché correspond plutôt à une aliénation technique, au-delà de l'éthique et au-delà de l'esthétique car le cliché a moins rapport avec la beauté et la laideur comme le kitsch. Il implique une *logique* de l'usure, a priori neutre et sans goût. Pour le dire encore autrement, le cliché dénote une aliénation moderne, relative à la technique, aux outils de production du futur tandis que le

13 Hermann Broch, « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » [1933] in *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, pp. 329-366.

kitsch se tourne vers le passé et la nostalgie, justement pour exorciser les chocs mécaniques des processus des clichés.

Par conséquent, là où le kitsch peut être racheté par les sensations, les impressions qu'il imprime pour la mémoire involontaire et ses réminiscences, le cliché est tout à la mémoire volontaire, sa compilation automatisée et sa sécheresse. Et, de la même manière, si le kitsch peut qualifier un temps long des états passifs et une pesanteur paresseuse de la durée, le cliché, lui, se révèle à l'occasion de la dispersion frénétique d'une énergie subliminale, d'un éclatement de chocs fragmentaires, marqué par les stases de la crise et de sa temporalité propre. À la différence du cliché, le terme kitsch n'induit pas en effet une aliénation mécanique, extérieure à l'homme, puisque le propre du kitsch est justement de réduire à l'échelle moyenne de l'homme, les objets, les œuvres ou les procédés du grand art. Le propre du cliché, quant à lui, est de réduire l'homme *lui-même* et ses œuvres à l'étalon et aux impératifs de la machine. Le kitsch, c'est alors l'humanisation « mélo » et sentimentale des objets qui composent un décor en expansion, initialement agréable, quoique proche de la nausée, tandis que la conscience du cliché implique la découverte du devenir-objet ou devenir-machine de l'homme. Pour le dire encore d'une autre manière, là où le kitsch se rattache à une pensée magique, un animisme, qui confère une âme aux objets, le cliché se rattache, quant à lui, à une forme d'athéisme technologique, voire à une forme de nihilisme. Le kitsch est la consommation de l'usure d'objets matériels et, ou spirituels, tandis que le cliché désigne ce processus d'usure au sein même de la production, au point où il s'applique *in fine*, non plus à des objets extérieurs, mais à l'homme.

Enfin, le kitsch, quoique correspondant à des produits sériels, a tendance au moins en apparence à singulariser l'objet qu'il colore, tandis que le cliché qualifie plus directement une massification uniforme qui dénie tout caractère individuel aux objets, discours, images, personnes qu'il frappe. Autre différence de taille, si le kitsch comme jugement de valeur, qualifie des objets, un décor, une ambiance et un mode de vie, il ne peut pas, ou rarement, s'utiliser à propos de discours, de situations, d'attitudes, de personnes, et surtout pas à propos d'échange social ou de mode de pensée, comme c'est fréquemment le cas avec le mot cliché. Le jugement de valeur qui déclare « c'est cliché ! » s'applique ainsi à des destinataires automates pour prouver en retour l'humanité du locuteur, il est sans appel. Tandis que le jugement « c'est kitsch ! », aussi violent qu'il puisse paraître – que l'on pense à Kundera qui l'associe à la merde (élément et matière, toujours, biologique et chaud) –, ce jugement qualifie

moins des personnes que des objets, une décoration, des costumes, avec lesquels une complicité, une complaisance reste possible. Le kitsch parasite un royaume du cœur, le cliché un royaume de la raison. Mais l'un et l'autre sont néanmoins complémentaires, parce que le premier (le kitsch) semble offert comme remède au second (les clichés) qui finira en retour par révéler l'illusion thérapeutique du premier.

Il faut comprendre ce qui distingue les deux notions en même que ce qui les rapproche. Hermann Broch, estime que le kitsch a besoin, pour exister, de « l'homme du kitsch », c'est-à-dire du public qui l'apprécie. Le kitsch se trouve avec son public dans un rapport de promiscuité, puisque ce public est le plus souvent à la fois récepteur et producteur du kitsch, non pas au sens où il en serait maître et possesseur mais artisan et demandeur de la dégénérescence que le kitsch implique¹⁴. Milan Kundera appuie cette remarque lorsqu'il explique que ce n'est pas l'objet, l'image, la situation mais l'auto-satisfaction de l'émotion esthétique stéréotypée, devant un sujet, qui fait le kitsch. De son côté, le cliché – s'il peut lui aussi être apprécié pour lui-même –, naît, au contraire, *malgré* l'homme qui le produit et malgré l'homme qui le reçoit. Le cliché est ainsi produit ou plutôt il *se* produit. Le cliché est un événement qui arrive comme par accident, et rentre, dès lors, dans un rapport de dépossession vis-à-vis de son public par lequel nous nous trouvons à la frontière de l'actif et du passif, de l'automatisme et de l'autonomie, mais surtout du renversement et du brouillage de ces pôles.

Ce qu'il faut d'emblée saisir, c'est que l'usure elle-même, entr'aperçue et mal comprise avec le cliché comme l'avons vu, l'usure de ce qui est récupéré, est justement ce qui confère à l'objet kitsch sa *plus-value*. Car son obsolescence a déplacé la fonction instrumentale initiale pour laisser place à une autonomie esthétique, soit ornementale, soit une fonction plus récréative de l'objet, dans lequel le client qui l'acquiert peut projeter son moi, qu'il soit nostalgique, ludique ou parodique. L'objet kitsch fait ainsi l'objet d'une élection par son consommateur. Il conserve le confort du déjà-connu mais gagne l'aura d'une particularité nouvelle, car il est extrait de la série originale d'objets manufacturés qui se sont raréfiés et, en conséquence, il est partiellement extrait de la banalité, instrumentale et quantitative. À la différence du cliché, dans son sens strict, pleinement redevable de la reproductibilité

14 Hermann Broch, « Sur quelques remarques à propos du kitsch » [1951] in *Création littéraire et connaissance, op. cit.*, p. 311 (le terme kitsch n'étant pas encore à l'époque de la traduction d'usage courant en française, le titre est parfois traduit ainsi : « Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil »).

technique, le kitsch, compris comme effet secondaire, révèle un possible à-côté du système de production, une destination des clichés dans un phénomène qui subvertit même de manière illusoire l'utilitarisme et le strict principe de réalité pour un principe subversif de plaisir qui, à son tour, peut être l'objet d'instrumentalisations diverses.

Prenons maintenant une œuvre emblématiquement kitsch et voyons si et comment elle laisse transparaître certains éléments d'une esthétique des clichés. Comme la couverture illustrée d'un livre pour enfant, l'une des premières œuvres marquantes de l'américain Jeff Koons, *Ushering in banality*, tirée de sa série *Banality* (1988), semble sur le point de nous raconter une histoire. Il s'agit d'une sculpture en bois polychrome mettant en scène une truie, affublée d'un ruban vert, le groin vers le sol ; elle est accompagnée sur ses flancs par deux chérubins blonds, habillés de toges jaunes et bleu pâle ; elle est poussée à l'arrière par un enfant coiffé d'un bandeau sportif et habillé d'un survêtement magenta. Ses dimensions relativement imposantes, 96.5 x 157.5 x 76.2 centimètres, sa disposition sur un plateau de bois qui lui cerne un espace propre, ainsi que son titre qui exprime littéralement en anglais le fait de pénétrer, d'entrer, de s'introduire dans la banalité, composent une célébration allégorique de la banalité.

Une œuvre ultérieure, la plus célèbre de Koons à ce jour, *Balloon Dog*, valide a posteriori mais surtout précise l'hypothèse de la célébration puisqu'elle s'inscrit dans une série éponyme *Celebration* (1995-1998) qui renvoie aux anniversaires de l'enfance, au cours desquels on gonfle et on sculpte des substituts d'animaux en baudruche. Avec *Ushering in banality*, la célébration prend la forme plus insolite d'une série d'oxymores : du sacré (angelots) et du profane (truie) ; du noble (angelots) et du vulgaire (une truie avec un ruban de foire agricole) ; du propre (le bois poli, peint et verni par des couleurs sucrées) et du sale (une truie associée à la boue dans laquelle l'animal se roule fréquemment avec bonheur, ce que rappelle le socle marron) ; de la part éternelle de l'art (les chérubins) et de sa part fugitive (l'enfant moderne) énoncées par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* ; de la fixité de la sculpture et du mouvement de poussée qu'elle immortalise, oxymore également présent dans le titre – *ushering* – dont le gérondif enferme un instant d'activité dans une bulle passive de temps suspendu.

Si cette œuvre de célébration raconte une histoire, ce serait donc celle de nos temps modernes, notre introduction dans la banalité ou, plus exactement, dans l'ère de la banalité triomphante. Plus que le titre, la matière choisie par Koons, le bois polychrome et la présence

de chérubins, ressuscitent le style « saint-sulpicien » du XIX^e siècle, celui des bondieuseries, c'est-à-dire des objets de piété de mauvais goût vendus comme vulgaires marchandises au tout-venant. L'entrée dans la banalité est donc en même temps un retour, une boucle qui se referme sur elle-même. La référence au style « saint-sulpicien » originel est perceptible à travers le grand plateau de bois sur lequel repose la sculpture. Celui-ci rappelle en effet les socles de figurines en porcelaine Hummel. D'origine allemande, fabriquées depuis les années 1930 à partir de dessins d'une sœur franciscaine qui furent initialement utilisés pour des cartes postales, ces figurines de petite taille ont été particulièrement populaires aux États-Unis après la seconde guerre mondiale, envoyées par les soldats stationnés en Allemagne de l'Ouest, collectionnées par les mères au foyer, elles sont un symbole de nostalgie des *fifties*.

L'introduction à la banalité proposée par Koons prend donc la forme d'une histoire à rebours, un retour à un temps béni, une boucle qui se referme sur elle-même. L'œuvre est la fois la couverture et la dernière page d'un livre de contes pour enfant où figurerait la formule consacrée : « fin ». Par la répétition du style « saint-sulpicien », *Ushering in banality* s'intègre à toute la culture industrielle du chromo et des images d'Épinal qui signent dès le XIX^e siècle la naissance de l'intérieur domestique comme décor, rempli d'objets, ici déplacés dans le lieu d'exposition de la galerie ou du musée. Plus encore, par son titre et sa facture, *Ushering in banality* semble s'intégrer à la culture des stéréotypes, des idées-reçues et aux clichés, décriés par les artistes et les écrivains du XIX^e siècle : de Baudelaire, parlant « Du Chic et du poncif » dans son *Salon de 1846*¹⁵, en passant par Gustave Flaubert et son *Dictionnaire des Idées-reçues* qui fait le « catalogue des opinions chic »¹⁶, jusqu'à Léon Bloy, auteur d'une *Exégèse des lieux-communs*¹⁷, inventeur de la formule « style saint-sulpicien ». La banalité est, de fait, une caractéristique cardinale de la notion de cliché. Pourtant, la sculpture de Koons est, par ses caractéristiques formelles, plus souvent associée au kitsch qu'aux clichés : pourquoi ?

Plutôt que l'œuvre citée de Koons, d'autres œuvres paraissent en effet mieux correspondre à une esthétique du cliché lorsqu'elles intègrent directement des mots ou des phrases à des médiums plus propices à première vue que la sculpture à la reproductibilité technique *stricto sensu*, la sérialité et la répétition. C'est le cas, tout particulièrement, du collage de fragments d'informations médiatiques qui recomposent un message subversif, dont l'exemple parfait est

15 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 » in *Critique d'art*, op. cit., p. 128.

16 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées-reçues*, op. cit.

17 Léon Bloy, *Exégèse des lieux-communs*, Paris, Mercure de France, 1902.

le travail de l'artiste américaine Barbara Kruger avec, entre autres, l'installation *All Violence is the illustration of a pathetic stereotype* (1991). On pense également au détournement des dispositifs publicitaires et leurs slogans dans le travail de Jenny Holzer, depuis les affiches *Truisms* (1977-1979) qui compilent, par ordre alphabétique, 250 phrases composées par l'artiste sous la forme de proverbes ou de maximes, jusqu'à ses installations de panneaux lumineux qui font défiler le même genre de messages¹⁸.

Pour finir, le genre de la sérigraphie qui reprend au dessin industriel son impersonnalité, ainsi que les séries photographiques d'objets ou de lieux communs catalogués et parfois intégrés à des livres d'artistes, tous se prêtent à une esthétique évidente du cliché, comme c'est le cas dans les œuvres d'Edward Ruscha, notamment avec *Twentysix Gasoline Stations* (1963) et sa série *Hollywood* (1968-1969-1970). La majorité de ces œuvres centrées sur le langage et la part signalétique de l'image dépourvue d'affectivité refusent, à la différence du kitsch, de mobiliser l'imaginaire, le sentimentalisme et plus largement l'affect. Elles préfèrent l'hypostase du signe, soit que son pouvoir et son sens soient neutralisés par un trouble métonymique qui confond forme et fond, signifiant et signifié (Ruscha), soit que l'artiste espère, au contraire, en radicaliser le pouvoir et le sens à des fins subversives dont les effets restent, pour autant, incertains sur le public, au-delà de la capacité de signature de l'artiste qui, par elles, se fait reconnaître et identifier (Kruger et Holzer).

À l'inverse de ces artistes et des écrivains cités, Koons le déclare à plusieurs reprises, son ambition n'est pas d'établir une valeur repoussoir de l'art, un critère central d'un jugement discriminatoire ; elle est, au contraire, d'en finir avec le jugement, le jugement moral autant que le jugement de goût¹⁹. Pour cela, Koons se propose et nous propose d'entrer dans la banalité, où tout est parfait et tout est égal. Il cherche à produire des œuvres au-delà de l'évaluation esthétique, qui permettent à son public de s'accepter, en acceptant son mauvais goût comme nouvelle norme de l'art. La truie comme nouveau veau d'or invite à briser les tables de la loi de l'art et les hiérarchies de la critique. La formule alchimique du kitsch dans *Ushering in banality*, comme de manière générale, résout matériellement la proposition baudelairienne qui entendait tirer l'or de la boue : elle propose l'équivalence esthétique du haut et du bas, la réversibilité pure et simple de l'or et de la boue. En cela, le kitsch reste

18 Le film de John Carpenter dans *They Live* (1988) reprend fort probablement à Kruger sa typographie choc et à Holzer le fait de projeter des messages subversifs sur les bâtiments.

19 Norman Rosenthal, *Jeff Koons : entretiens*, Paris, Flammarion, 2014.

esthétique, à la différence, serait-on tenté de penser, des clichés, plus souvent réservés à l'analyse du langage articulé et écrit, à la communication et à la littérature, comme signes vides, dépourvus de stimulus esthétiques, fussent-ils de mauvais goût. Si, à la différence du cliché, le kitsch est pourvu d'une esthétique, analysée et documentée, qui mobilise la sensibilité et les affects et ne se réduit pas à une sémiologie, c'est parce qu'elle passe avant tout par des objets qui n'existent que pour peupler des lieux de prédilection.

b. Distinction limite d'une esthétique du kitsch et d'une esthétique des clichés

Si le kitsch a son esthétique, c'est donc parce qu'il suggère une utopie, même fallacieuse, tandis que les clichés servent d'éléments caractérisant un non-lieu ou un lieu parasité, dystopique et hétérotopique à la fois. Mais qu'on trouve l'enveloppe organique du kitsch, on apercevra derrière le noyau psychique des clichés. Le système du kitsch, en effet, se construit au XIX^e siècle dans la tension romantique entre l'intériorité sédentaire du confort et de la rêverie et l'extériorité du monde, sauvage, agressif, le lieu de l'esthétique moderne du choc, théorisée plus tard par Walter Benjamin. Le kitsch résout cette contradiction d'une manière originale. Il importe l'extérieur, l'altérité et l'exotisme, dans l'intérieur apprivoisé de l'appartement citadin ; il juxtapose et agglomère. En résulte une forme souvent molle, matériellement parlant au propre, ou formellement parlant, au figuré. Ces objets prennent une forme dégoulinante qui se moule dans l'atmosphère d'un lieu, jusqu'à envelopper l'expérience tout aussi molle et confortable de ses amateurs.

Le cliché, quant à lui, comme forme mécanique d'une matière préexistante, vient perturber l'atmosphère d'un lieu déjà présent, jusqu'à annihiler, semble-t-il, toute expérience esthétique possible. À l'inverse, dans le kitsch, la forme décorative prévaut sur le fond pour domestiquer l'extérieur, meubler et encombrer la coquille du foyer. Le kitsch est, fondamentalement, un remplissage, une saturation, un plein, là où les clichés brouillent et vident un contenu qui apparaît soudainement creux. Walter Benjamin décrit le kitsch comme chemin de traverse « menant au banal », comme porteur d'un « homme nouveau [...] un être que l'on pourrait appeler l'« homme meublé »²⁰ ». Il poursuit l'analyse dans cet esprit, sans plus nommer le

20 Walter Benjamin, « Kitsch onirique » [1927] in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, pp. 7-10.

kitsch dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, lorsqu'il évoque la fantasmagorie feutrée, inscrite dans l'ameublement de la civilisation bourgeoise, le style Restauration qui naît sous Louis-Philippe, contemporain du style Biedermeier en Allemagne et en Autriche, qui font de la chambre, du bureau ou encore du salon « une loge dans le théâtre du monde »²¹.

Dans *À la recherche du temps perdu*, plus précisément le segment Combray du roman *Du Côté de chez Swann*, la chambre de tante Léonie et ses bibelots surgissent ainsi, avec tout Combray, de la madeleine et de ses saveurs propices à la réminiscence : « [...] aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint *comme un décor de théâtre* s'appliquer au petit pavillon ». Dans un texte composé pour le catalogue de son exposition de 1992 à San Francisco, c'est Koons qui écrit à propos des œuvres de *Banalité* :

« Je disais au bourgeois d'assumer les choses qu'il aime, les choses auxquelles il est réceptif ; par exemple : *quand tu étais petit et que tu allais chez ta grand-mère, elle avait ce petit bibelot qui est en toi, qui fait partie de toi ; assume-le*, n'essaie pas de le refouler parce que maintenant tu as un certain niveau social, parce que tu es ambitieux, parce que tu cherches à faire partie de l'élite sociale. Ne renie pas ton être profond, assume-le. Il n'y a que comme ça que tu réussiras vraiment à évoluer pour faire partie de l'élite sociale (*upper class*), à ne pas régresser. »²²

Proust, quant à lui, saisit l'occasion pour décrire l'étrange dépendance esthétique que suscitent ces objets que Koons détourne pour en faire des semblants de *ready-made* plus grands que nature. Le narrateur proustien décrit avec nostalgie la chambre de sa tante Léonie, où, paralysée, celle-ci profite d'une alcôve de fantasmagories prosaïques, suscitées directement par les objets kitsch qui la composent, au premier chef les assiettes décorées :

« Son déjeuner lui était une *distraction suffisante* pour qu'elle n'en souhaitât pas une autre en même temps. « Vous n'oublierez pas au moins de me donner mes œufs à la crème dans une assiette plate ? » C'étaient les seules qui fussent *ornées de sujets*, et ma tante s'amusait à *chaque repas* à lire les légendes de celle qu'on lui servait ce jour-là. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait : Ali-Baba et les quarante voleurs, Aladin ou la Lampe merveilleuse, et disait en souriant : « Très bien, très bien. » »²³

21 Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle » in *Écrits français*, op. cit., p. 298.

22 Cité par Arthur Danto, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons » in *Jeff Koons : Retrospective*, éd. Marit Woltmann, Oslo, Astrup Fearnley Museet, 2004, p. 125-134 ; repris in *Unnatural Wonders : Essays from the Gap between Art and Life* [2005], Columbia University Press, 2007, p. 286-302 (nous soulignons).

23 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Pléiade, 1987, p. 56 (nous soulignons).

Baudelaire notait, avant Proust, le goût de l'écrivain Champfleury pour l'art de la faïence et pour ce type d'assiettes ornées d'une imagerie populaire, alternant l'exotisme et la bondieuserie²⁴. Le goût pour le kitsch autant que la sensibilité critique à son égard existaient donc au XIX^e siècle avant que le terme n'apparaisse en France²⁵. De la chambre de tante Léonie, écrit Proust, « on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige ou même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de l'hivernage ». Le vœu se réalise ensuite, la chambre de Léonie devient, par une double métonymie, de l'assiette et de la pièce à l'atmosphère de four de cuisine, un gâteau provincial, doré, sucré et boursouflé, un immense « chausson », dans lequel l'air « était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent ».

L'artifice scénographique, le lexique gustatif et sucré de la gourmandise rattachent toute la séquence à l'esthétique et à l'ambiance kitsch. Abraham Moles résume ainsi les causes et les effets du kitsch dans des termes quasi-proustiens :

« L'entassement, la synesthésie, la médiocrité éventuellement dorée, l'angoisse possessive, la disproportion entre les moyens et les fins, le romantisme, un *souvenir* du rococo, une touche du maniérisme, tels sont les composants du *bouillon Kitsch*. »²⁶

Mais au terme de cette métaphore pâtissière, que l'on pourrait croire strictement méliorative, le narrateur proustien précise : « je revenais *toujours* avec une convoitise inavouée *m'englu*er dans l'odeur médiane, *poisseuse*, fade, *indigeste* et fruitée du couvre-lit à fleurs ». Ce que Proust décrit ici, c'est l'attitude d'abandon grossier, de régression infantile de la réminiscence nostalgique, une attitude d'affaïssement moral, presque nauséuse. Le narrateur s'y laisse aller, il s'y vautre comme un cochon dans son auge boueuse. Cet abandon est une régression à un stade fœtal, un retour dans une bulle utérine pleine, un bouillon liquide, visqueux et néanmoins confortable²⁷. Le narrateur est gagné par la douce domestication de l'habitude comme par le charme d'un sortilège magique ; il se retrouve *coagulé* à l'atmosphère

24 Champfleury fut même chef des collections de la manufacture de Sèvres, très célèbre en Europe, avant de devenir le conservateur du musée et des collections de la manufacture. Il a écrit à la fin de sa vie une *Histoire de l'imagerie populaire* (1869), ainsi qu'une *Histoire des faïences patriotiques* (1867).

25 Dolf Oehler, *Juin 1848, le spleen contre l'oubli*, op. cit., en particulier dans son dernier chapitre, « Critique de la consommation pure : Flaubert et les illuminés de Fontainebleau ». Il y écrit : « Avoir reconnu le kitsch comme phénomène social et l'avoir marqué littérairement au fer de la date de Juin 1848, ce n'est pas le moindre mérite de la production flaubertienne », p. 330.

26 Abraham Moles, *Psychologie du kitsch, l'art du bonheur*, Paris, Denoël, 1971, p. 99 (nous soulignons).

27 Marcel Proust, op. cit., p. 49 (nous soulignons).

surchargée de l'ameublement kitsch qui décore le logis de la tante, à l'instar du spectateur de Koons, s'il a pu profiter de l'espace idéal d'exposition pour la série *Banality* que fut le château de Versailles en 2008.

Cette adéquation des œuvres et du *lieu commun* a pu apparaître comme une aberration scandaleuse à une frange traditionnelle du public bourgeois français, hostile à l'Américain Koons et à sa combinaison du passé (français) et du contemporain (américanisé). Nous pensons, au contraire, que cette exposition à Versailles permet de comprendre que la discordance n'opère pas entre l'objet et son lieu d'exposition mais dans la structure de réception du public. L'aseptisation clinique d'autres espaces d'exposition, construits sur le modèle froid du White Cube, en désaccord avec l'atmosphère chaude secrétée par les œuvres de la série *Banality*, cette dissonance n'est pas essentielle, elle est accidentelle. Le lieu-décor de Versailles, chargé d'ornementation luxueuse, d'ameublement ostentatoire, est en réalité consubstantiel du travail de Koons ; il est révélateur des effets qu'il cherche à atteindre. Koons transporter un kitsch de classe bourgeoise dans un lieu également kitsch mais de classe aristocratique, ce qui comblaît et choque en même temps le goût pour le kitsch du public bourgeois qui, révélé à lui-même, réagit alors par une violente dénégation, au sens freudien du terme : l'énonciation défensive, ici d'un goût, tout en ne le reconnaissant pas. La pertinence du rapprochement entre l'objet et le lieu est bien perçue mais jugée négativement pour recréer superficiellement une pseudo-distance entre les deux.

Car c'est bien cette expérience fantasmagorique forclosée dans l'espace privé du salon ou de la chambre que Koons propose de transposer dans le cadre public de la salle d'exposition comme expérience de communion collective. Et ce n'est pas une analogie hasardeuse ou anachronique de voir que les images et les légendes des couverts de tante Léonie dans *La Recherche* relèvent de la même esthétique que la sculpture de Koons. La preuve en est que la sculpture de Koons est proposée aujourd'hui comme sujet ornemental, une image pour fond d'assiettes produites par la manufacture de porcelaine de Limoges Bernardaud, fondée en 1863, période de la naissance officielle du kitsch. L'objet assiette de Proust a beau être manifestement kitsch, être associé avec la madeleine qui l'a ressuscitée à une esthétique de l'estomac, on y retrouve néanmoins, à l'instar du travail de Koons, certaines caractéristiques plus cérébrales du cliché.

D'abord, dans le cas de l'assiette proustienne, l'association de l'image et de sa légende qui la redouble, répète et banalise un sujet littéraire : *Les Mille et une nuits*. Ensuite, l'objet est lui-même produit en série, c'est-à-dire qu'il a été répété mécaniquement, jusqu'à sa banalisation en marchandise, comme l'est un cliché. Et, pour finir, c'est le rituel de tante Léonie lui-même qui doit nous apparaître cliché : elle demande qu'on n'oublie pas son assiette, la déchiffre, s'en amuse invariablement « à *chaque* repas » et déclare cette satisfaction en articulant une formule immuable (un cliché langagier, communicationnel) que signale l'imparfait (elle « disait ») et le participe présent qui homogénéise, voire éternise, les itérations de la scène (« en souriant »). Comme le résultat d'un conditionnement pavlovien, le sourire de tante Léonie *succède* à l'expression de sa satisfaction : c'est un sourire d'auto-satisfaction.

De manière plus générale, le kitsch ne ferait donc qu'ajouter au processus, qu'on estime strictement langagier, des clichés. C'est le kitsch qui serait l'effet secondaire d'une structure plus profonde du cliché. Le kitsch pose en effet des étiquettes vis-à-vis d'un stock d'objets dans lequel il opère une division de chaque fonction, suivant chaque objet spécifique : à tel aliment correspond tel couvert, à telle boisson correspond tel verre, à telle occasion telle assiette, etc. Benjamin fait une remarque similaire lorsqu'il compare le kitsch à un album en accordéon, intitulé « Le rêve » dont chaque feuille est composée d'une série de clichés :

« Une sentence est inscrite au bas de chaque feuille. « Ma plus belle maîtresse, c'est la paresse » et « Une médaille vernie pour le plus grand ennui » et « Dans le corridor il y a quelqu'un qui veut ma mort ». »²⁸

Ces sentences se révèlent en fait être des vers surréalistes, illustrés par des peintres dans un livre d'artiste et le vrai titre de l'un de ces livres donné par Paul Éluard est « Répétitions ». Mais subversion surréaliste ou pas, cette association kitsch et clichée d'une image et d'une sentence, correspond effectivement au fonctionnement du langage ordinaire, si l'on en croit Bergson. On le sait, le langage, selon lui, limite notre connaissance des choses en fonction de nos besoins, de notre rapport « sensori-moteur » intéressé par une manipulation strictement utilitaire. En cela, il est pétri de clichés. Bergson n'emploie pas le terme mais, nous le verrons, toutes les caractéristiques courantes de l'idée sont présentes dans son analyse. Il s'agit du fonctionnement du langage ordinaire, décrit notamment dans *Le Rire*. Selon Bergson, parce qu'il est intégralement composé de clichés, le langage parasité limite notre connaissance des

28 Walter Benjamin, « Kitsch onirique » in *op. cit.*, p. 8.

choses en fonction de nos besoins, de notre rapport sensori-moteur intéressé seulement par leur manipulation en vue d'une fin utilitaire.

Le langage, lui aussi, pose des « étiquettes » sur les choses, comme il l'écrit :

« Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des *étiquettes collées* sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. Car les mots (à l'exception des noms propres) désignent tous des genres. Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et *son aspect banal*, *s'insinue* entre elle et nous [...] »²⁹

Plus important encore, le langage, selon Bergson, limite également la connaissance de nos sentiments, réduits à l'intérêt pratique de leur communication à autrui. Cette communication relève alors nécessairement de l'expression consensuelle, où se perd l'individualité du senti. La thèse de Bergson est connue en philosophie mais on relève rarement que ces lieux communs du langage parlé ou écrit ont pour équivalent, selon lui, des « *préjugés* de forme et de couleur » qui s'interposent « entre notre œil et la réalité ³⁰ ». Bergson décrit cet état normal du rapport entre nous et les choses comme une « zone mitoyenne » qui nous laisse à l'extérieur des choses et à l'extérieur de nous-mêmes. C'est, en effet, l'état propre aux clichés, aux perceptions sensori-motrices régies par le strict besoin, tandis que l'état propre au kitsch fait de cette zone mitoyenne un lieu sans frontière, sans insinuation, ni interposition, mais de contiguïté entre les choses et nous, où leur intérieur se coule dans le nôtre pour le remplir. Pour ce faire, ce qu'ajoute le kitsch, c'est de produire des objets aux fonctions si ridicules qu'elles confinent à l'inutile et à la pure *fantaisie*. Par là, le kitsch réduit donc l'expression de nos sentiments, non à nos besoins, mais à cette fantaisie dégradée dans des objets auxquels nous prêtons une âme, notre âme, déjà banalisée par son expression ordinaire dans le langage. Le kitsch est alors à comprendre comme l'accomplissement esthétique des clichés.

Toutefois, si l'on transpose les connotations attachées à chacun des termes dans le registre des matières auxquelles ils sont associés dans l'imaginaire, la différence réapparaît. Tout dans le kitsch est affaire de matières molles, tandis que le cliché connote une raideur mécanique, plaquée sur le vivant, pour reprendre une autre formule de Bergson sur laquelle nous reviendrons. La consistance du kitsch est de guimauve, elle correspond à une pâte sentimentale et complaisante dans laquelle on s'engluie et dont la part aliénante, pour réifiante

29 Henri Bergson, *Le Rire*, op .cit., p. 119 (nous soulignons).

30 *Ibid*, p. 119.

qu'elle soit, se révèle finalement humaine, trop humaine, tandis que le caractère plus brusque et répétitif du cliché évoque la froideur, la dureté métallique et déshumanisée des appareils de reproduction. Dans le kitsch, l'âme, naturellement gazeuse, insaisissable, y reste sans contours mais elle y devient liquide et collante, elle acquiert une certaine densité, même si celle-ci reste molle et informe, car elle compose un magma avec les objets kitsch, des corps solides mais ductiles à la fois, qui fondent, dégoulinent, se ramollissent. De cette manière, les objets kitsch transforment l'aura spirituelle en arôme, une atmosphère saturée et chargée, presque solide, comme un liquide qui serait atteint de viscosité.

S'il existe une dynamique extensive et pourtant stationnaire des clichés, leur imaginaire n'est pas, quant à lui, à penser sur le modèle mou et biologique du kitsch – de la dégoulinure, la transpiration, du suintement – mais sur celui de la cybernétique, héritière informatisée de la typographie, des masses compactes et volatiles de données. Et si les clichés automates et la biologie kitsch se rejoignent dans la figure hybride, moitié chair vivante, moitié mécanique morte, du zombie, comme le suggérait le film de Romero analysé plus tôt, il est possible d'attribuer à chaque terme un personnage conceptuel propre. Le kitsch correspondrait à un humain, dégradé au rang de poupée de cire, d'animal domestique, de créature empaillée, garnie de résine et de graisse à l'intérieur ; il sera le gentil extraterrestre à l'enveloppe gluante et au visage rassurant, le personnage de *E.T.* de Steven Spielberg (1982) que des psychanalystes ont à l'époque rapproché, par son apparence, d'une régression infantile au stade fécal. Le cliché, de son côté, sera un humain non plus domestiqué mais robotisé, comme le personnage *Terminator* de James Cameron (1984), à la mobilité saccadée et dont le pathos ne se serait pas étendu, par excès, aux choses, mais qui, au contraire, se serait rétracté, aurait disparu dans les choses. Ainsi, la répétition du kitsch agrège, gonfle et remplit ce que la saturation des clichés évide et lessive. L'un est processus d'enrichissement tandis que l'autre est processus d'appauvrissement. Car ce qui est kitsch dans le kitsch, c'est une saturation d'humain avachi, dénaturé ou incorporé à la matière des objets qui l'environnent, tandis que ce qui est cliché dans le cliché c'est tout bonnement la disparition de l'humain.

c. Comment l'académisme pompier devient l'aboutissement de la modernité

Ces distinctions posées, deux autres éléments détachent nettement l'œuvre de Koons de l'esthétique du kitsch, matérielle, sentimentale et fantaisiste, vers une esthétique du cliché, plus froide donc, plus mécanique, plus fonctionnelle et plus cérébrale. Le premier est le plus simple : la sculpture de Koons, réalisée par un atelier d'artisanat italien, est une copie, reconnue plagiaire par la justice américaine en 1993, d'une photographie de Barbara Campbell, intitulée : *Boys with Pig*³¹. Le matériau d'origine de l'œuvre n'est donc pas un objet ou un souvenir d'objet mais une image, un cliché photographique, comme c'était le cas des figures Hummel elles-mêmes et de quantité d'objets kitsch qui n'existent comme choses qu'à travers une imagerie, ses sentences et ses légendes qui les précèdent ou les accompagnent. C'est le cas d'une autre sculpture de la série *Banality* : *Fait d'Hiver*. Il s'agit d'une sculpture qui copie la mise en scène d'une publicité préexistante pour la transposer dans un autre matériau. C'est ce dispositif créatif d'appropriation qui permet à Koons d'appeler ces œuvres des semblants de *ready-made*, des formules toutes faites.

La deuxième caractéristique plus clichée que kitsch est la suivante : en connaisseur des stratégies artistiques du « coup », depuis les *ready-made* de Duchamp jusqu'aux subversions-récupérations d'icônes médiatiques par le pop art de Warhol, Koons inscrit sa série d'œuvres dans un cadre discursif composé d'injonctions contradictoires. L'artiste américain a en effet eu soin de promouvoir en amont l'exposition de sa série *Banality* via des publicités dans des magazines d'art : *Flash Art*, *Artforum*, *Arts Magazine* et *Arts America*. Koons s'y présente comme « gigolo », il fait donc de l'art, comme le veut l'expression de Baudelaire, une forme de prostitution *mais* celle-ci est désormais joyeuse. Le message ou le mot d'ordre qu'il propose est « exploitation des masses » *mais* en même temps la banalité, symbolisée ici par le cochon, est appelée par l'artiste « Sauveur » de l'humanité. Ce dont il faut s'apercevoir dans *Ushering in banality*, c'est donc que la figure de style de l'oxymore, centrale pour la composition, autant que les injonctions contradictoires de sa promotion publicitaire, ne sont pas en tension. Oxymores et injonctions contradictoires sont, en réalité, productrices de leur propre *aufhebung*, c'est-à-dire de l'annulation de leurs contradictions.

31 Malheureusement introuvable.

Les oxymores sont remplacés par autant d'équivalences tautologiques qui renvoient étrangement aux célèbres formules de la nov-langue du roman *1984* de George Orwell³² : « La guerre, c'est la paix. La liberté, c'est l'esclavage. L'ignorance, c'est la force » – transformées par Koons en : « La prostitution, c'est la joie. L'exploitation, c'est la rédemption ». Il s'agit d'un point plus caractéristique des clichés que du kitsch. Dans les interviews, de telles formules orwelliennes, sont énoncées habituellement par l'artiste avec un sourire béat et un regard illuminé, parmi des banalités plus terre-à-terre encore à propos de la création. Elles suscitent généralement dans l'esprit de l'auditeur cultivé deux réactions, deux hypothèses interprétatives, parentes des réactions face à ses œuvres : 1. Comme son travail, profondément nul, l'artiste est-il à ce point idiot qu'il finit par nous apparaître comme un extra-terrestre kitsch ? 2. Comme son travail, profondément calculé, l'artiste est-il à ce point intelligent qu'il faut comprendre ses déclarations comme une gigantesque performance artistico-médiatique qui hausse le charlatan au rang de génie ? Par génie ou par bêtise, Koons semble atteindre ce point indécidable de neutralité où le public ne sait pas si l'on se fout de lui ou non, comme l'écrivait Flaubert lorsqu'il pensait à l'introduction de son *Dictionnaire des idées reçues*³³. Dans le cas de Koons, il s'agit d'un point où le public ne sait pas si canular ou pas il y a et si oui, si le canular est subversif ou cynique, en reprenant les objets kitsch appréciés dans d'autres contextes par le public.

La série de photo-peintures et de sculptures de la série *Made in Heaven*, exposée par Koons durant la Biennale de Venise de 1990, s'écarte plus encore de la présentation sacralisée de l'objet-icône, symptomatique des arts plastiques et donc d'une esthétique kitsch. À côté de sculptures, cette série présente en effet des photo-peintures, plus précisément des peintures à l'huile réalisées à partir de photographies, mettant en scène l'artiste et sa femme, l'actrice pornographie italienne Ilona Staller. Leur vie sexuelle est présentée dans un décor artificiel aux couleurs chatoyantes qui renvoie au baroque, au rococo et donc à l'imagerie kitsch. Mais les poses de l'artiste et de sa femme, autant que le décor de ces œuvres, renvoient également aux peintures plus modernes de Courbet et de Manet. D'abord, *Olympia*, dont Koons décline dans un tirage la mise en scène frontale et le « regard-caméra », un dispositif pornographique, au sens où le tableau est relatif à la prostitution qui partage son étymologie avec le terme de pornographie, et photographique lui-aussi, si l'on en croit les analyses sur la lumière de

32 George Orwell, *1984*, *op. cit.*.

33 Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 678-679.

Michel Foucault³⁴. Rappelons que le tableau de Manet était déjà le résultat d'une sédimentation, par sa reprise d'autres peintures de Vénus en courtisane, depuis Giorgione à Titien jusqu'à la concurrence au Salon avec le pompier, contemporain de Manet, Alexandre Cabanel³⁵. La série de Koons tient donc du feuilleté de différentes peintures de l'histoire de l'art, de la répétition mécanique de motifs étiquetés qui finit par les banaliser, ici les vulgariser, ce que souligne la technique choisie qui associe photographie (moderne) et peinture à l'huile (classique).

Koons reprend plus directement dans un autre tirage *L'Origine du Monde*, dont il présente une étape complémentaire : une pénétration en gros plan, dont le cadrage rappelle combien la peinture de Courbet était elle aussi affectée par la photographie. Meyer Schapiro rappelle, dans un article sur « Courbet et l'imagerie populaire »³⁶, combien le pop art (avant Koons qui le parachève), a été accusé de vulgarité, de caricature, de complaisance envers une imagerie industrielle, alors qu'il n'apportait en réalité rien de bien neuf, si l'on remonte à l'époque de Courbet. En 1850, ce dernier a, en effet, déjà collaboré à la production d'une véritable « image populaire » de l'apôtre Jean Journet (un missionnaire fouriériste indépendant), proche des images pieuses ou des objets vendus à l'époque qui se rattachent à l'esthétique du kitsch.

Par ailleurs, rappelle Schapiro, Courbet a illustré des livres destinés au public populaire, parfois sans culture et même totalement ignorant, notamment des brochures anticléricales bon marché dont un livre intitulé *Le Camp des bourgeois* avec des dessins d'après photographie. Certains sujets des tableaux de Courbet ont même pour origine des proverbes et des fables de la paysannerie : Théophile Gautier accuse ainsi *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) d'être dépourvu de gestes vivants, comme une image d'Épinal avec son titre-légende qui redouble l'image de sa lapalissade verbale. Enfin, pour poursuivre les remarques de Schapiro, à l'instar de Koons sur ce point, que fait Courbet dans nombre de ses peintures, sinon monumentaliser la banalité populaire (bourgeoise pour Koons), que fait-il sinon opérer sur elle un effet d'agrandissement, d'isolation et de zoom sur les rémouleurs, le rétameur, les casseurs de pierre, les vanneurs, le chasseur, le braconnier, le marchand de vin, les moissonneurs et les glaneurs ?

34 Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.

35 Daniel Arasse, « De Manet à Titien » in *Histoires de peinture*, Paris, Denoël, 2004.

36 Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté » [1982] in *Style, artiste, société*, trad. Blaise Allan, Daniel Arasse, etc., Paris, Gallimard, 1990, p. 273-328.

Pour souligner l'esthétique des clichés à l'œuvre, il est enfin logique de s'apercevoir d'une autre parenté de *Made in Heaven* avec la compilation de dossiers de presse pour superproductions du cinéma hollywoodien. La série est, en effet, le résultat d'une commande datant de 1989 par le *Whitney Museum* pour son exposition « *Image World : Art and Media Culture* ». L'œuvre de Koons consistait, à l'origine, en un gigantesque *billboard* à l'américaine, au format Cinémascope, annonçant un film imaginaire qui devient plus tard la série complète de photo-peintures et de sculptures *Made in Heaven* : soit une collection de vestiges de tournage d'un film absent. Cette affiche originelle jouait donc déjà des codes et des clichés de l'affiche de film qui met en appétit le spectateur, avec sa mention « *Starring* » (avec), suivie du nom de scène de sa femme, Cicciolina et du nom de Koons en nouveau Rocco Siffredi, nouvel étalon de l'artiste.

À nouveau, le matériau initial ainsi que les jeux de renvois qui le mettent à jour, conjuguent les contraires : en dehors de l'histoire de l'art, les œuvres, sculptures et images, de la série complète *Made in Heaven* s'apparentent en effet, par l'intermédiaire du dossier de presse hollywoodien, à la collection photographique inspirée du Kamasutra, principalement connu dans sa version commerciale pour sa mise en catalogue de soixante-quatre positions sexuelles conventionnelles, dont plusieurs sculptures en verre coloré de Koons reprennent la nomenclature : *Blowjob (Kama Sutra)*, *Couch (Kama Sutra)*, *Ilona on top (Kama Sutra)*, *Kiss (Kama Sutra)*, *Position Three (Kama Sutra)*, *Violet – Ice (Kama Sutra)*. L'intertexte contemporain des photo-peintures renvoie enfin à l'inventaire promotionnel de *still shots* du cinéma pornographique hétérosexuel, dont Ilona Staller était une star à l'époque. Koons reprend, point par point, les codes les plus stéréotypés de la pornographie : sa grammaire filmique d'abord, ses cadrages limités au gros plan et au plan moyen, ses points de vue limités à la caméra subjective, de pied, en plongée ou contre-plongée, son montage intégralement fondé sur des raccords mouvements, des zooms et des regards-caméra, ailleurs fautifs pour l'immersion, cette fois de règle.

Les caractéristiques plastiques du cinéma pornographique, conditionnées par des budgets souvent limités qui donnent la part belle aux décors et aux costumes tape-à-l'œil, sont reprises par Koons avec l'utilisation des fonds peints et de la panoplie vestimentaire d'Ilona Staller reprise à sa *persona* marketing de Cicciolina : lingerie blanche, maquillage criard, talons hauts et couronne de fleurs. Les poses et les positions, encore, sont déclinées comme dans le cinéma pornographique selon un ordre répétitif qui connaît à peine quelques variations :

préliminaires, pénétration, éjaculation. Sont aussi repris, le jeu d'acteur, plus ou moins affecté et emphatique dans ses cris et ses interjections téléphonées ici réduites aux mimiques muettes qui simulent ou expriment le plaisir.

De manière plus générale, la série de Koons réinvestit donc le schéma machiste du dominant et du dominé, du sujet et de l'objet, de l'actif et du passif, du voyeur et de celle qui se laisse voir et réifier. L'éclairage des images et le décor, le verre coloré des sculptures, cet ensemble renvoie aux corps idéaux et souvent artificiels de la pornographie. Enfin et surtout, c'est le principe même de la pornographie que reprend Koons : une visibilité maximale, presque médicale, de la monstration qui banalise les motifs et les formules de la sexualité, dans un tropisme du désir mimétique du spectateur-amateur de pornographie qui fantasme d'être à la place du protagoniste masculin, rêve que réalise Koons et qu'il propose à son spectateur par procuration redoublée. Koons choisit de synthétiser l'ensemble dans une hyperbole mythologique qui est également l'estampille d'une marchandise : « fabriqué au paradis », comme on estampillerait « fabriqué en Chine ».

Plus encore qu'avec *Ushering in banality*, Koons propose avec *Made in Heaven* de légitimer, non pas, à l'image de Courbet, le goût démocratique, populaire et paysan, contre le goût distingué, mais le goût (dit) démocratique des décennies 1980 et 1990, en réalité le goût bourgeois et petit-bourgeois, qu'il s'agit pour Koons de déculpabiliser. Un buste en marbre de la série est très clair quant au public visé, dans son style, sa facture jusqu'à son titre : *Bourgeois Bust*. Concernant *Made in Heaven*, Arthur Danto rapporte que, durant l'exposition à la galerie Sonnabend en 1991, Koons déclarait au critique canadien Robert Enright :

« Elles sont inspirées par ma perception du tableau *Adam et Eve chassés du paradis* de Masaccio. J'ai cherché à vaincre le sentiment de culpabilité et de honte que les bourgeois éprouvent face à la banalité, aux visions incongrues. Et le meilleur moyen pour moi d'y arriver, c'est d'opérer au niveau de la sexualité. »³⁷

En cela, Koons se situe donc à l'opposé de la démarche pédagogique de l'art et du critique moderne vis-à-vis de son public. Cette démarche, nous l'avons mentionné, Baudelaire y croit encore, même ironiquement, dans son « Adresse aux bourgeois » du *Salon de 1846*³⁸, date à laquelle il est toujours proche de Courbet. Dans ce texte, Baudelaire se propose d'élever le

37 Arthur Danto, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons » in *op. cit.*

38 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 » in *Critique d'art, op. cit.*

goût de son lecteur, plus tard de le subvertir. Koons, en présentant un jardin d'Éden retrouvé, frivole et sexualisé, dépourvu de la logique du péché, propose au contraire de sortir son spectateur de la dualité de la nature humaine, tiraillée entre âme et corps, cette même dualité que Baudelaire reprenait à la tradition chrétienne pour la transposer en une double composition du beau dans *Le Peintre de la vie moderne*³⁹.

Outre la dimension narcissique évidente de l'entreprise, valant peut-être pour marque du « tempérament » de l'auteur, comme l'aurait écrit Baudelaire, Koons explique que son projet n'était de provoquer que pour amener son public à assumer son corps et sa sexualité, en déplaçant l'imagerie du monde pornographique dans l'espace huppé, autorisé et légitimant, du monde de l'art. Baudelaire avait déjà commenté ce type d'entreprise et ce nouveau rapport de l'artiste à son public en posant le principe suivant : « si l'artiste abêtit son public, celui-ci le lui rend bien ⁴⁰ ». Sauf que, pour Koons, le fait de se rendre bête, animal enfantin, porcin, ou adulte sexué selon les canons de la pornographie, la bêtise a du bon, surtout si elle permet un partage heureux, une communion avec son public, que Baudelaire nomme pour sa part du sobriquet : « zoocratie ». L'important pour nous est que, cette fois, le kitsch de la sculpture, des photos-peintures, des codes représentatifs et de la gamme chromatique, se mêle directement à une esthétique du cliché, plus dématérialisée que celle du kitsch, puisqu'elle s'associe ouvertement à un univers d'images médiatiques et contemporaines, directement issues de la reproductibilité mécanique et d'une banalisation des représentations censées être les plus obscènes par Koons.

Plus récemment, la série de peintures intitulée *Antiquity* (2009-2012) quitte plus franchement encore l'esthétique boursouflée du kitsch pour celle plus austère du cliché. Chaque peinture à l'huile consiste en une superposition de trois couches : une copie d'un tableau (classique, baroque ou moderne), réalisée par des assistants selon la procédure de la peinture à numéros, une mécanisation du processus créatif, normalement réservée aux amateurs, ensuite recouverte par une peinture photo-réaliste de sculptures antiques, elles-mêmes biffées par de grandes lignes qui imitent les dessins d'enfants au feutre et qui reprennent à chaque fois le même motif : un bateau, sur quelques vagues, des mouettes, deux courbes sur les côtés et un soleil. Les couleurs chatoyantes et la mise en scène artificielle, typiques du kitsch, sont cette fois minimisées, voire complètement absentes. Koons joue ici

39 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *ibid.*

40 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » in *ibid.*, p. 275.

librement des motifs du passé, il en propose des variantes, des hybridations ludiques avec les objets et les marchandises contemporaines. Mais ces feuilletés particulièrement manifestes dans *Antiquity* ne menacent pas l'ordre social, ni l'ordre politique ni surtout l'ordre économique qui affecte l'art.

Avec *Antiquity*, Koons paraît donc avoir délaissé les provocations « pop » du kitsch pour une démarche plus classique, plus à même de l'inscrire dans la noblesse de l'histoire de l'art. Il semble cette fois se présenter comme un bon élève de Baudelaire. Nous avons rappelé la définition rationnelle et historique du beau que Baudelaire proposait dans *Le Peintre de la vie moderne* :

« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. »⁴¹

Avec *Antiquity*, Koons semble appliquer à la lettre cette leçon, devenue un lieu commun, un poncif de l'art moderne. Il intègre à une reprise des œuvres de premier ordre de l'histoire de l'art, des motifs, des objets, issus d'arts de second ordre : mode vestimentaire moderne, dont parle Baudelaire, mais également marchandises et logos de la culture industrielle, notamment de Superman dans *Antiquity (Daughters of Leucippus)* qui recouvre le tableau éponyme de Rubens. Autant de signes qui renvoient à la part « fugitive » et donc moderne du beau. Mais, à nouveau, Koons ne reprend les tensions baudelairiennes, une à une, que pour les annuler, aussi bien du point de vue du public et de ses pratiques, que de l'historicité et de la dualité du beau. Nous l'avons vu, Baudelaire écrivait en ouverture du *Peintre de la vie moderne* :

« Il y a dans le monde, et même dans le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant une foule de tableaux très-intéressants, quoique de *second ordre*, et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés ; puis sortent satisfaits, plus d'un se disant : « Je connais mon musée. »⁴²

Cette réduction de l'art, par la visite du musée, au beau général, à la culture générale de *Reader's Digest*, Koons la célèbre par ses clins d'œils dans la série *Antiquity* qui complaisent donc à l'auto-satisfaction du savoir bourgeois en matière d'histoire de l'art. Pour pasticher la

41 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *ibid*, p. 345.

42 *Ibid*, p. 343.

phrase baudelairienne, la série de Koons présente des détournements « pop » de ces chefs-d'œuvre que la culture médiatique du cliché a le plus popularisés.

La quantité d'éternel qu'il intègre à ses œuvres y est donc de seconde main, elle tient de la citation et, plus encore, elle appartient au poncif décrit par ailleurs par Baudelaire : un ancêtre et un équivalent dans les arts plastiques du cliché, dérivé d'une procédure du dessin, piqué et reproduit par ponçage, qui devient, avec Koons et la série *Antiquity*, peinture au numéro. L'élément éternel n'est plus excessivement difficile à déterminer dans ces œuvres. Il est, au contraire, si manifeste (la reproduction du chef d'œuvre classique), qu'au lieu de se cacher derrière l'impression unitaire que le beau suscite au public, la composition double du beau, définie par Baudelaire, apparaît comme un patchwork ostentatoire. De même pour l'élément relatif, l'élément circonstanciel de l'époque, de la mode, de la morale, de la passion, « l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau », comme l'écrivait Baudelaire, est si visible dans *Antiquity*, qu'elle rend pour certains l'ensemble « indigestible », pour d'autres elle met la curiosité « en appétit » en enveloppant l'œuvre dans des signes qui sont autant de « capsules de sucre ⁴³ », autant de clichés qui font signe encore indirectement vers un emballage kitsch.

Plutôt que d'appliquer la leçon, Koons cumule donc en réalité les deux erreurs que Baudelaire se proposait de corriger : l'erreur des académiciens, réduits à la citation des œuvres de premier ordre, et ce que l'on peut nommer l'erreur de Stendhal, de soumettre le beau à une *promesse du bonheur*, à son « idéal infiniment variable » qui « dépouille trop lestement le beau de son caractère aristocratique ». Plus qu'*Antiquity*, la série *Made in Heaven* n'aurait-elle pas pu s'intituler : *Promise of Happiness*, promesse du bonheur dans ce monde-ci ? Par conséquent, l'*aufhebung* des contradictions de l'art dans les œuvres de Koons et l'*aufhebung* de la dualité du beau en patchwork, sont fondées sur la résolution des rapports contradictoires de l'artiste avec son public qui deviennent concordants. Le résultat est l'annulation du dissensus qui fonde la possibilité du jugement esthétique et de la critique.

Mais ce dépassement est aussi la résolution des contradictions de l'artiste romantique et moderne lui-même. Dans le texte inachevé *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire, nous l'avons vu, relevait cette tension interne à l'artiste romantique en deux traits d'esprit : « Immense nausée des affiches » et « Créer un poncif, je dois créer un poncif ». Par sa démarche artistique,

43 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » in *op. cit.*, p. 274.

Koons abolit la tension : il crée des poncifs, des œuvres clichées dont la nausée a été convertie en appétit. Cette conversion passe par le kitsch, proposé en pièce entière dans *Ushering in banality*, en image(s) dans *Made in Heaven*, en capsule au figuré dans *Antiquity* et en capsule au sens propre dans la dernière grande série *Gazing Ball* (2012-2015) qui consiste en une série de copies de peintures et de sculptures célèbres de l'histoire de l'art, sur lesquelles Koons place une petite boule bleue réfléchissante, comme un nombril miroitant du spectateur.

Le récit de fin de l'histoire de l'art dans le kitsch et les clichés

Il faut, pour conclure cette partie généalogique, remarquer que toutes les contradictions résolues ou plutôt annulées dans des œuvres qui sont autant de simulacres d'oxymores, ces fausses contradictions inscrivent les séries, *Banality*, *Made in Heaven*, mais surtout *Antiquity* et *Gazing Ball*, de manière éminemment narrative dans l'histoire de l'art moderne. Arthur Danto écrit très justement à cet égard :

« [...] le développement conceptuel de l'art de Duchamp à Koons, en passant par Warhol, rappelle l'évolution de la science par équilibre ponctué de Galilée à Einstein en passant par Newton. »¹

Le conte que *Ushering in banality* semblait sur le point de nous raconter, et que les autres séries analysées déploient, apparaît donc comme une forme de téléologie historique de l'art. Car ces contradictions et ces oxymores inscrivent toutes ses œuvres comme la résolution allégorique de l'histoire de l'art, son point d'équilibre, son point zéro : un début, une introduction de la banalité qui est, en même temps, un retour au point de départ dont on renverse les termes pour aboutir à une fin ultime de l'art moderne : une apocalypse, un jour du Jugement dernier qui apparaît comme fin du jugement de goût et *happy end*. C'est peut-être la raison pour laquelle Koons a toujours autant de succès ; c'est peut-être aussi la raison pour laquelle il est si détesté par la critique, américaine comme européenne, pourquoi il est si banalement incontournable, qu'on l'aime ou qu'on le conspue. Par-delà la qualité de ses œuvres en elles-mêmes et l'appréciation qu'on peut en avoir, il a su embrasser, plus qu'aucun autre peut-être, l'idéologie, les mythes et le grand récit de fin des récits de son époque pour résoudre les psychoses de l'art et de l'artiste moderne. Ses œuvres valent avant tout pour signe de cette époque, si clichées, si grossières soient-elles. Dans cette boucle historique et ce basculement des valeurs, le rebut de l'art est devenu l'œuvre d'art.

Nous l'avons vu, dans son recueil inachevé *Fusées*, Baudelaire consigne une prophétie de fin du monde restée célèbre qui s'applique parfaitement à l'art de Koons :

« Le monde va finir ; la seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le

1 Arthur Danto, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons » in *op. cit.*

contraire [...] Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexplorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement *américanisés*, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. »²

L'art du cliché de Koons, art d'atrophie de la part spirituelle par une mécanique *américanisée*, paraît en effet être le moteur d'une fin du monde de l'art, tel que Baudelaire et, avec lui, certaines théories modernes et postmodernes l'envisageaient. À la différence du pop art et de l'art conceptuel qui clôturent l'histoire de l'art, selon Danto, dans la mise en scène de son propre concept, concret ou abstrait, les œuvres de Koons apparaissent comme l'illustration emblématique d'une fin de l'histoire de l'art comme résolution de son récit. Si donc pour Baudelaire Manet était le premier dans la « décrépitude » de son art, c'est-à-dire le premier à manifester son « progrès », Koons serait bel et bien le premier des derniers, après le jugement dernier d'une fin du jugement. Greenberg notait en 1939 dans son article précité sur « Avant-garde et kitsch » que :

« Dans la décadence actuelle de notre société, il existe des lueurs d'espoir ; par exemple, le fait que quelques-uns d'entre nous [une partie de la société bourgeoise] aient refusé d'accepter cette phase ultime pour notre propre culture. »³

Or, dans le cas de Koons, on pourrait soutenir que c'est tout l'inverse. Ce n'est plus l'encanaillement visant à détacher une part de la société bourgeoise d'elle-même pour former une avant-garde qui anime la pratique artistique mais, au contraire, la tentative de ramener cette part détachée à son giron bourgeois en acceptant la phase ultime de sa culture : le kitsch et la fin de l'histoire, l'entrée dans l'ère de la banalité.

Pour mieux comprendre cette fin de l'histoire de l'art, il faut en remonter le mécanisme mis à jour par toute notre généalogie pour saisir comment Koons, le kitsch et les clichés, s'insèrent dans son engrenage. On associe classiquement les œuvres d'art à la production de nouveaux canons qui dessinent un idéal de perfection et posent des normes du jugement du goût. Mais, en réalité, le paradigme classique possède une fondation plus profonde que le principe d'imitation des Anciens et des œuvres du passé qui hiérarchise le noble et le vulgaire, le digne et l'indigne, un régime plus profond que l'élite des hommes de goût pourvus de

2 Charles Baudelaire, *Fusées* in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 665-666 (nous soulignons).

3 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » in *op. cit.*, p. 10.

« délicatesse » esthétique et distincts des hommes vulgaires. David Hume met ce fondement et ce régime à jour lorsqu'il écrit :

« Dans toute créature, il y a un état sain et un état déficient, et le premier seul peut être supposé nous offrir une vraie norme du goût et du sentiment. [...] Nombreux et fréquents sont les défauts des organes internes qui interdisent ou affaiblissent l'influence de ces principes généraux, dont dépend notre sentiment de la beauté ou de la laideur. »⁴

Avant l'imitation des Anciens, avant l'élite des hommes de goût, le paradigme classique organise donc l'art et l'esthétique selon une division physiologique et mentale du normal et du pathologique⁵, de la raison et de la déraison⁶. En Occident, depuis au moins le romantisme et le XIX^e siècle, le critère d'excellence de l'œuvre d'art a été l'aberration, la singularité ou encore l'idiosyncrasie qui créent du nouveau et de l'originalité. Ce critère normatif et paradoxal à la fois a été renforcé par un privilège progressivement accordé à l'état déficient des organes internes de la création artistique et du jugement esthétique, que ce soit par le biais propre de l'usage de l'alcool ou des drogues⁷, ou par le biais figuré d'une vivisection des organes en vue de former un « corps-sans-organes »⁸, de l'artiste comme du public, un corps sans organisation interne, aussi bien donc sur le plan physiologique et mental des perceptions normées de l'ordinaire que sur le plan micro-politique d'un régime hiérarchisé et ordonné selon des normes posées en amont de la création.

Pour renverser le paradigme classique et ses normes, dégénérées en académisme, le paradigme romantique et moderne a dû inventer moins le concept qui désignait son propre « dehors », son négatif, son mal esthétique radical et sa valeur vitale repoussoir, que le « maître-mot », pour reprendre l'expression de Binoche, qui consigne l'oxymore authentique d'une norme aberrante, d'une moyenne oppressive et aliénante par saturation du Même : le cliché. De cette manière, d'un point de vue créatif, le recours à l'aberration a pu fonder l'enjeu autodidactique de l'œuvre, que ce soit dans la thématisation romantique du génie qui ne connaît pas les règles de génération de son œuvre mais les découvre dans la production

4 David Hume, *Essais sur l'art et le goût*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2010, p. 88.

5 Georges Canguilhem, « Le normal et le pathologique » in *op. cit.*

6 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison* [1961], Paris, Gallimard, 2013.

7 Thomas de Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* [1821], trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 2003 ; Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860] in *Œuvres Complètes*, t. 1, *op. cit.* (parmi les premiers d'une longue lignée).

8 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.* ; *Mille Plateaux*, *op. cit.*

elle-même et les impose ensuite, à travers elle, à ses épigones⁹, autant que dans la thématique moderniste de l'auto-critique de l'art et de chaque art par les moyens propres de son medium¹⁰.

Pour déplacer la production artistique et l'appréciation esthétique, il a donc fallu bouleverser le diagnostic symptomatologique du créateur et du spectateur. La norme et la moyenne ont dû être perçues comme facteurs d'aliénation de l'art et de l'artiste, tandis que l'aberration et l'exception ont dû être pensées comme moteur d'émancipation de l'art, des œuvres et de l'artiste, vis-à-vis de la société, vis-à-vis de soi-même et de la tradition. Le recours et l'étude méthodique de l'aberration par l'art moderne contre les clichés a permis la décomposition tératologique de l'expérience esthétique, par la production et la collection encyclopédique de ses anomalies qui ont servi à composer autant d'œuvres.

Il n'y a sûrement rien de très original à invoquer l'aberration comme principe générateur du romantisme et de la modernité artistique et littéraire du XIX^e siècle et XX^e siècle, mais il peut être intéressant de noter combien le cliché en désigne le pendant, tout aussi paradoxal – celui d'une aberration normée, menaçante ou menacée par les aberrations anormales de l'art. Le *Manifeste du surréalisme* de 1924 déjà cité est, à cet égard, exemplaire¹¹. Le manifeste, on le sait, fait l'apologie de l'imagination contre l'aliénation moderne de la routine cela, sans craindre, écrit André Breton, la folie, car celle-ci est une manifestation supérieure de sa liberté. Par contraste avec la démarche surréaliste qui en passe par l'aberration mentale et artistique, Breton propose d'instruire le procès de « l'attitude réaliste » qui se caractérise, selon lui : 1. Par l'inspiration et le soutien qu'elle trouve dans les journaux, lieu de production par excellence des clichés. 2. Par le fait qu'elle flatte le mauvais goût de « l'opinion », organe par excellence de réception et de colportage des clichés. 3. Par, dans le cas du roman, un « style d'information pure et simple », dont la forme emblématique en littérature est la description que Breton qualifie de « superpositions d'images de catalogues », ou encore de « cartes postales » associées aux plus littéraires « lieux communs », synonymes du terme « cliché ».

9 Johann Wolfgang von Goethe, *L'Essai sur la peinture de Diderot* in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983.

10 Clement Greenberg, *Art et Culture. Essais critiques*, op. cit.

11 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit.

Ce style littéraire épinglé par Breton prend le nom, dans le cas de la photographie analysée par Roland Barthes de *studium*, auquel il oppose le *punctum* en prenant appui, notamment, sur deux clichés photographiques présentant des aberrations ou des déviations à la norme : un condamné à mort pour tentative d'assassinat, *Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled* (Alexander Gardner, 1865) et des attardés mentaux affectés de déformation physique, *Mentally retarded persons in an institution* (Lewis H. Hine, 1924)¹². Breton, quant à lui, propose deux exemples : le premier cas, déjà évoqué, est l'archétype d'une phrase balzacienne inventée par Paul Valéry : « La marquise sortit à cinq heures » ; le second est une description de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, citée *in extenso* par Breton.

Il s'agit de la description d'une chambre, à l'instar de celle de celle Tante Léonie. Le narrateur s'attarde plus particulièrement sur son « ameublement », parmi lequel il ne note « rien de particulier », hormis peut-être « deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes avec des oiseaux dans les mains », gravures qui signalent la présence discrète d'une esthétique kitsch. Ces gravures suggèrent peut-être inconsciemment à Breton, après la citation de Dostoïevski, le passage de sa plaidoirie (littéraire) à un vocabulaire pictural de « motifs » et de « dessin d'école » qui rappellent la filiation du cliché littéraire à l'académisme pictural. Contre cette attitude « réaliste » qui tend aux clichés de langage et au remplissage kitsch, ici strictement équivalents, Breton propose l'attitude subversive du surréalisme. Il mentionne également une autre option proposée par Paul Valéry pour répondre à un « besoin d'épuration », typique de l'attitude moderne. Il s'agit de la composition d'une « anthologie » de débuts de roman qui démontrerait la nullité et la banalité du style d'information, étranger à l'art. Nous l'avons également mentionné, ce projet de Valéry, Flaubert en avait d'ores et déjà proposé le patron avec son *Dictionnaire des idées reçues*. La tentative de Breton et Valéry n'est donc pas solitaire. Leur démarche est réflexe et représentative d'une méthode critique de l'art. Il s'agit de dresser contre tous les lieux communs du langage qu'on vise à inhiber voire à museler, un catalogue-bêtisier qui fasse apparaître tous ces traits de normalité comme autant d'aberrations humiliantes.

Breton ne mentionne à aucun moment le terme de cliché, l'idée est pourtant présente de bout en bout. Il conclue en exposant son dégoût de l'accumulation des lieux communs dans les descriptions :

12 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit.

« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que *superpositions d'images de catalogue*, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses *cartes postales*, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des *lieux communs*. »¹³

On le sait, pour le surréalisme, une solution intermédiaire à l'accumulation et l'épure a été de combattre le mal par le mal, en superposant de manière non conventionnelle des images de catalogues, pour créer de nouvelles cartes postales, former de nouveaux lieux communs qui apparaissent en même temps familiers et étrangers. Le point intéressant pour nous est que ses connotations empruntent aussi bien à la littérature qu'aux arts plastiques, tout en opérant une filiation souterraine entre le cliché de langage et « l'homme meublé » du kitsch, dont parlait Benjamin. La parenté est signalée par un article de Benjamin, le *Kitsch onirique*, dont le titre oxymorique résume peut-être à lui seul la démarche :

« Rêver de la fleur bleue, ce n'est plus de saison. [...] Le rêve n'ouvre plus sur des lointains azurs. Il est devenu gris. La couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part. Les rêves sont à présent des chemins de traverse menant au *banal*. La *technique* confisque définitivement l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retirés de la circulation. Dans le rêve, la main s'en saisit une dernière fois, elle prend congé des objets en suivant leurs contours *familiers*. Elle les saisit par *l'endroit le plus usé*. [...] Par quel côté la chose s'offre-t-elle aux rêves ? Quel est cet endroit le plus *usé* ? C'est le côté qui a pris la *patine* de *l'habitude* et qui est garni de *sentences commodes*. Le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch. »¹⁴

Pour les surréalistes, il s'est donc agi d'admettre le bric-à-brac premier des choses, leur banalité, leur usure. Et, en même temps, il s'est agi d'admettre l'impossibilité d'une condition moderne du langage où s'épanouirait une poésie des fleurs autre que celles de la rhétorique. Ce qui revenait donc à admettre la confiscation des sensations par les répétitions de la technique pour leur rendre leur inquiétante étrangeté (ou inquiétante familiarité) en détournant le réflexe nominaliste (les étiquettes inscrites au bas de chaque feuille). Cela, de manière à restituer le pouvoir des mots à étiqueter le réel sous l'autorité, cette fois, de la poésie, en renversant le kitsch et les clichés par le kitsch et les clichés eux-mêmes.

Plus qu'un jugement dépréciatif autorisé par la référence éminente, l'analyse volontairement anachronique des œuvres de Koons croisée aux idées esthétiques de Baudelaire nous invite à

13 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 16-17.

14 Walter Benjamin, « Kitsch onirique » in op. cit., p. 7-8 (nous soulignons).

formuler la fin de cette histoire et de cette méthode. Si l'art à partir du milieu du XIX^e siècle et durant le XX^e siècle peut être considéré comme une décomposition analytique de l'expérience esthétique, les clichés et l'art du cliché désignent son stade terminal. Penseurs, artistes et poètes se sont intéressés à des esthétiques négatives et radicales : l'esthétique du sublime¹⁵, l'esthétique du laid¹⁶, l'esthétique des fluides obscènes que sont le sang, le sperme et la merde¹⁷, l'esthétique du mal, l'esthétique du gore¹⁸, l'esthétique de la charogne¹⁹, l'esthétique de la mort²⁰, etc., toutes des esthétiques de l'anti-esthétique qui sont, en réalité, plus des esthétiques de la limite esthétique que des anti-esthétiques à proprement parler. Les clichés, au contraire du sublime, du laid, du mal, du gore, de la charogne ou de la mort, paraissent, quant à eux, répéter, mécaniser, appauvrir, vulgariser et banaliser tout sur leur passage. Leur parasitage vide si bien l'expérience esthétique, au profit de l'aliénation semble-t-il du spectateur, qu'à la fin, il ne reste plus grand-chose d'esthétique, plus grand-chose à ressentir et plus grand-chose à dire qui relèverait du champ de l'esthétique.

C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle, il n'y a pas, à notre connaissance, d'ouvrages d'esthétique qui s'intéressent directement à la thématique des clichés ; seuls des travaux d'études littéraires ou de linguistique, comme nous l'avons vu, se sont penchés nommément sur le sujet. Et, pour cause, l'esthétique, science ou philosophie de l'art, correspond dans sa définition canonique à l'étude : 1. De la sensibilité artistique. 2. De l'imaginaire artistique. 3. Des critères du Beau. 4. Des critères de l'art. Les clichés, dans leur définition non moins canonique, se voient quant à eux caractérisés comme formules répétées mécaniquement, usées à tel point qu'elles en deviennent banales. Si l'on place les deux définitions en miroir, on s'aperçoit que les clichés dressent la liste des symptômes à l'aide desquels on peut diagnostiquer une pathologie, plus précisément une carence esthétique, comme on parle de carence alimentaire, à savoir : 1. L'absence de sensibilité par leur caractère pauvre et mécanique. 2. L'absence d'imaginaire par leur caractère répété et artificiel. 3. L'absence de Beauté par leur caractère banal et usé, qui ne sort jamais de la moyenne. 4. Et donc,

15 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1998.

16 Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid* [1853], trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 2004.

17 Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides. Sang, sperme et merde au XVIII^e siècle*, Paris, Félin, 2011.

18 Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997.

19 Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Dehors, 2018.

20 Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, José Corti, 1967.

finalement, l'absence d'art. Ce que ce jeu de miroirs révèle, c'est que les clichés désignent le non-lieu d'une anti-esthétique, d'un anti-art, au sens d'une impuissance, d'une impossibilité, voire de la mort de l'art et de toute esthétique. Si l'on s'en tient là, les clichés correspondent à l'anti-matière de l'art et de l'esthétique, comme c'est le cas du faux, de l'illusion pour la science ou bien du mal pour la morale.

Par conséquent, si l'on persiste à vouloir penser une esthétique des clichés, celle-ci ne peut être qu'une esthétique paradoxale, contradictoire puisqu'elle correspondrait à tout ce qui ne relève pas proprement de l'esthétique. Par définition, ce qui est cliché serait ce qui ne parvient pas, dans une œuvre d'art, à faire œuvre justement, ce qui n'atteint pas un seuil de sensibilité, d'imagination, de beauté, bref ce qui n'atteint pas un seuil esthétique suffisant pour faire art. C'est une autre raison pour laquelle les clichés sont souvent réduits à paraître dans des catalogues de clichés, des bêtisiers : la seule manière de faire œuvre de clichés semble être, pour le cas de la littérature, l'anti-œuvre de langage par excellence, c'est-à-dire le dictionnaire qui, de surcroît dans le cas des clichés, compile ce qui est *déjà* agencé de manière à ne pouvoir faire œuvre, plutôt que cataloguer méthodiquement la liste des mots d'une langue qui pourront s'agencer littérairement pour faire une œuvre d'art.

Dans cette hypothèse, plus qu'une anti-esthétique, une esthétique des clichés serait donc une esthétique *terminale*. Face à ce constat, la question généralement posée est de savoir si ce stade terminal des clichés (appelé autrement par les penseurs) sort définitivement de l'esthétique et de l'art, auquel cas d'autres discours, en particulier socio-culturels, pragmatiques, ou de philosophie analytique²¹, prendraient le relais. Ou bien si, comme le prophétisait Walter Benjamin, la reproductibilité technique et les clichés qui l'accompagnent, généralisent dangereusement l'expérience esthétique dans le domaine socio-politique. C'est alors le champ de l'esthétique comme discipline qui se trouverait sensiblement élargi, jusqu'à déborder sur l'analyse socio-culturelle.

Pour ainsi dire depuis le début, une autre question, contre-intuitive, nous a semblé plus intéressante à examiner : et si, au contraire, le stade terminal de l'expérience esthétique que sont les clichés *pouvait encore* être proprement esthétique ? Cette hypothèse de travail a contre elle, non seulement une hostilité spontanée et toujours vivace à l'égard des clichés, au moins comme « maître-mot » polémique, mais également l'histoire de la fin du récit de

21 Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

l'histoire de l'art, commencée avec le paradigme classique, renversée par le paradigme romantique-moderne et dépassée, pense-t-on, par le paradigme contemporain.

Reprenons donc le fil de ce récit. Au cours du xx^e siècle, plus précisément entre les années cinquante, soixante et les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, l'exception serait elle-même devenue la moyenne et l'ordinaire de l'art. Pour certains penseurs, partant de l'avant-garde, le nouveau et le moderne seraient passés dans la tradition²², tandis que partant de l'arrière-garde, l'académisme, le kitsch et le *camp*²³ seraient passés à la pointe du contemporain²⁴. Depuis cette crise, l'histoire de l'art est déclarée finie²⁵ et les critères normatifs de la création et du jugement esthétique tombés en désuétude, au profit d'un hétéroclite triomphant, dont Koons n'est finalement que le représentant le plus exemplaire²⁶. Ce paradigme contemporain dominant ne cautionne plus la saine délicatesse du goût, ni l'état de déficience ou de déviation apporté par l'aberration ou la difformité, seulement l'hétérogénéité et le relativisme absolu des goûts les plus hétéroclites, traduit par Koons en vulgarité : un état ni tout à fait sain, ni tout à fait déficient des organes internes, seulement un état moyen, restauré, mais sans ses règles et hyperbolisé.

Cette crise de l'art moderne a été pressentie pour la littérature, plus sensible aux clichés. Jean Paulhan observait déjà que la dynamique de décomposition de l'art par l'aberration, l'introduction systématique en littérature de personnages marginaux et de leurs langages minoritaires, finissait par devenir une norme plus appauvrie encore que celle proposée par la rhétorique. L'entreprise de Paulhan consistait alors à chercher une synthèse à l'équilibre incertain, entre Terreur et Rhétorique des clichés, un équilibre qu'il espérait enrichissant pour l'art littéraire. Le diagnostic de Paulhan à propos des clichés est redoublé, à propos du kitsch, par celui d'Hermann Broch, dans sa conférence à Yale de 1951, intitulée « Quelques remarques à propos du kitsch ».

22 Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau* [1959], trad. Anne Marchand, Paris, Minuit, 1962.

23 Susan Sontag, « Notes sur le camp » [1963] in *Œuvres complètes*, t. v, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010.

24 Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* [1997], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.

25 Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* [1983], trad. Jean-François Poirier & Yves Michaud, Paris, Gallimard, 2007.

26 Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Broch y confirme l'hypothèse et la corrélation selon lesquelles la pression moderne de la massification et ses effets secondaires sur la définition du commun (urbain, industriel, ainsi que dans le champ littéraire et artistique) ont pour conséquence une mutation de l'ambition artistique qui se veut désormais originale, individuelle et géniale. Cette ambition semble, à première vue, à l'exact l'opposé du kitsch, qui a pour particularité de réduire ses œuvres ou ses produits à l'échelle de l'homme moyen, du vulgaire. Mais ce qui est inaperçu, selon Broch, c'est que, loin d'être un rebut de l'art qui lui serait extérieur, le kitsch est en réalité *engendré* par les prétentions radicales de l'art, héritées du romantisme²⁷. En souhaitant échapper à la rhétorique, à un apprentissage imitatif, en souhaitant se dresser contre les clichés de la société et le kitsch de l'époque, le romantisme, selon Broch, a éliminé la possibilité pérenne d'un art moyen de qualité puisque l'objectif fut, depuis lors, de se dégager du commun pour atteindre le cosmique, nouvel étalon de l'art véritable. Le poète de génie lui-même puise donc dans la médiocrité kitsch pour être génial, car elle le sauve de la mesure de l'académisme qui s'en réfère à l'autorité de l'antique.

Paradoxalement, ce serait donc l'ambition démesurée qui engendre, ou du moins participe au nivellement par le bas du kitsch dans l'art. Ce serait elle aussi qui cherche l'établissement d'une frontière, que la critique espère étanche, entre le génie et le kitsch, entre les chefs-d'œuvres et les « navets ». Broch rejoint le diagnostic de Baudelaire qui critiquait ceux qui ne s'attachent qu'aux *opus majorum*, parce que, sans s'en rendre compte, ils les ont d'abord connus et aimés par les moyens industriels de la reproduction, et parce qu'en ne s'attachant qu'aux chefs-d'œuvres, on ne parvient ni à éduquer fermement son goût, ni à se forger une pratique solide. Soit l'on devient génial, à l'égal des meilleurs, soit, le plus souvent ou par intermittence, on retombe dans le kitsch – dépourvus que nous sommes des assises intermédiaires du métier ou de l'éducation esthétique. Broch va même plus loin lorsqu'il écrit :

« Était-ce une époque [le romantisme] kitsch, si bien qu'on doit interpréter la grande œuvre d'art romantique comme une victoire remportée sur lui, ou était-ce l'époque du romantisme, auquel, il est vrai, il faudrait imputer la responsabilité du kitsch ? »²⁸

27 Quoique plus discrètement, c'est aussi la position soutenue par Greenberg lorsqu'il écrit dans « Kitsch et avant-garde » in *op. cit.*, p. 14 : « « Que la culture d'avant-garde soit l'imitation du processus d'imitation est un fait, et ce fait n'appelle en lui-même ni approbation ni désapprobation. Il est vrai que cette culture porte en elle-même le germe de l'alexandrinisme qu'elle essaie de surmonter. ».

28 Hermann Broch, « Sur quelques remarques à propos du kitsch » in *op. cit.*, p. 313.

Pour lui, l'œuvre de génie elle-même, dans son extrême tension vers le cosmique, est toujours à deux doigts de retomber au plus bas du kitsch. C'est l'ambivalence profonde du romantisme dont il faut observer les conséquences. Le projet de Paulhan ne pouvait donc peut-être que rester inachevé ; le pressentant, il conclue par une ultime biffure : « Mettons enfin que je n'aie rien dit. ». Depuis, la norme qui devient l'aberration aliénante d'un côté et, de l'autre, l'anomalie qui devient la conduite et la production qualifiant l'Art, ce renversement aurait passé son moment négatif pour trouver son *aufhebung*, le dépassement de sa contradiction dialectique dans un art du cliché, une victoire du camp de la Rhétorique, bon gré mal gré. L'artiste, par excellence, de cette *aufhebung* de l'art dans un art du cliché serait, disions-nous, Jeff Koons. Comme le Capital, l'art avec Koons (et d'autres avec lui) aurait finalement atteint son état gazeux où, après décomposition totale de ses modes et de ses forces productives, émerge un « nouveau régime de l'art, celui où l'[anti]-esthétique remplace l'art ²⁹ ».

Les thèses qui soutiennent cette fin de l'art sont désormais banales, voire démodées, comme le déclare Hal Foster dans *Le Retour du réel* :

« [...] traité comme une mode, le postmodernisme s'est *démodé*. [...] L'idée s'en est trouvé gauchie et galvaudée »³⁰

En philosophie politique, en histoire et dans l'analyse des relations internationales où elles sont nées, le paradigme de fin de l'Histoire, en vogue après la chute de l'URSS et la fin de la Guerre Froide, a fait son temps. Ses auteurs phares, de Fukuyama à Huntington, ont été repensés depuis comme autant de symptômes de l'hystérie idéologique du moment particulier que furent les années quatre-vingt quatre-vingt-dix³¹. Le paradigme moderne, par la voix de ses fossoyeurs et de ses contradicteurs, semble avoir fini de raconter sa propre eschatologie, au moins dans le champ théorique, fut-il inaudible pour les autres. Et pour cause, la lecture hégélienne qui sous-tend, à différents degrés, ces analyses, a fini par les amalgamer et se retourner contre elles, dans la plus pure logique de l'arroseur arrosé.

29 Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 169.

30 Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 250.

31 Francis Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992 ; Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations* [1996], trad. Jean-Luc Fidel et Geneviève Joublain, Paris, Odile Jacob, 2000 ; Serge Halimi, *Le Grand Bond en arrière*, Paris, Fayard, 2004 ; François Cusset, *La Décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006, sont les ouvrages marquants d'une vaste littérature à ce sujet.

Mais en dépit de cette dépréciation du grand récit de la fin des grands récits modernes³², ce paradigme paraît résister, notamment dans le champ de l'art : soit qu'on le répète pour promouvoir un néo-pop art ouvertement pro-capitaliste, soit qu'on s'en serve pour critiquer le post-modernisme culturel des arts mercantiles et industriels³³, soit qu'on l'intègre pour continuer une déploration mélancolique des périodes rebelles, soit encore qu'on fasse mine de l'oublier pour préférer une pensée sauvage de l'art en l'absence de tout paradigme surplombant. L'histoire de l'art serait finie mais ne finirait donc pas d'en finir, tandis que les critères d'excellence de production et de jugement de l'œuvre d'art ont d'autant mieux disparus que leurs spectres continuent de nous hanter. Comment expliquer cette fin de l'art qui n'en finit pas de finir ? Comment expliquer la permanence d'un paradigme par ailleurs invalidé ?

Un lieu commun de la pensée critique postmarxiste est d'alléguer une perpétuation de l'idéologie (capitaliste) dans le récit même de fin des idéologies (concurrentes et révolutionnaires). Cette thèse soutient l'existence d'un mensonge des dominants qui font ainsi perdurer l'exploitation des masses. Sauf que le dévoilement théorique de ce faux-semblant n'a mystérieusement pas ou plus l'effet escompté dans la pratique. Le dévoilement théorique et savant reste sans conséquence pour la pratique révolutionnaire, voire il finit par renforcer son apathie. Le travail de Jacques Rancière entend rendre raison de cette aporie d'une perpétuation du discours de fin de l'histoire. Il se fonde sur une analyse des régimes de l'art et de la fiction comme structures rationnelles, apte à produire un certain sens de la réalité. Celui-ci outrepassa le champ généralement attribué à la fiction, qu'elle soit artistique, littéraire ou cinématographique, vers celui de l'action politique, des sciences sociales et du journalisme. Pour mieux le comprendre, Rancière nous invite à remonter plus loin encore le fil de l'histoire jusqu'aux mécanismes narratifs qui la génèrent.

Depuis *La Poétique* d'Aristote, la tragédie se définit comme une structure rationnelle de la fiction qui opère un partage entre les hommes actifs qui vivent le temps de la *poésie* ou du récit d'un côté. Celui-ci connaît un enchaînement causal d'événements nécessaires et vraisemblables. De l'autre côté, se trouvent les hommes « passifs ou mécaniques » qui vivent le temps répétitif de l'*historia*, de la chronique, où les choses arrivent les unes après les autres,

32 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

33 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. Florence Nevoltry, Paris, éd. Beaux-Arts, 2011.

de manière purement contingente et banale³⁴. Pour les hommes actifs, la tragédie consiste ainsi en un enchaînement de situations qui finissent par se renverser. Dans ce basculement, ils acquièrent la connaissance malheureuse des raisons qui gouvernaient leur destin et qu'ils ignoraient. La comédie ou la farce, au contraire, consistent en un renversement temporaire du partage des hommes actifs et des hommes passifs. Elles procèdent suivant une série de *sketches* carnavalesques, arrivant simplement les uns après les autres. Ceux-ci jouent de la répétition de gestes ou de gimmicks. Ils élèvent les caractères, la contingence et la banalité au rang de structure causale du réel qui alterne l'ordre, le désordre et le retour à l'ordre du noble et du vulgaire, des hommes actifs et des hommes passifs.

Le renversement des hiérarchies du noble et du vulgaire, l'ambition d'entrer ou d'aboutir à une fin du jugement (et donc une fin du récit) dans le travail de Koons, s'inscrit bien dans cette mécanique de la farce. Elle renverse les logiques de la tragédie et rend incapable l'enchaînement poétique d'un récit historique, noble et tragique. L'ajout de Koons à la poétique de la farce est de préférer à l'ironie la béatitude et donc de remplacer le retour à l'ordre final de toute comédie par un *happy end* statique, figé dans l'instant pénultième, qu'il répète et éternise artificiellement, en célébrant la fusion de l'homme actif et de l'homme passif dans la figure du bourgeois et son goût pour le kitsch. Comme l'écrit Jacques Rancière :

« Ce qui resterait alors est la seule réalité d'un temps dépouillé de tout contenu immanent à réaliser est ramené à son *cours ordinaire*. »³⁵

À partir de ces mécaniques aristotéliennes du récit, il faut, selon Rancière, analyser le destin du récit marxien de l'histoire qui a sous-tendu l'histoire de l'art et sa méthode critique.

Premièrement, selon lui, l'analyse critique d'inspiration marxienne était et reste fondée sur une structure fictionnelle. Celle-ci prend la forme d'un enchaînement causal de rapports de force, de lutte des classes, qui doit finir par se renverser en *happy end*, grâce à la connaissance de ses causes par ses acteurs prolétaires qui, ainsi, s'en émancipent. La reprise marxienne de la poétique aristotélienne de la tragédie annule toutefois la hiérarchie posée entre la poésie et les faits successifs de la chronique. Puisque dans le matérialisme historique, ce sont les éléments ordinaires et contingents qui fondent la structure d'enchaînement narratif. Deuxièmement, le discours néolibéral intervient et déclare la fin des espérances

34 Jacques Rancière, « Temps, récit et politique » in *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 20.

35 *Ibid*, p. 16 (nous soulignons).

révolutionnaires et, avec elles, la fin du mode de temporalité moderne du marxisme qui alliait, écrit Rancière, la promesse d'un dévoilement de la vérité et la promesse d'une justice. Ce qu'il alors met à jour, c'est « la manière commune dont la critique marxienne et la critique du marxisme mettent le temps en scène ³⁶ ».

Selon lui, la critique marxienne et le marxisme ont en réalité préparé le terrain au discours néo-libéral de deux manières : 1. D'abord en continuant de discriminer parmi les hommes « passifs ou mécaniques », c'est-à-dire les dominés, entre ceux qui vivent le temps du processus historique, celui de la révolution bourgeoise des moyens de production et la prolétarianisation qui en passent par l'aliénation des clichés, et ceux qui vivent dans le passé et résistent au processus voire empêchent son avènement. Ce sont les artisans, la bohème, le *lumpenproletariat* et les petits bourgeois déclassés qui promeuvent l'aliénation masquée du kitsch. Une deuxième fois, selon Rancière, le marxisme discrimine parmi les dominés entre ceux qui vivent dans le temps de l'ignorance du processus historique qu'ils subissent et ceux qui vivent dans le temps de sa connaissance. 2. De cette dernière manière, le marxisme a fini par théoriser, selon Rancière, la perpétuation du capitalisme qui renouvelle à la fois les conditions de sa chute (la lutte des classes et la prolétarianisation) et les conditions de son maintien, en produisant les conditions d'ignorance de son fonctionnement par ses acteurs (aliénation intellectuelle). Comme il le résume lui-même :

« La science de la nécessité historique était à la fois le savoir de la possible destruction de la domination capitaliste et celui de sa reproduction nécessaire de l'ajournement sans fin de cette destruction. »³⁷

Pour Rancière, le nouveau récit du néo-libéralisme n'a eu donc qu'à se « couler » dans la matrice temporelle du récit marxiste en inventant sa propre nécessité historique qui n'est plus l'avènement de la révolution mais la *globalisation*. Autrement dit, la destruction de toutes les entraves aux lois du marché, dont la science est laissée aux gestionnaires de la « réforme ». Le pendant dans le domaine de l'art, ajoutons-nous, serait l'ultime destruction des règles et des normes, entravant la création et l'appréciation esthétique. Restent, selon Rancière, deux scénarios que conjuguent, selon nous, les œuvres analysées de Koons : 1. Un scénario de répétition, de renouvellement perpétuel du capitalisme qui absorbe toute forme de subversion. 2. Un scénario catastrophe, où la répétition et l'intégration par chacun des mœurs capitalistes

³⁶ *Ibid*, p. 14.

³⁷ *Ibid*, p. 24.

mène à un fin du monde et au Jugement dernier, comme l'exposait la prophétie de Baudelaire. Ce scénario prend la forme avec Koons d'une fin du jugement esthétique qui paraît conjurer la catastrophe en la travestissant en célébration.

Mais cette logique narrative mise à jour par Rancière n'explique peut-être pas tout. Pourquoi le premier paradigme (marxien) s'est-il éteint ? Pourquoi ne parvient-il plus à fonctionner tandis que le second (néo-libéral) perdure ? Pourquoi donc s'ils partagent une « manière commune » de mettre en scène le temps qui délégitime le premier et qualifie le second ? À l'instar du basculement deleuzien de l'image-mouvement à l'image-temps, les raisons socio-historiques sont évoquées pêle-mêle par Rancière. Son discours est, lui aussi, philosophique avant d'être historique. Il peut donc invoquer un constat sans appel de clôture du temps moderne qu'« on » nous invite « effectivement » à croire, tout en constatant lui-même que la critique d'inspiration marxienne et sa structure narrative n'est « plus à l'ordre du jour ». Ce que n'explique pas Rancière, sûrement pour éviter la psychologie, l'argument de l'effet de mode ou de la couleur du temps et le catalogue journalistique générationnel, c'est la raison pour laquelle nous *cessons de croire* à une histoire et la raison pour laquelle nous finissons par croire à une autre alors qu'elle opère selon les mêmes mécanismes et la même mise en scène du temps ? Les œuvres de Koons, analysées sous l'angle du kitsch et du cliché, nous offrent des pistes de réponse.

Nous l'avons vu, dans un cadre narratif – pour nous celui de l'histoire de l'art – l'effet habituel des clichés est la fin de la suspension consentie d'incrédulité du lecteur ou du spectateur. Celui-ci sort brutalement de son immersion narrative et s'exclame : « Cliché ! ». Partant de cette observation et de ce principe, notre hypothèse est la suivante : les théories de fin de l'art et de fin de l'histoire de l'art ne seraient que des *effets secondaires* de l'art du cliché lui-même. Par un phénomène de persistance, non plus rétinienne, mais mentale, tant que perdure l'art du cliché, lui-même conditionné par certaines structures socio-économiques capitalistes, les théories de fin de l'art et de fin de l'histoire de l'art perdurent. Si le phénomène ne prend pas fin, c'est que la corrélation de ses deux parties, pratique et théorique, lui imprime un mouvement perpétuel, celui-là même, en un sens, que décrivaient, chacun à leur manière, Amossy et Deleuze entre l'intérieur (des cerveaux et leurs clichés psychiques) et l'extérieur (des produits culturels et leurs clichés physiques). Et si la sortie de l'immersion narrative, provoquée par les clichés, boucle sur elle-même, c'est qu'elle suscite une immersion seconde, soit de fascination heureuse, soit de dégoût rétif aux clichés. Cette immersion

seconde est suspendue et involontaire : aucune prise de conscience classique des clichés ne peut plus nous sortir.

En philosophie, cette sortie de l'immersion prend le nom d'« aperception » qui décrit un état d'impuissance, de la conscience et de la réflexion, ici de l'art. L'art affecté par une aperception de lui-même, prenant conscience de son propre mouvement historique, en passerait donc et finirait mécaniquement dans un art du cliché. Il ne pourrait plus ré-enchaîner une nouvelle série sensori-motrice de perceptions et de créations nouvelles, il ne pourrait plus ré-articuler la suite de son propre récit. Il tournerait en rond donc sur sa prétendue fin comme un disque rayé. En cela, l'art du cliché dit « post-moderne » reste cependant moderne, au sens où il propose une représentation de la paralysie du récit moderne : la fixation permanente de sa fin dans laquelle toutes les parties peuvent être décomposées et recomposées sans jamais retrouver de mouvement d'ensemble.

De son côté, pour rendre raison de l'aporie de l'histoire contemporaine, Rancière propose de repenser la notion de « crise », située entre la poétique du récit et la médecine, le normal et le pathologique :

« Dans le grand récit d'aujourd'hui, la crise n'est plus la fin de la maladie. Elle est l'état pathologique lui-même. Et cet état pathologique se trouve identifié au fonctionnement régulier d'un système économique et social. »³⁸

Or, ce renversement où l'état pathologique devient l'état normal a, selon nous, directement à voir avec la notion de cliché et la sortie d'un état d'immersion narrative. Notre hypothèse complète est donc la suivante : le basculement du paradigme moderne (marxien) vers le paradigme contemporain (néo-libéral) tient en réalité d'une double logique de perversion et d'épuisement d'un récit, c'est-à-dire une « cannibalisation »³⁹ du premier paradigme par le second. Cette double logique a à voir avec les clichés et leur principe de réversibilité : 1. Par leur répétition du Même, ils pervertissent et épuisent la vraisemblance d'un récit, le sens de la réalité qu'il construit, jusqu'à lui prêter une facticité qui engendre la dépressurisation de la crédulité publique. 2. Par leur répétition de la Différence, c'est-à-dire de discours autres et

38 *Ibid*, p. 31.

39 Au sens figuré que lui accorde le marketing, le terme de « cannibalisation » désigne le fait d'accaparer le marché d'un produit *déjà* commercialisé, puis, de lui substituer un nouveau produit, *semblable*, et de maximiser, par réplique, *packaging* et promotion publicitaire, un détournement de bénéfices dont l'original n'a, le plus souvent, jamais profité.

initialement originaux, ils récupèrent leur aura de vraisemblance pour construire une autre narration, factice mais néanmoins efficace sur la crédulité publique.

Rancière, quant à lui, dénoue l'aporie en trouvant une ouverture vers un autre temps, un temps contre le temps qui n'attend pas, contre le temps imposé aux dominés et le temps dominant des savants. Ce temps éphémère est le temps troué de la précarité et de la révolte, qui suspendent le temps dominant et entremêlent des temporalités hétérogènes. Il en trouve le modèle dans la littérature avec l'essai *Modern Fiction* publié en 1919 par Virginia Woolf⁴⁰. Cette dernière y théorise l'accès de l'être « le plus humble, le plus quelconque, à la dignité d'un sujet de fiction » et, avec lui, l'accès du temps le plus éphémère et le plus insignifiant à la dignité d'un œuvre d'art (le roman). Les deux fondent une immanence fictionnelle contre les intrigues et leurs causalités stéréotypées. L'art de la fiction moderne prend alors la forme, dépréciée dans sa version réaliste par les surréalistes, de descriptions et de stases saisies parmi les atomes de temps. Contre ceux qui considèrent ce déplacement comme le propre d'une littérature élitiste, intéressée par les états d'âme de personnages du beau monde, Rancière estime que le fond même de ce principe moderne récuse la distinction entre culture d'élite et culture populaire. C'est pourquoi, il trouve l'application de ce modèle littéraire d'un nouveau rapport au temps dans les révoltes et les divers mouvements sociaux contemporains. Par d'autres voies, Rancière semble alors rejoindre le basculement décrit par Deleuze d'un image-mouvement vers une image-temps.

Mais ce que cette perspective ignore selon nous, c'est sa complémentaire. C'est combien cet état d'aperception du temps lui-même, peut être *réversible* et combien l'accession à la dignité du plus humble, du plus quelconque, du plus ordinaire, comme c'est le cas dans les œuvres de Koons, n'a rien non plus de *nécessairement* subversif vis-à-vis du temps dominant. Preuve en est qu'elle en passe très bien par les clichés les plus répressifs et le kitsch le plus régressif. Au contraire donc, l'art « bourgeois » du cliché, fondé sur des fictions populaires répétées ou hypostasiées dans le travail de Koons, cet art peut prétendre à la suspension des hiérarchies, le refus de la distribution des places, mieux peut-être ou plus efficacement que la logique de la littérature moderne. C'est ce que les œuvres de Koons rendent manifeste : la manière dont la fin de l'art moderne apparaît lorsque son « dehors » – les clichés – est devenu son dedans, en

40 Virginia Woolf, *L'Art du roman* [1919], trad. Rose Celli, Paris, Seuil, 2009.

suscitant une aperception et une suspension toujours crédules qui maintiennent le récit de l'histoire de l'art dans sa propre fin.

Mais est-ce là la seule histoire de l'art possible que nous raconte l'art du cliché ? Le stade terminal de l'histoire de l'art figée par la reprise sans fin de ses motifs et l'art banalisé à force de répétition mécanique sont-ils la seule et unique possibilité d'un art du cliché ? Plutôt qu'une *aufhebung* ultime de ses contradictions, notre hypothèse de travail demeure la suivante : le rapport entre l'art et son « dehors » tient, et ce depuis le début, d'une inquiétante familiarité. Celle-ci a, selon nous, le pouvoir de suspendre comme celui de faire perdurer la logique moderne de l'art de décomposition de l'expérience esthétique par l'aberration, sans en annuler pour autant les contradictions et les tensions dramatiques. Afin de poser les conditions de cette démonstration, nous avons donc, d'une part, remonté le fil de la littérature moderne et la construction de son « dehors » dans la notion de cliché mais, de l'autre, il faut descendre le fil vers un certain cinéma dit « post-moderne » qui produit d'autres récits de « crise de l'image-action » (cinématographique et politique), lesquels ne se résolvent pas dans une « image-temps », qu'elle soit celle de Rancière ou celle de Deleuze.

Chapitre 3

Que peuvent les clichés ?

Esthétique

De toute façon, pour tous, le cliché, c'est l'ennemi. Soit qu'on veuille en lancer d'autres, soit qu'on veuille dénoncer les anciens, soit qu'on n'en veuille pas du tout. On dit toujours les « pires » clichés, jamais les « meilleurs ».

Serge Daney¹

¹ Serge Daney, « L'as du cliché » (François Reichenbach, *Le Japon de François Reichenbach*), *Libération*, 10 janvier 1983, repris in *La Maison cinéma et le monde*, t. II, *Les Années Libé 1981-1986*, Paris, P.O.L., 2002, p. 147.

Deuxième commentaire de Deleuze

La généalogie a permis de mettre en lumière les éléments suivants : l'ambivalence de la bohème littéraire à l'égard des clichés, son esthétique et sa poétique du cliché effective dans l'écriture mais déniée dans les discours, le recours aux clichés dans la parole pamphlétaire et vulgaire qui les dénoncent, l'anti-américanisme sous-jacent du paradigme d'hostilité aux clichés, le regard dédoublé accordé au cinéma par les premiers cinéphiles encanaillés qui n'y voient pas les clichés qu'ils dénoncent par ailleurs en littérature, les parentés et les divergences du kitsch et des clichés. Tous ces éléments doivent nous servir à commenter une seconde fois Deleuze. Pour commencer, l'adresse au lecteur que nous avons identifié dans notre premier commentaire et la description deleuzienne des clichés, qu'elle soit explicite ou implicite, correspond souvent en littérature à la marque d'un texte parodique qui a recours à un procédé anti-romanesque à des fins de distanciation critique ou ironique. Mais, au contraire, si le ton de Deleuze a pu nous apparaître étrange et dérangeant, c'est parce qu'il est manifestement sérieux. Il reste étranger à toute perspective de second degré et de rire. Deleuze s'inscrit dans la filiation analysée d'amertume raisonnée de Bergson à cet égard. Sa définition-description « ce sont ces images flottantes... » n'est donc qu'un faux-semblant de parodie qui emprunte, selon nous, le ton plus grave de la paranoïa et du spleen.

Pour le comprendre ce rejet de l'ironie et de la parodie, il faut revenir à l'impression générale qui guide le propos de Deleuze : nous sommes devenus impuissants parce que le lien de l'homme et du monde s'est rompu, à cause de la propagation des clichés. L'ironie et la parodie ne sont donc, selon lui, qu'un vulgaire mécanisme de défense contre « l'intolérable » du monde (les malheurs et la misère) ; elles relativisent les émotions inouïes, pire, elles les *banalisent*. L'ironie et la parodie jouent avec les clichés de telle manière qu'elles renvoient l'intolérable de l'horreur des clichés au tolérable du rire qui ré-enchaîne une réaction cynique à l'intolérable. Ce que rejette Deleuze derrière l'ironie et la parodie, est donc la moquerie et la satire qui trouvent leur satisfaction dans la contemplation de la misère d'autrui ou dans la contemplation culpabilisée et résignée de notre propre misère.

Dans un article intitulé « Art et politiques mineures chez Gilles Deleuze », Igor Krtolica dresse un parallèle intéressant entre la voyance effondrée que Deleuze perçoit à travers le prisme du cinéma d'après-guerre et des cas plus concrets, analysés par Pierre Bourdieu dans

*Algérie 60*², au début de sa carrière et sur lesquels il revient dans ses *Méditations pascaliennes*³. Krtolica note :

« À en croire Bourdieu, les hommes sans avenir ne constituent pas la figure d'un peuple à venir, mais au contraire le point de dissipation de la figure du peuple uni ou en voie d'unification : *minorité passive* car incapable de penser et d'agir. La description que fait Bourdieu des « hommes sans avenir » que sont les sous-prolétaires algériens à la fin de la domination coloniale [...] ressemble étrangement aux personnages voyants du néo-réalisme italien, aux figures errantes de la Nouvelle Vague, aux cow-boys désaxés des westerns crépusculaires [...] Dans ses grands traits, la description qu'en donne Deleuze correspond au portrait de ces hommes sans avenir.⁴ »

La divergence intervient, précise Krtolica, du fait que cette situation d'impossibilité est strictement passive pour Bourdieu, tandis qu'elle est la condition d'un devenir-actif pour Deleuze. Car dans la logique romantique et moderne qu'il emprunte, il ne s'agit pas de reconnaître de nouveaux clichés pour agir et se constituer en nouveau peuple. Au contraire, il faut *déformer* les clichés et empêcher la subjectivation comme la reconnaissance du collectif selon leur logique. Par la contemplation, il faut donc annihiler les clichés et leur modèle de recognition, en déniaient leur intervention à quelque endroit de la création que ce soit et, plus tard, de la puissance d'agir politique.

Cette démarche négative vis-à-vis des clichés et de l'action, positive vis-à-vis de la contemplation et de l'impuissance, renvoie l'analyse deleuzienne du mauvais rire à Spinoza par-delà Bergson. Le premier conçoit, en effet, son *Éthique* contre la « Moquerie » et la « Satire », car l'une comme l'autre ne connaissent pas le rire gai, le rire philosophique de celui qui s'étonne de l'accroissement de puissance. Au contraire, la moquerie et la satire préfèrent se consoler méchamment de l'impuissance par le rire⁵. Pour Spinoza, les trois personnages qui pratiquent l'ironie et la parodie sont le tyran, qui a besoin de la tristesse de ses sujets pour les assujettir, le prêtre, qui a besoin de la tristesse des hommes sur leur propre condition pour les consoler avec le mythe d'un arrière-monde ou d'un au-delà et, enfin, l'esclave qui se

2 Pierre Bourdieu, *Algérie 60. Structures économiques et structures temporelles*, Paris, Minuit, 1977.

3 Pierre Bourdieu, *Méditations Pascaliennes* [1997], Paris, Seuil, 2003, p. 308-339.

4 Igor Krtolica, « Art et politiques mineures chez Gilles Deleuze. L'impossibilité d'agir et le peuple manquant dans le cinéma », *Revue Silène* [En ligne], 23/12/2010. Disponible à l'adresse suivante : http://www.revue-silene.com/f/?sp=comm&comm_id=25#sdfootnote9anc (consulté le 9 février 2016).

5 Spinoza, *Éthique*, III, Proposition XLV, Scolie, trad. Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 1988.

soumet au premier comme au second en se subjectivant selon leur modèle et en riant lui-aussi de leur mauvais rire. Tous les trois usent autant qu'ils subissent les clichés.

Si, au contraire, l'intolérable de cette situation est vue et sentie jusqu'au bout, il rompt, selon Deleuze les mécanismes sensori-moteurs des clichés. Il laisse entrevoir une possible révolte. Car le rire (mauvais a le tort de déclencher une réaction faussement positive, collective, fondée sur une mécanique et une doxa de résignation, nihiliste et populaire, des dominés. Or, pour Deleuze, nous l'avons vu, nous « voyons, nous subissons plus ou moins une puissante organisation de la misère et de l'oppression »⁶, dont le sommet est l'organisation de notre tolérance à cette misère et cette oppression. Deleuze en trouve la source ultime dans les clichés qui, nous l'avons rappelé, sont vecteurs de rires collectifs, plus ou moins cruels, vis-à-vis d'exogroupes stigmatisés ou vis-à-vis de l'endogroupe qui jouit, se réjouit, se console et se résigne alors à son propre stigmat. Le ton sérieux de Deleuze, traversé par des sensations contraires, confère donc à la taxinomie des signes et des images cinématographiques sa singularité. Par l'entremise du problème dramatique des clichés, son histoire naturelle des signes et des images nous est apparue habitée par une narration rétrospective, quasi-prophétique, une fable de l'art opposée à son « dehors », qu'un commentateur comme Rancière n'a pas manqué de relever⁷. Comment en rendre raison ? Comment déterminer sur ces bases, le registre, le style et la catégorie de cette étrange description des clichés comme « images flottantes » et « anonymes » ?

Comment Deleuze parvient-il à pénétrer nos cerveaux à tous pour les trouver meublés de clichés ? S'agit-il d'un super-pouvoir psychique du philosophe en nouveau et bienfaisant docteur Mabuse, procédant au diagnostic symptomatologique de notre mal plutôt qu'à une manipulation des foules par une stratégie du chaos ? Deux ans avant la description des clichés dans *L'Image-mouvement*, une image de la silhouette en carton de Mabuse, percée de balles et tirée du film *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933) de Fritz Lang, figurait dans *Mille Plateaux*. Elle se situe au seuil du chapitre intitulé « 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistique »⁸. Deleuze et Guattari s'y emploient à critiquer les usages majoritaires du langage et la caution que la linguistique « de Saussure à Chomsky » leur fournit en pensant le

6 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 32-33.

7 Jacques Rancière, « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma » in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

8 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 95.

langage uniquement comme outil d'information ou de communication qui fonctionne selon des structures invariantes et globales. Or, ces structures ne sont, selon Deleuze et Guattari, que des postulats visant à garantir la scientificité de la linguistique. Au contraire, tout système de langage est, pour eux, en variation. Chaque système est agité par un usage minoritaire de la langue majoritaire pour la raison que :

« [...] la majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon abstrait, ce n'est jamais personne [...] tandis qu'une minorité, c'est le devenir de tout le monde [et de toute langue], son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle. »⁹

Pour le moment, nous l'avons seulement suggéré en introduction mais cette critique du langage et de la linguistique se situe au fondement des ouvrages sur le cinéma, quoiqu'elle y apparaisse discrètement. En témoigne par exemple un passage de *L'Image-temps* où Deleuze souligne le problème suivant :

« Dans un autre domaine encore, on peut dire que la linguistique maintenait le modèle cérébral classique, tant du point de vue de la métaphore et de la métonymie (similitude-contiguïté) que du point de vue du syntagme et du paradigme (intégration-différenciation) [à quoi il ajoute en note de bas de page] On le voit bien chez Jakobson (*Langage enfantin et aphasie*), qui reconnaît les deux axes, tout en privilégiant l'axe associatif. Il faudrait aussi étudier la persistance du modèle cérébral chez Chomsky. Pour la compréhension du cinéma, la question se pose évidemment pour la sémiologie d'inspiration linguistique : quel est le modèle cérébral implicite qui sous-tend le rapport cinéma-langage, par exemple chez Christian Metz ? [...] »¹⁰

De *Mille plateaux* à *L'Image-temps*, le problème de la linguistique selon Deleuze, avec et sans Guattari, est donc qu'elle court-circuite la parole minoritaire différentielle et le mouvement du cinéma, en fixant des énoncés, notamment ceux d'une langue abstraite et majoritaire dans le cas de Chomsky, le tout dans un modèle cérébral classique. On pense alors à la théorie chomskienne d'une « grammaire universelle »¹¹ et d'un innéisme du langage¹² qui se trouverait aux origines de son apprentissage par l'enfant. Cet innéisme s'oppose au constructivisme de Jean Piaget dont Deleuze et Guattari héritent à leur manière¹³.

9 *Ibid.*, p. 134.

10 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 274 et note 30.

11 Noam Chomsky, *Le Langage et la pensée* [1968], trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1994.

12 Valentine Reynaud, « L'usage chomskyen de l'innéisme cartésien », *Methodos*, n° 18, 2018.

13 Jean Piaget, *La Représentation du monde chez l'enfant* [1926], Paris, Presses universitaires de France, 2003.

Mais la mystérieuse date du 20 novembre 1923 n'est pas celle de la sortie du film de Lang. Il ne fut visible en salles que le 21 avril 1933, en Hongrie, après avoir été censuré par Goebbels en Allemagne suite à l'accession d'Hitler au poste de chancelier le 30 janvier 1933. Une note de bas de page nous informe que le 20 novembre 1923 renvoie à une analyse de l'économiste keynésien John Kenneth Galbraith. Dans son ouvrage sobrement traduit en français par *L'Argent*, ce dernier rattache à la date du 20 novembre la résolution quasi-magique de l'inflation allemande engendrée par les réparations de guerre exigées par la France et le traité de Versailles et résolue. Cette inflation se termine littéralement du jour au lendemain, par un basculement décrété du vieux reichsmark à la nouvelle monnaie du Rentenmark¹⁴. Cette date retenue par Deleuze et Guattari installe donc leur analyse du langage dans un voisinage historique puisque quelques jours avant que le rideau économique ne tombe, ainsi que l'écrit Galbraith, c'est le putsch de la brasserie d'Hitler qui, le 8 novembre, se soldait par un échec et par l'emprisonnement de ce dernier qui allait voir l'écriture de *Mein Kampf*. C'est ce processus qui est allégorisé dans le film de Lang.

Si la référence au nazisme est en large partie indirecte, elle n'en plane donc pas moins sur la critique du langage à laquelle se prêtent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, celle d'un langage parsemé de « mots d'ordres », d'énoncés performatifs qui sont intrinsèquement déjà des actions, des mises en actions. « Au feu » et « Mobilisation générale » sont mentionnés hors contexte mais peut-être sont-ils de vagues échos mnésiques et traumatiques d'une adolescence des auteurs traversée par la guerre ? Ces « mots d'ordres » précèdent donc les clichés de *L'Image-mouvement* envisagés comme « schèmes sensori-moteurs ». Eux-aussi, déclenchent automatiquement certaines actions à la suite de perceptions. L'important est que, contre Saussure et Chomsky mais surtout et plus souterrainement contre les pires usages historiques d'une langue majoritaire et totalitaire, Deleuze et Guattari estiment dès *Mille Plateaux* qu'il est impossible et même dangereux de concevoir le langage comme un code. Car il est impossible, selon eux, de distinguer une langue abstraite d'une parole, au sens d'actes de parole qui agissent intrinsèquement par le performatif et l'illocutoire. Ceux-ci bouleversent sans cesse la frontière de l'individuel et du social, en bien comme en mal, ce dont la linguistique dominante ne saurait rendre raison car, selon Deleuze et Guattari, elle oublierait le fait suivant : que toute langue est d'abord animée par une « pragmatique qui est une politique de la langue ».

14 John Kenneth Galbraith, *L'Argent*, trad. Daniel Blanchard, Paris, Gallimard, 1976.

Après l'image du film de Lang, la date de l'histoire économique et politique allemande de Galbraith, une autre référence au nazisme intervient succinctement dans le chapitre, à travers une mention des travaux de Jean-Pierre Faye sur le récit et les énoncés nazis¹⁵. Le quatrième indice qui fait signe dans cette critique du langage vers la menace nazie est une autre note de bas de page renvoyant à l'ouvrage d'Élias Canetti, *Masse et puissance*¹⁶. Selon Deleuze et Guattari, celui-ci a l'intérêt de s'intéresser aux mécanismes psychologiques de propagation du mot d'ordre, avant que Deleuze ne décrive celui flottant des clichés. Selon Deleuze et Guattari, le mot d'ordre, pensé par Canetti, fonctionne d'abord comme un aiguillon qui forme une sorte de kyste mental, conservé et mémorisé au point de susciter une démangeaison et la nécessité de « se soulager [en] le passant le plus vite possible aux autres, pour faire « masse » ». Le chapitre conclue donc qu'il y a « des mots de passe sous les mots d'ordre ». Mais cette conclusion oublie l'ambivalence de ces mots d'ordre que l'on se *pass*e « le plus vite possible » pour faire « masse ». Elle préfère la partition d'un positif « mot de passe » en mouvement et d'un négatif « mot d'ordre » fixé, à l'arrêt, stratifié et organisé. Dans une formulation qui relance le problème de la résistance créative aux clichés, Deleuze et Guattari terminent donc de la manière suivante :

« La même chose, le même mot, a sans doute cette *double nature* : il faut *extraire* l'une de l'autre – transformer les compositions d'ordre en composantes de passage. »¹⁷

Mais comment « extraire » un élément (cliché) de l'autre, s'ils participent d'une « double nature » des mots et des choses ? L'extraction est-elle effective, complète, ou bien transcendante et incomplète ? Dans la note sur Canetti, Deleuze et Guattari ajoutaient au contraire « que le mot d'ordre [est] comme un *corps étranger* dans le corps, un discours indirect dans la parole [qui] explique le prodigieux oubli », plus particulièrement l'oubli de soi-même et de toute responsabilité morale, déchargée sur le mot-d'ordre venu d'en haut, autrement dit la voix mabusienne et hitlérienne.

Cette analyse s'apparente, selon nous, à celle proposée par Hannah Arendt dans son essai sur la « banalité du mal », qui réagissait à la rhétorique de défense d'Adolf Eichmann. Nous

15 Deleuze et Guattari ne prennent pas le temps de citer un ouvrage précis mais on imagine aisément qu'ils renvoient à Jean-Pierre Faye, *Langages totalitaires*, Paris, Hermann, 1972.

16 Élias Canetti, *Masse et Puissance* [1960], trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

17 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 139.

l'avons vu, Arendt trouvait le symptôme vérifiant son diagnostic d'une banalité du mal dans le langage, la parole et l'élocution d'Eichmann :

« [...] il était réellement incapable de prononcer une seule phrase qui ne fût pas un cliché. [...] Eichmann, malgré sa mauvaise mémoire, répétait mot pour mot les mêmes expressions toutes faites et les mêmes clichés de son invention (lorsqu'il parvenait à construire une phrase lui-même, il la répétait jusqu'à ce qu'elle devînt un cliché) chaque fois qu'il faisait allusion à un incident ou à un événement important pour lui. »¹⁸

Selon Arendt, cette incapacité pathétique à débiter autre chose que des clichés et des mots d'ordres est la cause profonde qui a fini mécaniquement par rendre Eichmann si malfaisant, si efficace, si bête, si immoral et finalement si cruellement comique. Mais plutôt que la « banalité du mal » et les clichés de langage et la surface du discours, la note de bas de page qui s'attarde sur Canetti est l'occasion pour Deleuze et Guattari de nommer leur ennemi profond, tapi derrière le langage majoritaire :

« Toute la théorie rationaliste classique [qui présuppose l'existence] d'un « sens commun », d'un bon sens universellement partagé, fondé sur l'information et la communication, est une manière de recouvrir ou de cacher, et de justifier d'avance, *une faculté beaucoup plus inquiétante* qui est celle des mots d'ordre. Faculté singulièrement irrationnelle que l'on cautionne d'autant plus qu'on la bénit du nom de la raison pure, rien que la raison pure... »¹⁹

À la différence d'Arendt, Deleuze et Guattari ne ménagent donc pas Kant ; ils ne tentent pas de sauver une noble pensée de ses fonctionnaires les plus médiocres, car ceux-ci ont le triste mérite d'en révéler les présupposés et les conséquences les plus dramatiques. Plus encore que les clichés et les mots d'ordre de la vie moderne, Deleuze et Guattari incriminent donc la pensée classique qui, pour s'imposer (même de manière critique), présuppose et justifie une inquiétante faculté des mots d'ordre et des clichés, sous couvert de l'appeler « sens commun » et de postuler son universalité. Or, Deleuze et Guattari notent aussi :

« [...] le langage ne s'établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire. Nous ne croyons pas à cet égard que le récit consiste à communiquer ce qu'on a vu, mais à transmettre ce qu'on a entendu, ce qu'un autre vous a dit. Ouï-dire. Il ne suffit pas d'invoquer une vision déformante venue de la passion. Le

18 Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 1064-1065.

19 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., note 15, p. 108 (nous soulignons).

« premier » langage, ou plutôt la première détermination qui remplit le langage, ce n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le *discours indirect*. »²⁰

Une telle considération ne porte-t-elle pas le doute sur la description mabusienne des clichés dans *L'Image-mouvement* ? S'agissait-il, là aussi, d'un simple ouï-dire, d'une rumeur inquiétante, d'un discours indirect, de caractéristiques transcendantales des clichés rapportées de discours antérieurs qui pourraient bien avoir fantasmé leur objet ? S'agissait-il, de la part de Deleuze, d'énoncer un mot d'ordre de résistance travesti en description ? Le pouvoir mabusien du philosophe, celui d'entrer dans la tête des gens, n'était-il qu'une autre forme de parasitage de la langue, renversée contre ses mots d'ordres ordinaires ?

Dans cette hypothèse, la description des clichés comme images flottantes et anonymes qui pénètrent dans nos cerveaux est celle d'un philosophe-médecin dont la « schizo-analyse » met en abyme le pouvoir totalitaire de la voix de Mabuse. Lui aussi en passe par une voix hypnotique, impossible à identifier et à localiser, derrière le rideau flottant et ses motifs clichés et derrière le haut-parleur anonymisant de l'écriture. Cette voix est d'autant plus terrorisante que, ni elle, ni ce qu'elle nous décrit ne semblent pouvoir être directement saisi. D'une analyse critique du langage à celle d'un état du monde comme « mauvais cinéma », la différence apportée par l'image cinématographique permet-elle à Deleuze « d'invoquer une vision déformante venue de la passion » ? Les « conditions spéciales » du cinéma et la thématique des clichés lui confèrent-ils ce pouvoir spécial de l'omniscience transcendantale et de la déformation passionnée ?

Nous disions en amorce de notre commentaire de Bergson que la pensée de Deleuze est rarement ramenée par ses commentateurs aux lieux communs philosophiques et littéraires qu'elle véhicule souterrainement. Le lieu-commun le plus évident qui nous concerne directement est peut-être le mépris revendiqué par Deleuze pour l'ordinaire. Il s'agit d'un mépris tout à fait typique, osons le gros mot après avoir opéré notre généalogie, de la bourgeoisie cultivée et bohème. Selon nous, le caractère spontané et l'affirmation simplement vitale de ce dégoût de l'ordinaire n'empêchent pas la pensée deleuzienne de dresser un tribunal philosophique²¹ et son jugement, comme le « goût pur » kantien instaure ses hiérarchies et ses distinctions. Dans le cas de Kant, Bourdieu analyse le mécanisme idéologique de ce tribunal philosophique spécial : il naturalise une domination sociale par la

20 *Ibid*, p. 97.

21 Gilles Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

distinction transcendantale d'un goût pur, désintéressé et impartial, d'un goût vulgaire et trop intéressé par son plaisir²².

Le cas de Deleuze s'en rapproche selon nous ; à la différence que l'affirmation d'un goût supérieur au goût vulgaire ne passe pas dans sa pensée par une argumentation rationnelle (exclusive) mais par un vitalisme irrationnel (partiellement inclusif). Mais les deux stratégies discursives se situent à un niveau transcendantal qui pense échapper à ses origines impures dans le social, en renvoyant à l'universel sans concept d'une (bonne) société d'individus libres (Kant), ou en renvoyant à une puissance de voyance d'une (contre) société de « corps sans organes », un « peuple qui manque » sans organisation pour le régenter (Deleuze). Dans les deux cas, le goût philosophique, comme le goût littéraire précédemment, exerce pourtant une « violence symbolique ». Il instaure une hiérarchie des valeurs qui dénie ses origines et un certain dégoût de classe pour le goût populaire. Dans le cas de Deleuze, ce dégoût du goût des autres est perceptible dans son rejet radical et récurrent de l'ironie et de la parodie qui, en dehors des mécanismes normatifs qu'ils véhiculent, sont constitutifs des renversements de valeurs carnavalesques du goût populaire, vis-à-vis du « goût pur » bourgeois.

Une telle analyse est proprement scandaleuse pour un deleuzien qui rétorquera, à l'inverse, que l'entreprise deleuzienne est de travailler à sortir la philosophie d'une doctrine du jugement, notamment kantien²³. Il ne s'agit pas pour nous de démontrer le contraire au niveau philosophique. Il nous paraît plus important de montrer que la prétention à « ne pas juger », contre le tribunal kantien, peut également cacher une valeur bourgeoise et impliquer certaines hiérarchies. Notre parcours généalogique précédent nous suggère que, sous l'impulsion de l'autonomisation du champ littéraire, cet impératif à « ne pas juger » a migré au XIX^e siècle, de la noblesse cultivée vers la grande bourgeoisie libérale, jusqu'à atteindre la bourgeoisie cultivée plus ordinaire, pour laquelle « ne pas juger » est progressivement devenu une qualité esthétique des œuvres d'art qui en fait automatiquement et souvent abusivement un chef-d'œuvre.

Or, prétendre « ne pas juger » correspond souvent, en réalité, à un déni de la domination du goût et des jugements bourgeois, un déni de leur « violence symbolique ». Il s'agit, en même temps, de l'affirmation d'une valeur supérieure professée par la bourgeoisie cultivée contre le

22 Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, op. cit..

23 Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement » in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 158-169.

goût petit-bourgeois et, avec lui, contre le goût populaire qui se voit fantasmé comme un goût qui *cède* toujours au jugement moral, à l'emporte pièce de surcroît, qui départage volontiers les bons des méchants, bon gré mal gré, autant qu'il aime à les voir départagés, jusqu'à la caricature. Le cas est manifeste au cinéma, où la catharsis narrative de la vengeance, de la punition des méchants et la restauration de l'ordre est un moyen banal, voire cliché, de réussite et de connivence avec le public. Dans cet esprit, les films populaires ne jugent pas véritablement : ils *préjugent*, condamnent, vengent et châtient tout au plus ; ils tombent ainsi dans le cliché, c'est-à-dire dans une réduction de la morale qui a pour nom manichéisme. Notre idée n'est pourtant pas de réduire la pensée deleuzienne à celle de Kant, sous prétexte qu'ils partagent des traits bourgeois, petit-bourgeois pour l'un, bourgeois bohème pour l'autre ; pas plus que l'affirmation nietzschéenne de nouvelles valeurs que poursuit Deleuze ne doit être confondue avec le tribunal de la raison kantien.

L'analyse sociologique d'inspiration bourdieusienne a, en effet, ses propres limites, en particulier lorsque la vulgarisation par le social devient réduction pure et simple au social. La sociologie reprend alors à son compte certaines prétentions abusives de la philosophie, relayées par son modèle scientiste. Dans notre cas, le dévoilement des hiérarchies sociales qui informent le jugement de goût ou l'affirmation vitale de valeurs, cette démystification risque, en effet, de verrouiller les dites hiérarchies sociales en répétant et en fondant scientifiquement la doxa qui les distribue. L'accusation d'élitisme peut alors servir une bonne conscience perverse qui cherche à réduire la culture légitime, à vulgariser la culture pour les incultes qui sont préjugés comme tels et comme ne méritant pas mieux, parce qu'ils ne pourraient pas apprécier les œuvres raffinées. L'infériorité intellectuelle du public populaire s'en trouve naturalisée une seconde fois, sauf qu'il ne s'agit plus de la mystification d'un artifice idéologique qui dissimule son fonctionnement et ses effets. La naturalisation de l'infériorité est, cette fois, *fondée en raison*.

On peut, en effet, considérer que, plus sûrement que l'idéologie ou la « violence symbolique », la sociologie bourdieusienne prend le risque d'inscrire l'infériorité dans les esprits et les corps des dominés qui trahissent leur classement par leur *habitus*, leur *ethos* et leur *hexis* corporelle, par des tics qui sont autant de clichés qui prennent abusivement valeur de fait social. Les distributions d'identités sociales sont alors imprimées, clichées, répétées, usées, banalisées, dans un système mécaniste et déterministe. Il s'agit d'un effet socio-esthétique possible, en apparence du moins, puisque Bourdieu répond souvent à cette

accusation, sans toutefois prendre véritablement en compte les effets mécaniques et déterministes qu'occasionnent la réception de son système. Du point de vue plus profondément théorique, Bourdieu finit par exclure toute possibilité d'autodidaxie légitime des individus et donc toute possibilité de transclassisme par la culture²⁴. La figure du transfuge de classe devient dans sa pensée l'exception qui confirme la règle d'une impossible émancipation ; il sera réduit, soit à sa trahison de parvenu, soit à sa souffrance de déclassé, le fut-il par le haut, puisqu'il n'est plus jamais à sa place nulle part²⁵.

Ces limites de la sociologie d'inspiration bourdieusienne rappelées, nous pensons néanmoins que si l'on ne situe pas un tant soit peu le discours philosophique dans le champ social, nous comprenons mal les envolées parfois ésotériques de Deleuze, nous n'entendons qu'à moitié ses « métaphores magico-religieuses » et leur fond souvent teinté de spiritualisme, sous l'influence de Bergson notamment. On ne comprend pas non plus sa posture, son dandysme, ni l'influence et l'art de la « rencontre » de sa production conceptuelle avec la bohème qui composait son public et ses disciples à Vincennes. On comprend encore moins peut-être les renversements plus « conservateurs » de ses derniers textes²⁶. À cet égard, le tour de force de Deleuze est de théoriser l'inutilité de la compréhension autant que l'inutilité d'entrer en contradiction avec un auteur, lui compris. Il professe au contraire la réappropriation et le branchement à la machine conceptuelle d'autrui, de manière à profiter de sa puissance pour sa propre création de concepts. Comme il l'écrit :

« Cette autre lecture, c'est une lecture en intensité : quelque chose passe ou ne passe pas. Il n'y a rien à expliquer, rien à comprendre, rien à interpréter. C'est du type branchement électrique.²⁷ »

Le problème est de déterminer le point où la réappropriation et le branchement deviennent captation par le style et la pédagogie charismatiques deleuziennes.

24 Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la Non-Reproduction*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

25 Concernant la sociologie de Bourdieu, ces remarques doivent beaucoup à l'analyse critique que propose Jacques Rancière, « Le sociologue-roi » in *Le Philosophe et ses pauvres* [1983], Paris, Flammarion, 2007, notamment p. 244-245 sur la sociologie comme jeu de la doxa sur elle-même ; p. 253 sur la figure du transfuge et du parvenu ; p. 260 sur le renversement de la critique de l'élitisme au profit de la justification des hiérarchies.

26 Charles Soulié, « La pédagogie charismatique de Gilles Deleuze à Vincennes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 216-217, 2017.

27 Gilles Deleuze « Lettre à un critique sévère » in *Pourparlers*, op. cit., p. 17.

Car Deleuze est bien un auteur charismatique, au sens que confère Max Weber à la notion. Celle-ci permet de penser à la fois l'autorité d'un certain mandarinat dont Deleuze a cherché à s'émanciper mais également l'autorité de l'artiste-philosophe, considéré comme un génie à travers son rejet radical de l'ordinaire (et des clichés). Weber l'analyse dans des termes qui nous semblent pouvoir s'appliquer à la démarche deleuzienne :

« La domination charismatique, en tant qu'elle est *extraordinaire*, s'oppose très nettement aussi bien à la domination rationnelle, bureaucratique en particulier, qu'à la domination traditionnelle, patriarcale et patrimoniale, ou à celle d'un ordre [...] la domination charismatique bouleverse (dans son domaine propre) le passé et elle est, en ce sens, spécifiquement *révolutionnaire*. [...] Le charisme pur est spécifiquement *étranger à l'économie*. Il constitue, où il apparaît, une « vocation » au sens emphatique du terme [...]. C'est, eu égard à une économie rationnelle, une puissance « anti-économique » type : *refusant toute compromission avec la vie quotidienne* [...] ²⁸ »

Sans reterritorialisation sociale, plus qu'identification ou classement, on ne comprend peut-être pas grand-chose non plus à la lutte de Deleuze contre l'histoire de la philosophie, opérée en deux temps : d'abord par l'accumulation patiente d'un capital symbolique et, ensuite, par la subversion symbolique de cet acquis. Il s'agit d'un processus décrit par Bourdieu à travers la trajectoire de Manet pour la peinture dans *Manet, une révolution symbolique*²⁹ et celle de Flaubert pour la littérature, dans son ouvrage *Les Règles de l'art*. L'analyse sociologique bourdieusienne renverse donc la vapeur en montrant que les schèmes sensori-moteurs, chers à Deleuze dans sa critique des clichés, peuvent être partagés par les critiques des clichés qui tissent le récit critique et dramatique de leur invasion :

« Tous les agents d'une formation sociale déterminée ont en effet en commun un ensemble de *schèmes de perception fondamentaux* [...] Il suffit de laisser jouer ces racines mythiques pour engendrer, à volonté, tel ou tel des thèmes, *inlassablement répétés, sous des formes à peine renouvelées*, de l'éternelle sociodicée, comme les dénonciations apocalyptiques de toutes les formes de « nivellement », « banalisation », « massification » qui, identifiant le déclin des sociétés à la décadence des maisons bourgeoises, c'est-à-dire à la chute dans l'homogène, l'indifférencié, trahissent une hantise obsidionale du *nombre, de la masse sans différence et sans souci des différences* ou de la

28 Max Weber, « La domination charismatique » in *Économie et société* [1921], t. i, trad. Jacques Chavy & Eric Dampierre (dir.), Plon, 1971, rééd. Pocket, 2003, p. 323-324 (nous soulignons).

29 Pierre Bourdieu, *Manet : une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'Agir-Seuil, 2013.

foule toujours prête à submerger les espaces réservés de l'exclusivisme bourgeois.³⁰ »

Parlant de clichés, nous l'avons pointé à plusieurs reprises, il est en effet toujours difficile de ne pas tomber soi-même dedans. Que l'on souhaite les combattre ou non, il est tentant de répéter et de dérouler mécaniquement un récit de « Terreur » contre les clichés, comme la nomme Jean Paulhan.

Pourtant, notre optique n'est pas de décrédibiliser le diagnostic deleuzien. Il s'agit, au contraire, d'en creuser les fondements jusqu'à leur point de fuite. Car si l'on ne situe pas socialement la philosophie de Deleuze, on ne comprend pas l'originalité profonde et sincère de sa pensée et on ne s'y branche, par le transcendantal, peut-être qu'imparfaitement. Selon nous, la perspective sociologique remet en lumière des tensions proprement philosophiques, au lieu de ne retenir que la marque glorieuse de l'immanence, la marque d'une lutte héroïque contre l'académisme, d'ordre purement « philosophico-philosophique ».

Car la pensée de Deleuze ne dénie pas tout à fait le champ social dont elle procède, au contraire, elle entre ouvertement en rébellion contre lui et contre elle-même. S'il s'agit donc d'une philosophie « bourgeoise » à certains égards, celle-ci se montre très souvent *encanaillée*, notamment dans son appel à une « pop philosophie », nourrie par la rencontre répétée avec son « dehors », plus que par le commentaire interne et académique. Elle fonctionne alors selon une ambivalence que nous avons dégagée, typique depuis le XIX^e siècle de la bohème. Or, historiquement, nous l'avons vu, le terme de « cliché » au sens moderne, s'invente dans cette bohème et parmi ses transfuges et ses transclasses en tous genres. Formulée d'une autre manière, cette ambivalence correspond donc à la tension dans la pensée de Deleuze que nous évoquions en introduction. Celle-ci fait, à notre sens, tout l'intérêt et toute la richesse de la pensée deleuzienne. Car au-delà de la situation sociale du discours philosophique (nous-mêmes et notre projet, on s'en doute, sommes situés), ce qui importe et nous intéresse, c'est bien ce que *produit* la pensée de Deleuze à partir de cette position.

Sur la piste de ces rappels sociologiques qui poursuivent notre généalogie précédente, nous devons donc comprendre l'intrigante apparition du terme « cliché » dans le cadre philosophique de la pensée deleuzienne. La première raison est qu'en choisissant le mot « cliché », Deleuze opère ce que la stylistique nomme un « renouvellement du cliché », en

30 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 546.

l'occurrence ici, celui du combat de la philosophie contre la doxa³¹. En substituant le terme « cliché » au terme attendu de « doxa », Deleuze, à l'instar de la poésie baudelairienne, produit un effet de choc, un effet d'incorrection, comme s'il importait le terme d'une langue étrangère ou mineure dans la langue vernaculaire et magistrale de la philosophie. Cet effet d'imprévisibilité et de surprise est d'autant plus intensif qu'il se produit dans un contexte hautement codifié par l'histoire de la philosophie et donc hautement prévisible. Ce choc des registres, nous l'avons vu, est un trait caractéristique de l'ambivalence bohème et littéraire et des jeux du cliché. Elle joue, d'un côté, d'une filiation bourgeoise et d'un rejet des clichés attribués à la vulgarité populaire et, de l'autre, de l'encanaillement par l'adoption d'un terme lui-même populaire, le « cliché », aux dépens de termes plus savants et plus polis. De cette manière, elle joue du basculement du point de vue distancé du spectateur-philosophe vers le point de vue directement intéressé du créateur.

En dehors de sa méthode philosophie déjà évoquée, pourquoi Deleuze ne donne-t-il pas de définition du cliché ? La raison est également d'ordre stylistique. Si le terme est inhabituel en philosophie, le sens de la notion de cliché est en même temps *entendu* dans ce même contexte où l'on disserte traditionnellement contre la doxa. Pour bien comprendre l'apparition du mot, il faut d'ailleurs élargir ce contexte au public que vise et touche la pensée Deleuze, un public plus bigarré qu'un banc classique d'étudiants en philosophie puisqu'il inclut la population hétérogène de Vincennes et celle disparate de ses ouvrages, pensés et fabriqués comme des boîtes à outils conceptuels, destinées à tout un chacun et à tous les usages.

La complicité avec ce public ouvert, encore amplifié par l'*Abécédaire*, explique d'une autre manière que celles entrevues jusqu'à maintenant, pourquoi Deleuze ne donne jamais de définition du terme « cliché ». Elle l'explique au-delà de la connotation péjorative, de l'aura de hantise et d'hostilité qu'inspire la notion et qui l'apparente à l'injure, à la tâche, à la souillure à laquelle on fait pudiquement allusion, seulement pour signifier qu'il s'agit de s'en débarrasser de la manière la plus urgente. S'il ne donne pas de définition, la raison profonde est que, ce qui intéresse Deleuze, est moins l'intelligibilité maximale de la notion que *l'effet* sensible qu'elle peut produire sur la pensée de son lecteur. Préférer « cliché » à « doxa », c'est préférer un terme plus jeune, plus coloré, plus contrasté, plus pratique, plus vivant en somme, à la place d'un terme tiré du grec ancien, tributaire d'une image classique de la pensée

31 Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 168-169.

philosophique, un terme presque momifié et inusité en dehors du cours et de l'ouvrage académique de philosophie, bref un terme cliché, au sens réducteur du terme.

Une dernière hypothèse relative à l'origine du terme « cliché » dans la pensée deleuzienne serait d'avancer qu'il s'agit d'un terme d'époque, un « mot à la mode » aurait dit Balzac, mis ou remis en circulation dans les années quatre-vingt pour traduire négativement le sentiment encore confus d'un changement de l'air du temps ou, pour le dire vite, un bouleversement à travers lequel les idéologies dominantes se retournent contre « l'esprit 68 ». Ce serait donc à des fins impures et quelque peu dérobées de polémique avec son temps et ses contemporains que Deleuze, lui-même, emploie le terme à cette période.

Nous l'avons vu, plus que dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, l'hyperbole critique de Deleuze à l'égard des clichés atteint son acmé dramatique dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* lorsque avec Guattari, ils concluent par une sentence, digne de Flaubert déclarant à George Sand que nous « ne souffrons que d'une chose : la Bêtise »³² :

« C'est dire que l'artiste se bat moins contre le chaos (qu'il appelle de tous ses vœux d'une certaine manière) que contre les « clichés » de *l'opinion*. [...] C'est même parce que le tableau est d'abord recouvert de clichés que le peintre doit affronter le chaos et hâter les destructions, pour produire une sensation qui défie toute opinion, tout cliché [...] la lutte avec le chaos n'est que l'instrument d'une lutte plus profonde contre l'opinion, car *c'est de l'opinion que vient le malheur des hommes*. »³³

Le sens commun ou plutôt le sens trivial répondrait à Deleuze et Guattari que le malheur des hommes vient avant tout du mal, du fanatisme, de la guerre, de la maladie, de la mort, des inégalités socio-économiques, etc. Mais dans l'argumentation philosophique tous ces maux ont la Bêtise pour condition de possibilité, leçon que la philosophie deleuzienne a très tôt retenue de la littérature, en particulier celle de Flaubert³⁴. La notion d'« intolérable » de Deleuze souvent indéterminée et pourtant centrale, notamment dans les ouvrages sur le cinéma, s'inscrit dans une filiation discrète à Flaubert qui écrit dans *Bouvard et Pécuchet* :

32 Gustave Flaubert, Lettre du 14 novembre 1871 in *Correspondance*, t. IV, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 411 ; à quoi Flaubert ajoute : « Mais elle est formidable et universelle » laissant envisager une positivité de la bêtise que poursuivra Deleuze.

33 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 192-194 (nous soulignons).

34 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 196-197 : « [...] la plus mauvaise littérature fait des sottisiers [...] la meilleure fut hantée par le problème de la bêtise, qu'elle sut conduire jusqu'aux portes de la philosophie, en lui donnant toute sa dimension cosmique, encyclopédique et gnoséologique (Flaubert, Baudelaire, Bloy) ».

« Alors une *faculté pitoyable* se développa dans leur esprit, *celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer...* Des choses insignifiantes les attristaient : les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sottise réflexion entendue par hasard. [...] Le monde diminuait d'importance ; *ils l'apercevaient comme un nuage, descendu de leur cerveau sur leurs prunelles* N'est-ce pas, d'ailleurs, une illusion, un *mauvais rêve* ? »³⁵

Cet intolérable bêtise flaubertienne qui s'incarne dans une diversité de clichés, publicités mercantiles de la presse à grand tirage, physiognomonie du visage de l'homme-cliché par excellence, le bourgeois, conversations ordinaires, se dilue dans une description sensiblement proche de celle de Deleuze dans *L'Image-mouvement* et ses clichés « flottants » et « anonymes », « physiques » et « psychiques », la perte du « lien de l'homme et du monde » qu'ils occasionnent, leur aperception qui descend du « cerveau » vers la « vision » pour finir, dans *L'Image-temps* par se résumer dans un devenir du monde comme « mauvais cinéma ».

Le caractère étrangement « flottant » des clichés dans *L'Image-mouvement* se comprend donc sur ce « fond » de la Bêtise dans *Différence et Répétition* et de l'opinion dans *Qu'est-ce que la philosophie* qui recouvrent tantôt le « fond sans fond » de la Différence ou celui du « chaos ». De même que pour la Différence, la part inquiétante des clichés tient à leur proximité et leur parenté avec un « fond sans fond » qu'ils redoublent et qui correspond, pour Deleuze, à un monstre qui s'insinue entre les formes qu'il n'est alors plus possible de reconnaître³⁶. Comme l'écrit Pierre-Marc de Biasi dans *Flaubert, l'empire de la bêtise*, il s'agit pour Flaubert, comme pour Deleuze (avec ou sans Guattari) :

« [d'] une lutte permanente de l'esprit pour s'arracher à sa tutelle [la bêtise ou l'opinion], une rébellion des meilleurs contre sa toute-puissance, une force de sédition qui cherche à libérer le territoire, ou au moins, à consolider quelques poches de résistance pour ne pas laisser à l'ineptie le pouvoir d'y occuper tout le terrain »³⁷

Les clichés, l'opinion et la bêtise désignent donc pour Deleuze des conditions transcendantales : les conditions de possibilité d'une vie commune (« *pour que* les gens se supportent... » / « il faut que » et le subjonctif « la misère ait gagné... ») ainsi que les conditions d'un seuil de tolérance des « gens » entre eux et envers le monde qu'ils peuplent.

35 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, p. 412 (nous soulignons).

36 Dork Zabunyan, « La bêtise : « faculté pitoyable » ou « faculté royale » ? – Deleuze lecteur de Flaubert », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007.

37 Pierre-Marc de Biasi, « Le diable n'est pas autre chose » in Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 36.

Deleuze se situe entre deux niveaux indiscernables. Avant le registre vulgaire qui convoque le lieu commun des gens » » que nous avons déjà analysé, il convoque en effet d'abord un registre noble et critique du romantisme anglais.

Deleuze laisse alors affleurer une scène primitive et antérieure au règne des clichés : celle de la Révolution française et de la Terreur ou plutôt celle du retour à l'ordre, traumatisant et amer pour les romantiques anglais qui se tournent vers l'Amérique comme dernière planche de salut³⁸. Dans un chapitre de l'ouvrage collectif, *Le Moment Philosophique des années 1960 en France*, consacré à la place du cinéma dans la philosophie française, Dork Zabunyan remonte à la source de la mention par Deleuze du romantisme anglais avec l'historien de la littérature Paul Rozenberg et son livre *Le Romantisme anglais*³⁹. Il rappelle alors :

« La thèse de Rozenberg est la suivante : en fin de compte, si ces poètes anglais nous parlent de voyance, c'est un moyen de sauver le mot « révolution » contre la trahison révolutionnaire. Il faut savoir que les romantiques anglais sont contemporains de la Révolution, puis de la Terreur, laquelle signe pour eux l'échec de cette révolution. Ils sont par ailleurs hantés par un autre souvenir révolutionnaire, la première révolution de Cromwell au XVII^e siècle, qui échoue elle aussi ; Cromwell fera assassiner le roi Charles I^{er}, il prendra sa place et la servitude se poursuivra avec la même intensité. Rozenberg remarque : finalement, si ces auteurs nous parlent de voyance et d'intolérable, voire d'un « empire de la misère », *c'est pour les substituer à l'action révolutionnaire qui est vouée à être trahie.* »⁴⁰

Dans *L'Image-temps*, Deleuze reprend cette référence au romantisme anglais et à l'ouvrage de Rozenberg, il écrit alors :

« Le romantisme se proposait déjà ce but : saisir l'intolérable ou l'insupportable, l'empire de la misère, et par là devenir visionnaire, faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action. »⁴¹

Pour le siècle suivant, on peut rapprocher ce propos de la thèse proposée par Dolf Oehler dans son ouvrage *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848*. Il soutient, en effet, que l'esthétique littéraire anti-bourgeoisie du second romantisme français, celle-là même qui cristallise, nous

38 William Blake, « America a prophecy » [1793], « L'Amérique » in *Œuvres complètes*, t. III, trad. Michel Leyris, Paris, Aubier Flammarion, 1980.

39 Paul Rozenberg, *Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables et les dissidences du bonheur* [1973], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.

40 Dork Zabunyan, « Un effet de *blow-up* : philosophie, cinéma et inconscient de l'histoire » in Patrice Maniglier (dir.), *Le Moment Philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, pp. 463-475 (nous soulignons).

41 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 29.

l'avons vu, le paradigme d'hostilité aux clichés et la coloration négative que prend le mot, cette esthétique trouverait sa source dans le trauma des révoltes ouvrières trahies et les massacres de juin 1848 qui révélèrent aux écrivains la nature brutale des rapports de force entre les classes. Cet épisode, comme le rappelle Oehler, vient après les illusions et le rêve d'union des classes. L'après-février 1848 vit accéder au pouvoir politique de nombreux écrivains, de Lamartine (ministre des Affaires étrangères de février à mai 1848) à Victor Hugo (maire du 8^e arrondissement en février 1848)⁴².

Outre le trauma plus directement évoqué par Deleuze du nazisme et la seconde guerre mondiale, peut-être peut-on voir dans sa critique des clichés, indexée sur le romantisme, une allusion aux espoirs soulevés par Mai 68, dans les sociétés et la pensée occidentales, avant leur trahison et leur retombée dépressive dans les années quatre-vingt. Zabunyan soutient cette thèse. D'une période à l'autre, le temps des clichés serait donc le temps de la commémoration et de la trahison révolutionnaire. Le temps des clichés et de leur critique hyperbolique serait celui d'une tentative de substitution, de compensation et de sauvegarde esthétique de la voyance révolutionnaire face à l'échec de l'action politique. Deleuze écrit ainsi dans le chapitre « La crise de l'image-action » :

« Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines ». »⁴³

Deleuze inscrit les clichés dans la matrice romantique de l'apprentissage malheureux et de la perte des illusions politiques qui aboutissent, dans *L'Image-temps*, à l'expérience d'un « monde [qui] est devenu un *mauvais cinéma*, auquel nous ne croyons plus ⁴⁴ », comme Bouvard et Pécuchet ne croyaient plus au « mauvais rêve » du monde et de la société.

Nous l'avons vu, l'opposition entre l'Europe et l'Amérique traverse le découpage général entre l'image-mouvement et l'image-temps ; elle se retrouve à d'autres endroits des ouvrages de Deleuze avec ou sans Guattari⁴⁵. Dans notre cas, la question des clichés se pose, selon

42 Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, op. cit. ; nous l'avons déjà noté, pour désigner le mal aux origines des massacres de 1848 qu'identifient les écrivains, Oehler choisit le terme de « kitsch », plus souvent employé en France pour les arts plastiques que pour la littérature, mais plus naturel sûrement en langue allemande.

43 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 278.

44 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 261.

45 Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Deleuze, fragments d'Europe et d'Amérique », *L'Étrangère*, La Lettre Volée, Paris/Bruxelles, n° 35-36, 2014, pp. 37-47.

Deleuze, à partir de l'Europe avant de se trouver relancée par l'Amérique. Mais d'un lieu à l'autre, elle change de statut : alors qu'elle était formulée comme « idée » d'un sujet collectif minoritaire – le romantisme anglais –, elle bascule à l'état d'objet relevant d'un territoire qui l'impose, non plus comme idée critique mais comme « règne » majoritaire et impérialiste. Or, nous l'avons mentionné lors de l'analyse de l'anti-américanisme, ce découpage géographique est un lieu commun. Flaubert l'avait en effet déjà signalé dans le brouillon inachevé de *Bouvard et Pécuchet*. Deux chapitres, après la découverte de l'intolérable bêtise, Bouvard et Pécuchet se confrontent à l'impasse de la croyance et la foi avant de se lancer dans la voie problématique de la pédagogie. Flaubert note alors :

« Pécuchet voit l'avenir de l'Humanité en noir :

L'homme moderne est amoindri et devenu une machine.

Anarchie finale du genre humain.

Impossibilité de la Paix.

Barbarie par l'excès de l'individualisme et le délire de la science.

Trois hypothèses : 1° le radicalisme panthéiste rompra tout lien avec le passé, et un despotisme inhumain s'ensuivra ; 2° si l'absolutisme théiste triomphe, le libéralisme dont l'humanité s'est pénétrée depuis la Réforme succombe, tout est renversé ; 3° si les convulsions qui existent depuis 89 continuent, sans fin entre deux issues, ces oscillations nous emporteront par leurs propres forces. Il n'y aura plus d'idéal, de religion, de moralité.

L'Amérique aura conquis la terre.

Avenir de la littérature.

Pignouflisme universel. Tout ne sera plus qu'une vaste ribote d'ouvriers.

Fin du monde par la cessation du calorique. »

S'agit-il donc véritablement de la part de Deleuze d'une impression générale et transcendante de ce qui ne peut pas être représenté, ou bien s'agit-il d'un lieu commun de la critique des clichés, habilement travesti par Deleuze ? Doit-on trancher entre les deux ?

L'important est, selon nous, à trouver ailleurs. Avec Deleuze l'épicentre du phénomène et de la notion de cliché est clairement localisé, selon des coordonnées qui ne sont plus tout à fait transcendantes. Elles sont : 1. Géographiques avec l'Amérique, vue par une certaine intelligentsia française à laquelle appartient Deleuze. Elles concernent : 2. Un domaine de prédilection, le cinéma. Et enfin, elles ont : 3. Des coordonnées historiques, entre le moment où Deleuze écrit, les années quatre-vingt et la fin de la deuxième guerre mondiale. Cette

périodisation problématique est évoquée dans le chapitre de *L'Image-mouvement* d'une manière, à nouveau, on ne peut plus allusive et flottante :

« Cependant la crise qui a secoué l'image-action a dépendu de beaucoup de raisons qui n'ont agi pleinement *qu'après la guerre*, et dont certaines étaient sociales, économiques, politiques, morales, et d'autres plus intérieures à l'art, à la littérature et au cinéma en particulier. *On citerait pêle-mêle* : la guerre et ses suites, le vacillement du « rêve américain » sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, *la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens*, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et ses anciens genres...⁴⁶ »

Cette citation, comme celle sur les clichés décrits comme images flottantes et anonymes, est déroutante pour peu que l'on s'y attarde. On y retrouve le caractère à la fois expéditif et cumulatif de l'explication historique et matérialiste, délaissée pour l'analyse transcendante et un classement ouvert des signes relevant, explique Deleuze, plus de l'histoire naturelle : « [...] a dépendu de beaucoup de raisons » ; « On citerait pêle-mêle : la guerre et ses suites [...] » et les points de suspension finaux. Mais surtout, nous retrouvons une seconde occurrence du sujet affecté par les clichés : « dans la tête des gens ».

Parvenus à ce stade, nous pouvons formuler et résumer ce qui nous dérangeait dans l'omniscience transcendante de Deleuze, dans cette complicité tacite avec le lecteur, ce style descriptif et narratif dressés contre les clichés. Il s'agit du fait que ces trois éléments convoquent eux-mêmes des clichés : 1. Sur l'aliénation des gens. 2. Sur la part de la catastrophe échue à l'Amérique – pas les États-Unis, mais ce territoire mythique, fantasmé par l'Europe civilisée et convoqué par le nom d'Amérique, lequel charrie avec lui les images du Nouveau Monde, entre terre vierge et empire technicien démesurés, équivalent de son antipode : l'Orient, ses peuplades exotiques et barbares que cristallisent la littérature et la peinture du XIX^e siècle pour échapper à ses propres clichés⁴⁷. 3. Le pendant que tisse l'évocation de ces lieux communs romantiques : le récit épique ou la mystique de l'héroïsme de la pensée véritable, comme de la création authentique, fondés sur la distinction du penseur et de l'artiste des masses laborieuses, avilies et abruties. Deleuze ne répète pas directement le

46 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 278 (nous soulignons).

47 Deleuze reprend, en effet, au romantisme ce motif territorial et fantasmatique qui oppose Orient et Occident, notamment dans *Mille plateaux*, *op. cit.*

corps grossier des discours hostiles aux clichés ; il en dépouille la chair mais pour mieux en conserver le squelette.

Dans le commentaire qu'il propose, avec le titre-question « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? »⁴⁸, Rancière situe ainsi Deleuze dans l'avènement de l'idée ou de l'image de la pensée comme « *Esthétique* ». Cette pensée se caractérise comme ruine de la Poétique classique et aristotélicienne. Elle se définit par son combat contre tous les clichés, figuratifs et narratifs, que la pensée classique véhiculait. Selon la perspective de Rancière, l'« esthétique » n'est pas à entendre au sens d'une discipline mais comme une idée de la pensée et comme une question qui porte sur le sensible et sur la puissance de pensée qui l'habite, avant la pensée et à l'insu de la pensée. Les clichés désignent aussi cet *avant* et cet *insu* de la pensée, son « dehors » répulsif et déclencheur, ce qui explique qu'ils fassent partie intégrante de cette nouvelle idée de la pensée et la question qu'elle pose au sensible et à ses puissances puisqu'ils en forment la *double nature*, positive et négative.

Selon Rancière, Deleuze est un exemple emblématique de cette nouvelle idée de la pensée comme « esthétique ». Il écrit ainsi :

« Pas plus que l'esprit chez Platon, la toile du peintre n'est blanche, en attente de ce qui doit la remplir, la toile est surpeuplée, recouverte par les données figuratives, c'est-à-dire pas simplement les codes figuratifs picturaux mais les clichés, la doxa, le monde des ombres sur le mur. Les « données figuratives » ou la doxa, qu'est-ce que c'est ? C'est le découpage sensori-moteur et signifiant du monde perceptif tel que l'organise l'animal humain lorsqu'il se fait centre du monde ; lorsqu'il transforme sa position d'image parmi les images en *cogito*, en centre à partir de quoi il découpe les images du monde. Les « données figuratives », c'est aussi le découpage du visible ; du signifiant, du croyable tel que l'organisent les empires, en tant qu'actualisations collectives de cet impérialisme du sujet. Le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la doxa, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toile, sur tout écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara. ⁴⁹ »

Mais Rancière pointe également les limites de ce nouveau paradigme. Tout dans la pensée de Deleuze « se passe comme si plus l'art s'approchait de sa vérité, plus il devenait allégorie de lui-même et plus la lecture en devenait allégorique »⁵⁰. C'est pourquoi il ne fournit jamais

48 Jacques Rancière, « Y-a-t-il une esthétique deleuzienne ? » in Eric Alliez dir., *Gilles Deleuze une vie philosophique*, op. cit., p. 525-536.

49 *Ibid*, p. 530.

50 *Ibid*, p. 532.

d'exemple de l'image-temps à proprement parler ; c'est pourquoi, selon Rancière, il ne propose que l'allégorie du visage qui a vu cette image, le visage de celui qui a frôlé l'hystérie schizoïde. Ce visage est celui d'Irene (Ingrid Bergman) dans *Europe 51* (1952) de Roberto Rossellini, la bourgeoise qui s'écrie devant l'usine : « J'ai cru voir des condamnés... ». Et cette folie est celle qui conduit à l'anti-œuvre et à l'impuissance créative, dont on ne sort que par une méta-œuvre qui problématise les conditions de possibilités de l'art, intègre ses désillusions les plus saines, au lieu de laisser libre cours à un art naïf, simplement figuratif, narratif et, sans le savoir, bêtement parasité par les clichés.

Mais ce que Rancière perçoit comme une limite, voire une impasse, n'en est peut-être pas tout à fait une puisque cet usage du cinéma, d'un cinéma second et cette perspective méthodologique générale de l'« esthétique » sont formulés par Deleuze lui-même. Dans une note de bas de page, il propose la clef de lecture que nous cherchions pour bien entendre et bien voir la description des clichés flottants et anonymes de *L'Image-mouvement* :

« Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la philosophie s'efforce non seulement de renouveler son contenu, mais de conquérir de nouveaux moyens et formes d'expression [...] un des moyens qui [leur] sont propres est d'introduire dans [leur] méditation *quelque chose que le lecteur a du mal à identifier formellement* : est-ce un exemple, ou bien un fragment de journal intime, ou bien un conte, une anecdote, un mélodrame, etc. ? [...] Mais le lecteur moderne a peut-être le moyen de donner un nom à ses passages insolites : dans chaque cas, *c'était déjà une sorte de scénario, un véritable synopsis*, qui apparaissait ainsi pour la première fois dans la philosophie et la théologie. »⁵¹

L'alternative ne se situait donc pas entre une impression générale de conditions transcendantes et l'exposé d'un lieu commun critique. Ce que nous avons « du mal à identifier formellement » correspondait en fait à une situation décrite par Deleuze comme « une sorte de scénario », scénario transcendantal d'invasion des clichés dont il narrait les étapes comme on scénariserait un film philosophique. Au lecteur de compléter et de se faire les images correspondantes dans sa tête. Poursuivant une méthode nietzschéenne de dramatisation, nous avons vu que le point de vue de Deleuze à propos des clichés se faisait progressivement moins neutre, moins froidement descriptif. Il devenait plus directement engagé avec le peintre-artiste Bacon et les cinéastes dans une lutte qui tissait les fils d'un récit,

51 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., note 16, p. 163-164 (nous soulignons).

une « fable » dirait Rancière. Comment ne pas repenser à une autre phrase de *Différence et répétition* qui proposait que :

« Un livre de philosophie doit être pour une part une espèce très particulière de roman policier, pour une autre part, une sorte de science-fiction. ⁵² »

La sentence finale du premier passage de *Logique de la sensation*, décrivant la situation des clichés d'un trait – « c'est dramatique » – (rarement une phrase de Deleuze se limite ainsi à deux mots) et le ton général, le sérieux, le charisme emphatique de la voix passant l'écrit, ne rappellent-ils pas, en effet, les cris de Cassandra des héros de film d'invasion extra-terrestre ?

Pour peu que l'on connecte la phrase philosophique au cinéma de science-fiction correspondant, on s'aperçoit en effet que, dans le passage qui nous intéresse, Deleuze nous avertit d'un mal proliférant des clichés dans les têtes, de la même manière dont Miles Bennell (Kevin McCarthy), dans *Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel, tente désespérément d'interpeller ses concitoyens et le public de la salle de cinéma. Face caméra, le héros crie que nous sommes envahis par des simulacres, des plantes-cosses qui prennent la forme d'êtres humains insensibles, des « ombres d'eux-mêmes » comme l'aurait écrit Bergson, dépourvus de moi intérieur, de croyance et de désir, qui vont finir par nous remplacer :

Can't you see everyone ?! There are here already ! You're next ! / Hé, tout le monde, vous êtes aveugles ? Ils sont déjà là ! Vous êtes les suivants !

Les citations précédentes de Deleuze ne sont, en effet, pas exemptes de cette pointe de paranoïa du cinéma américain de science-fiction qui se nourrit de l'impression générale qu'imprime la Guerre Froide et la menace rouge dans les esprits. L'extension du champ de diffusion des clichés apparaissait, en effet, toujours plus floue dans le texte deleuzien. Dans *Logique de la sensation*, ils englobent « toute une catégorie de choses » (un point aveugle ou la case vide qui permet la taxinomie ?), une totalité d'une multiplicité indéterminée, toujours nombreuse (« beaucoup »), presque proliférante. Le plus inquiétant est que ces choses infectées sont à la fois à l'intérieur (« dans la tête », au sens propre d'une cervelle parasitée et au sens figuré de l'intime, du familier) et, à l'extérieur, sans que cet extérieur n'ait, lui non plus, de limites tout à fait claires (« autour de lui ou dans l'atelier »).

Résumons donc comment Deleuze poursuit les étapes typiques d'un scénario philosophique de science-fiction, plus particulièrement d'invasion extra-terrestre. Il commence par : 1. Une

52 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 3.

situation initiale dans *Différence et répétition*, qui mêle la « vie moderne » aux « stéréotypes » de manière tout à fait normale quoique légèrement douteuse. Vient ensuite : 2. Un élément perturbateur, l'angoisse subjective de quelques solitaires (peintre, philosophe) dans *Logique de la sensation*. La prise de conscience se développe dans le même ouvrage par : 3. Une confirmation de l'étendue et de la gravité de la propagation. Le scénario se conclue par : 4. Une résolution relative des tensions précédentes, résultant de la difficile identification du mal des clichés anonymes et flottants. La source, le cœur du dispositif ennemi est localisé dans *L'image-mouvement* : l'Amérique et son cinéma d'après-guerre. Pour autant, dans le scénario deleuzien, cette résolution n'opère qu'au seul plan logique. Sur le plan dramatique, Deleuze se calque sur la fin récurrente de certains récits de science-fiction : la découverte du complot extra-terrestre et des mécanisme de parasitage vouent la lutte, soit à l'impuissance et l'échec, soit à ne jamais devoir se finir. Car il ne s'agit pas de résoudre les tensions poétiques, ni les contradictions dialectiques dans l'*aufhebung* d'un *happy end*.

Il ne nous manque donc que : 5. Un épilogue qui prend la forme d'un diagnostic médical dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Celui-ci laisse planer le doute et perdurer indéfiniment le combat. Les clichés sont désormais *dans* nos cerveaux qui doivent inlassablement déchirer leur ombrelle. Deleuze double ainsi le cinéma américain du « méta-cinéma cosmique » inventé, selon lui, par Bergson⁵³. Mais il masque cette opération en doublant le cinéma d'un méta-mauvais-cinéma des clichés, source du malheur et de la misère et dont l'Amérique post-seconde guerre mondiale et Hollywood sont les responsables. Pour Deleuze la part des clichés peut être incommensurable et si inquiétante, jusqu'à atteindre, plus encore que « toute une catégorie de choses », *toutes* les catégories de *toutes* les choses, parce que le cinéma égale l'univers et la nature, parce que l'univers et la nature forment un méta-cinéma.

Ce scénario philosophique que propose Deleuze, il en prélève, selon nous, la trame la plus *actualisée* sur des films passés, comme celui de Siegel ; il en prélève la trame *virtuelle* la plus contemporaine sur des films de son présent. Que Deleuze ait vu ces films ou pas, n'est pas la question. L'important est qu'ils partagent un imaginaire, des questions, des problématiques, des percepts et des affects concernant l'invasion des clichés. Car, autant que les clichés eux-mêmes, le scénario de leur invasion aussi est déjà dans nos têtes. Au point où, nous l'avons vu dans notre généalogie, il précède voire stimule l'invention du terme lui-même et ses d'emblée

53 Nous reprenons l'expression à Pierre Montebello, *op. cit.*.

péjoratives. Comme si le mot et l'idée de cliché n'avaient pas été inventé pour désigner ou identifier des choses, mais pour raconter cette histoire du parasitage des cerveaux par des entités anonymes et flottantes. Ce scénario d'invasion des clichés proposé par Deleuze pour que la philosophie conquiert de nouveaux moyens et de nouvelles formes d'expression, ce scénario et plus encore les films qui le mettent en image existent donc voire préexistent à la citation de Deleuze.

Cela explique, d'une autre manière que celles entrevues jusqu'à maintenant, notre gêne à l'égard de ce passage qui répète, lui aussi, du déjà-vu. Tout en réinterrogeant la notion de cliché par-delà l'usage polémique et dépréciatif qu'en propose à première lecture Deleuze, il faut donc retisser le fil des films qui mettent en image ce scénario de critique des clichés pour en déployer des puissances insoupçonnées. Ces films ne sont peut-être pas directement présents dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. Il ne s'agit pas de films du cinéma classique, comme le suggère Deleuze, vis-à-vis de notre hypothèse de lecture mabusienne :

« [...] le règne des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur. Comment ne pas croire à une puissante organisation concertée, à un grand et puissant complot, qui a trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors ? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle [...] *Il n'y a même plus de centre magique, d'où pourraient partir des actions hypnotiques se répandant partout, comme dans les deux premiers Mabuse de Lang.* [...] Le pouvoir occulte se confond avec ses effets, ses supports, n'opère plus que par « la reproduction mécanique des images et des sens ». »⁵⁴

Pour ce dernier chapitre, nous nous proposons donc d'examiner une piste rarement empruntée par les commentateurs lorsqu'il est question de clichés, car celle-ci n'est formulée qu'incidemment dans un cours de Deleuze à Vincennes. Nous le citons plus tôt, Deleuze y formule le « problème » des clichés de la manière suivante :

« Ce serait : comment arriver à percevoir l'image cliché *de telle manière que* ce ne soit plus un cliché ? Comment arriver à *sentir affectivement* l'image cliché de telle manière que ce ne soit plus un cliché ? En d'autres termes, est-ce qu'on peut *extraire* de l'image cliché quelque chose qui ne soit plus un cliché ? Et peut être plus une image. Ou en tout cas, plus une image-mouvement. Et je dis juste pour en finir, les américains, le cinéma américain actuel est allé très loin, il me semble, très, très loin dans cette découverte, dans cet espèce de renversement critique du problème de l'image

54 *Ibid.*, p. 282-283.

cinématographique. Mais pour des raisons, qu'il faudra là analyser, il me semble qu'ils en restent à une espèce de constat du monde des images. »

On comprend cette fois le crescendo et le sens figuré à accorder au verbe « extraire ». Il ne décrit pas une action positive de la part d'un créateur qui interviendrait sur son œuvre pour la débarrasser de sa part de clichés. Il décrit un bouleversement passif et contemplatif du spectateur, de sa perception des clichés qui deviennent autres, car son appréhension esthétique de leurs images se transforme en sensation affective. Plutôt qu'un partage strict, on peut néanmoins continuer de considérer le verbe « extraire » comme relevant d'une action de la part du créateur vis-à-vis des clichés, mais, plutôt que d'être concentrée sur l'œuvre en elle-même, cette action est dirigée vers la manipulation de ses clichés et de leurs *effets sur* les spectateurs et le public. Cette fois donc, ce n'est plus la Figure ou l'image-temps qui sont *extraites* des clichés de manière à se *dresser* contre eux. Ce ne sont pas non plus les œuvres européennes qui vont tout de suite *plus loin* que les œuvres américaines actuelles (en 1982). Sans mauvais jeu de mot, plutôt qu'une distinction, il nous semble qu'un flottement affecte la parole de Deleuze qui se cristallisera et disparaîtra à l'écrit dans *L'Image-mouvement*. Ce flottement est celui d'une réversibilité en puissance des clichés, où l'image-clichée pourrait, sous certaines conditions, être perçue et même sentie affectivement de telle manière qu'elle ne soit plus un cliché.

1. Maniérisme, cannibalisation et subversion

a. Du beau nom de maniérisme et de certaines virtualités des images-clichés

L'hypothèse générale qui sous-tend ce dernier chapitre est que les clichés sont portés, dans le laboratoire et les « conditions spéciales » de certains films américains et de certains cinéastes choisis de la période des années quatre-vingt quatre-vingt-dix, à un seuil aussi bien quantitatif et qualitatif, qu'il soit soustractif ou démultiplicateur, à un degré d'intensité tel, qu'ils dévient de la logique ordinaire et linéaire de la sensation, c'est-à-dire des effets et des affects qu'on attribue habituellement aux clichés. Les clichés mobilisés sont des clichés sortis de leurs gonds. Ils brouillent le « message » et l'ordre représentatif, la possibilité même du message autant que les effets ordinaires d'un art qui en passe par les clichés. Ils forment ainsi, selon nous, un improbable spectateur de troisième degré, un spectateur aberrant, à la frontière indécidable de la saine distance critique et du plaisir ironique, de l'affect sensoriel le plus vulgaire et le plus immédiat. Dans ce cadre, les clichés acquièrent une puissance d'exister, d'agir, de sentir et une puissance de penser insoupçonnées.

La question sera de savoir quelles formes diverses prend cette esthétique et cette poïétique dans ces œuvres qui manipulent les clichés jusqu'à leur imprimer des mouvements aberrants ? Quelle est cette esthétique et cette poïétique présente dans ces films qui sort de la logique normale, dévalorisante ou légitimée et enthousiaste des clichés ? Où doit-on localiser les clichés dans ces films ? Dans le contenu, dans la forme ? Ou bien dans des jeux de projection et d'anticipation dans l'esprit et le regard du spectateur ? Sont-ils identifiables ou bien sont-ils seulement perceptibles à l'état d'atmosphère délétère, anonymes et flottants comme l'écrit Deleuze ? Sont-ils dans la satire indécidable ou dans le mauvais goût revendiqué ? Quel dispositif spectatorial et critique instaurent-ils ? Comment affectent-ils le sens commun esthétique du public et de la critique ? Quel jugement de goût induisent-ils et font-ils dérailler ? Notre hypothèse est que les films de David Lynch, Paul Verhoeven, Joe Dante et d'autres avec eux, comme ceux Brian de Palma et John Carpenter, proposent une esthétique des clichés, une esthétique non pas négative mais positive et surtout ouvertement aberrante, qui creuse le paradoxe d'une aberration banale des clichés en art.

Suivons donc la problématisation proprement esthétique du phénomène des clichés suggérée par Deleuze, tantôt reconnus comme tels, tantôt sentis affectivement autrement. Comment expliquer qu'un film violemment kitsch, comme *Wild at Heart (Sailor & Lula)* de David Lynch ait pu recevoir la Palme d'Or à Cannes en 1990 ? Comment l'expliquer alors que le film est ouvertement saturé de clichés : que ce soit les références et les pastiches de *Wizard of Oz*, (Victor Fleming, 1939), *Night of the living dead* (George A. Romero, 1968), *The Fugitive Kind* (Sidney Lumet, 1960), *One-Eyed Jacks* (Marlon Brando, 1961) jusqu'aux films avec Elvis Presley, ou bien qu'il s'agisse de clichés sentimentaux (l'amour fou contre la marâtre), de clichés narratifs (le couple rebelle et le *road-movie* subversif à la manière de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn, 1968) ou encore de clichés plastiques (les couleurs criardes des vêtements, des décors, de l'éclairage, du maquillage, jusqu'à l'apparition finale de la bonne fée qui offre au film son *happy end*, etc.) ? On répondrait volontiers par l'argument du kitsch et de la transfiguration du mauvais goût, déjà mentionné pour les œuvres de Koons. Mais à la différence de Koons, honni par la critique américaine comme française, le film de Lynch a, quant à lui, convaincu une part de la critique de l'époque (sans séduire le public).

Cinq après *Wild at Heart*, *Showgirls* (1995) de Paul Verhoeven sort en salles. Le film est, lui aussi, violemment kitsch, lui aussi ouvertement pétri de clichés en tout genre et parmi les plus vulgaires : sur Las Vegas, sur le milieu du strip-tease et de la revue de danseuses, sur le récit de transmission type « rise and fall », etc. Dans ce cas, le film déplaît, autant à la critique qu'au public. Alors qu'à première vue les deux films partagent une même esthétique, comment donc expliquer qu'à l'inverse de *Wild at Heart* et sa Palme d'Or, *Showgirls* ait reçu la consécration négative des « Razzie Awards » (1996) ? À savoir le *Razzie Award* du pire scénario, de la pire actrice, du pire acteur pour Kyle MacLachlan et de la pire révélation féminine pour l'actrice principale Elisabeth Berkeley ?

Le plus étrange n'est pas cette fois l'adhésion d'une part minoritaire de l'intelligentsia de l'art. Il tient à l'identité de l'unique soutien officiel que le film ait connu dans les années qui suivirent sa sortie. Comment expliquer, en effet, l'étrange appui accordé au film, solitaire et dithyrambique, du cinéaste de la Nouvelle Vague, Jacques Rivette ? Comment l'expliquer alors que, de part et d'autre de l'Atlantique, Verhoeven était alors perçu comme un artiste vendu à Hollywood et ses clichés ? Pour finir, comment expliquer qu'après un tel consensus

critique et public d'hostilité et de rejet, le film de Verhoeven, soit aujourd'hui redécouvert et tardivement consacré à l'égal, sinon plus haut, que le film de Lynch¹ ?

Dans les deux cas, il ne s'agit pas, selon nous, de la dialectique normale de l'œuvre scandaleuse et aberrante qui devient chef-d'œuvre et norme pour les suivantes. Car alors, en particulier pour *Showgirls*, l'œuvre en question trouve d'emblée un public minoritaire qui la soutient à sa première projection et durant les années qui suivent, préparant ainsi son tardif triomphe. Dans le cas du film de Verhoeven, le renversement semble s'être opéré *de lui-même*, plutôt que par la critique ou un public spécialisé.

Rivette nous met sur la voie pour comprendre de telles aberrations dans l'histoire de l'art qui ne suivent pas le schéma classique de l'aberration consacrée et normalisée. En 1998, il déclare au magazine *Les Inrockuptibles*, alors qu'il soutient *Showgirls* :

« *Showgirls* est un des plus grands films américains de ces dernières années, c'est le meilleur film américain de Verhoeven et le plus personnel. [...] Et l'actrice est stupéfiante ! Comme tout Verhoeven, c'est très déplaisant : il s'agit de survivre dans un monde peuplé d'ordures, voilà sa philosophie. Et *Starship Troopers* n'est pas un film fait pour se moquer de l'armée américaine et des clichés guerriers – ça, c'est ce qu'il raconte dans les interviews pour avoir l'air politiquement correct. En fait, *il adore ces clichés* [...] »²

Cette intuition de Rivette à l'égard de Verhoeven est-elle fondée ? À l'instar des écrivains, existe-t-il un double discours de certains cinéastes à l'égard des clichés : un premier discours de façade, qui complaît à la doxa critique qui rejette les clichés et un second, plus profond, d'adoration, de culte idolâtre rendu aux clichés ? Comment se fait-il que des œuvres saturées de clichés parviennent à ne pas ou ne plus être jugées et dévalorisées comme des œuvres clichées ? Existe-t-il donc, à côté d'un hypothétique double discours des cinéastes, une double réception et un double regard portés sur les œuvres par le public et la critique ? Un premier qui percevrait et majorerait la présence de clichés jusqu'à condamner l'œuvre qui les contient ; un second qui percevrait également les clichés, même inconsciemment, mais minorerait leur présence de manière à consacrer l'œuvre ? Comment expliquer le basculement d'une réception péjorative, à l'autre, méliorative ?

1 Cf. *Les Cahiers du Cinéma*, n° 715, octobre 2015. Le film de Lynch, quant à lui, quoiqu'il ait touché la critique d'alors, est souvent omis par les commentaires dans leurs monographies et leurs analyses.

2 Jacques Rivette, « La séquence du spectateur », *Les Inrockuptibles*, 25 mars 1998 (nous soulignons).

Double discours, double réception, la raison profonde n'est-elle pas, comme nous semble le suggérer Deleuze, l'existence de deux manipulations possibles des clichés dans l'art et plus particulièrement dans les « conditions spéciales » du cinéma ? L'une qui les répète passivement et les subit ou les célèbre, comme c'était le cas de Koons ; l'autre qui les répète activement et parviendrait à les subvertir et à subvertir notre manière de les sentir. L'une où les parties clichées accumulées finissent par saturer et infecter le Tout de l'œuvre ; l'autre où les parties clichées n'atteignent pas l'ensemble ou tout du moins pas de la même manière. S'agit-il d'une autre manipulation des clichés, où les parties clichées se subvertissent dans un Tout qui ne vire pas à l'icône mais dans un Tout qui reste « à côté » de ses parties³ et qui finit mystérieusement par ne pas être cliché, ni joyeux et anesthétique mais, au contraire, différent, aberrant, inquiétant et intensément esthétique ?

Que ce soit dans *Wild at Heart* ou dans *Showgirls*, les clichés sont manifestement présents, dans chaque séquence, voire dans chaque plan, mais leurs *effets* ne sont pas tout à fait ceux qu'on leur reconnaît d'ordinaire, pas plus qu'ils ne sont ceux par lesquels on les juge négativement. N'est-ce pas pour les mêmes raisons et les mêmes clichés que le film *Showgirls* a été déprécié à sa sortie et qu'il est aujourd'hui apprécié ? Qu'est-ce qui dans l'œuvre a tenu et soutenu le passage du temps, contre la réception critique et public, en dehors des canons de l'histoire de l'art et du récit de sa fin, jusqu'à garantir au film sa valeur et son titre tardif de noblesse ? Qu'est-ce, sinon les clichés, eux-mêmes, ceux-là même qui avaient condamné l'œuvre initialement ? Une aberrante médiatisation des clichés dans l'art, en particulier cinématographique, est-elle donc possible : une médiatisation qui ne soit ni référentielle, strictement sémiotique et anesthétique, ni seulement kitsch, simplement ironique et parodique, une médiatisation au-delà donc du simple plaisir de reconnaissance des clins d'œil avec lesquels jouent ordinairement les clichés ? Si tel est le cas, par quels étranges moyens en passe-t-elle ?

La première réponse est d'avancer que, s'ils en sont saturés, les films en question ne véhiculent pas de clichés, au sens large et courant d'un contenu stéréotypé. Ils ne comportent pas ouvertement d'opinions, de préjugés ou d'idées reçues, identifiables comme celles *du* film (ou du réalisateur). Au contraire, ces clichés, opinions, préjugés ou idées reçues appartiennent avant tout *au monde* que les films dépeignent et au « monde intérieur » de leurs personnages.

3 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 50.

La seconde réponse à nos questions est de constater que si les personnages de ces films sont manifestement aliénés par l'invasion anonyme et flottante des clichés, ils restent pourtant intensément vivants. La troisième réponse est de proposer qu'à la différence des œuvres de Koons, les clichés de ces films ne relèvent pas d'une beauté adhérente mais d'une beauté libre, pour pasticher les catégories kantienne. Ils jouent d'une dissociation et d'un trouble possibles entre le niveau interne et externe de l'œuvre, là où le néo-pop art les amalgame pour composer ses icônes-clichées et instituer notre réception ironique de second degré.

Dans les œuvres qui nous intéressent, les clichés ne sont pas non plus des clichés au sens formel. La répétition de motifs ou de formules y est souvent difficile à circonscrire ; même lorsqu'elle est possible, l'identification glisse car l'important est ailleurs. La reconnaissance des références est donc souvent accessoire puisque ces films les exagèrent ou les multiplient jusqu'à l'excès ; ils effacent, gommant ou biffent le jeu intertextuel et référentiel des clins d'œil et des citations. Ils perturbent ce que Gérard Genette nomme l'« hyperfilmicité »⁴ ; ils brouillent la frontière entre clichés diégétiques et clichés extra-diégétiques, car ce ne sont pas leur identification et leur distinction qui compte à la fin mais ce qui passe et se fait sentir à travers eux. En cela, les films de ces cinéastes se laissent, selon nous, imparfaitement ou trop partiellement analyser par la sémiologie et les études culturelles.

Celles-ci s'appuient régulièrement sur la théorisation et la mise en application analytique d'une « esthétique postmoderne », intégrée depuis les années quatre-vingt par l'industrie culturelle, en particulier hollywoodienne. Celle-ci, à l'instar de la démarche de Koons, annule les hiérarchies esthétiques en construisant des récepteurs de premier et de second degré. Ces derniers continuent de prendre plaisir aux intrigues les plus stéréotypées, d'autant mieux que celles-ci sont *ouvertement* référencées, qu'elles mobilisent donc des capacités intellectuelles de reconnaissance et qu'elles garantissent la possibilité d'une réception ironique qui, face aux clichés, est sans cesse rassurée de ne pas en être dupe, car elles *sait bien* qu'il s'agit de clichés. Cette stratégie permet de toucher le plus large public possible et de prétendre à une légitimité méta-culturelle qui dépasse le divertissement pur et simple. Pour autant, qualifier ces jeux sémiotiques d'esthétique nous semble relever de l'abus de langage. Il s'agit moins, selon nous, d'une esthétique à proprement parler que d'une nouvelle poétique des films qui prescrit leurs règles de production et les conditions normées de leur réception.

4 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 215.

Comme *Wild at heart* et *Showgirls* à leur manière, le film *The Gremlins : The New Batch* (1990) de Joe Dante n'intègre pas cette nouvelle poétique réglée de la référence et du renvoi iconique, alors même qu'il apparaît comme le parangon de cette « esthétique postmoderne ». Dans son ouvrage, *Joe Dante L'art du je(u)*, Frank Lafond propose ainsi de qualifier le projet esthétique de Dante d'« allusionisme ». Il s'agirait d'un cinéma de cinéphile de cinéma bis, où les images sont toujours fondées sur d'autres images, déjà là, que Dante cite et recycle inlassablement. Ce projet, selon Lafond, déploie un symptôme de spectateur : « le syndrome de Wak » – du nom de l'extraterrestre du film de Dante *Explorers* (1985) qui ne s'exprime que par la voix et les mots des films humains, dont il a capté le et les images dans son vaisseau. Dépourvu d'une voix propre, Wak est donc l'entité par excellence des clichés. Son corps est la figuration kitsch d'un poste de télévision, avec ses antennes sur la tête et ses mains pourvus de ventouses télécomandes. Lafond écrit donc ce qui vaut, selon lui, pour le cinéma de Joe Dante dans son ensemble :

« [...] il [Wak] pense que [le] flot quasi ininterrompu de reprises et d'imitations correspond au moyen de s'exprimer des Terriens. Il s'avère incapable d'établir une distinction entre le monde des images et la réalité, ou, du moins, celle-ci ne lui apparaît que médiatisée. »⁵

Il ajoute enfin que l'extraterrestre en question correspond à un parfait sujet postmoderne « à la Baudrillard ». Wak, comme le cinéma de Dante ne connaît pas d'expérience authentique en dehors des images ; il est un écran de visionnage, à l'intersection des ondes radiophoniques et télévisuelles. Sa qualité de sujet tient seulement, aurait sûrement écrit Deleuze, par le ciment des clichés extérieurs, psychiques et physiques, qui le traversent à l'intérieur via les ondes anonymes et flottantes qu'il capte. Selon Lafond, ce cinéma allusionniste, fondé sur l'hyperfilmicité et la juxtaposition ironique, s'adresse donc à deux catégories de public : l'une cinéphile qui peut saisir les références, l'autre qui « se focalise au contraire sur le contenu dramatique » ; l'une donc qui saisit une « ciné-poésie » (dégradée) de la citation, c'est-à-dire de l'image d'images, l'autre qui en reste au contenu plus ordinaire.

Le modèle théorique, tiré d'un film de Dante lui-même, semble correspondre à son cinéma, son projet esthétique et politique postmodernes. Mais, sans s'y attarder, Lafond précise que le premier public mobilisé par le cinéma de Dante peut saisir ses références « en théorie »⁶. Il

5 Frank Lafond, *Joe Dante. L'art du je(u)*, Pertuis, Rouge Profond, 2011, p. 53.

6 *Ibid*, p. 46.

relève par ailleurs ce qui nous semble invalider son modèle théorique : la fréquence des jeux de citations dans les films de Dante est souvent si élevée, les effets de liste et d'accumulation si profus qu'il est humainement impossible de les *reconnaître*, sans faire un arrêt sur image toutes les dix secondes. De cette manière le cinéma de Dante subvertit la poétique postmoderne et son allusionnisme mesuré, pour en faire une véritable esthétique qui s'adresse, moins à l'ignorance ou au savoir encyclopédique de ses spectateurs, qu'à leur affects.

À cet égard, les Gremlins sont peut-être la figuration emblématique de ce qu'est et de ce que peut un cliché de cinéma, un cliché incarné dans une image qui est un *corps de cinéma*. À première vue, les Gremlins sont, en effet, de véritables « schèmes sensori-moteurs », des purs désirs qui enchaînent la moindre perception avec une action qui les assouvit. Ils sont formellement singularisés, dans leur apparence et certains de leurs comportements mais prédomine chez eux une logique générique de l'espèce qui gouverne chacune de leurs actions. Mais leur accumulation, les répétitions frénétiques de boucles S.A.S. (sensation-action-sensation) ou A.S.A., auxquels ils s'adonnent rendent le schème sensori-moteur lui-même délirant. Les Gremlins ne sont pas des anges kitsch descendus du paradis pour nous faire entrer dans l'ère de la banalité ; ce sont très littéralement des aberrations, des monstres qui sont le résultat d'un irrespect des principes censées empêcher leur génération. On connaît ces règles posées par le premier opus, *Gremlins* (1984), comme les principes poétiques moteurs de l'intrigue, pourquoi pas d'une nouvelle saga. Le premier principe est de ne pas mouiller Gizmo, le spécimen originaire dont les doubles aberrants et dégénérés sont issus. Le second principe est de ne pas le ou les laisser manger après minuit.

Mais, plutôt que de générer un récit réglé, ces règles sont transgressées deux fois. Une première fois où la multiplication des Gremlins produit des effets vertigineux d'accumulation qui font basculer le spectateur dans une pure logique *divertissement*, au sens fort, presque pathologique, d'une perturbation de l'attention et de l'immersion fictionnelle. La prolifération orgiaque des individus monstrueux fait dérailler l'ordre poétique du récit, elle suspend le bon déroulement de la narration et la fait basculer dans la pure description-contemplation de scènes, juxtaposées les unes aux autres. Chacune de ces scènes se fragmente en autant de morceaux impossibles à assimiler, autant de Gremlins dont l'effet de masse, renforcé par le montage frénétique, produit un choc équivalent au panneau central, de l'humanité pécheresse et au panneau infernal de droite du triptyque du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Ils

explorent ainsi toute la puissance et toutes les virtualités d'un cliché, entre l'individuation et la répétition générique.

Ce n'est pas un hasard si les « Gremlins » correspondent initialement à une métaphore en anglais qui désigne un principe d'entropie, quelque chose qui grippe la mécanique, l'ordre du monde et des machines. Car, esthétiquement, le sens qu'ils dérèglent au plus haut point est celui de la vue, l'usage ordinaire et savant des yeux, qui ne sont plus les organes distancés ou captivés de l'esprit et du cerveau mais des organes excités d'un nouveau corps du spectateur, traversé par toutes ces pulsions. On s'accorde souvent à penser, à l'instar de Robin Wood, que les films hollywoodiens, plus encore ceux des années quatre-vingt et de l'ère Reagan, « construisent le spectateur adulte comme un enfant ou, plus précisément, comme un adulte enfantin et puéril, un adulte qui voudrait être un enfant », qu'ils participent d'une forme de régression, plutôt que d'apprentissage⁷. Wood nomme ce phénomène le « syndrome Lucas-Spielberg ». Le cas du « syndrome de Wak » et des films de Dante est différent puisque le spectateur adulte n'est pas construit sur la rétroprojection et le modèle puéril d'un fantasme d'enfant, c'est-à-dire sur l'idée poétisée et représentée par l'adulte, souvent kitsch et pauvrement clichée.

Au contraire, le « syndrome de Wak » ou plutôt le « syndrome de Dante » consiste à déconstruire ce modèle adulte, à empêcher ses circuits de représentations et d'idéalisation pour se connecter en intensité à toute une usine intérieure de désirs, de devenir, de flux et de « machines désirantes » que sont les Gremlins. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Oedipe* :

« Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif ; toujours une machine couplée avec une autre. La synthèse productive, la production de production, a une forme connective : « et », « et puis »... C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux [...] Le désir ne cesse d'effectuer le couplage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe. »⁸

7 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 145 (nous traduisons).

8 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., p. 11.

De la même manière avec les Gremlins et leur façon de fonctionner comme des clichés aberrants, des schèmes sensori-moteurs délirants : « Quelque chose se produit : des effets de machine [qui dépassent l'idée d'enfance], et non des métaphores »⁹.

Une deuxième fois, les règles poétiques doivent être transgressées. Le second film nous présente un nouveau lot de Gremlins (*a new batch*) : une nouvelle génération spontanée. Celle-ci a pour fonction supérieure à la première de gripper l'ordre mémoriel et narratif de la saga, en sabotant l'horizon d'attente du spectateur, créé par le premier film de 1984. Les monstres du second opus sont des aberrations d'aberrations, étant donné qu'ils ne dérangent pas simplement l'ordre social et humain ; ils dérangent leur propre ordre esthétique. Ils déconstruisent, en effet, le programme narratif instauré par le premier film, en *manifestant* la banalisation des règles de précaution à respecter pour éviter leur propagation (dans une scène les personnages se moquent de l'absurdité de ces principes). De cette manière, le film, lui-même, rend impossible la logique post-moderne du *sequel*, qui fonde dans le cas du cinéma, la permanence d'une fin de l'histoire de l'art cinématographique, à travers la répétition de ses motifs comme autant de recettes mercantiles.

Si donc la prolifération de clichés, incarnés par des Gremlins, n'atteint pas le Tout de l'œuvre cinématographique de Dante, ce n'est pas parce qu'à travers eux la répétition de clichés renvoyant à d'autres films, y est totalement gommée. Au contraire, c'est parce qu'il y atteint une telle fréquence exponentielle, externe et interne, que les clichés ne s'y banalisent pas. Nous n'avons pas le temps de les reconnaître, nous les expérimentons au contraire dans une durée frénétique qui nous les rend sensibles. Parce qu'ils n'ont pas le temps, ils se maintiennent à un seuil d'intensité, à un sur-régime qui les rend constamment Autres. A contrario donc, leur répétition même, leur saturation les rend délirants et les fait apparaître comme autant d'aberrations subversives.

Pour les Gremlins, il n'y aura donc pas de troisième opus, car les « conditions spéciales » de leur répétition se sont, pour ainsi dire, ruinées elles-mêmes. C'est peut-être là la raison pour laquelle, Spielberg, producteur du film disait ne pas avoir apprécié le second film. L'anecdote veut qu'il y ait vu, avec déception et dégoût, la fin de l'« esthétique Amblin », du nom de sa société de production et des films divertissants et générationnels qu'elle a financé. Avec son esthétique et non sa poétique de l'*entertainment*, *Gremlins 2 : the New Batch*, détruit de

9 *Ibid*, p. 10.

l'intérieur l'esthétique nostalgique des années quatre-vingt. En réalité, ce n'est pas le film *Gremlins* premier du nom dont Dante a proposé le *sequel* mais plutôt la poursuite de son film des années soixante, soixante-dix, *The Movie Orgy* : un gigantesque montage compilant des publicités, des actualités, des cartoons, des émissions télévisées, etc., dont le contenu n'a cessé d'évoluer, de muter, de projection en projection sur les campus américains, pour atteindre une longueur de sept heures dans sa version ou quatre heures trente dans sa version courte¹⁰. Pour l'exprimer dans les termes plus convenus des générations et des décennies : si répéter les années cinquante fut pour la poétique postmoderne une manière de produire le Même des années quatre-vingt ; répéter les années soixante-dix, leur poétique et leur esthétique romantique de la fragmentation et de l'agrégat explosif, a permis de produire la Différence, minoritaire mais réelle, des années quatre-vingt-dix dans le film de Joe Dante.

À cet égard, la séquence paradigmatique de *Gremlins 2* est celle du laboratoire. Les Gremlins y boivent des solutions de modification génétique pour se métamorphoser une seconde fois, plus radicalement encore que les déguisements dont ils s'accoutraient dans la séquence du bar du premier film. Un Gremlin devient ainsi un Gremlin-araignée, l'autre un Gremlin-chauve-souris qui deviendra plus tard Gremlin-gargouille, l'autre un Gremlin-fruits-et-légumes ou Gremlin-Arcimboldo, l'autre encore un Gremlin-courant-électrique, etc. Jusqu'aux aberrations d'aberrations les plus aberrantes que sont le Gremlin-femme-fatale-femme-à-marier à la fois et le Gremlin-intellectuel qui remplace dans le film un critique de cinéma pour singer les sophismes médiatiques d'interprétation. Le point intéressant pour nous est que cette aberration maximale prend, dans ces deux derniers cas, la forme du comble de l'anthropomorphisme, le maximum de Différence dans le maximum de répétition du Même. En cela, le film de Dante s'oppose donc aux films à clins d'œil normaux, pourvu d'une fréquence plus basse de répétition et de multiplication des clichés. Ceux-là ne rentrent dans aucune esthétique ou si peu, au sens de la mobilisation d'une sensibilité. Ils intègrent simplement le jeu d'une sémiotique communicationnelle et culturelle plaisante.

Plutôt que la continuité, la multiplicité supérieure, la répétition, l'accumulation, l'exagération et le sabotage référentiel constituent dans *The Gremlins 2* un imaginaire satirique, où la référence passe au-delà du seuil d'attention du spectateur. Le film ne s'adresse

10 Notons au passage que *The Movie Orgy* fut corréalisé par Jon Davison qui deviendra plus tard le producteur de certains des films de Paul Verhoeven à Hollywood : *Robocop* (1987) et *Starship Troopers* (1997) qui nous intéresseront tout particulièrement.

à notre mémoire molle et à notre capacité de reconnaissance des clichés que pour les faire gonfler et les faire éclater, pour leur faire atteindre un état de sensibilité esthétique qui dépasse l'entendement bien réglé et apaisant du film commercial, comme de l'œuvre pop ou postmoderne normales. Plutôt que le légitimer, comme le fait Koons, les films de Dante et, avec lui, ceux de Lynch et Verhoeven à leur manière, font éclater, selon nous, les limites du sens commun spectatorial pour lui faire atteindre une forme de sublime et un usage des facultés élevées à leur niveau transcendantal.

La voie empruntée par Dante est bien entendu à distinguer de celle de Lynch, de Verhoeven, De Palma et Carpenter, qui travaillent plus sur l'exagération qualitative des données sensibles des clichés, par amplification hyperbolique du mauvais goût, du kitsch, du sentimentalisme, de la violence et une autre forme de gommage référentiel. Pour nous convaincre du pouvoir du cinéma à transformer tout et n'importe quoi en cliché et pas seulement des corps, prenons maintenant un détail, le plus anodin en apparence de tous ceux évoqués jusqu'ici : le bruit. Mais ne prenons ni celui d'un dialogue, ni celui d'un bruitage, ni un son significatif comme un coup de fusil ou un crissement de pneus, prenons le bruit de fond le plus neutre, le plus inactif et le plus insignifiant : le vent.

Le film *Blow Out* de Brian de Palma (1981) met en scène Jack (John Travolta), un ingénieur du son qui vit à Philadelphie. Au cours d'une séance nocturne d'enregistrements de sons pour un film de série Z auquel il participe, il est le témoin d'un accident de voiture dans lequel périt le candidat favori dans la course à la présidence. Après qu'une roue ait éclatée et provoqué une embardée, l'automobile tombe à pic dans un petit lac à proximité. Jack ne parvient pas à sauver l'homme politique de la noyade mais il sort *in extremis* une *call-girl* (Nancy Allen) présente dans le véhicule. La suite du film alterne entre la relation que Jack tisse avec Sally, poursuivie par un tueur qui cherche à étouffer l'affaire et sa tentative de prouver que l'accident est en réalité un assassinat, par le montage de son enregistrement sonore avec des photogrammes de l'accident publiés dans la presse.

Le titre du film pourrait se traduire, en opposition à « *blow up* » qui désigne l'explosion, par l'implosion ou l'extinction, à moins que l'on ne préfère, pour tisser le fil avec les Frères Lumières, le titre libre de « Sortie de route » pour renvoyer à l'accident de voiture, ou « Sortie nocturne » pour se référer à l'excursion ordinaire et professionnelle du héros, troublée par cet élément perturbateur. Si, en effet, le héros de De Palma se trouvait au mauvais moment au

mauvais endroit, c'est qu'au début du film, le plus élémentaire des composants naturels et contingents d'un plan de cinéma – le vent dans les arbres – fait l'objet d'un débat. Jack regarde avec son metteur en scène une séquence de leur film d'horreur qui passe à la post-production : un tueur s'infiltré dans un campus aux mœurs outrageusement légères, rentre dans les douches de l'internat, y surprend une jeune femme, avant de se préparer à la poignarder. Mais le cri de l'actrice se révèle plus ridicule qu'effrayant : « cliché ! » donc, au sens d'artificiel, de banal et d'inexpressif.

L'effet raté est d'une évidence manifeste, aussi la discussion entre les deux hommes se porte-t-elle ailleurs. Plus tôt dans la séquence – le tueur est encore à l'extérieur des bâtiments – Jack a repris, par routine de métier, un enregistrement de vent dans une bibliothèque qui stocke les sons. Il l'a repris, dit-il, parce qu'il a été utilisé « un million de fois » et donc qu'il sera reconnu sans peine par le public. Or, son metteur en scène, quant à lui, trouve ce son *cliché*, justement parce qu'il a déjà été utilisé « un million de fois » et, qu'au contraire, il risque d'activer la reconnaissance de l'effet de style du son du vent déjà présent dans d'autres films, plutôt que la reconnaissance du signe analogique du vent réel. La règle conventionnelle, validée par l'usage et obéissant à une nécessité de reconnaissance, s'oppose ici à la conscience critique qui exige de la nouveauté contre l'usure de ce bruit qui manquerait l'effet escompté de frayeur et de manière plus globale l'immersion du public.

Il y a donc dès le début deux régimes élémentaires du cliché : l'un qui parasite un élément remarquable, un cri, l'autre qui parasite un élément quelconque, diffus, d'ambiance : le vent. Le premier tient du simple effet raté sur la sensibilité du spectateur ; le second, plus subtil, rend perceptible ce qui aurait dû normalement passer sous le seuil de la conscience du spectateur, par une reconnaissance sensorielle strictement automatique et somnambule. Le premier intervient dans un acmé dramatique où le tueur attaque la jeune fille ; il intervient donc au niveau narratif. Le second intervient au sein de l'ambiance, de la mise en condition fictionnelle qui est pré-narrative. Car ce vent dans les arbres ne remplit aucune fonction poétique et narrative ; il n'a qu'une fonction de décor, il est la condition de possibilité, nécessaire mais non suffisante, de la réussite du cri d'horreur qui vient plus tard.

Dans cet exemple, c'est bien la tendance technique du cinéma à la répétition qui aboutit au cliché, autant que la recherche d'un certain *effet* sur le public qui le contraint à être un haut lieu des clichés. Alors que les scénarios finissent, via la poétique et rhétorique

hollywoodienne, par devenir un bric-à-brac de trucs et astuces, ce que montre *Blow Out* c'est qu'au cinéma le bric-à-brac du réel, lui-aussi, devient un répertoire d'éléments anodins et potentiellement clichés mais qui n'en *déclenchent* pas moins des histoires. Le film de Brian de Palma montre combien les deux dimensions, narratives et techniques, se conjuguent de manière générale dans le cinéma américain et de manière critique dans sa filmographie. La déclaration d'autorité du réalisateur diégétique qui établit que le bruitage en question s'est *usé*, qu'il correspond désormais à un cliché sonore, est, en effet, l'événement qui provoque la sortie nocturne de Jack pour *emmagasiner* de nouveaux sons de vent dans les arbres. Et c'est cette tentative de sortie du cliché qui lui fait enregistrer l'accident *inattendu*, c'est-à-dire l'événement perturbateur qui génère l'intrigue du film de De Palma. *Blow Out* démontre donc combien le cliché le plus petit ne consiste qu'à travers un réseau plus vaste de clichés, dont il déclenche ou ne déclenche pas les mécanismes dramatiques, autant que ceux d'adhésion sensorielle du public.

Dans l'épilogue, lorsque Jack revient dans la salle de *test screening* de la série Z à laquelle il collabore ; il constate alors la réussite tragique d'un nouveau cri d'horreur qu'il a enregistré durant son aventure avec Sally. On imagine que ce cri est destiné à entrer dans son catalogue d'ingénieur du son, à être repris et répété dans d'autres films, avant de s'user et de devenir lui-même cliché, quand bien même il ne s'agit plus cette fois d'un cri *simulé* mais d'un cri de terreur et de souffrance réelles, enregistré par accident. Le film de De Palma expose ainsi la logique de l'éternel retour des clichés au cinéma, d'une manière parallèle à Remy de Gourmont lorsqu'il prenait conscience de l'historicité de la langue. Dans le cas de De Palma, on pourrait aussi imaginer un *prequel* qui raconterait l'histoire derrière l'enregistrement du premier son de vent dans les arbres, peut-être elle aussi dramatique, avant que celui-ci ne devienne le cliché et l'effet de style usé qui déclenche l'intrigue de *Blow Out*. Ainsi de suite, jusqu'aux origines du cinéma parlant.

Pour qualifier cette esthétique cinématographique depalmyenne, consciente de l'historicité du médium et des éléments qui le composent, Jean-Michel Durafour rappelle dans *Brian de Palma : épanchements, sang, perception, théorie* le qualificatif fréquemment attribué à son cinéma (lorsqu'il ne s'agit pas celui de « postmoderne ») :

« On a souvent parlé de *maniérisme* pour désigner ce style visuel effervescent et virtuose : split-screens, mouvements d'appareil alambiqués, panoramiques circulaires, ralentis, *jump cuts*, pastiches formels, écrans encastres, films dans

le film, faux débuts, etc. [...] Ce mot tardif de 'l'histoire de l'art – manierismo – [...] d'emblée, fut établi dans une acception *dépréciative*. Est maniériste, chez certains peintres de la Renaissance (à Florence, à Rome), « une imitation non de la nature (que l'on ne regardait pas) mais des idées capricieuses qui naissaient *dans la tête* des artistes. »¹¹

Il prévient donc :

« Si maniérisme il y a [...] ce ne pourra être qu'en l'envisageant tout autrement, tel un « art de l'art » : à savoir que pour notre cinéaste, comme pour les peintres italiens, ce qui compte est *la relation figurative, et non pas seulement procédurale et protocolaire, de son art aux techniques de son art*, de ses images aux processus positifs qui, de simples conditions matérielles de l'image, deviennent dorénavant *partie intégrante et intégrée de la forme des images*. »¹²

Le rapprochement des clichés et du maniérisme n'est, à notre connaissance, jamais mentionné dans les études littéraires. Or, l'écriture qui dépeint au second degré dont parlait plus tôt Paulhan, à propos d'une rhétorique qui s'emploie à en passer par des clichés, cette écriture a pourtant son strict équivalent en peinture avec la notion et le courant artistique du maniérisme. Comme le rappelle Durafour, le maniérisme se définit, en effet, par l'abandon d'une imitation directe du réel ; le référent est directement, non plus nommé, mais *figuré*, au profit d'une imitation de la *manière* des peintres précédents qui, tout en imitant le réel, le dépeignaient déjà dans leur composition picturale selon certaines figures de style, identifiées comme telles et reprises pour elles-mêmes par les épigones maniéristes. Paradoxalement, les peintres maniéristes cherchaient à se *distinguer* par la reprise et l'accent porté sur la *manera*. Dans le maniérisme, la forme devient donc sa propre fin ; il s'agit d'un art pour l'art ou d'un art de l'art où prédomine souvent l'outrance.

À l'instar du kitsch, l'usage du terme « maniérisme » reste le plus souvent restreint aux arts plastiques. Les études littéraires lui préfèrent le terme de « style » qu'elles associent aux pastiches et aux parodies, aux exercices de style ou d'école. Tandis que le terme de « manière » renvoie à la main, aux traits caractéristiques de l'artiste, à sa manière personnelle de peindre. Le style désigne donc des caractères plus formels, moins liés au geste et à la touche, comme le signale Étienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*. Un style peut être collectif, tandis que la manière est strictement personnelle (même lorsqu'elle est copiée).

11 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma : épanchements, sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 37 (nous soulignons).

12 *Ibid*, p. 38.

Le maniéré, imitation de la manière d'un autre, est un terme péjoratif, proche du mot « affecté », car la reprise maniérée consiste généralement en une exagération, l'accentuation de certains traits stylistiques ou formels. Comme le cliché, le maniéré peut, en effet, correspondre à un raffinement inutile ou une ornementation trop alambiquée qui finissent par manquer de sincérité dans l'expression. L'un comme l'autre s'opposent donc au naïf et au naturel. En résulte un lien similaire entre la tromperie et la trahison du cliché et le maniéré dans l'Art. Tous deux correspondent à une copie de copie de copie, c'est-à-dire un simulacre supérieur à celui que Platon identifie, dans le livre X de *La République*, comme éloigné de trois degrés de la vérité, en ce qu'il imite cette fois une imitation artistique qui imitait déjà les apparences. Le maniéré et, avec lui les clichés, sont donc éloignés de quatre degrés de la vérité des Idées et de trois degrés de la réalité empirique.

Contre cette tendance du maniérisme, dans ses *Essais sur la peinture*, Diderot – fondateur comme on le sait de la critique d'art – se montre favorable à l'imitation de la nature contre la maladie, non pas de la Raison (préjugé) mais de l'Art, qui consiste à ce que les écoles et les ateliers s'imitent eux-mêmes, en réduisant l'art à un ensemble de procédés, de dogmes et de recettes, d'études de « positions académiques » qui *s'emmagentinent* dans la tête de l'artiste pour ressortir sur la toile comme « fausseté », « *maniéré* », arrangements « apprêtés ». Il écrit à cet égard :

« Cependant la vérité de la nature s'oublie, l'imagination se *remplit* d'actions, de positions, de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont *emmagentinées*, et *elles en sortiront pour s'attacher sur la toile*. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour *les chasser de sa tête*. »¹³

Cette critique encore mesurée des travers de l'académisme, émergente au XVIII^e siècle, ne se cristallise, nous l'avons vu, que le siècle suivant, au moment où émerge la critique romantique des clichés dans la littérature et des poncifs dans la peinture. Il nous semble néanmoins que Diderot préfigure les considérations de Deleuze sur Bacon et la présence des clichés, *déjà* sur la toile prétendument blanche et *déjà* dans la tête de l'artiste comme des « gens ». Sauf qu'en matière de maniérisme, Deleuze ne s'en tient pas à une condamnation pure et simple au profit d'un réalisme, plus particulièrement lorsqu'il s'agit du maniérisme au cinéma :

13 Denis Diderot, *Essais sur la peinture* in *Salons*, Paris, Gallimard, 2008, p. 174 (nous soulignons).

« Or n'est-ce pas, comme vous [Serge Daney] le suggérez, la tentative reprise par Coppola pour le cinéma, avec toutes ses incertitudes et ses ambiguïtés, mais aussi son réel combat ? Et vous donnez le beau nom de *maniérisme* à cet état de crispation ou de convulsion, où le cinéma s'appuie pour se retourner contre le système qui veut le contrôler ou le suppléer lui-même. « Maniérisme », c'est déjà ainsi que vous définissiez dans *La rampe* le troisième état de l'image : quand il n'y a plus rien à voir derrière, quand il n'y a plus grand-chose à voir dessus ni dedans, mais quand l'image glisse toujours sur une image préexistante, présumée, quand « le fond de l'image est toujours déjà une image », à l'infini, et que c'est cela qu'il faut voir. C'est le stade où l'art n'embellit plus ni ne spiritualise la Nature, mais rivalise avec elle : c'est une perte de monde, c'est le monde lui-même qui s'est mis à faire « du » cinéma, une cinéma quelconque, et c'est ce qui constitue la télévision, quand le monde se met à faire du cinéma quelconque, et que, comme vous dites ici, « il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. »¹⁴

S'il y a régime maniériste des clichés dans *Blow Out*, celui-ci est donc plus complexe que l'appellation dépréciative le laisse penser. Au niveau diégétique d'abord, le réalisateur de série Z dans *Blow Out* thématise la dépréciation à l'égard du maniérisme puisqu'il se plaint des clichés sonores. Il cherche à les éviter pour produire une scène d'épouvante qui fonctionne sur son public. Mais, en même temps, il se complaît dans la répétition d'autres clichés du cinéma plus vulgaires encore. De Palma fait de même, au premier et au second degré. Il met en lumière le mercantilisme des suites et des remakes qu'énumère le personnage de Jack pour rappeler à son metteur en scène leurs collaborations passées et justifier l'inutilité de chercher un nouveau son de vent dans les arbres.

Or, le réalisateur diégétique assume le racolage de l'horreur et de la nudité, évoquée dans un dialogue dont l'outrance flotte entre l'ironie fictionnelle à destination du spectateur et le cynisme bien réel de la cuisine interne du cinéma : « *I didn't hire that girl for her scream, I hired her for her tits*¹⁵ ». Qui de plus idiote et de plus clichée, en effet, qu'une blonde de film d'horreur dont la seule vocation est d'offrir un corps dénudé, fragile et désirable, à la violence

14 Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », préface à Serge Daney, *Ciné journal*, op. cit. ; in *Pourparlers*, op. cit., p. 107. En dehors des pistes, du virtuel que pour le maniérisme au cinéma, Daney se montre foncièrement sceptique, notamment lorsqu'il écrit : « Les films de Coppola, comme ceux de Brian de Palma ou certains Spielberg sont le pan *maniériste* du cinéma américain. Comment définir ce maniérisme-là ? Il n'arrive plus rien aux humains, c'est à l'image que tout arrive. À l'Image. L'Image devient un personnage pathétique, un enjeu, on a peur pour elle, on veut qu'elle soit bien traitée, elle n'est plus donnée par la caméra, elle est fabriquée en-dehors d'elle et sa « pré-visualisation » grâce à la vidéo est l'objet de ce qui reste d'amour dans le cœur sec (j'exagère) des cinéastes. Dans un monde maniériste, l'existence d'acteurs « en chair, en os et en celluloïd » relève vite de la doublure et de la citation, voire de la mire. Ils sont encore là, mais cela fait longtemps qu'ils ne sont plus intéressants. » in *Ciné-journal*, t. 1, p. 82.

15 Je n'ai pas engagé cette fille pour son cri, je l'ai engagée pour ses seins.

d'un tueur fou, à l'œil lubrique du spectateur masculin et à la frayeur du public féminin ? De tels clichés et ce maniérisme vulgaire se retrouvent dans le film *Blow Out* autant que dans le film à l'intérieur de *Blow Out*. Mais le genre second de la parodie n'est pas mobilisé, comme à l'ordinaire, dans une optique ironique qui compartimenterait le bon film et la caricature, l'original et la copie affadie. Au contraire, les deux sont conjugués et ne cessent de retomber l'un dans l'autre.

Ce seul exemple comporte donc au moins trois niveaux de clichés, complémentaires et contradictoires à la fois, suivant le point de vue critique adopté. Il y a d'abord : 1. Les clichés d'atmosphère ou techniques, comme le vent dans les arbres, qui, lorsqu'ils ne fonctionnent pas, risquent de gâcher l'immersion et l'inconscience du spectateur à leur égard. Leur tare est de se rendre audibles et intelligibles. 2. Les clichés dramatiques et pittoresques, comme le tueur intéressé par des jeunes filles dénudées. Ceux-là fonctionnent par leur vulgarité ; leur réussite, mercantile et de divertissement, tient à leur capacité à se rendre excessivement voyants. 3. Les clichés *aperçus*, c'est-à-dire en débat, polémiques, qui peuvent inclure les premiers et les seconds, les mettre en contradiction ou bien espérer leur complémentarité. Toute la suite du film, prise et mêlant ces trois niveaux de clichés, est construite sur la tension insoluble entre convention à éviter mais nécessaire d'un côté et originalité, opportuniste ou honnête de l'autre.

Car le héros, émissaire du cinéaste diégétique de série Z et, en même temps, double de Brian de Palma, cherche à travers la tension entre usure et originalité à atteindre deux publics à la fois. D'abord, un public citoyen à éduquer esthétiquement et politiquement aux images. Mais également un public de cinéma désirant simplement se divertir et que l'on comble à son bon plaisir. D'un côté, le personnage de Jack cherche à révéler au premier public la vérité de l'assassinat, en faisant concorder une bande son (où l'on entend un coup de feu avant que le pneu n'éclate) et des images (où, une fois rendu attentifs par le son, on distingue le coup de feu dans un photogramme précis). Il cherche alors à constituer un public politique orienté par la découverte de la vérité. Mais il ne parvient qu'à susciter terreur et surprise pour le film de série Z auquel il participe, en trouvant au cours de son enquête le cri d'horreur qui manquait à ses images stéréotypées. Il n'atteint donc que le public esthétique et divertissant qui, au contraire du premier, apprécie d'être manipulé.

De Palma, quant à lui, n'a pas la naïveté de son personnage. Il ne croit ni à un régime binaire de l'image, ni à la possibilité de constituer deux publics, distincts l'un de l'autre. Au contraire, il cherche à résoudre son problème des images, parasitées par les clichés, en visant les deux publics à la fois et en visant l'un par l'autre. Cette tension, Durafour l'exprime d'une autre manière lorsqu'il écrit :

« Tout rapport entre images depalmiennes tient dans une antinomie que l'on pourrait commencer par formuler ainsi : 1/ *transmettre plus d'images (l'image n'en dit jamais assez), pas de film sans images* ; 2/ *mais toujours aussi manque l'image juste, l'image non suspecte de manipulation (existe-t-elle seulement, n'est pas une impossibilité dans les termes, un fantasme de vision totale, une confusion entre perception et connaissance ?), et donc chercher à réduire, en une asymptote, les images à une seule (idéale), à les démettre*. Une seule image est partielle, *partiale*, mais, plurielle, l'image devient *confuse* : « Plus on enquête sur quelque chose, moins on en apprend. »¹⁶

Ce que refuse le dispositif depalmien correspond à un régime de transparence des images, c'est-à-dire prises comme des clichés, aperçus ou inaperçus mais surtout fonctionnels. Au contraire, il part du constat de l'impuissance de ce régime, où l'apprentissage par l'enquête et la transmission du savoir se ferait de manière linéaire et sans contradiction.

C'est ce modèle qui est mis en faillite par la séquence d'ouverture du film. Celle-ci consiste en un plan séquence, tourné en caméra subjective qui maximise l'empire de la vision par lequel une enquête peut être menée, un savoir acquis et transmis. Mais d'emblée, De Palma présente l'image de ce regard total comme un point de vue partiel et partial c'est-à-dire un point de vue aberrant, impossible, autant du point de vue narratif que logique. Du point de vue dramatique, ce plan-séquence en vue subjectif adopte le regard du meurtrier. Il donne à avoir trois images fondue en une seule : l'image absente du point de vue de Norman Bates (*Psycho* 1960), celle rêvée de l'assassin de Kennedy, et celle du regard vide du jeune Michael Myers, dans l'ouverture du film *Halloween* de John Carpenter (1978). Mais cette vision unifiée et unitaire n'est pas seulement aberrante parce qu'elle adopte le point de vue, coupable et aliéné, d'un meurtrier. Il s'agit de l'image la plus concrète, techniquement parlant, et la plus abstraite, logiquement parlant : elle est aussi bien un principe de raison suffisante pour expliquer mécaniquement un événement (le meurtre et son coupable) et le principe abstrait du mal

16 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma, op. cit.*, p. 57.

radical qui pose le problème de la régression à l'origine, où l'être mauvais est *toujours-déjà* mauvais. Nicole Brenez analyse, quant à elle, l'impossibilité technique d'un tel regard :

« [...] le point de vue est principalement élaboré comme *aberrant*. Le sujet est visible lorsqu'il n'est plus là, invisible lorsqu'il touche presque ce qui lui est co-présent (les jeunes filles en intérieur), il entre et sort à sa guise dans des espaces soudains décloisonnés. Autrement dit, il représente la solution rêvée, un rêve de cinéaste, une figure qui équivaut à une résolution automatique de tous les problèmes de mise en scène ; du coup, la difficulté viendra cette fois du son. Or le film est évidemment qualifié de déchu, de bâclé, comme en témoigne la conversation postérieure entre le preneur de son et le cinéaste. »¹⁷

Coincé dans l'antinomie de ces régimes hétérogènes de l'image et de la vision, il est donc naturel pour De Palma que le plan séquence finisse par dysfonctionner. Le son, le cri raté de la victime empêche l'actualisation de l'image totale et la rend à l'artificialité du fantasme ; il en fait une image impossible, une image factice, déjà striée par le cliché du vent dans les arbres qui anticipait que le vrai soit toujours un moment du faux. Brenez conclue ainsi :

« De Palma se livre à un très bel art poétique : le mauvais cinéma – qu'il affectionne –, c'est celui qui se tient entièrement du côté de la solution sans passer par le problème (à commencer par le problème minimal de la co-présence de deux corps dans un champ). Mais c'est aussi le cinéma de l'orgie, du dionysiaque, ainsi, le délicieux cauchemar du cinéma idéal : un cinéma qui peut tout montrer, la danse, l'accouplement, la masturbation, la perversion, le nu, la mort, n'importe quoi, et qui peut le montrer n'importe comment. »¹⁸

L'art du cliché de De Palma conjure donc l'antinomie des régimes hétérogènes de l'image et celle des publics mobilisés, par une mise en abyme qui intègre et problématise le mauvais cinéma du cliché. Nous l'avons vu, Deleuze estimait que ce mauvais cinéma aboutissait à une perte de croyance dans notre lien avec le monde. De Palma ne se contente pas de réitérer cette déploration. Il interroge les raisons et les impasses qui animent ce désir de croyance. Si le lien avec le monde est profondément incertain dans le cinéma depalmien, c'est pas parce que ses personnages n'y croient plus mais parce qu'il ne peut jamais être donné tout entier comme objet d'un foi. Il peut tout au plus résulter d'une épreuve du négatif, d'un rapport réflexif, désillusionné et complexe à l'image qui questionne ses capacités à nous redonner le monde, la

17 Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 334.

18 *Ibid*, p. 335.

transparence de son sens, et le lien désiré de communion avec les publics qui le peuplent. Durafour conclut, selon nous, dans une perspective similaire :

« Une question, en fin de compte, et une seule. *Comment peut-on poser l'antinomie des images (liberté/mensonge) avec des images sans courir le risque de l'annuler du même coup, puisque le collet du paradoxe consiste précisément à rendre ambiguës la position d'autorité des images et, avec elle, la créance qu'on peut leur accorder ?* La solution proposée par les images depalmiennes sera celle-ci : *toujours pousser plus loin le montage.* »¹⁹

Dans *Blow Out*, Jack essaie donc par le montage de toucher un double public, dans deux régimes d'images et de sens, de vérité et de divertissement, deux régimes différents qu'il découvre en réalité poreux, car il faut employer les mêmes moyens et les mêmes images pour les mobiliser. Par le montage, De Palma prétend lui-aussi avertir son spectateur sur la trahison des images, vérité traditionnelle en philosophie depuis Platon et pourtant toujours surprenante, tant la croyance irrationnelle dans les images photographiques et de cinéma est ontologique²⁰. Mais lui-même ne peut nous avertir qu'en suivant les logiques propres au *thriller*, notamment les conventions hitchcockiennes du suspense, c'est-à-dire du ménagement de la surprise.

Sa solution est donc de thématiser et mettre en scène, par le montage, l'antinomie des images, pour en dramatiser les contradictions. Il peut ainsi montrer comment la manipulation des images en passe par les mêmes procédés que la dénonciation de leur tromperie. Le véritable meurtrier de *Blow Out*, Burke (John Lithgow), dépêché pour étouffer l'affaire, *singe* ainsi un *modus operandi* de tueur en série, à des fins de dissimulation de ses meurtres. Il ne clique pas le comportement meurtrier d'un dément, pourvu d'une pure logique irrationnelle ; il clique le comportement meurtrier attendu par le public et la presse, parasités par les clichés des films d'horreurs auxquels participe Jack. Burke clique donc un *pattern médiatisé* par les *slashers*. Mais son imitation ne relève pas du cliché en tant qu'effet raté, ni du cliché qui se remarque par excès de répétition d'une formule. Au contraire, l'imitation et la répétition de meurtres-clichés servent la duperie, l'indistinction entre le vrai et le faux, la réalité et l'interprétation fictionnelle. Ils servent, par banalisation, à ce que l'on ne remarque pas le caractère exceptionnel et remarquable de ses meurtres qui se fondent dans la masse.

19 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma*, op. cit., p. 64.

20 L'article fameux d'André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 9-17.

Cette mise en abyme des clichés s'approfondit, si l'on connaît le contexte dans lequel le film a été élaboré. On le sait, au niveau extradiégétique, *Blow Out* reprend le titre et l'intrigue du film de Michelangelo Antonioni *Blow Up* (1966). Il mélange ce film modèle avec les événements réels de la mort de John F. Kennedy, enregistrés par le *home movie* d'Abraham Zapruder, lequel fut diffusé dans les universités américaines et sous le manteau, en compagnie de films pornographiques et justement de séries Z²¹. Enfin, dans des entretiens avec Noah Baumbach, Brian De Palma raconte que le conflit à propos du cliché sonore de vent dans les arbres a véritablement eu lieu entre lui et son ingénieur du son, Dan Sable, durant le montage de son film précédent, *Dress to Kill* (1980)²². De Palma avait, en effet, remarqué que son collaborateur avait repris le même son que dans leurs quatre derniers films ensemble ; il a alors demandé de nouveaux enregistrements. C'est cette anecdote et ce cliché débattu et tranché qui ont véritablement été générateurs de *Blow Out*. Le film lui-même est donc la superposition d'au moins deux films et de plusieurs faits-divers et anecdotes autour des clichés, qu'ils soient réels ou fictifs :

- *Zapruder Film*, auquel on peut ajouter l'accident de Chappaquiddick²³.
- *Blow Up* d'Antonioni.
- *Dress to Kill* et l'anecdote de tournage du débat avec Dan Sable.
- Le film pour lequel est employé le héros et, à travers lui, toute la production de série Z de type *slasher* qui reprend les codes filmiques du film *Halloween* de John Carpenter (1978) et ceux de *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960).

Par conséquent, le film de De Palma peut se résumer à tous les niveaux comme la méta-histoire du remplacement de clichés par d'autres. C'est la raison pour laquelle le film tout entier est fondé sur un univers saturé par les clichés, visuels comme sonores, parce qu'il se construit comme une mise en abyme, d'abord du processus de création cinématographique, puis de la manière dont il affecte le monde et notre croyance dans les événements qui y ont cours, que ce soit au niveau de l'enregistrement du réel que de la mise en récit.

Serge Daney note à l'époque ce qui vaut également dans le cas de De Palma :

21 Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, op. cit..

22 Noah Baumbach & Jake Paltrow, *Brian de Palma*, 2015.

23 La mort d'une conseillère politique, Mary Jo Kopechne, dans une voiture conduite par Ted Kennedy, frère de JFK, lors d'un accident similaire à celui que met en scène *Blow Out*.

« F. « Ford » C. fabrique ainsi, laborieusement, le cinéma *maniériste* d'aujourd'hui. Cet Italo-Américain est notre Parmesan ou notre Primatice. Tout ce qu'il perd d'un côté (spontanéité, humour, inspiration), il le gagne d'un autre (invention, mélancolie, courage). [...] Car *l'erreur serait de penser que Coppola se contente d'ajouter l'hypertrophie de son style* à des thèmes somme toute vieillots. Ce n'est pas entièrement vrai. L'homme dispose d'une « vision du monde » qui s'accommode parfaitement des chamboulements qu'il entend imposer au cinéma. [...] Un cinéaste qui veut repenser les pouvoirs de l'illusion au cinéma a besoin de croire que le monde (le monde « pour de vrai ») est, déjà, une illusion. Qu'il est fait d'apparences, des clins d'yeux du ciel et des fausses évidences de la terre. »²⁴

L'esthétique du cliché et le cinéma maniériste depalminen, eux aussi, ne correspondent pas seulement à l'hypertrophie d'un style. Il s'agit également d'une philosophie critique et d'une *Weltanschauung* qui repense les pouvoirs de l'illusion au cinéma, sauf que cette pensée depalminienne ne découle pas d'une intention, d'un désir de toute-puissance de l'image, comme c'est le cas de Coppola. Elle est obligée de repenser les pouvoirs de l'illusion au cinéma, parce l'impuissance des images à révéler la réalité, la vérité du monde et notre croyance dans notre lien avec lui, cette impuissance l'y force. Difficile en définitive de savoir s'il s'agit d'une vision du monde tout à fait propre à De Palma, en raison de sa qualité de cinéaste, ou bien s'il s'agit d'une vision du monde d'une certaine période du cinéma américain qu'il met à jour de manière réflexive, ou encore bien s'il s'agit d'une vision du monde tout court, propre à la société américaine et la nature de ses images dans la fin du xx^e siècle.

Pour nous, l'intérêt de De Palma, en particulier dans son choix de pasticher le cinéma d'horreur, est de proposer un cinéma et une narration qui problématisent la question des clichés par le moyen de « signes optiques et sonores purs », comme l'écrirait Deleuze, un cinéma épuré de la *sensibilité*, contre un cinéma de l'*intelligibilité* qui en passerait par le *discours* de gens qui parlent entre eux et s'échangent de simples clichés en espérant apprendre quelque chose. Au contraire, on apprend rien de l'information, toujours corrompue, dans les films de De Palma. Comme l'écrivait Durafour, plus on enquête, moins on en apprend. De cette manière, De Palma peut aller, comme l'envisage Deleuze, « au cœur de la confrontation » du cinéma et du pouvoir et « se demander si le contrôle ne peut pas être retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir : inventer un art du contrôle, qui serait comme la nouvelle résistance. »²⁵

24 Serge Daney, *Ciné-journal*, t. 1, *op. cit.*, p. 80-82.

25 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 107.

b. De la cannibalisation des images et de leur devenir-cliché

Pour mieux comprendre en quoi peut consister cette nouvelle résistance, il faut revenir et s'attarder sur le fonctionnement de « l'art du contrôle » qui en passe, lui aussi, par les clichés, sans toutefois se montrer atteint par la critique habituelle des clichés. En France, un consensus critique s'est établi à propos du basculement de *la Critique* dans une impuissance vis-à-vis des nouveaux arts du contrôle. Celui-ci se serait opéré à partir des années quatre-vingt : pour toute une génération d'intellectuels, héritiers des pensées critiques des années soixante-dix, cette période a été vécue comme l'expérience traumatique d'une mort imminente de la pensée, la perte d'effectivité de la pensée critique.

Depuis, cette décennie incarne le cauchemar des penseurs et des militants critiques, auxquels nous devons à ce jour la majeure partie des ouvrages traitant de la période. En revenant sur ces années, ils semblent se repasser le film mental d'une apocalypse, glas de leur autorité et archétype d'une fin du politique. Cette épreuve d'une pensée médusée par l'inflation des clichés se répercute jusqu'à aujourd'hui par la « fascination d'une répétition insensée²⁶ » des années quatre-vingt qui persistent comme matrice des décennies suivantes. Et le consensus critique prend le plus souvent la forme larvée ou saillante d'un conte post-marxien, celui du spectre de l'Amérique des années quatre-vingt qui s'étend sur le monde. Dans cette perspective, la décennie aurait été une phase terminale d'américanisation : une invasion dépolitisante de clichés forçant une soumission mimétique, via la nouvelle hégémonie d'un système économique américain, de modes de pensées américains et leurs catégories et enfin d'une servilité européenne à l'égard de la puissance culturelle et idéologique américaine, notamment du cinéma et de ses genres²⁷.

Dans un article datant de 1998, coécrit avec Loïc Wacquant, Bourdieu dénonce ainsi un seuil inquiétant d'*américanisation* du savoir critique lui-même. La boucle infernale des clichés se serait accomplie, du langage au monde, du monde à la critique elle-même, puisque ce que les deux sociologues observent correspond à un effondrement général de l'analyse critique.

26 Jean Baudrillard, *Amérique, op. cit.*, p. 7 ; Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, Paris, Galilée, 1992 : « Quelque part dans les années 80 du XX^{ème} siècle, l'histoire a pris son virage dans l'autre direction [...] Nous sommes tellement habitués à nous repasser tous les films, ceux de fiction comme ceux de notre vie, tellement contaminés par *la technique rétrospective* que nous sommes bien capables, sous le coup du vertige contemporain, de faire redéfiler l'histoire comme un film à l'envers. », p. 23 (nous soulignons).

27 Stéphane Delorme, « La Loi de la jungle : Audiard & Co », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015, pp. 6-13.

Les termes autrefois politiques de celle-ci basculent vers des termes éthiques et moraux, révélateurs d'un modèle « américain » qui intériorise des conflits jadis extrinsèques²⁸. Si l'on en croit Bourdieu et Wacquant, nous aurions désormais des *clichés* sur telle ou telle population par exemple, quand nous percevions auparavant des *rapports de force* entre classes²⁹. Il devient alors impossible, selon eux, de *formuler* une réclamation de justice sociale au système socio-politique, seulement d'appliquer une tolérance morale individualisée. L'américanisation serait donc synonyme de désarmement critique.

Pour les deux sociologues, cet état de fait est la résultante directe d'une inoculation nord-américaine, un import sémantique favorisé par une domination structurelle du champ de la production intellectuelle, qu'elle soit universitaire par le biais de financements orientés par des organismes comme la fondation Rockefeller ou Carneggie, ou encore éditoriale par le biais d'une mercantilisation accrue du savoir et d'un monopole américain de la diffusion à grande échelle qui, selon eux, prescrit ses standards, ses thèmes et ses titres stéréotypés sous couvert de répondre aux attentes du public et de garantir la réussite des publications. Nous serions victimes d'une hollywoodisation du savoir dont le dernier avatar est peut-être la mode de la bibliométrie, comme application des logiques de comptage du *box-office*. Cette américanisation du savoir, entamée durant les années quatre-vingt, annulerait aussi bien la possibilité de constructions politiques différentes que l'analyse véritablement critique du capitalisme, formulée en conflits de classes.

Pour Bourdieu et Wacquant, la perversité de cette faillite critique est telle que l'impérialisme culturel américain « ne s'impose jamais mieux en effet que lorsqu'il est servi par des intellectuels progressistes (ou « de couleur » dans le cas de l'inégalité raciale), peu suspects en apparence de promouvoir les intérêts hégémoniques d'un pays contre lequel ils portent le fer

28 Pierre Bourdieu & Loïc Wacquant, « Sur les ruses de la raison impérialiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 121-122, mars 1998, pp. 109-118.

29 Rogers Brubaker, « Au-delà de l'« identité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, trad. Frédéric Junqua, n° 139, 2001, pp. 66-85. L'auteur analyse l'utilisation d'une « catégorie pratique » tirée du langage courant – « l'identité » – comme catégorie d'analyse (critique) qui emprunte nécessairement aux caractéristiques réifiantes, mythiques, essentialisantes, performatives, etc., de la catégorie pratique, quant bien même elle l'insère dans une critique constructiviste d'identités universalistes qui ne disent pas leur nom (la catégorie marxiste du « travailleur » ou la catégorie libérale du « citoyen » qui se révèlent toujours être un Blanc, etc.) ; Brubaker note ainsi : « Cette sociologie identitaire, conceptuellement appauvrie, dans laquelle l'« intersection » de la race, de la classe, du sexe, de l'orientation sexuelle, et peut-être encore d'une ou deux autres catégories, génère un assortiment de boîtes à tout faire conceptuelles, est devenue dominante au sein du champ académique américain dans les années 1990 – non seulement dans les sciences sociales, les *cultural studies* et les *ethnic studies*, mais aussi dans la littérature et la philosophie politique. », p. 82.

de la critique sociale. » Nous en déduisons que, sous couvert de déchiffrer les sociétés et leurs œuvres, l'usage prétendument critique du terme « cliché » favoriserait donc l'hégémonie d'un savoir mi-savant, mi-journalistique, qui naturalise les rapports sociaux-économiques. Si nous suivons l'hypothèse de Bourdieu et Wacquant, le terme « cliché », lui-même, participerait d'un phénomène de *ruse de la raison impérialiste* à deux niveaux. La ruse serait de laisser une apparente critique des clichés (premier niveau) agir en soutien de leur diffusion passionnelle (deuxième niveau), ce qui, de surcroît, permettrait d'annuler le recours à une véritable critique, devenue négligeable.

Si, derrière le terme d'« américanisation », le cinéma hollywoodien est souvent visé par le consensus critique de fin de *la Critique*, plus encore le *cinéma reaganien*³⁰, c'est, semble-t-il, parce qu'il conjugue les trois domaines pointés par Bourdieu et Wacquant : économique, idéologique et mythologique. Il rend visible et cristallise la propagation finale de l'*American way of life*, revitalisée au merveilleux et à la technophilie de la science-fiction, sous les deux présidences de Ronald Reagan, ancien acteur de films de série B, comme on le sait, et de publicités vantant les marchandises américaines³¹.

L'un des derniers ouvrages en date d'une longue série d'essais eschatologiques, est l'ouvrage de Régis Debray *Civilisation*, publié en 2017 et sous-titré : *Comment nous sommes devenus américains*. Parmi une vingtaine de dates synthétisant le xx^e siècle et la progressive « descente du podium » de la France au profit de l'Amérique, l'auteur retient pas moins de quatre événements concernant directement le cinéma :

30 Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, op. cit., p. 15 : « Les « années Reagan » est un *chrononyme*. Par chrononyme, il nous faut entendre tout syntagme servant à désigner une période spécifique de l'histoire. Quelques exemples viennent rapidement à l'esprit : les Trente Glorieuses, l'Entre-deux-guerres, les *Sixties*, l'Ère Meiji, les Années de plomb, le Grand Siècle, la Belle Époque, les Années folles, le Siècle des Lumières, les Années noire, la Renaissance, l'Occupation, la Guerre froide... Toutes ces appellations fonctionnent comme des noms propres. Le problème réside dans la dénomination générique [...] Ainsi, par les « années Reagan » [...] nous entendons tout à la fois le culture de la réussite économique (ou plutôt l'accomplissement politique du modèle de l'homo œconomicus), l'expansion militaire, la « guerre des étoiles », le retour de l'individualisme, du culte du corps, de la religion et des valeurs fondamentales de la famille, mais aussi, dans la seconde partie de la décade, les limites de l'action publique, l'échec du modèle social « à l'américaine », le creusement des déficits publics, et finalement la signature d'accords de désarmement avec l'URSS qui marqueront la fin de la guerre froide. » Le terme de « chrononyme » nous paraît désigner une forme particulière de cliché, puisqu'il étiquette, amalgame, stéréotype et dramatise une période historique à travers par une formule frappante.

31 *Ibid*, p. 19 : « Les Américains ont inventé la formule de « reaganite entertainment » (littéralement « divertissement reaganien ») pour désigner, non sans humour, l'ensemble de ces productions. Outre que cela démontre le second degré avec lequel sont considérés, dans leur pays d'origine, [...] cela rend plus difficile le débat lazarfedien y voyant des productions idéologiquement connotées destinées à rallier à la vision militaire et revancharde les opinions publiques des pays où ces films furent diffusés. »

« 1925, la Metro Goldwyn Mayer rachète les parts du Crédit commercial de France de la société Gaumont. Confirmation du transfert de l'usine à rêves de Paris vers Hollywood. 1926, Charles Pathé abandonne Kodak et le monopole de la fabrication du film vierge [...]. 1927, Warner Bros produit le premier film parlant, *Le Chanteur de Jazz*. « Si cela marche, a dit le producteur, le monde entier parlera anglais. » (L'image sonore n'arrivera en France qu'en 1930.) [...] 1972, au festival de Cannes, le choix des films présentés dépendra non plus du ministère des Affaires étrangères mais [...] des gens de cinéma. [...] Depuis 1946, et pendant une vingtaine d'années, seuls des écrivains français avaient occupé cette fonction. [...] le glamour du tapis rouge transporte au mois de mai notre imaginaire commun et la ville de Cannes en Californie. »³²

La suite de ce conte postmoderne de l'*américanisation* alterne entre deux possibilités : soit un inventaire purgatoire du cinéma *reaganien* et ses clichés, pour résumer un passage, historique et générationnel, de « Lénine à Lennon » mais surtout « de Staline à Stallone » ; soit le saute-mouton chronologique pur et simple, l'oubli d'une période et de références préjugées trop vulgaires, trop dépréciées pour être même mentionnées. Aucun entre-deux ne semble pouvoir être trouvé, entre le discours pléthorique, la surabondance d'humeurs qu'il s'agit de purger ou le discours amnésique et le silence retranché de l'ablation mémorielle.

Pour contenir les deux tendances critiques, de décharge et d'anémie, nombreux sont les penseurs depuis les années quatre-vingt à avoir enfermé l'aporie de la critique impuissante dans une célèbre formule de Marx, pastichant Hegel. Cette phrase est devenue le lieu commun de l'*Urdoxa* critique, au sens d'opinion originaire ; elle est censée synthétiser l'époque néo-libérale de Ronald Reagan à Donald Trump : « l'histoire se répète, une première fois comme tragédie, une seconde fois comme farce »³³, à quoi Marx ajoutait, quelques lignes plus loin, que la « tradition de toutes les générations disparues pèse comme un cauchemar sur le cerveau

32 Régis Debray, *Civilisation. Comment nous sommes devenus américains*, Paris, Gallimard, 2017, p. 85-86. Le reste de l'ouvrage est à l'avenant de ce pot-pourri, finalement plus révélateur de la hantise anti-américaine française, fondée sur une tradition littéraire présente dans la citation ci-dessus avec la voix perdue des écrivains (français) face au cinéma (américain). L'auteur mentionne pourtant l'ouvrage de Philippe Roger, *L'Ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2004, en même temps qu'il nous prévient de son amour de la France et de son allergie pour l'archétype du « français moyen », avant d'emprunter le cache-sexe wébérien de son analyse : « Le Français, l'Européen, l'Américain sont ici des *idéals-types*, dans l'acception wébérienne du terme : non pas des fac-similés ni des inductions du particulier au général, mais des constructions intellectuelles permettant l'étude des singularités collectives. », p. 149.

33 Karl Marx, *Le Dix-Huit Brumaire de Louis Bonaparte*, op. cit., p. 69.. La phrase exacte est la suivante : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages de l'histoire mondiale surgissent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »

des vivants³⁴ ». Ce poids d'une tradition littéralement zombie qui pèse sur le cerveau des vivants, ce cauchemar de la mémoire et cette répétition de l'Histoire en d'infinis *sequels*, répétition d'événements par leurs simulacres, cette usure de la tragédie, sa banalisation jusqu'à sa métamorphose en farce, tous ces éléments désignent le lieu commun d'un mal des clichés et de leur résistance à la critique.

De cette critique au cinéma, la répétition de la formule marxienne sur un mode quasi incantatoire a cherché et cherche toujours à exorciser une période traumatique. Mais la compilation critique des clichés du cinéma américain ne semble jamais suffire à renverser l'horreur capitaliste en puissance subversive. La phrase de Marx, d'abord lieu commun de la critique médusée des années quatre-vingt (au sens neutre du terme), s'est en effet banalisée jusqu'à devenir un cliché du mauvais cinéma qu'elle cherchait à conjurer. En 2011, Wes Craven fait entendre l'énième écho la formule marxienne dans *Scream 4*, film emblématique de la répétition et de la déconstruction ironique des clichés du cinéma d'horreur et du *slasher*. Le personnage de shérif Dewey Riley (David Arquette) déclare en effet : *A generation's tragedy is the next one's joke* / La tragédie d'une génération est le canular de la suivante³⁵. Autre raison, peut-être, pour Deleuze de refuser de se prêter à l'ironie. Dans sa conférence intitulée *Spectres de Marx*, prononcée en 1993 à l'université de Californie à Riverside, Jacques Derrida notait déjà :

« Parfois les *formules théoriques* jouent ce rôle avec une efficacité d'autant plus grande qu'elle donne le change sur leur nature magique, leur dogmatisme autoritaire, l'occulte pouvoir qu'elles partagent avec ce qu'elles prétendent combattre. Mais l'exorcisme efficace ne fait semblant de constater la mort que pour mettre à mort. Comme le ferait un médecin légiste, il déclare la mort mais c'est ici pour la donner. On connaît bien cette tactique. La forme constative tend à rassurer. Le constat est efficace. Il veut et doit l'être *en effet*. C'est *effectivement* un performatif. Mais *l'effectivité* ici se fantomalise elle-même. »³⁶

Nous serions tenté d'ajouter à ce diagnostic : est-ce la nullité prétendument environnante et dominante des clichés et du mauvais cinéma du monde ou les déclarations critiques *post mortem* qui sont responsable de la fantomalisation de la Critique ?

34 *Ibid* ; la citation obligée (légèrement détournée) de Marx intervient notamment dans l'ouvrage de Debray où elle est qualifiée de « cliché », *op. cit.*, p. 181.

35 Nous traduisons et préférons le terme canular, à notre sens plus riche que celui de blague pour « joke ». Le terme de farce aurait également pu être choisi pour se rapprocher de Marx et sa reprise de Hegel.

36 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 84-85 (nous soulignons).

En 1984, dans l'ouvrage collectif *L'Empire du sociologue*³⁷, Jacques Rancière répondait par avance en nous mettant en garde contre certains *habitus* des pensées critiques françaises qui leur font instruire leur procès toujours dans les mêmes termes. Il concentrait sa charge sur la sociologie de Bourdieu dont la particularité est, selon lui, de rendre complémentaire la notion marxiste de l'idéologie, c'est-à-dire la dissimulation des rapports sociaux de domination, avec l'apport de Max Weber qui fait entrer les pratiques symboliques (artistiques, culturelles et donc cinématographiques) dans le champ du matérialisme, tandis que le marxisme les délaissait. Or, écrit Rancière, ce « matérialisme généralisé » qui importe le pessimisme résigné de la pensée germanique, « persuadée d'assister non au commencement mais à *la fin du monde* », n'est pas sans poser plusieurs problèmes :

« Rien de plus banal, dans l'intelligentsia postdémocratique et postmarxiste, que cette pensée de la « démystification » qui fait son produit du double deuil et triomphe sans risque à montrer partout l'intérêt économique et le conflit social « dissimulés » dans les hauteurs de l'éthique et de l'esthétique. « Iconoclasme » devenu l'ordinaire de l'ordre des pensées [...] »³⁸

En 1986, Baudrillard notait quelque chose de similaire à Rancière dans *Amérique*, son journal de voyage aux États-Unis, tout en proposant, nous l'avons vu, sa version d'une fin du monde dans l'hyperréalité et ses simulacres :

« Ce n'est pas faute, chez nos critiques marxistes, de courir après le capital, mais il a toujours une longueur d'avance. [...] Le capital est fourbe, il ne joue pas le jeu de la critique, le vrai jeu de l'histoire, il déjoue la dialectique *qui ne le reconstitue qu'après coup*, avec une révolution de retard. [...] Finalement, tous ces théoriciens démontrent eux-mêmes l'inanité de leurs espoirs. En réinventant le capital à chaque phase, sur la base du *primat de l'économie politique*, ils font la preuve de l'inanité absolue du capital comme événement historique. Ils se tendent ainsi un piège à eux-mêmes, et s'ôtent toute chance de le dépasser. Ce qui assure du même coup – c'est peut-être là leur objectif – *la perpétuité de leur analyse à retardement*. »³⁹

Reprenant la méthode marxienne, la tête à l'envers, l'objet du monde à craindre que les pensées critiques offrent ne serait donc plus le manifeste communiste, celui du parti des prolétaires mais le manifeste du néo-libéralisme, de l'Amérique et son cinéma. Ce renversement faisait déjà conclure Rancière à l'époque :

37 Collectif Révoltes Logiques, *L'Empire du sociologue*, Paris, La Découverte, 1984.

38 Repris in Jacques Rancière, « L'éthique de la sociologie » in *Les Scènes du Peuple 1975-1985*, Paris, Horlieu, 2003, p. 371 (nous soulignons).

39 Jean Baudrillard, *Amérique*, op. cit., p. 79.

« Reste aujourd'hui *l'éthique du soupçon* qui fait entrer toute pratique et tout discours dans les calculs d'une économie plus ou moins raffinée et de la culpabilité qui rappelle la dernière instance de tous ces marchés florissants : la simple économie de la dépossession des dépossédés dont toute prétention de noblesse doit se savoir complice. Cette divulgation de secrets qui courent les rues assure le plaisir toujours renouvelé de la « lucidité » qui affirme de tout « ceci » qu'il n'est que « cela » et pénètre les raisons cachées pour lesquelles le voisin ne peut ou ne veut pas voir cette évidence. À charge de revanche pour le voisin : la « lucidité » de la démystification devient le résidu offert à tous du « bon sens » cartésien ou du « sens commun » kantien dans un monde averti que toute communication et tout partage sont un *mauvais rêve*. »⁴⁰

Cette critique « radicale d'une situation radicalement immuable » atteint donc, selon Rancière, son point d'orgue dans la sociologie de Bourdieu, plus particulièrement dans la critique de l'esthétique kantienne et la remise en cause d'une universalité virtuelle du jugement de goût désintéressé qui postulait l'existence d'un « sens commun », traversant les classes et laissant entrevoir la possibilité d'une émancipation collective.

Le « sens commun » nécessairement perverti du cinéma américain serait donc l'avatar du mauvais rêve des pensées critiques, celui par lequel elles ne cessent de rattraper leur retard, de renouveler le plaisir de leur lucidité et d'imposer l'autorité d'une éthique du soupçon. Si les spectres du cinéma américain restent articulés à des forces réelles d'hégémonie, il résulte pourtant de cette critique désenchantée qu'il n'y a guère plus d'implicite, d'occulté de l'idéologie ni de mystification à déconstruire. La métaphore dans *L'Idéologie allemande* de la *camera obscura*, ancêtre des techniques cinématographiques, celle-là même qui mettait le monde à l'envers⁴¹, cette métaphore critique des fantasmagories qui embrument l'esprit se serait *galvaudée* ; plus encore, sa structure logique se serait banalisée au point où la déconstruction et la dénonciation qui devaient révéler l'aliénation et la mystification de l'idéologie bourgeoise n'apparaissent plus véritablement nécessaires.

En 1986, Deleuze proposait un diagnostic similaire à propos du cinéma et sa critique, lorsqu'il écrivait à Serge Daney :

« Mais vous avez sauvé un optimisme devenu critique : le cinéma resterait lié, non plus à une pensée triomphante et collective, mais à une pensée hasardeuse, singulière, qui ne se saisit et ne se conserve plus que dans son

40 *Ibid* (nous soulignons).

41 Karl Marx & Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, *op. cit.*, p. 1056.

« impouvoir », telle qu'elle revient des morts, et affronte la nullité de la production générale. »⁴²

Un optimisme franc reste peut-être difficile à trouver dans la pensée de Daney, surtout dans sa dernière période où prédomine la critique mélancolique. La Critique, ici aussi, ne semble plus pouvoir être triomphante, c'est-à-dire effective, car elle ne peut plus atteindre ni l'échelle collective, ni imposer une logique de nécessité auxquelles sont substituées le hasard et la singularité d'une critique zombie, revenue d'entre les morts. L'originalité de Deleuze, par-delà la prise en compte de ce défaut inaperçu par d'autres, est plutôt que de le déplorer, d'en faire une nouvelle force.

Le problème de ce consensus critique tient à sa mise en récit de l'histoire. Dans sa version grossière, il postule un renversement et une rupture manichéenne entre les années quatre-vingt (conformistes, *mainstream*) et les années soixante-dix (rebelles, contre-culturelles). À tel point que le passage entre les deux périodes finit par relever du tour de magie, de l'énigme, de l'inquestionnable, du trauma, voire même du tabou. Le formule clichée qui vient automatiquement à l'esprit pour *pitcher* le scénario de ce mauvais rêve est la suivante : « triomphe du néo-libéralisme sauvage », c'est-à-dire la victoire des logiques féroces de prédation qui cherchent systématiquement le plus grand profit. Peut-être faut-il commencer par se délester de l'aura horrifique de ce mantra critique en entendant la formule dans son sens littéral qui va nous permettre, à la fois de maintenir la dimension traumatique du basculement historique, tout en nous engageant vers sa compréhension dépassionnée.

Si la sauvagerie, la barbarie, cruelle et inhumaine du Capital sont devenues proverbiales, elles ne disent pas le nom que ces adjectifs qualifient couramment dans le dictionnaire : l'anthropophagie qui suscite, on le sait, la hantise, la haine et le tabou. Dans la traduction française du roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991), le mot est murmuré au personnage de golden boy, typique des années quatre-vingt, Patrick Bateman : « Tu es un anthropophage ». Sauf qu'à l'instar de la critique impuissante, la révélation ne se *fixe* pas, elle glisse. Bateman se demande aussitôt s'il n'a pas plutôt entendu dire : « Superbe ton bronzage »⁴³ ; comme si les deux remarques pouvaient avoir la même valeur. Si le stigmate de monstruosité se confond littéralement avec la cosmétique des *eighties*, si leur banale sauvagerie hante et suscite la haine de la pensée critique, notre hypothèse est que les années

42 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 101.

43 Bret Easton Ellis, *American Psycho* [1991], Paris, Seuil, 1993, trad. Alain Defossé, p. 305.

quatre-vingt seraient secrètement des années cannibales. D'un cannibalisme particulier puisque ce que le calembour d'*American Psycho* révèle est une potentielle équivalence contre-nature entre loi du marché (capitaliste), loi du genre (horrifique) et loi de la jungle (cannibale), qu'il s'agit d'analyser.

On le sait aussi, le terme « cannibale » naît à l'occasion de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Il résulte d'une *américanisation* des esprits puisqu'il s'inscrit dans l'imaginaire européen des territoires outre-Atlantique et dans une rhétorique colonisatrice d'auto-légitimation des débuts de la première mondialisation capitaliste. Par la voie métaphorique, il offre un prétexte à la mission civilisatrice. Au contraire, pour certains « Indiens », vivant dans le piémont des Andes, les Jivaros notamment, ce sont les Blancs qui étaient suspectés très littéralement de cannibalisme. Les natifs rendaient ainsi compte des rapports inégalitaires entre colons et Indiens mais surtout ils expliquaient les comportements agressifs, autrement incompréhensibles pour eux, de prédation – économique, politique, territoriale – des Blancs⁴⁴.

Au cinéma, les cannibales peuplent justement un genre éphémère qui fait la jonction entre les *seventies* et les *eighties*, l'Europe et l'Amérique et le passage d'un régime de l'image à l'autre⁴⁵. *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato (1980) est le film sûrement le plus abouti du genre. Il est construit en deux parties : la première où un anthropologue, Harold Monroe, se lance à la recherche d'un groupe disparu de journalistes américains, partis filmer des tribus anthropophages ; la seconde où le *found footage* de ce reportage est visionnée par des scientifiques en compagnie de producteurs de télévision à New York. On découvre alors combien le chef du groupe de reporters, Alan Yates, était en réalité un sociopathe, sadique, raciste, phallocrate, assoiffé de célébrité, qui n'hésitait pas à provoquer les violences qu'il souhaitait filmer ; soit le portrait presque craché du personnage de Bret Easton Ellis.

Deodato semble, à première vue, s'inscrire dans une tradition de l'inversion contre-culturelle des rôles, où le civilisé est un cannibale plus féroce que le sauvage. Ce dernier l'emporte dans

44 Nathan Watchel, *Dieux et vampires*, Paris, Seuil, 1992, p. 107. L'auteur fait état d'une croyance plus récente parmi certaines tribus indigènes du Pérou, selon laquelle la graisse humaine serait « exportée vers les États-Unis [et servirait] de lubrifiant aux machines industrielles, aux voitures, aux avions, voire aux ordinateurs, procurant d'énormes profits aux trafiquants. »

45 De *Last Cannibal* de Ruggero Deodato (1977) à *Cannibal Ferox* d'Umberto Lenzi (1981), ou, pour une périodisation plus large, de *Il Paese del sesso selvaggio* de Lenzi (1972) à *Natura Contro* d'Antonio Climati (1988).

le film parce qu'il a la décence de respecter les codes du *revenge movie* qui servent à légitimer le châtimement que subit l'hégémonie blanche. Deodato paraît donc s'inscrire dans la dynamique des années soixante-dix, la violence explosive des films du Nouvel Hollywood⁴⁶, une esthétique du choc et de la prise de conscience, travaillée par la contre-culture artistique.

Il est, en effet, manifeste qu'il puise dans une matrice imagière, avant tout médiatique, de clichés de l'ordre renversé qui hantent les cerveaux de l'époque. Dans les années soixante-dix, il s'agit d'abord du *footage* de retransmission télévisée de la guerre du Vietnam qui transporte la jungle et la violence dans les foyers de l'Amérique, hauts lieux du civilisé poli et du domestique brique. Puis, nous l'avons mentionné, Deodato s'inspire du quasi *found footage* du *home movie* d'Abraham Zapruder enregistrant l'assassinat de J. F. Kennedy en 1963. Toute la crudité, le grain, le tremblé, la mauvaise définition de ces images est exploitée et radicalisée par Deodato et son usage du *found footage*⁴⁷. Pourtant le dispositif esthétique et politique de *Cannibal Holocaust* est loin d'être clair. Par contraste, vis-à-vis des éléments analysés plus tôt avec Brian de Palma, on peut comparer la logique de Deodato à la série de montages photographiques de l'artiste américaine Martha Rosler, *House Beautiful : Bringing the War Home* (1967-1972), qui est peut-être l'exemple le plus éminent de l'esthétique *seventies* du choc, c'est-à-dire de la rencontre des contraires à travers le réemploi et contre-emploi aberrant et perturbant de clichés.

Rosler prend à la lettre le slogan anti-guerre, « Bring the War Home ». Elle juxtapose des soldats américains ou des civils vietnamiens, extraits du magazine *Life*, dans les intérieurs domestiques du magazine féminin *House Beautiful*. Elle insiste alors sur la compénétration subversive du proche, du Même (américain) et du lointain, de l'Autre (vietnamien). Nous l'avons vu plus tôt, la traduction se veut claire dans l'esprit du spectateur : le prix du confort de l'*American way of life* est celui de l'impérialisme *made in U.S.A.* qui s'exprime dans la guerre du Vietnam. Dans *Cannibal Holocaust*, Deodato, lui, semble opposer deux éthiques de la mise en scène, sans jamais questionner la sienne : la première est celle respectueuse de l'anthropologue, autorité scientifique et morale du film, qui se scandalise de la seconde, celle des reporters, racoleuse, mensongère et abjecte. Le document *found footage* est présenté au spectateur qui est laissé juge. Mais des metteurs en scène civilisés, qui est le vrai cannibale :

46 Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 1970*, op. cit. Nous pensons plus particulièrement à *Bonnie & Clyde* d'Arthur Penn (1968) et *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah (1969).

47 Stéphane Bex, *Terreur du voir. L'expérience found footage*, Pertuis, Rouge Profond, 2016.

L'américain Yates, qui appartient à la diégèse, ou l'européen Deodato qui signe le film et masque ses propres perceptions toutes faites, ses propres fantasmes, ses propres clichés à travers une projection sur l'Amérique ? À la différence de De Palma, Deodato ne problématise pas l'aporie, il ne fait que la poser.

Cannibal Holocaust ne dénonce, en réalité, aucun système médiatique, comme le fait par exemple le film de Sidney Lumet *Network* (1974). Concentré sur les effets de ce système sur les individus, Deodato ne dénonce qu'un manque de déontologie. Pire, à l'opposé de De Palma et *Blow Out*, Deodato joue sur les deux tableaux. Il montre l'horreur que ses personnages (un anthropologue et des producteurs de télévision) décident eux-mêmes, déontologiquement, de condamner et de ne pas montrer au public. Au lieu de politiser son public, Deodato active donc seulement son voyeurisme, dans le plus pur respect du genre horrifique qui fait croire à la présence d'une morale. Tandis que De Palma activait et mettait en tension les deux. Le problème de *Cannibal Holocaust* est donc que la radicalisation du contrat fictionnel, par le biais du *found footage*, aboutit à confondre et faire dériver la subversion des clichés du Vietnam en une banale transgression qui reprend, sans les questionner, des clichés, les plus obscènes qui soient. La transgression esthétique peut être jugée provocatrice, perverse, elle ne problématise pas ses différents régimes d'images ; elle n'est pas esthétiquement équipée pour résister à la vénalité car elle fraye trop avec ce qu'elle dénonce⁴⁸.

Pour comprendre cette impasse, aux deux notions de cannibalisme et d'américanisation – dont l'aura de hantise brouille l'analyse –, nous ajoutons le terme plus pragmatique de « cannibalisation ». Ce dernier souligne et surtout éclaire la proximité sémantique entre les deux premiers phénomènes. Nous l'avons déjà mentionné, au sens figuré que lui accorde le marketing, le mot « cannibalisation » désigne le fait d'accaparer le marché d'un produit déjà commercialisé, puis, de lui substituer un nouveau produit, semblable, pour maximiser, par réplcation, *packaging* et promotion publicitaire, un détournement de bénéfices dont l'original n'a, le plus souvent, jamais profité.

Ce que doit nous faire comprendre l'analyse du film *Cannibal Holocaust*, c'est comment l'exploitation, la *cannibalisation* des clichés médiatiques, par le cinéma des années soixante-dix, a fini par annuler l'esprit subversif même de la décennie. Dans cette hypothèse, les *seventies* libertaires se seraient, pour ainsi dire, dévorées elles-mêmes, pour renaître cyniques

48 À cet égard, le film est évidemment un objet esthétique des plus captivants.

ou moralisantes dans les *eighties*. Notre hypothèse est que la jonction entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt est celle d'une cannibalisation à l'autre.

Un autre film emblème permet de comprendre le basculement. À l'opposé de l'esthétique subversive évoquée avec Rosler, le film de Robert Zemeckis, *Back to the Future* (1985), met en scène le spectacle dépolitisant d'une *substitution*. Nous découvrons au début du film la maison du héros Marty Mc Fly – lycéen aux tendances punk – et ses occupants : son père, un *geek* asocial, soumis à son patron ; sa mère, une *housewife* dépressive et alcoolique ; son frère, un raté, employé de *fast-food* ; sa sœur frustrée, qu'on devine future *housewife* alcoolique, le portrait archétypique d'une famille prolétaire usée par le passage des *seventies*. Durant l'épilogue, au retour de son voyage temporel en 1955, Marty découvre que sa famille et son intérieur dépressifs ont disparus, comme par magie, ce que souligne le leitmotiv musical de Jerry Goldsmith. Ils ont été relookés et remplacés par leurs sosies, clichés de petits-bourgeois, conformes à l'injonction de réussite des *eighties*. Or, cette substitution d'êtres humains par leurs clichés qui est l'objet d'une angoisse dans les différentes versions du film de Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers*, devient ici une célébration. Le père est devenu un auteur à succès de science-fiction ; la mère, une femme au foyer rayonnante ; la sœur, une jeune femme sexuellement accomplie ; et le frère, un *golden boy* qui lit le magazine économique pour cadres supérieurs *Forbes*.

Back to the Future métaphorise ainsi, par le voyage dans le temps, la revitalisation reaganienne des années quatre-vingt et de son cinéma qui passe par un retour nostalgique à l'âge d'or des *fifties*. Ce retour sert à soigner le trauma du Vietnam ; il permet de conformer à nouveau les corps et les esprits comme des clichés normalisés. Nous assistons donc à un véritable révisionnisme historique puisque les voyages temporels du film opèrent l'ellipse de la période trouble qui s'étend de 1963, assassinat de Kennedy, escalade de la guerre du Vietnam, à 1980, élection de Ronald Reagan. À l'occasion de la sortie de son film *American Graffiti* (1977), George Lucas résumait le programme cinématographique et idéologique des années quatre-vingt qu'il partagera avec Steven Spielberg (producteur, rappelons-le, avec sa société Amblin de *Back to the Future*). Ce que Robin Wood nommait le « syndrome Lucas-Spielberg » :

« Cela devenait déprimant d'aller au cinéma. J'ai décidé qu'il était temps de faire un film qui fasse du bien aux *gens*, pour qu'ils se sentent mieux en sortant du cinéma. Je me suis rendu compte que la jeune génération était

perdue. Les gens ne faisaient qu'une seule chose, s'asseoir dans un coin et se défoncer. Je voulais retrouver le sens de ce qu'était l'adolescence pour une certaine génération d'Américains, disons *de 1945 à 1962*. »⁴⁹

En place d'une esthétique de la juxtaposition et du choc, d'une dialectique des contraires des *seventies*, c'est donc une substitution fantasmagorique et révisionniste qui produit le basculement américain vers les *eighties* dans *Back to the Future* aussi bien que le retour des « gens » aux clichés psychiques et physiques qui leur permettront de supporter leur misère.

Dans la perspective de la cannibalisation par les images et les clichés, on peut donc avancer que, là où l'endo-cannibalisme tribal affirme une continuité entre la vie et la mort des générations et concrétise la dette payée aux ancêtres, la cannibalisation américianne des *eighties* et de son cinéma affirme, quant à elle, une continuité contrariée qui rejette la dette payée aux anciens. Si l'on y pense sérieusement, c'est même une cannibalisation eugéniste que met joyeusement en scène le film *Back to the Future*. On y dévore temporellement les siens pour remplacer sa famille dégénérée par une famille modèle. Il s'agit là du véritable enjeu du *teen movie*, l'alibi étant celui du genre du *survival*, où Marty doit rapprocher ses parents pour assurer sa propre conception, après avoir interféré dans leur rencontre.

Mais si l'on s'en tient à ces remarques, ne risque-t-on pas de juger les années quatre-vingt et leur légèreté avec les lourds outils démystificateurs hérités des années soixante-dix, outils qui empêchent de questionner le statut de la répétition des drames vers leur parodie, dans les *eighties* et *Back to the Future* ? Dans *Le Dix-Huit Brumaire*, Marx estimait que la répétition historique et le basculement d'un genre dramatique à l'autre, pouvait, en définitive, avoir pour conséquence une catharsis historique, une libération par la répétition, un retour des spectres du passé, qui pouvait sortir de la boucle infernale de l'éternel retour. Or, nous l'avons vu, dès 1984, Rancière pointe le paradoxe de la pensée critique qui, non seulement, gagne à peu de frais contre son ennemi, mais surtout dramatise trop pour se montrer véritablement efficace face, notamment, à des films de série B qui prennent le merveilleux pour matrice.

Selon Rancière, c'est la logique même, héritée du marxisme, celle de la démystification, qui finit par renforcer l'idéologie qu'elle prétend combattre. Comme nous l'avons analysé avec le kitsch, le grand cauchemar des années quatre-vingt serait donc maintenu par la critique lucide et culpabilisante qui les dénonce, en faisant son deuil des années soixante-dix. Une partie

49 Cité in Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 1970*, op. cit., p. 45.

zombie de la pensée critique vivrait ainsi de l'endo-cannibalisation funéraire des *seventies* et de l'exo-cannibalisation des productions de l'industrie du divertissement. Elle masquerait, elle-aussi, son entreprise, derrière l'alibi du *survival* face à la menace de l'américanisation.

Bien entendu, la faute de la survivance des années quatre-vingt est partagée, par l'esprit critique d'une part et par le nouvel esprit du capitalisme des *eighties* lui-même. Encore faut-il en saisir pleinement le fonctionnement. Par les moyens de la littérature, mieux peut-être que la phrase répétée de Marx, Bret Easton Ellis enferme cet esprit des années quatre-vingt, entre deux formules qui marquent le seuil et la fin de son roman. Dès les premières lignes, le lecteur est invité à lire ce que voit le personnage principal *comme dans un film*, précise celui-ci. Il s'agit d'un graffiti contestataire, répétant *La Divine Comédie* de Dante, inscrit en lettres de sang sur la façade de la Chemical Bank de New York : « ABANDONNE TOUT ESPOIR TOI QUI PÉNÈTRES ICI ». Les derniers mots de l'ouvrage renvoient vers cette inscription liminaire. Il s'agit d'un panneau, encadré par des rideaux de velours rouges : « SANS ISSUE ». De la formule littéraire devenue clichée à la signalétique moderne, la dégoulinure du graffiti et le rappel chromatique final sont autant d'indices de la piste sanglante du cannibalisme que refoulait le kitsch et l'entrée dans l'ère de la banalité des œuvres de Koons.

À la différence de *Cannibal Holocaust*, Le roman d'Ellis n'est pas, comme on a pu le croire, le simple récit d'une déviation individuelle. Il s'agit de l'analyse systématique d'une classe féroce individualiste, d'une époque de revitalisation en ordre et d'un système tout entier. *American Psycho* montre, en effet, la jonction entre un nouvel esprit du capitalisme et une nouvelle forme de cannibalisation, plus littérale encore que les précédentes. Car avant d'être une façon de manger de la chair humaine, le cannibalisme est une façon de penser les relations sociales, comme le rappelle Mondher Kilani⁵⁰. La socialisation cannibale de Patrick Bateman met donc à jour les divisions de genre et la hiérarchisation sociale propres aux classes dominantes des années quatre-vingt.

Dans le roman, cette socialisation s'organise comme une chaîne de marchandises et une chaîne alimentaire à trois branches. Le premier groupe est composé d'exclus en tous genres. Ils sont sans valeur et se situent en dehors de l'humanité. Il s'agit des animaux domestiques, chiens pauvres et riches, chats de gouttière, enfants, SDF, homosexuels, « nègres » et autres

50 Mondher Kilani, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, n° 129, 2006, pp. 33-46.

minorités ethniques. Le deuxième groupe est moitié animal, moitié objet. Ce sont les femmes, au minimum, pour Bateman, « baisables » puis humiliables, torturables à souhait, assassinales et enfin mangeables, c'est-à-dire consommables. Elles sont rangées en ordre croissant de valeur, avec tout d'abord les *escort-girls*, archétype de la femme-marchandise, puis les étudiantes, les ex-conquêtes bourgeoises qui composent le groupe que fréquente Bateman, et, tout en haut, les mannequins (il en épargne d'ailleurs une pour cette raison). Les deux premières séries ont pour caractéristiques d'être « interchangeables, de toutes façons ». Enfin, le dernier groupe social est considéré comme humain, il est mâle et hautement concurrentiel. « Tout cela se résumait à adapte-toi ou crève », dégurgite Bateman de tout ce qu'on lui a appris, après une dégustation cannibale qui, partant de l'estomac, parvient, semble-t-il, à lui ouvrir les yeux.

Ce deuxième groupe est lui-même divisé en deux sous-catégories. La première, le plateau, correspond aux mâles WASP comme Bateman. Ce sont les collègues *trader*, les anciens camarades d'université huppée. Ils sont tous riches, tous beaux, tous musclés, tous invariablement habillés d'un costume cravate avec les cheveux gominés tirés en arrière. Leur malheur est qu'ils sont, eux-aussi, interchangeables. Leur ressemblance de sosies fait l'objet d'un *running gag* de fausses reconnaissances, une dialectique ratée du Même et de l'Autre qui apparaît comme l'une des motivations profonde du héros à pratiquer le cannibalisme, pour se singulariser et remettre la dialectique à l'endroit. Car Bateman n'est pas seulement un bourreau, il se présente souvent comme une victime ; il souhaiterait être écouté, reconnu, aimé, singularisé par autrui car il estime n'être lui-même qu'une contre-façon d'humain.

À l'opposé, la seconde sous-catégorie masculine, correspond au sommet des personnalités, des *people* dirait-on aujourd'hui, ceux qui, comme le veut l'adage américain, sont devenus quelqu'un (« *become somebody* »), ceux qui sont reconnus par tous et dont le nom *accroche* au corps au lieu de glisser. Parmi eux, certains sont nommément cités dans *American Psycho* : Patrick Swayze ; Michael J. Fox ; Tom Cruise qui habite le même immeuble que Bateman ; Sylvester Stallone croisé au restaurant très select le Dorsia ; Donald Trump, idole des *golden boys*, lui-même marié à une mannequin, Ivanna Trump ; et, enfin, Ronald Reagan, empereur de la cannibalisation des *eighties* qui plane sur la fin du roman.

Dans la logique de ce système, le cannibalisme de Bateman est donc un exo-cannibalisme. Il affecte uniquement les femmes qu'il associe à plusieurs reprises à une chose, voire à de la

viande ou encore à de la merde. Nous l'avons rappelé, Kundera a bien montré combien le kitsch, la fantasmagorie du kitsch, celle de la marchandise dégradée et artificiellement revitalisée, était en réalité une hygiénisation de la merde. Dans *American Psycho*, l'exocannibalisme est ainsi lié à l'appétit sexuel, confondu par Bateman à plusieurs reprises avec l'appétit gastrique, à une forme machiste de domination et finalement à une marchandisation généralisée qui réifie et brutalise le corps féminin.

Dans son festin cannibale, Bateman procède méthodologiquement. Il commence d'abord par le cerveau, dégusté sous la forme liquide d'un jus. « Donnez-moi un cerveau » semble-t-il demander. Puis il passe au sexe féminin mordu à pleine dents, déchiqueté et dévoré cru, à un intestin pourri avalé cru, et enfin, aux diverses parties du corps, d'abord carbonisées, soit à l'électricité ou au micro-onde, puis bouillies, pour finir maladroitement transformées sous forme de pâtés et de saucisses. « Donnez-moi donc un corps » semble-t-il crier. Instinctivement, Bateman suit, en effet, les trajets des triangles culinaires cannibales, identifiés par les anthropologues, avec, d'un côté, le cru (représentant la nature, le non-élaboré), d'un autre du pourri (nature, élaboré) et enfin le côté du cuit (représentant la culture, l'élaboré). Mais, tout comme la dialectique du Même et de l'Autre avec ses semblables apparaissait viciée, le triangle culinaire avec les Autres féminins, censé conférer au héros un cerveau et un corps qui l'humaniserait, ce triangle reste bancal du fait trivial de l'acculturation du *fast-food* et des réservations systématiques dans les restaurants chics qui font de Bateman un piètre cuisinier.

Ce détour opéré, nous sommes en condition de répondre à l'énigme du passage des *seventies* aux *eighties*, d'un régime subversif des clichés et des images à un régime normatif. La thématique du cannibalisme et de la cannibalisation permettent, en effet, de formaliser ce passage dans le rapport entre deux acteurs et deux corps impliqués dans ces pratiques symboliques : le sacrifié et le survivant. Si les *seventies* s'éteignent dans les *eighties*, c'est d'abord parce que leur esthétique critique et leur manipulation des images était fondée sur la rareté, le choc et la dépense d'énergie : un rituel sacrificiel conditionné à dégénérer. Tandis que les *eighties*, elles, se fondent, d'un côté sur une thésaurisation revitalisante des *fifties* et de leur imagerie, de l'autre sur une dévoration joyeuse des *seventies*, auxquelles elles substituent un autre corps, abstrait et fantasmatique, pour surmonter les traumas des corps sentant. Et c'est ce même rituel de survie qui se perpétue et contamine jusqu'à la pensée critique elle-même. Ce que la notion plus pragmatique de la cannibalisation nous a montré, c'est donc

combien les *seventies* se sont dévorées elles-mêmes, via leur matrice imagière et leur réemploi de clichés médiatiques. Tandis que la cannibalisation des *eighties*, elle, s'est fondée sur une esthétique assumée de l'imitation et de la parodie qui montre, seulement aujourd'hui, son essoufflement et le visage de sa propre démence, toujours divertissante, jusqu'à la perversité, dans la figure éminemment *eighties* de Donald Trump : répétition parodique de la répétition de la farce reaganienne.

c. De la sorcellerie des clichés et de leur résistance

Nous l'avons vu, à consulter les définitions pourtant concordantes des dictionnaires, il est difficile de distinguer, concernant les clichés, si l'état terminal du processus de répétition a déjà affecté le référent et si c'est donc cet état terminal qui caractérise la chose clichée comme quelque chose de tout fait, de figé, d'usé et de banal. Comment choisir, en effet, entre les deux alternatives : 1. Les clichés sont déjà tout faits (*ready-made*) avant d'être répétés, usés et banalisés. 2. L'état initial du cliché est sans importance, compte seulement le processus de répétition mécanique qui peut *tout* transformer en clichés, c'est-à-dire rendre tout-fait, figé, usé, puis banalisé. Dans le cadre hautement codifié et subverti du *teen-movie* et donc du film d'apprentissage, l'adolescente de *Carrie* de Brian de Palma (1974) et la voiture de *Christine* réalisé par John Carpenter (1983) proposent, selon nous, une réponse cinématographique à cette question et une autre : le cliché est-il un motif mystérieusement prédisposé à dégénérer ou bien est-il le résultat d'un processus de répétition potentiellement revitalisant et toujours subversif ?

La réponse ne relève plus du problème de la cannibalisation mais de celui de la sorcellerie. Pour rappel, adapté du premier roman de l'écrivain *best-seller* Stephen King, *Carrie* suit une adolescente, Carrie White, dotée de pouvoirs télé-kinésiques. Brimée autant par sa mère que rejetée par ses camarades au lycée, elle croit pouvoir devenir une jeune fille comme les autres. Le temps du bal de promo, accompagnée par un cavalier qui a tout du prince charmant. Éluë reine du bal, elle est victime d'une humiliation publique dont elle tire une vengeance sanglante. Le film *Christine*, quant à lui, suit un adolescent, Arnie, soumis à sa mère, brutalisé à l'école et peu confiant sur sa capacité à perdre un jour sa virginité. Il tombe sous le charme d'une vieille voiture, nommée Christine, laide et toute cabossée, qu'il entreprend, contre l'avis de tous, de restaurer et de rendre belle à nouveau. Le pacte faustien qu'il va passer avec cette

voiture, d'abord positif, va progressivement dégénérer. Dévoré par l'amour de Christine, Arnie se marginalise peu à peu. Tandis que sa voiture semble s'autonomiser et entreprendre une série de vengeance meurtrières pour le compte de son amant.

À première vue, le rapprochement du personnage de Brian de Palma avec la figure de la sorcière n'est pas évident. Difficile d'*identifier* le cliché de la sorcière dans le personnage de Carrie. Pour commencer, l'actrice Sissy Spacek qui incarne Carrie n'est pas laide, comme l'est le plus souvent une sorcière dans l'imaginaire collectif. Elle n'est pas non plus dangereusement belle, comme le sont certaines sorcières qui exhibent une sexualité agressive de femmes fatales. Son physique nubile, son visage diaphane, ses yeux bleus, son nez retroussé de souris n'ont rien de la violence des stéréotypes de la sorcière. Carrie apparaît plutôt neutre, pure comme une jeune vierge bien sage. Son nom de famille, White, insiste d'ailleurs sur ce point. Enfin, Carrie est dépourvue de tous les attributs pittoresques qui permettent habituellement de reconnaître une sorcière : pas de balai, pas de chapeau pointu, pas de baguette, pas de boule de cristal, ni encore de marmite ou de potions, à peine un pouvoir psychique, plus pseudo-scientifique que marqué par la sorcellerie. Il suffit de revoir *Phantom of the Paradise* (1974) du même Brian de Palma, réalisé seulement deux ans plus tôt, pour comprendre qu'une adaptation baroque incluant une modernisation stylistique de ces attributs de la sorcière aurait pu être envisagée.

Si l'option n'a pas été retenue, c'est peut-être que la figure éminemment romantique de la sorcière a subi le mauvais sort d'être étiqueté et remise dans le grand magasin de la culture occidentale. Au sens figuré d'abord, ce personnage chthonien de l'imaginaire s'est vu refolklorisé dans la seconde moitié du XX^e siècle. Après sa disparition du folklore traditionnel européen, son retour en icône pop s'est, en effet, opéré à travers la culture de masse, en particulier américaine. Que ce soit dans les fictions pour petits et grands, que ce soit au grand comme au petit écran, la sorcière nous apparaît désormais parée de ses *attributs* stéréotypés qui permettent sa reconnaissance et donc sa domestication. Cette identification assurée semble finir par neutraliser son aura maléfique ; progressivement, celle-ci se polit au sein du lieu commun même qu'elle venait déranger, celui familial de la maison, *topos* où elle culmine avec la célèbre série télévisée *Ma Sorcière bien-aimée* (*Bewitched* 1964-1972).

Au sens propre, si la sorcière a été remise dans le grand magasin de la culture, c'est parce qu'à l'occasion de cette grande célébration consumériste qu'est la fête d'Halloween,

introduite en France au début des années 1990, elle a été banalisée par son *démantèlement* symbolique en panoplie de déguisement, partant des rayons des *shopping mall* de l'Amérique pour s'étendre à tous les supermarchés américanisés de la planète. Ce n'est donc pas seulement la multiplication de ses images qui a engendré la déperdition de son aura, c'est sa mise à l'index et sa mise à disposition pratique, massive, à destination d'un public enfantin qui se l'approprie par le costume, comme une identité de substitution, une marchandise fétichisée, accessible et démythifiée de sa fantasmagorie romantique pour devenir une simple fantasmagorie du Capital.

Pourtant, depuis sa réactivation par les luttes féministes des années soixante-dix, comment expliquer qu'on associe encore couramment la figure-clichée de la sorcière à un symbole de rébellion et de subversion ? A contrario de ce sens tout aussi commun du terme, la phase néolibérale engagée par les années quatre-vingt a-t-elle réellement et définitivement capté cette puissance vers une servilité mercantile ? La production de l'industrie culturelle en a-t-elle fait un cliché au sens péjoratif du terme, un cliché parmi tant d'autres, c'est-à-dire un ensemble de motifs, d'images, de formules, de recettes répétées, de réchauffé de marmite hollywoodienne dont la magie redoutable se serait usée ? D'un élément initial d'*acculturation* dans le stade pré-capitaliste (mise en ordre de classe et de genre de la société), si les sorcières ont pu, par le biais d'une réappropriation, devenir un élément potentiel de *contre-culture*, notamment dans les années soixante-dix, avant de constituer, de nos jours, un élément banal de la *culture* de masse, dégénérant, ici et là, en clichés inoffensifs, la question est de savoir si ce mouvement de banalisation négative du cliché de la sorcière est irréversible ou bien réversible ? Par quels moyens, dans quelles « conditions spéciales » le renversement peut-il opérer ?

Il est communément admis que l'attraction-répulsion qu'exerce la sorcière, réside dans son incarnation de la sexualité féminine, d'une altérité radicale vis-à-vis des modèles dominants. La multiplicité fondamentale de la sorcière métaphorise ainsi la *mana* naturelle et sociale, réservée au sexe féminin : son pouvoir de *génération* de l'espèce humaine, c'est-à-dire la capacité d'engendrer, de reproduire. Car le détachement qu'opère la sorcière vis-à-vis de la maternité, normée par la conjugalité patriarcale, ne lui enlève pas ce pouvoir de génération. Au contraire, sa déviance en détourne et en déploie toute la puissance ; c'est elle qui dérègle la subordination sexuelle et donc la reproduction naturelle et sociale d'une communauté. Si la sorcière peut être, à ce titre, si intimidante, c'est parce qu'elle incarne une sexualité nue, asociale ou désocialisée. La menace ne provient donc pas du fait qu'à la différence de la mère

la sorcière n'engendre plus, il vient du fait qu'elle génère quelque chose de différent, qui subvertit la reproduction sociale, son idéal normé du singulier et du pluriel, du masculin et du féminin, des dominants et des dominés, de la jeunesse et de la vieillesse, des riches et des pauvres, du travail et du plaisir, du noble et du vulgaire, de l'exceptionnel et du banal, de l'original et du cliché.

Pour ce faire, la première chose qu'engendre la sorcière (subversive), comme le cliché (aberrant), est une *génération spontanée* de sorcières. Si les sorcières, comme les clichés, peuvent être si redoutables, c'est avant tout par cette capacité magique à se démultiplier, à s'auto-générer, en collectif aux limites indéfinies, comme le faisait sentir la description inquiétante des clichés de Deleuze dans *L'Image-mouvement*. Dans le premier tome du *Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir note ainsi :

« Les vierges que l'homme n'a pas maîtrisées, les vieilles femmes qui ont échappé à son pouvoir sont, plus facilement que les autres, *regardées comme* des sorcières ; car le sort de la femme étant d'être vouée à un autre, si elle ne subit pas le joug de l'homme, elle est prête à accepter celui du diable. »⁵¹

Comme un cliché, que l'on pense facilement circonscrire dans une formule ou un motif du langage aux contours déterminés, mais dont, en même temps, on ne s'explique pas la prolifération délirante, la sorcière procède moins d'un jugement logique qui pourrait attester de son existence objective, que d'un jugement esthétique, un jugement de goût, au sens, nous l'avons vu précédemment, où Kant l'entend, un jugement qui transfère à l'objet des propriétés (ici des pouvoirs) résultant en réalité de l'adéquation ou de la discordance vis-à-vis du sentiment de plaisir et de peine du sujet qui juge. La sorcière est donc *faite* par le regard que l'on porte sur elle (ou qu'elle porte sur elle-même). Comme le cliché, tel que le définissait Riffaterre, il y a sorcière dès lors que quelqu'un *juge* que c'est le cas. La sorcière existe donc parce qu'elle est *regardée* et *jugée* comme telle, d'abord comme menace d'infection et d'épidémie, avant d'être policée, domestiquée dans un motif figé par ses attributs qui en annulent la puissance, car ils permettent sa reconnaissance.

L'ambivalence générationnelle signalée par Beauvoir est la raison pour laquelle, dans le film de Brian de Palma, Carrie est d'autant plus une sorcière qu'elle in-identifiable : elle n'est plus une petite fille, sans être encore une femme. Le début du film coïncide ainsi avec la découverte sanglante et traumatisante de ses menstruations, dont découleront la

51 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 263 (nous soulignons).

(re)découverte de son pouvoir psychique. La télé-kinésie de Carrie apparaît alors comme le symbole de la capacité féminine de génération mais tiraillée entre deux formes de pouvoir normalisantes. La première, celle de la société qui veut canaliser cette puissance vers une uniformisation hétéro-sexuée, procréatrice et à terme ménagère : ce sont sa professeur de sport et sa camarade de classe qui l'incitent à participer au bal de promo, à sortir avec un garçon pour s'accomplir mimétiquement au sein de la communauté *en tant que femme* (c'est-à-dire en cliché de « l'éternel féminin » dirait Beauvoir). La deuxième forme de pouvoir est celle de sa mère, religieuse hystérique et fondamentaliste, qui tente de refouler l'éveil à la sexualité de sa fille et de la stériliser en la maltraitant physiquement et psychologiquement. Carrie est donc un cliché de sorcière rebelle, car elle est prise entre deux régimes oppressifs de l'image et des clichés.

Or, c'est bien cette injonction contradictoire, ce *double bind* et l'incapacité à rentrer dans un ordre ou dans l'autre qui va amener Carrie à devenir une sorcière. Elle obtient ainsi la puissance de transmettre ce don à d'autres pour les mettre au défi de leur sexualité et de leur propre liberté. Cette émancipation doit être pensée au niveau bio-politique cher à Michel Foucault, autant que générationnel, vis-à-vis des aînées et des camarades. L'émancipation politique, le droit de vote dans les pays occidentaux est ainsi régulièrement indexé sur l'âge de la majorité sexuelle, avec un décalage de plus en plus léger, comme si le pouvoir de décision politique y *découlait* du pouvoir sexuel de reproduction. Si, dans ses mythologies, la figure de la sorcière affecte régulièrement les vieilles femmes et les jeunes femmes, c'est justement parce qu'elles se confrontent à leur puissance sexuelle et politique – soit qu'elles n'appartiennent pas encore totalement à l'ordre patriarcal, soit, comme la mère de Carrie à sa manière, qu'elles en soient sorties, pour le meilleur ou pour le pire. Mais hormis l'émancipation de ces deux logiques socio-politiques du cliché, comment le remploi du motif à travers le personnage Carrie ne retombe-t-il pas esthétiquement dans le cliché, au sens pauvre du terme ? Comment la reprise l'élève au contraire à une puissance supérieure ?

Pour commencer, il faut remarquer que la voie choisie par King et De Palma avec *Carrie* pour revitaliser ce motif et son pouvoir générateur est celle de la sobriété et de l'épure. Car présenter une sorcière moderne, pourvue de ses attributs caractéristiques, repris au registre traditionnel du fantastique, aurait fini par (mal) banaliser son exceptionnalité, par la rendre bêtement clichée. L'association contre-nature de sa modernité et d'une tradition factice et vieillie, usée serait devenue *kitsch*. Tout en écartant cette possibilité, la sorcière de *Carrie*

n'en reste pas moins à la lettre un cliché : un motif ou une formule qui, à force de s'être répétée, s'est usée, jusqu'à en devenir banale. Mais cette banalité est pour elle une cure, un élixir de jouvence. Le motif de la sorcière demeure avec elle un cliché mais un cliché mouvant, remis en circulation, à nouveau expressif, qui confère au personnage un potentiel renouvelé de subversion.

La fin du film est à cet égard exemplaire. D'outre-tombe, Carrie y contrôle le sommeil agité de l'une de ses camarades. Dans un rêve traumatisant, elle lui transmet son pouvoir (et sa malédiction) par la voie du sang. De cette manière, Carrie refuse son statut d'exception, en préférant un pouvoir de contamination, propre aux clichés en tous genres, car, comme l'écrit Jean Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes*, « il s'exerce autour des clichés comme une contagion ⁵² ». La même idée nous paraît exprimée par Durafour, lorsqu'il écrit à propos du cinéma de De Palma, sans en passer directement par la thématique de la sorcière :

« Ce que l'homme depalmien cherche dans le sang de la femme, dont il ignore le tremblement de chair, qui lui échappe et dont il veut effondrer le secret, c'est la puissance à faire images [...] Là où il y a des règles trop contraignantes, c'est-à-dire du concept, de la prévisibilité, les images ne prennent pas. Il y a toute l'étendue de la puissance des images entre les images *soignées* (mimétiques, identificatoires, convenues) et les images *saignées* (intensives, ébouriffées, inattendues), entre les images de la propagande (le schème représentatif et narratif) et les images de la propagation, inquiétantes, contagieuses, imminentes. »⁵³

Les clichés de *Carrie* (comme ceux de *Christine*, nous allons le voir) nous semblent correspondre à des clichés moins *soignés* que *saignés*, rendus à leur propagation, inquiétante et contagieuse, c'est-à-dire à l'imminence de l'actualisation de leurs virtualités.

Ce motif central de la contagion invite à repenser le charme envoûtant du cliché et de la sorcière. Il invite à mieux entendre une formule célèbre de Jules Michelet qui écrivait : « Pour un sorcier, dix mille sorcières ⁵⁴ ». S'était-il aperçu que cette phrase – « Pour un sorcier, dix mille sorcières » – contredisait le titre de son ouvrage, rédigé au singulier : *La Sorcière* ? La première hypothèse serait de penser que la réflexion de Michelet était fondée, et sûrement même biaisée, par son comparatif masculin-féminin. Homme de son époque, Michelet écrivait principalement *pour* des hommes, des hommes friands d'Idées supérieures, éternelles,

52 Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, op. cit., p. 47.

53 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma*, op. cit., p. 120-121.

54 Jules Michelet, *La Sorcière* [1862], Paris, Gallimard, 2016.

annoncées par un déterminant en majuscule – le *La* du titre, *La Sorcière* – et par là assimilables et maîtrisables par l'intellect savant qui opère son pouvoir d'identification et de reconnaissance sur des concepts-amalgames (des clichés au sens péjoratif du terme). La dimension proprement féminine de la figure de la sorcière ne pouvait peut-être émerger sans ce jeu de contraste initial et une réduction essentialiste qu'il faut désormais dépasser. Si, au contraire, on élimine l'élément masculin et parasite (le sorcier, l'Un), le secret de la sorcière moderne, le secret de Carrie, le secret néanmoins suggéré par la phrase hypnotique de Michelet, peut nous être révélé. À l'instar des clichés, il n'y a jamais *une* sorcière (substantif), ni même plusieurs sorcières singulières qui s'additionnent ; il y a toujours d'emblée *des* sorcières, *jamais* un sujet individuel, seul, *toujours* un collectif dynamique de sorcières, un multiple permis par l'adjectif et la propriété inférée ou attribuée, dont la vitalité se signale à sa capacité de contagion, c'est-à-dire à son pouvoir virtuel d'apposition avec toujours plus de substantifs qu'elle génère alors dans une similarité différentielle.

Carrie n'incarne donc pas si une sorcière parce qu'elle se distingue du commun de ses camarades, comme le laisserait penser le début du film ; elle l'incarne surtout parce qu'elle *reste* une jeune fille parmi d'autres, une jeune fille éminemment *banale*. Le choix du déplacement vers un fantastique plus « réaliste » dépouille la figure du film de De Palma, mais il produit en même temps une autre forme de banalité, plus ordinaire encore, et pourtant moins stéréotypée car plus anonyme, moins identifiable car plus furtive et plus flottante pour reprendre les termes de Deleuze. Cette banalité peut d'autant mieux *transmettre* sa légère différence à d'autres que celle-ci passe en contrebande, sous notre seuil de reconnaissance et de distinction du Même et de l'Autre. Elle peut ainsi affecter la banalité normalisée d'autres pour la faire imperceptiblement dévier en aberration.

C'est cette puissance génératrice et auto-génératrice de la sorcière que signalait déjà, à son corps défendant, la comptabilité déséquilibrée de la formule de Michelet : « Pour un sorcier, dix mille sorcières ». Si l'on amende celle-ci en ôtant le masculin – « Pour une sorcière, dix mille sorcières » –, elle signale alors la puissance propre aux sorcières en même temps qu'elle indique la puissance des clichés suggérée par Deleuze : le multiple. Elle indique par conséquent leur part inquiétante puisque, face au pouvoir en place, pouvoir dominant et organisé dans des institutions ou pouvoir organisé institué dans un sujet, les sorcières ôtent deux instruments primordiaux de domination policière sur les populations (ou sur soi-même) : le contrôle des identités (désormais flottantes) et la validité statistique des recensements

(désormais anonymisés). L'apparition d'une seule sorcière ou d'un seul cliché (déjà multiples) empêche, en effet, les partisans de l'ordre (comme le sujet) de répondre à trois questions capitales : *Qui*, parmi nos membres, nos proches, est une sorcière ou bien quel motif est un cliché ? *Qui*, parmi nos membres, nos proches, n'est pas *potentiellement* une sorcière ou un cliché ? Et, partir de là, *combien peuvent-elles et peuvent-ils* bien être ? Par définition, la sorcière moderne de De Palma serait donc un cliché mais dans un sens qui neutralise la péjoration ordinaire pour élever son aura de hantise, un sens dynamique, reproductible et d'emblée engendré par sa reproduction.

De manière plus générale, c'est peut-être pourquoi, dans les chasses aux sorcières, comme dans la chasse aux clichés, il faut *toutes et tous* les traquer, les persécuter, les identifier et les pousser à se dénoncer les uns les autres, c'est-à-dire à se reconnaître, de manière à élargir toujours plus les cercles de persécutions et de critique, de manière à faire planer leur ombre sur l'ensemble d'une communauté pour mieux la terroriser. C'est peut-être aussi pourquoi il ne suffit pas de tuer les sorcières, comme il ne suffit pas de détruire les clichés comme l'expliquait Deleuze ; il faut les juger en place publique, en faire des exemples, des membres isolables d'une série, puis les brûler sur le bûcher (réel ou symbolique), pour tenter de les réduire enfin en cendres en les exécutant littéralement, patiemment, un à un. Mais le problème avec cette méthode, Deleuze l'avait bien vu pour les clichés, c'est qu'*on n'en a jamais fini*. Si les sorcières comme les clichés peuplent encore si bien l'imaginaire collectif, c'est en vertu de ce principe fondamental de leur puissance, de coefficient multiplicateur, qui les régénère perpétuellement dans les corps comme dans les esprits.

À ce titre, l'élément comparatif masculin-féminin, posé par Michelet, est révélateur de la hantise masculine, tout aussi constitutive du mythe de la sorcière. Puisqu'« un sorcier », seul, ne fait pas le poids, à côté de la masse de ses représentantes féminines – « dix mille sorcières », ou, pour le résumer autrement : parce que chez les sorcières, point d'élue, point d'Harry Potter mais une armée bien plus dangereuse d'Hermione Granger⁵⁵. Car, comme un cliché unique, un sorcier mâle, si puissant soit-il, sera toujours facilement identifiable : son individualité, sa solitude, son exceptionnalité même, font de son existence un fait plus positif, qu'il est possible d'attester et de circonscrire. On pourra plus facilement le trouver, l'étudier, le cerner, le combattre et ainsi espérer l'anéantir ou le corrompre. On pourra le reconnaître et le

55 Ce n'est, malheureusement, pas l'option retenue par les livres et les films *Harry Potter* centrés sur la figure du sorcier-héros-mâle-élu.

réduire au cliché. Mais que faire de dix mille sorcières, de dix mille clichés flottants et anonymes ? Alors qu'il est toujours possible de traquer un individu parmi une foule, d'autant plus s'il s'en distingue manifestement – comment traquer, non plus un individu, mais la foule elle-même, une foule aux contours dynamiques, cachée parmi une autre foule plus grande (le genre féminin dans son ensemble dans le cas des sorcières), sans même savoir si ces deux foules ne finissent pas par se confondre l'une l'autre ? Parmi dix mille sorcières, parmi dix mille clichés, comment retrouver le premier, l'original, comment identifier le modèle dont l'élimination arrêterait la production en série ? La réponse est simple : l'entreprise est tout bonnement impossible, car il n'y ni modèle, ni original, seulement une masse et une puissance commune des sorcières et des clichés, virtuellement subversifs.

Mais on rétorquera que, si cette nature multiple de la sorcière et des clichés suscite à l'opposé une *traque sans fin*, doit-elle forcément être perçue comme l'espoir d'une subversion ? La part multiple, flottante et anonyme des clichés n'était-elle pas perçue par Deleuze comme le ciment d'un misère généralisée ? Avant de revenir à la dimension esthétique, si l'on s'intéresse aux origines socio-économiques de la sorcière moderne, en amont ou en aval de leur mise en images et en clichés, cette dimension de contre-pouvoir, se révèle profondément ambivalente. Pour Silvia Federici dans son ouvrage, *Caliban et la Sorcière*⁵⁶, penser que la figure de la sorcière est immémoriale est une erreur. La sorcière existe certes, à un niveau mythologique, archétypal – celui d'une figure singulière qui métaphorise certaines virtualités de la sexualité féminine ; mais l'invention de la sorcière moderne – celle que l'on chasse, que l'on juge et que l'on brûle (appelons cela le mythe des sorcières multiples) – cette invention s'est effectuée, selon l'auteure, dans un contexte économique et social particulier. Federici estime qu'il s'agit de celui du capitalisme primitif, qui a su puiser dans le fond mythologique de la sorcière, antique et féodale, pour la démultiplier en une collectivité moderne et utile.

La thèse de Federici soutient que le secret de la productivité capitaliste, avant l'accumulation primitive pensée par Marx, est d'abord la division sexuelle du travail qui permet cette accumulation, c'est-à-dire l'exploitation absolue du travail domestique, non-payé, des femmes, qui libère les hommes du partage des tâches précédant, afin qu'ils puissent participer pleinement à l'émergence de l'économie capitaliste. Selon Federici, la chasse aux sorcières

56 Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femme, corps et accumulation primitive* [2004], Paris, Entremonde, 2014.

aurait donc servi aux origines du capitalisme d'élément d'acculturation qui permettait de saper les fondements du modèle socio-économique précédent, défini par la propriété communale des terres et une autre répartition genrée du pouvoir, moins défavorable aux femmes. La chasse aux sorcières lui apparaît donc à la fois comme un alibi et comme un effet de structure complexe permettant, à terme, de déconstruire les schèmes familiaux et sociaux du précédent régime économique ; un régime auquel les femmes sorcières, rebelles, s'attachaient au contraire, selon Federici, ce qui leur a valu de symboliser plus tard les forces archaïques de la nostalgie dans la plus pure logique de la stigmatisation propre aux phénomènes des clichés et des stéréotypes sociaux. Nous avons déjà analysé la redistribution de cette résistance aux bouleversements capitalistes des modes de production, qui engendrent autant de bouleversements sociaux, générationnels et de genre, avec les ouvriers typographes à l'origine du terme « cliché ».

Federici, quant à elle, estime avoir trouvé la confirmation de sa thèse dans l'observation d'un retour de véritables chasses aux sorcières. Celles-ci ont eu lieu au Nigeria dans la période plus récente des années quatre-vingt⁵⁷, où le pays suivait les consignes de développement économique, professées par le FMI, lesquelles détruisaient son organisation sociale. Pour Federici, l'invention des sorcières modernes se situerait donc entre la réalité d'une résistance des femmes à ces bouleversements qui les voient perdre de leur pouvoir social et le fantasme utile d'un nouveau pouvoir qui, par ce moyen, étend son contrôle sur les populations pour leur mise au travail et leur exploitation maximisée. Car, selon Federici, pour garantir le nouveau système de production, il s'agit pour le capitalisme naissant, à travers la figure répulsive de la sorcière, de *domestiquer* une puissance rivale : la puissance de reproduction féminine. D'abord parce que celle-ci symbolise la Nature que le capitalisme cherche à exploiter, mais surtout parce que, plus prosaïquement, la femme renouvelle la matière première la plus indispensable au fonctionnement du capitalisme : la force de travail, au sens de Marx, c'est-à-dire la génération prolétaire suivante, qui vient remplacer la précédente, dès lors que celle-ci devient trop usée pour rester exploitée à plein régime.

Suivons donc Federici jusqu'au bout : si la sorcière moderne est toujours une figure plus collective que singulière, si elle génère autant de clichés, ce serait *aussi* parce qu'elle est un

57 Fredric Jameson identifie cette période, étiquetée postmoderne, comme « l'expression interne et superstructurelle d'une nouvelle vague de domination américaine, économique et militaire, à travers le monde [...] » in *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 38.

outil d'asservissement et d'acculturation brutale des communautés (en particulier féminines) et des peuples (en général), comme c'est le cas du cliché. Car, avant de policer des individus, il s'agit de contrôler des territoires et des populations. La thèse est séduisante, en témoigne le succès et les recensions laudatives de l'ouvrage de Federici, en particulier dans les milieux féministes militants⁵⁸. Mais son respect des méthodes historiques reste controversé. La question centrale du nombre de victimes de la chasse aux sorcières, autant que la proportion entre les sexes (il y eut bien plus qu'un ou deux sorciers mâles exécutés), illustre, pour les critiques, la désinvolture avec laquelle Federici procède. Selon eux, à plusieurs reprises dans l'ouvrage, elle fait ainsi état de « centaines de milliers » d'exécutions, uniquement féminines. Or, l'estimation la plus haute, émanant de l'historienne professionnelle Anne Barstow⁵⁹, évalue le nombre des victimes à 100 000. Les autres spécialistes (Hutton, Levack, Rowlands et Vissière) le situe entre 40 000 et 60 000. En gonflant les chiffres, Federici justifierait son basculement sémantique, de la chasse au *génocide* et au *fémicide* de masse. C'est ainsi qu'elle poursuivrait une méthode et un objectif militant classiques mais douteux au regard des normes académiques : une stratégie du choc pour provoquer la prise de conscience et la mobilisation révolutionnaire dans le temps présent.

Le parallèle avec le Nigeria apparaît également pour les critiques comme un modèle improprement plaqué sur l'histoire, tandis que la condition féminine présentée par Federici, précédant la chasse aux sorcières et le capitalisme primitif, apparaît comme un idyllique âge d'or qui permet, par contraste manichéen, le réquisitoire contre la condition des femmes dans l'époque contemporaine. L'argumentaire de Federici véhiculerait le cliché heureux d'un passé et le cliché catastrophe d'un bouleversement contre les clichés contemporains de la domination. Il s'agirait par conséquent d'une rhétorique et d'un *storytelling* selon les critiques qui remarquent comment Federici, non seulement prend des libertés avec l'histoire mais joue aussi à la falsifier, en décontextualisant et en coupant certaines images du Moyen-Âge qui représentaient l'*utopie* d'une cité gouvernée et peuplée par des femmes, pour servir d'illustration à leur prétendue condition réelle.

Quelle que soit la validité scientifique du travail de Federici, il est intéressant pour nous de redéplacer et de recontextualiser sa thèse, du terrain historique au terrain mythique et à celui, performatif, du politique et de l'esthétique, des images et des clichés. La figure de la sorcière

58 Mona Chollet, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2019.

59 Anne Barstow, *Witchcraze : A New History of European Witch Hunts*, London, Pandora, 1994.

moderne n'est, en effet, pas immémoriale ; mais elle n'est également pas tout à fait objectivable. Dans son sens moderne, elle correspond plus à une reconstruction a posteriori du XIX^e siècle, romantique et victorien, qui fantasme ses origines moyenâgeuses entre le rêve et le cauchemar. En ce sens, la thèse de Federici complète le mythe petit-bourgeois de droite de la sorcière par le mythe révolutionnaire de gauche, au sens où l'entend Roland Barthes dans *Mythologies*. Selon lui, un mythe est, par nature, ambivalent ; il est tiraillé entre son usage normalisant et son usage subversif, qui figent tous les deux sa stéréotypie bicéphale.

La plasticité de la fantasmagorie mathématique des sorcières rejoint alors autant la fantasmagorie subversive d'un déferlement de masses ingouvernables qui destituent les pouvoirs, qu'elle rejoint la fantasmagorie de l'accumulation primitive du Capital comme l'envers de la future multiplication illimitée des marchandises artificielles. Celles-ci, pour être produites, doivent capter, récupérer et exorciser leur altérité naturelle : le pouvoir de génération féminin, au plan aussi bien pratique que symbolique, car il risque toujours de hanter l'ordre social dont les seuils démographiques et les pyramides des âges permettent parfois de prévoir les révolutions. Partant donc néanmoins de cet éclairage critique, reporté à un niveau mythologique, l'ambivalence de la figure de la sorcière, l'ambivalence de la puissance *des* sorcières devenues clichées, apparaît encore plus profonde à notre époque contemporaine. D'un élément initial d'*acculturation* dans le stade pré-capitaliste, une fois les sorcières réappropriées, elles ont pu devenir un élément potentiel de *contre-culture*, notamment dans les années soixante-dix pour ne citer qu'elles, avant de constituer, de nos jours, un élément banal de la *culture* de masse, dégénérant, ici et là, en clichés inoffensifs.

L'autre intérêt pour notre questionnement de cette extrapolation du rapport entre les sorcières et pré le-capitalisme est que la cause de leur état de banalisation n'est plus exogène à la figure de la sorcière. Elle n'est pas seulement une *conséquence* de leur récupération par les mythologies et les clichés du système capitaliste. Elle serait également endogène à la nature même des sorcières modernes. À nouveau, la question devient de savoir si ce mouvement de banalisation en cliché péjoratif est réversible ou irréversible ? Par leurs origines et la nature ambivalente de leur puissance, les sorcières modernes sont-elles condamnées à devenir des clichés négatifs, servant le système contre lequel elles promettaient de s'élever ? Ou bien sont-elles encore virtuellement, dans leurs représentations, capables de le renverser⁶⁰ ?

60 À ce titre, que doit nous suggérer le mouvement de contagion planétaire *#metoo*, transformé en France en *#balancetonporc* ? Ne faut-il pas voir, derrière le hashtag, la propagation d'une formule figée, d'un cliché au

Le rapprochement entre la figure de la sorcière et le personnage automobile du film de Carpenter n'est pas non plus évident à première vue. Cette qualité de sorcière de *Christine* est pourtant indiquée par le modèle de la voiture en question : une Plymouth Fury 1958. Le terme « furie » désigne, en effet, les divinités infernales de la Rome antique, chargées d'exécuter la vengeance divine, autant qu'il renvoie dans le langage courant à une femme donnant, occasionnellement ou régulièrement, libre cours à sa colère, sa rancune, dans un déchaînement de violence incontrôlable. Deuxième indice, parmi bien d'autres : si Christine est une sorcière, plus particulièrement moderne, ce n'est plus en vertu de la disparition de ses attributs folkloriques (chapeau pointu, nez crochu, etc.), comme c'était le cas pour Carrie, mais parce qu'elle opère la *fusion* métonymique de la figure de la sorcière avec l'un de ses attributs les plus fameux : son balai, c'est-à-dire son véhicule, devenu par la magie industrielle une automobile. C'est ainsi donc qu'à un premier niveau, King et Carpenter contournent le cliché banal pour l'élever à un état supérieur, en camouflant la figure de la sorcière dans un objet banal qui l'anonymise et lui rend toute sa dangerosité, non plus par superstition mais par un animisme laïc qui s'ignore comme tel.

À travers Christine, la figure de la sorcière finit donc par *posséder* le client et surtout la marchandise par excellence du capitalisme américain : une voiture, *a fortiori* celle de son âge d'or, les *fifties*. De cette manière, la fusion du motif de la sorcière n'affecte pas seulement son véhicule-attribut, elle insémine le régime économique même qui la produit et l'invente : le capitalisme. Christine déplace ainsi la paranoïa de la chasse aux sorcières au sein même des produits normalisés du système. La fantasmagorie du Capital redevient fantasmagorie romantique, le cliché retrouve sa vitalité en infectant son régime de production. Par nature, la sorcière moderne de *Carrie* et *Christine* est donc bel et bien un cliché, mais dans un sens qui neutralise la péjoration, tout en conservant sa charge maléfique et inquiétante, un sens dynamique, reproductible et d'emblée engendré par sa reproduction.

sens initial du terme ? Ce cliché n'est-il pas une formule de sorcière, c'est-à-dire un cliché *des* sorcières qui a le double pouvoir : d'abord, de révéler et faire grandir la solidarité des femmes-sorcières à travers le monde ; puis, de renverser le motif de la chasse aux sorcières vers une chasse aux princes, soit disant charmants du patriarcat et du capitalisme, en les transformant, par cette formule magique, en autant de crapauds-porcs. Avec la peur, le pouvoir de juger, le regard qui fait l'altérité répulsive, change de camp (on pense notamment à la vogue des signalements photographiques sur les réseaux sociaux de comportements et d'hommes machistes). Est-ce un hasard, si l'accusé originel du mouvement fut un prince des temps modernes, un producteur de cinéma américain, un sorcier officiant aux fantasmagories et aux clichés du Capital ?

Plus directement que Carrie, la voiture Christine apparaît comme un cliché à au moins trois niveaux. Premièrement, au niveau matériel, il s'agit d'un modèle d'automobile produit en série, un modèle littéralement « tout fait » et répété mécaniquement, jusqu'à devenir un emblème, technique et commercial, banal à première vue, des *fifties*. La séquence d'ouverture de *Christine* située à Détroit en 1957 sur la chaîne de montage de l'usine le rappelle. Deuxièmement, au niveau mythologique, comme on le sait, la voiture de manière générale symbolise l'Amérique dans l'imaginaire et dans *Christine* plus encore par son modèle – une Plymouth Fury 1958, car le nom de « Plymouth » renvoie bien évidemment à la ville fondée par les colons anglais du Mayflower. Mais si la voiture Christine syncrétise une mythologie américaine, c'est surtout parce qu'elle en est l'objet fétiche par excellence, celui qui permet d'enclencher la « poursuite du bonheur », inscrite dans la Constitution.

On le sait, la voiture dans nombre de films américains participe, en effet, de l'apprentissage et de l'émancipation adolescente : elle permet l'émancipation et l'autonomie sexuelle car elle permet l'autonomie de mouvement, grâce elle le dépucelage peut se mener à bien dans les marges, loin de la famille : dans une cabane de vacances, à l'occasion d'une sortie au lac ou dans la voiture elle-même, etc. La voiture est l'enjeu trivial de *Back to the Future* où le héros change de famille (trop pauvre) pour parvenir à ses fins (se faire acheter sa propre voiture). Mais le nom féminin de *Christine* ne procède pas seulement à l'anthropomorphisation de la voiture ; il est *performatif* – il réalise déjà le dépucelage dans la rénovation, l'entretien et la conduite du véhicule par le héros, Arnie Cunningham (Keith Gordon fraîchement sorti d'un rôle similaire d'adolescent un brin pervers dans *Dressed to Kill* de Brian de Palma).

Troisièmement enfin, au niveau cinématographique, la voiture de *Christine* amalgame, objective et abstrait dans le même temps la figure d'antagoniste du *slasher* : le tueur froid et mécanique qui s'attaque aux adolescents qui cherchent à assouvir leurs pulsions. Ce tueur agit le plus souvent comme principe civilisateur de refoulement. Mais, à l'inverse, Christine subvertit le schéma. D'abord, elle engendre, permet et consacre la déviance sexuelle du héros. Plus profondément ensuite, elle révèle la structure libidinale et consumériste de la société. Enfin, elle radicalise son ordre symbolique jusqu'à l'aberration. Car *Christine* syncrétise, en même temps qu'elle renverse l'ordre libidinal et genré du *slasher* : ce n'est plus un homme qui se déchaîne contre des jeunes femmes mais une jeune-vieille femme-voiture qui se déchaîne contre de jeunes hommes en vampirisant un autre de leurs congénères. Les tueurs de *slasher* sont, en effet, à quelques exceptions près, des hommes ; les femmes-tueuses du

cinéma en passent généralement moins par l'anonymisation que par une monstruosité physique, maîtrisée dans un registre souvent mythologique, voire folklorique (sorcières, gorgones, etc.), quand elles ne délèguent pas leurs meurtres à d'autres hommes (on pense évidemment à la mère de Norman Bates dans *Psycho*).

À cet égard, le traitement du roman de Stephen King par Carpenter radicalise les choix analysés plus tôt avec *Carrie* concernant l'écueil du folklore et des attributs de la sorcière⁶¹. Carpenter propose une version proprement cinématographique de *Christine* qui exploite les potentialités de son médium. Dans le roman, la voiture Christine existe à peine, aux dépens de son ancien possesseur, Roland LeBay, décédé et revenant entre le fantôme et le zombie. La possession du héros ne fait donc que passer par la voiture qui reste à l'état d'objet transitionnel, elle est bien plus exercée par l'ancien propriétaire de Christine que par le véhicule lui-même. Dans le livre, la dégénérescence d'Arnie qui, progressivement, n'est plus lui-même, est accentuée par la reconnaissance impossible de sa signature qui devient celle de LeBay⁶². La métamorphose passe donc par les spécificités du médium de l'écrit, par les signatures d'Arnie qui finissent par se confondre avec celle de LeBay et par la répétition de formules clichées du second par le premier (« l'odeur de minette » des voitures adorées et le mantra de LeBay puis d'Arnie sur les « merdeux »).

Nous retrouvons le problème évoqué précédemment de la métaphore au cinéma, de la transposition d'effets de style proprement littéraire dans un médium de l'image. Si, pour prendre un autre exemple King peut suggérer que la voiture Christine prend vie à travers la métaphore des yeux verts du tableau de bord, Carpenter ne dispose pas de cette ressource. Il élimine donc ces éléments littéraires pour se concentrer sur la voiture en elle-même, comme objet, image, sonorité et surtout comme *corps de cinéma*. Cette contrainte de montrer commande également certains changements dans le scénario. Ainsi, là où King propose une résolution du mystère qu'il concentre sur le personnage de Le Bay et son histoire, là où il personnifie le problème, le subjectivise, Carpenter, au contraire, se désintéresse de ce sous-texte, classique des logiques du film d'horreur ordinaire où, une fois l'énigme résolue, le mal rentre chez lui et l'ordre se restaure.

61 Stephen King, *Christine* [1983], trad. Marie Milpois, Paris, Albin Michel, 1984.

62 Le roman intègre visuellement ces signatures manuelles.

Dans le film, Le Bay devient donc un personnage secondaire, un passeur, le conteur d'un mythe de la voiture qui ne compte pour que pour son effet d'ambiance, l'aura qu'il confère à l'objet, au lieu de personnifier une énigme à résoudre. Ce n'est plus l'écrit qui compte mais la parole. L'objet transitionnel de la voiture peut ainsi devenir le sujet inquiétant et le sujet LeBay devenir le support transitionnel de son aura. Carpenter abstrait, objective le mal, il l'*anonymise* dans le nom générique même de Christine. Plus qu'à Stephen King, on lui doit donc l'abstraction du fantastique et sa radicalité car il doit montrer matériellement à l'image ce que le roman métaphorisait par l'écrit. Le résultat est, à notre sens, en faveur du film qui, paradoxalement, peut rester plus suggestif que le roman qui doit en passer par l'intervention de trop nombreux cadavres et d'effets de style fantastiques pour susciter la peur. Ces modifications ont encore le mérite d'aller dans le sens d'un projet esthétique et politique propre à Carpenter que Nicole Brenez identifie, sans citer *Christine*, de la manière suivante :

« L'œuvre de John Carpenter [...] relève d'un projet figuratif d'ordre systématique qui, dans son cas, concerne la représentation de l'Antagoniste. Dans un premier temps, l'adversité est traitée sur le mode de l'informe, infra ou ultra-figuratif : ombres anonymes dans *Assault on Precinct 13* (1976), brouillard dans *Fog* (1979), plasticité générale de l'adversaire qui, dans *The Thing* (1982), épouse la forme de tout ce qu'il dévore. À partir de cette extension plastique qui s'inscrit encore dans une logique de l'effigie locale, deuxième temps, *l'antagoniste se propage et devient une doublure du monde* : imminence du futur dans *Prince of Darkness* (1987), aliénation capitaliste dans *They Live* (1988), invisibilité sociale dans *Memoirs of an Invisible Man* (1992) et synthèse figurative dans *In the Mouth of Madness* (1994), récapitulatif des formes de l'étrangeté qui s'achève à peu près sur cette phrase explicitant la source de l'angoisse : « une espèce frémit aux signes de sa disparition », comme si toutes les ébauches fantastiques répertoriées par Carpenter manifestaient autant d'apprêts à un deuil anthropologique. Puis, rejoignant la formidable trilogie des *Body Snatchers*, l'autre devient le même avec les petits enfants du *Village of the Damned* (1995). Alors, après cette solution ultime par homonymie, l'adversité se déplace et trouve une quatrième forme : l'antagoniste n'est plus une entité, locale ou universelle, il devient lien entre les phénomènes – l'occurrence, la terreur qui règne entre homme et femme, c'est le Vampire dans le dernier film à ce jour de John Carpenter (*Vampires*, 1998). »⁶³

C'est aussi la raison pour laquelle, dans sa description des clichés Deleuze nous semble si fortement emprunter à Carpenter, sans toutefois le mentionner. Car, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit, non pas de représenter, mais de faire *sentir*, l'antagoniste, l'Autre, logé dans le

63 Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 14.

Même et ses répétitions, la menace et donc la nécessité de l'*âgon*, du combat contre cette altérité qui se fait passer pour semblable⁶⁴.

Pour répondre à nos questions initiales, la charge de cliché contenue dans le motif de la voiture-sorcière est-elle donc le *résultat* de la mise en images de Carpenter qui répéterait une formule toute faite du capitalisme industriel et du cinéma pour la figer, l'user et finalement aboutir à sa banalisation ? Ou bien cette charge *précède*-t-elle le motif qu'en fait Carpenter : le motif est-il déjà « tout fait » et sa répétition finit-elle par l'user et le banaliser ? La réponse de Carpenter poursuit celle entrevue de Billy Wilder pour Marilyn Monroe et outrepassa les bornes de notre question.

Si Christine est un cliché si syncrétique et si emblématique de la voiture américaine, c'est d'abord qu'elle est *déjà* affectée par la répétition de son processus de production (matériel, mythologique et cinématographique), avant même qu'elle ne naisse à l'image. Dans la scène d'ouverture, la voiture apparaît, en effet, déjà « toute faite » à l'image. Elle est matériellement et littéralement saisie comme un *ready-made* à la fin de la chaîne de montage. Le terme « tout fait » ou « prêt-à-porter » renvoie alors à cette part du manufacturé industriel, de la marchandise normalisée à consommer tout de suite. Dans cette séquence, Christine subit les dernières vérifications d'usage. Mais, en vérité, Christine existe intensément dès l'espace liminaire du générique : d'abord par son signe, non pas phallique mais vulvique ou vulvaire, un « V » sur le capot, autonome dans le générique à la manière d'un logo stylisé, qui s'opposera bientôt au symbole grossièrement phallique du cigare d'un employé de l'usine qui laisse ses cendres sur la banquette, avant d'être châtié et symboliquement châtré. Christine existe ensuite par l'aura de son nom qui sert de titre au film. Mais si son existence précède toute essence catégorisable, c'est enfin, ou plutôt d'abord, par le son qu'elle produit. Car Christine a déjà démarré toute seule dans le noir des premières secondes du film qui précède le logo et le titre. Ses soupapes clapotent, son moteur tourne à l'arrêt en correspondance avec le déroulement du générique du film, encore à l'arrêt, mais lui-aussi frémissant, comme le désir du spectateur, de se voir commencer.

Cette place sonore du personnage-objet et du motif de la voiture, légèrement en amont du générique à proprement parler (au sens du défilement du titre et des noms des personnes ayant participé au film), lui confère de manière singulièrement cinématographique son pouvoir

64 Sur l'*âgon* voir l'introduction par Deleuze et Guattari de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*

d'autogénération, la sorcellerie de son antécédence et donc une part fantasmatique d'*incrée*. Christine, comme Idée, est déjà présente avant sa fabrication comme objet. Alexandre Tylski rappelle, à cet égard, l'origine du terme « générique » pour le cinéma :

« En premier lieu, le mot « générique » serait originellement né en 1582 (du latin *genus, eris*) pour désigner ce qui « appartient à la compréhension logique du genre (opposé à spécifique) » (cf. *Petit Robert*). Le générique est donc à la base du mot « général » opposé par nature au spécifique, au particulier et à l'individuel, il a une résonance résolument globale, collective et publique. Lorsque le « générique » est devenu au début du xx^e siècle un terme lié à la technique et à la théorie cinématographiques, il en a indéniablement conservé les fondements [...] »⁶⁵

À bien des égards, le cliché de Christine tire sa puissance de ces caractéristiques strictement logiques du générique : le genre d'abord, le général, opposé au spécifique, au particulier et à l'individuel trop facilement identifiables par leur singularité. La résonance de Christine, au sens propre et sonore du terme, lui confère d'emblée les forces troubles d'un élément collectif, identifiable et anonyme à la fois, fixé par son logo et son nom mais, en même temps, anonyme et déjà destiné, prostituée à son public. La pleine activation de ces virtualités est également rendue possible parce que la présence de Christine, comme enclencheur du générique et du film, s'hybride et puise à d'autres sens du terme « générique » que mentionne Tylski, avant de les mettre de côté pour la suite de son analyse :

« Il peut être noté par ailleurs que le mot « générique » se situe, dans le dictionnaire français, non loin de noms évocateurs et cousins que « généalogie » « génération » et « genèse » [...] La nature matricielle des génériques d'ouverture, engendrant la fiction à venir, a mené Thierry Kuntzel à nommer « matrice génératrice du texte » le générique de début – ce que Nicole Mourgues reprendra ensuite sous le terme de *matrice*. Dans le même ordre d'idée, pourrait être proposée l'expression « générique-mère », avec une connotation biologique (et affective). »⁶⁶

La puissance d'emblée revitalisée du motif de la voiture dans le film de Carpenter est permise par cette connexion contre-nature des sens du générique, présente à la source de production des clichés : la *matrice*, avec la particularité auto-génératrice pour Christine de court-circuiter toute possibilité de filiation maternelle, comme paternelle, sinon celles contingentes en un sens, de King et de Carpenter du point de vue d'un motif qui les dépasse. Du point de vue

65 Alexandre Tylski, *Le Générique au cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 11.

66 *Ibid*, p. 11-13.

filmique, Christine enfante le générique, l'apparition du nom du réalisateur, des acteurs et de toute l'équipe technique ; elle est la matrice du film, parce qu'elle est littéralement *sui generis*, issue de son propre genre, un cliché préfabriqué en même temps qu'auto-généré.

Pour nuancer et compléter l'argument à un autre niveau, il faut ajouter que si le cliché Christine est d'ores et déjà « tout fait », c'est parce qu'il est suscité, appelé par un double désir. En premier lieu, celui du spectateur du film avant que le film n'ait véritablement commencé. En second lieu, celui du héros du film qui est l'âme candide que la voiture attendait depuis le début pour la vampiriser. Plus profondément encore, si ce cliché peut être suscité, comme par incantation magique, c'est parce qu'il est déjà « tout fait », préfabriqué par le système libidinal qui produit la voiture en même temps que son image cinématographique, c'est-à-dire le capitalisme patriarcal et le cinéma américain.

L'ouverture visuelle du film est on ne peut plus claire à cet égard : une chaîne de Plymouth Fury (parmi laquelle apparaît Christine) est révisée par une chaîne d'hommes sur la chaîne de montage de l'usine que suit un travelling détaillant chaque partie du corps du véhicule. Cette image-mouvement archaïque fond le défilement de l'image et le défilé des voitures en une parade de *pin-up* sous les yeux de leurs spectateurs et créateurs. Les voitures, et Christine en particulier, sont magnifiées, presque sculptées par un collectif d'ouvriers Pygmalion qui désirent déjà qu'elles prennent vie. Une autre scène du film est encore plus explicite à cet égard : détruite par des voyous, laissée en ruine dans un garage, Arnie demande à Christine de se régénérer comme s'il lui demandait un *strip-tease* (« Show me ! »). Ce passage nous semble emprunter secrètement son motif masqué du *strip-tease* à Hitchcock et la scène de substitution finale de Judy en Madeleine dans *Vertigo* (1958)⁶⁷. Dans *Christine*, sur une musique langoureuse, les formes de la voiture se *regonflent* littéralement, la tôle brisée et cabossée de la carrosserie retrouve son état neuf et son rouge flamboyant, métonymisant en même temps la turgescence du personnage devant ce spectacle. Autre exemple d'une virtualité propre au médium cinématographique que le roman de King ne peut emprunter.

Ce que met à jour *Christine* à propos des clichés relève d'une caractéristique encore inaperçue pour le moment des clichés et, plus particulièrement d'une logique des clichés du cinéma, celui de Carpenter plus encore. Si la part fabriquée du cliché est apparente – elle est

67 Dans ses entretiens avec Truffaut, Hitchcock qualifie, en effet, cette scène de *Vertigo* de strip-tease inversé : le comble de l'habillage, la coiffure et le chignon, métonymise pour lui le dépouillement final de la petite culotte. François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

même montrée dans la scène d'ouverture de *Christine* – elle doit en même temps être dissimulée dans le processus même de sa monstration : comme un phénomène magique, frappé par l'antécédence (ici maléfique) d'une part d'incrée en elle qui lui donne vie. Que ce mécanisme de dévoilement-dissimulation soit éventé, le cliché retombe, il s'use en effet, se fige et se banalise ; qu'il continue au contraire de faire illusion, le cliché vit ou revit avec un surcroît d'intensité. En cela, *Christine* n'est donc pas seulement « toute faite », elle est *préfabriquée* et, par là, *sur-faite*. Comment parvient-elle à incarner un cliché vivant qui suscite des stimulus qui n'ont rien de fade et de décevant ? Comment atteint-elle un cliché supérieur, au contraire, qui dérègle l'accord des facultés du héros ? Elle y parvient à travers cette antécédence mystérieuse de son processus de fabrication qui fait d'elle une sorcière.

L'exceptionnalité du cliché de la sorcière de *Christine* comme celui de *Carrie* est donc un trompe-l'œil. Pour dix mille voitures, une Christine pourrait-on croire, mais Christine vaut pour dix mille voitures, comme *Carrie* valait pour dix mille jeunes filles. L'originalité supérieure de *Christine* réside dans le fait que la féminité maléfique de la voiture-sorcière n'est plus le signe d'une résistance extérieure à l'ordre patriarcal ; elle est le produit du fétichisme marchand et masculin lui-même, qu'il soit, dans le film, celui des ouvriers qui la fabriquent sur la chaîne de production ; ou qu'il soit le fétichisme du désir masculin des propriétaires successifs de la voiture qui se la *transmettent* jusqu'à Arnie, comme Carrie recevait son pouvoir par filiation et le transmettait par sororité onirique. La voiture-sorcière Christine et son cliché sont ainsi installés au cœur même du système, au plus profond de son régime de désir et de possession, au double sens du terme, de propriété et de possession magique, amoureuse et sexuelle. Le contrôle, comme l'écrivait Deleuze, « est retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir », il sert à « inventer un art du contrôle » qui figure la nouvelle résistance.

Là où Carrie devenait un cliché supérieur par confrontation à deux régimes du cliché, l'un suggestif (« exprime-toi en tant que femme »), l'autre oppressif (« réprime-toi en tant que femme »), sortant ainsi des bornes du film d'apprentissage normalisateur, Christine incarne d'emblée et littéralement le cliché qui conjugue les régimes de clichés : suggestif (« possède-moi ») et oppressif (« soit possédé par moi »), jusqu'à les faire dysfonctionner et à corrompre l'apprentissage du jeune homme, d'abord virilisé, très vite pervers, bientôt paranoïaque et finalement psychopathe. Dans les deux cas, il ne s'agit ni pour De Palma ni pour Carpenter d'abstraire des clichés déjà-là pour les conjurer ou les éliminer, ni d'extraire une Image ou

une Figure qui se dresse contre et en dehors d'eux, pour reprendre les formules de Deleuze. Il ne s'agit pas non plus de répéter des clichés pour les parodier ; il s'agit d'en exposer les puissances maléfiques, et par là, de les *sentir* de telle manière qu'ils ne sont plus tout à fait des clichés. Même s'ils continuent imparfaitement d'apparaître, d'être identifiés et reconnus comme tels, ils ne peuvent plus être *jugés* comme tels.

L'image-clichée et dominante du contrôle est une image exsangue, une image sans vie, une image lisse et propre sans cervelle et sans corps – Carrie si elle canalisait sa libido dans le coït hétéro-sexué consacré par le cérémonial du bal de promo ou bien Carrie si elle refoulait sa libido sous la férule d'un autre genre de cérémonial de sa mère. L'image-clichée minoritaire et esthétiquement subversive, quant à elle, reprend la première pour lui faire remonter le sang au visage ; elle joue du débordement du plein vers le creux ; elle est l'image qui, à l'instar de Carrie et Christine, gicle, pisse, coule, brille, se regonfle, brûle et explose, tout en montrant combien cette remontée du sang n'atteste plus du réel, c'est-à-dire de vrais corps enregistrés à l'écran, qu'elle tend toujours vers un artifice, un simulacre, une puissance du faux mais toujours d'un corps *de* cinéma. Une puissance tout de même, qui bouleverse le spectateur et le réel. Comme le note à nouveau Durafour :

« [...] seul compte, au-delà du sang présent à l'écran, que des images se signalent à un moment donné [...] par rapport à un corps figuratif, en l'occurrence l'image représentative et narrative de type fictionnel, comme 1/ un empoisonnement du sang, un dégât septicémique, par le dérèglement, par l'intoxication, par la contamination (des codes, des formes, et ainsi de suite) ; et comme 2/ ce qui se nourrit en même temps de ce qu'il reste du suc vital de l'ancien cinéma qu'il infecte, une boulimie hématophage, où l'on puise, parfois sans vergogne, à ce que des vieilles images peut donner un regain de vitalité mis à l'ordre du jour nouveau. »⁶⁸

Deleuze avait donc bien raison de penser que le peintre, comme le cinéaste ajouterions-nous, ne sont pas devant une toile blanche ou un écran vierge, que ceux-ci sont toujours pleins de clichés, plus ou moins actuels, plus ou moins virtuels, et que ces clichés renvoient aux images qui peuplent l'atelier et le monde, images photographiques, de la presse, de la télévision, du cinéma, de la publicité, etc. Mais encore faut-il déterminer quelles images-clichés l'artiste a en tête et comment ils les *sent* dans sa tête ? S'agit-il d'images-clichés exsangues ou d'images-clichés pulsantes ? S'agit-il d'images-clichés qui sont strictement des vues de l'esprit ou bien s'agit-il d'images-clichés gorgées d'une matière corporelle et d'une chair extraites, moins du

68 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma*, op. cit., p. 26.

réel que de sensations puissantes, c'est-à-dire d'autres images vraies ou fausses, du cinéma ? Carpenter comme De Palma auraient-ils des images-clichés en tête, des images dominantes, vulgaires, commerciales, nostalgiques, *mainstream*, il nous semble qu'ils sentent et nous font sentir de quelle sueur et de quel sang versés ces images ont été faites et peuvent être refaites.

2. De l'inquiétante faculté à l'inquiétante familiarité des clichés

a. Pygmalions de la banalité, zombies et principe du *snatching*

Du maniérisme, à la sorcellerie, en passant par la cannibalisation, le point commun de nos propositions précédentes, concernant l'esthétique aberrante et subversive des clichés et les « conditions spéciales » de leur production, peut se résumer en un seul impératif : *il faut que soient données des corps*, des corps composés d'images mais qui passent à travers les images, des corps qui les débordent, qui s'y multiplient, pour atteindre le seuil d'intensité qui fait basculer la réception de reconnaissance des clichés en un sentir esthétique.

Dans un registre et une tonalité tout à fait différentes à celles entrevues jusqu'à maintenant, les sculptures de Duane Hanson ont l'intérêt de reposer le problème mimétique du trompe-l'œil dans le contexte plus moderne de l'incarnation et de la mise en scène de corps éminemment clichés. Pour rappel, les sculptures de Hanson sont réalisées à partir d'un moulage effectué directement sur des modèles vivants, souvent choisis parmi l'entourage de l'artiste. Ce sont des parents, des voisins, des personnes rencontrées dans sa vie quotidienne. La sculpture obtenue grâce à moulage est ensuite peinte par l'artiste, de manière à y ajouter un maximum de détails : grain de la peau, veines, boutons, etc. Ses sculptures sont habillées, emperruquées, coiffées et arrangées dans une mise en scène minimaliste, réduite à des poses figées qui renvoient au quotidien le plus banal.

Comme Bruce Bégout l'a écrit, l'œuvre entière de Hanson est une sculpture de la « condition américaine »¹. Mais ses mises en scène, en plus des sculptures elles-mêmes, maximise un effet de trouble esthétique et de perturbation cognitive pour le public. Le point intéressant, selon nous, est que Hanson propose une autre forme de dérèglement de notre sens commun et de son

1 Bruce Bégout, *Duane Hanson*, Paris, Actes Sud, 2010.

modèle de recognition. Il outrepassa une question de la doxa réduite aux discours et aux opinions, en passant de l'image de l'objet banal magnifiée en icône par le pop art à celle du corps ordinaire. L'expérience esthétique de ses œuvres fait alors intervenir et apercevoir notre sens commun comme « faculté inquiétante ».

L'hyperréalisme, par définition, est censé relever de la stricte dénotation. L'œuvre doit être le signe complet de la chose représentée. À la manière de l'art conceptuel, il doit y avoir une équivalence complète entre : 1. Le modèle vivant, la chose. 2. Sa représentation photo-réaliste en sculpture et à échelle grandeur nature. 3. Le concept, l'énoncé, le titre ou l'étiquette qui désigne de la manière la plus neutre possible, aussi bien le modèle représenté que sa représentation. À cet égard, les œuvres hyperréalistes sont donc censées relever du modèle strict de la recognition et donc des clichés, au sens pauvre du terme, sauf que la représentation et la répétition radicale de ce modèle cognitif finit, dans le travail de Hanson, par le dénaturer et par en pervertir les effets.

Pour parvenir à ce renversement, Hanson refuse dans les œuvres de sa maturité toute dramatisation de ses sculptures trompe-l'œil car elle permettrait d'identifier une action et donc une psychologie. Au contraire, ces figures ne sont plus saisies dans un mouvement, comme ses premières pièces, mais *figées* dans une pose neutre, impassible, dépourvue d'émotion ou de signification. Elles sont donc à l'opposé des poses académiques épinglées par Diderot, lesquelles exprimeraient caricaturalement soit la surprise, soit la colère, etc. Le trompe-l'œil hansonien agit donc comme un corps-cliché mais *soustractif* et *entropique*. Ses personnages sont affectés par un songe creux car leur intérêt ne réside pas dans l'émotion qui les habite mais dans l'affect que ce manque suscite chez le spectateur.

Le travail de Hanson n'intègre donc pas dans l'imitation, la dimension d'un désir de Pygmalion, de rendre vivante la sculpture puisque celle-ci ne simule aucune animation. Au contraire, Bégout nous semble voir juste lorsqu'il sent dans ces sculptures une omniprésence de la mort. Il écrit :

« Le rapport entre sa sculpture et la mort n'est donc pas secondaire. Il constitue l'axe de son travail : cette volonté de représenter des êtres vivants dans un avatar inerte, même sous forme de cadavres. D'ailleurs on peut se demander si, même lorsqu'ils sont figurés en vie dans des situations courantes, les personnages de Hanson ne portent pas toujours la mort en eux [...] comme une réalité déjà en acte, comme une emprise de la mort sur le vivant, sur toute matière, comme le devenir cadavérique du corps. »²

2 *Ibid*, p. 8.

Les poses de ses sculptures ne sont donc ni académiques, ni (illusoirement) vivantes ; elles sont *figées* et *flottantes* à la fois, *singulières* et *anonymes*, pour reprendre à nouveau les mots de Deleuze. Elles sont en suspens, elles mettent en doute notre croyance et problématisent le lien du spectateur avec la partie du monde, intérieur et extérieur, qu'elles occupent. Si les œuvres de Hanson sont tellement figées et pourtant si flottantes, c'est parce qu'avant d'être des sculptures, elles ont déjà existé dans une vie précédente comme des images, des arrêts sur image, ce qui explique pourquoi Bégout peut dire qu'elles « figent un état déjà figé »³. Il s'agit là, selon nous, d'une politique proprement esthétique qui renvoie aux peintures de Manet, à ses personnages de la vie moderne, figés dans des postures d'histoire de l'art et figés dans la lumière crue d'un flash photographique, comme dépourvus de vie⁴. Hanson conjure l'écueil du kitsch par le biais de cette esthétique photographique et zombie.

Les zombies du cinéaste George Romero, eux-aussi, renversent la normalité kitsch en aberration. Il révèlent que l'une n'est pas l'envers de l'autre mais que normalité et aberration sont toutes les deux interchangeables, qu'elles participent d'une « double nature ». Neuf ans après la célèbre *Supermarket Lady* de Hanson (1969), la même année que l'article précité de Victor Gruen sur la dégénérescence des supermarchés, sortait le film de George A. Romero, *Dawn of the Dead* (1978). L'intrigue du film est la suivante : les survivants d'une apocalypse zombie se réfugient dans le Monroeville Mall de Pittsburgh en Pennsylvanie. Ils découvrent que les morts-vivants peuplent le bâtiment, qu'ils y errent sans but, comme les automates d'un décor de fête foraine. L'hypothèse formulée par les personnages survivants pour expliquer cette errance des zombies dans le *mall* condense la charge de Romero contre la société de consommation. S'ils reviennent hanter ce lieu, c'est autant par nostalgie que par automatisme. Ils y déambulent, poussés par la mémoire instinctive et leurs habitudes de consommateurs. Leur qualité de clichés, morts et vivants à la fois, est signalée par la démarche saccadée et mécanique de leurs corps qui sont affectés d'un « Gruen effect ». Marc Berdet suggère, en effet, que l'errance zombie est préfigurée par celle du consommateur :

« Les faiseurs de *mall* ont donné un nom à cette inflexion du pas décidé du visiteur en démarche ambulatoire : c'est le *Gruen effect* ou encore le *Gruen transfer*. Ce terme désigne le moment exact où l'utilisateur, qui avait une

3 *Ibid*, p. 11 : « À leur contact, on retrouve l'émotion des premières photographies, quand le temps de pause requis obligeait les sujets à rester de longues minutes immobiles, créant cette impression étrange d'un temps à l'arrêt, soustrait au passage et au mouvement, synonymes de corruption. »

4 Voir à cet égard les analyses de Michel Foucault dans *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004, et celles d'Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 2011.

destination et un but précis, se trouve transformé en consommateur impulsif au gré des charmes du décor. Une modification immédiatement repérable : son parcours, jusque-là rectiligne, devient *erratique*. »⁵

La réduction à l'état zombi, l'errance de ces monstres dans les couloirs du mall du film de Romero, ne fait donc que révéler que les « gens », actuellement infectés, étaient *déjà* virtuellement des zombies. De la même manière que les sculptures de Hanson sont déjà des images clichées avant d'être incarnées dans des corps. Dans l'hypothèse critique de ses personnages vivants, les zombies du film de Romero étaient donc déjà affectés d'un état malsain de somnambulisme. Ce dernier les faisait sûrement revenir hebdomadairement dans ce lieu artificiel, à tel point que cet apprentissage répétitif et aliénant de consommation, les y fait revenir encore et encore, par-delà leur mort.

Dans la suite du film, les survivants de Romero colonisent à leur tour les lieux. Ils les débarrassent peu à peu des morts-vivants parasites, usées comme les corps-clichés les plus ordinaires de Hanson, le grimage de la pourriture en plus. Les personnages du film aseptisent donc une deuxième l'endroit ; pour reprendre les mots de Kundera, ils hygiénisent une deuxième fois la merde de manière à restaurer la fantasmagorie d'une vie en société. Ils refoulent donc la corporalité de charogne des zombies pour refaire de l'espace une utopie habitable, un non-lieu, en dehors du monde et de sa violence. Aidés par les objets et les meubles présents dans les magasins, ils parviennent même à reconstituer un *home sweet home* de magazine de décoration. Ils vont jusqu'à redoubler la structure factice du mall, en cachant l'accès à leur refuge derrière un faux-mur. La vie quotidienne dans laquelle ils s'installent est d'abord marquée par l'euphorie des débuts et la possibilité d'une consommation virtuellement illimitée. Mais, bien vite, ce semblant d'existence est rythmé par les activités conventionnelles (manger, dormir, faire du sport, se coiffer, etc.), toutes conditionnées par les magasins, les marchandises et le huis-clos imposé de l'introversion du *mall*.

Là où les zombies permettaient la satire du lieu public de consommation, les vivants permettent celle du lieu privé qui lui correspond. La farce tragique n'est plus celle du retour des morts sur les lieux de leur vie d'avant mais celle du recommencement des vivants, incapables eux-aussi d'inventer une autre existence que celle qu'ils ont connu. L'ironie, non plus confortable, mais profondément déstabilisante, réside dans une logique analysée précédemment : les vivants ne s'aperçoivent pas qu'ils sombrent, eux-aussi, dans des

5 Marc Berdet, *Fantasmagories du capital*, op. cit., p. 214 (nous soulignons).

comportements clichés puisqu'ils rejettent, par la critique et l'intellect, la part maudite du cliché sur les morts-vivants, c'est-à-dire des Autres qui ne sont plus que des corps. Cette condition clichée, partagée par les zombies et les survivants n'est imposée à ces derniers par un discours mais par le déroulement temporel du film.

La ressemblance de l'habitat qu'ils ont restauré dans le *mall* avec ceux qu'ils occupaient sûrement avant devient progressivement dérisoire. Elle devient même absurde, mais pas parce ce lieu fabriqué répète d'autres lieux, pas non plus parce qu'il est l'élément quelconque d'une série mais parce qu'il se singularise, parce qu'il s'extrait virtuelle de ses autres exemplaires, tout en restant le même. Parce que le lieu commun est devenu solitaire au sein de l'apocalypse régnante. Tandis qu'en temps normal, la sérialité de tels îlots de vie, clichés dans des *suburbs*, leur conférait une valeur de norme sociale, effective et expressive parce que partagée. Les survivants de Romero sont donc condamnés à attendre un signal télévisé qui ne viendra plus, ni pour les informer, ni pour les divertir, ni surtout pour les connecter aux autres foyers et leur conférer, par le maintien de l'image cathodique, le sens qui leur manque et la valeur normée du cliché auquel ils cherchent à correspondre, encore et malgré eux.

Ce ne sont donc pas seulement les « gens » à l'extérieur, les zombies, qui étaient *déjà* des clichés vivants avant de se transformer en clichés morts-vivants. Ce sont aussi les « gens » à l'intérieur du *mall*, empêtrés dans son décor kitsch, qui le deviennent ou plutôt le redeviennent. L'intérêt de Romero à cet égard et à l'instar de Hanson, autant par le casting que par sa narration, est de refuser la poétique d'héroïsation de ses personnages qui restent littéralement des « gens » parmi d'autres, qui s'estiment sûrement singulier, mais qui restent dans le film au même état que tout le monde. C'est pourquoi ils sont condamnés, par le temple du kitsch, à la répétition du mode de vie qu'il sécrète comme un gangue. Ils sont, eux-aussi, destinés à dégénérer en clichés, en automates, comme les zombies à l'extérieur. Eux-aussi, ils deviennent progressivement une répétition d'être humain. Ils s'usent durant le film au point d'incarner une coquille vide et sans âme, tragiquement banale, plus morte que vivante et tout aussi aliénée que des monstres rendus étrangers à la condition humaine.

À cet égard, le film procède à la manière d'un travail quasi-psychanalytique : il appuie l'introspection psychique de ses personnages à travers leur introspection physique dans le lieu du *mall*. Sauf qu'au lieu de trouver en leur centre un noyau de personnalité ou d'authenticité, ils ne font qu'y découvrir un creux, une impuissance, car ils ne sont, littéralement, ni en

condition, quand bien même sont-ils et s'estiment-ils « vivants », ni dans les « conditions spéciales » d'inventer un autre mode de vie que celui qu'ils ont connu avant.

Pour souligner cette absurdité qui pèse progressivement sur ses personnages, Romero enchaîne une série de plans sur leurs corps désœuvrés dans l'espace, sans qu'il ne soit plus possible de distinguer la scansion temporelle du jour et de la nuit. L'un de ces plans commence sur le visage du pilote d'hélicoptère du film, tête inclinée sur la droite, lourde de la lassitude qui l'affecte. Son regard est absent, abymé dans l'ennui d'une contemplation sans sujet ni objet tout à fait comme les sculptures de Hanson. L'échelle du plan s'agrandit dans un zoom arrière qui replace le corps du personnage dans son lieu. Il est au lit dans leur refuge, à côté de sa femme. Celle-ci est redressée, assise, la joue appuyée sur son poing et le coude sur son genou. Son visage légèrement dans l'ombre laisse planer le doute : elle pourrait tout aussi bien être une poupée ou une sculpture de cire. Hormis les paupières de l'homme qui clignent, les deux personnages sont, en effet, figés comme des statues, comme s'ils posaient pour une photographie archaïque ou une nature morte. Leur hébétude est soulignée par la fixité de l'image que le zoom est incapable d'animer, ni physiquement, ni dramatiquement. Au contraire, l'augmentation de la profondeur de champ a pour effet de renforcer leur enfermement en faisant apparaître les quatre murs qui les encerclent. Forclos dans leur refuge, les personnages de Romero sont à l'image des « hommes sans monde » de Günther Anders que Bégout rapproche des sculptures de Hanson. Leur monde intérieur est parasité par des clichés physiques (les zombies), puis stérilisé mais il reste parasité par des clichés psychiques (le mode de vie consumériste) qui fait perdre aux personnages leur lien avec le monde (extérieur), leur croyance dans ce lieu, plus sûrement que la menace zombie.

À la différence de quantité de films de zombies dépolitisés, où le postulat est celui d'une rupture anthropologique entre les morts-vivants et les survivants, le film de Romero parvient à mettre en scène des clichés sans tomber dans le cliché, ni du divertissement, ni de la critique, parce qu'il problématise la différence entre les deux groupes, comme les sculptures de Hanson problématisent la distinction entre ses pièces et leurs spectateurs. Cette démarche leur permet à tous les deux, tout en mettant en scène l'aliénation, c'est-à-dire le devenir-cliché des zombies, de ne pas complaire aux clichés, ni des icônes du pop art, ni du genre du film de zombie, ni de la critique démystificatrice. Cette méthode est rendue possible parce que la rupture anthropologique entre les vivants et les morts-vivants, les spectateurs et les sculptures,

ainsi que toutes les dualités analysées comme participant du paradigme d'hostilité des clichés (corps/esprit ; civilisé/sauvage ; noble/vulgaire, etc.), sont en faillite.

Le fait est souvent relevé, l'expérience et le trouble que suscitent les sculptures de Hanson renvoient à la notion développée par le roboticien japonais, Masahiro Mori, de l'*uncanny valley*. Celle-ci définit que notre empathie est plus forte pour des robots qui, formellement, ne sont pas humanoïdes mais qui ont des *comportements* humains tandis qu'une gêne désagréable prédomine vis-vis d'androïdes qui, formellement, copient de manière hyperréaliste l'être humain, sans parvenir dans leurs expressions, leurs attitudes, leur fonctionnement et leurs interactions sociales à créer l'illusion de vie d'un corps et d'un esprit animés. Le trouble que suscitent ces androïdes correspond donc à une dissonance cognitive entre reconnaissance et non-reconnaissance, similaire à celle que suscitent les trompe-l'œil et, selon nous, certains clichés.

Les androïdes, les zombies comme les survivants de Romero et les sculptures de Hanson nous renvoient un miroir du Même déformé par excès de similarité. Hanson fond dans ses figures figées ce que Romero thématise dans son film et ses images en mouvement : ils portent tous deux le doute sur l'évidence de notre réalité et l'évidence de la vie humaine, plus encore sur notre capacité à les reconnaître et à reconnaître nos semblables, en les distinguant de nos objets quotidiens ou de morts-vivants. Pour l'un, comme pour l'autre, le spectateur est amené à douter de l'authenticité de ses semblables, de leur vie qui lui apparaît artificielle, mais surtout, par la contagion d'un effet de reconnaissance, esthétique, physique, plutôt qu'intellectuelle et interprétative, nous nous sentons, en tant que spectateurs, envahis par un doute charnel concernant notre vie qui pourrait bien être, elle aussi, un simulacre de vie.

Si la démarche et la facture hyperréalistes des sculptures d'Hanson modèlent des corps factices au plus près de l'apparence singulière de leurs modèles, ces derniers sont, en même temps, *anonymisés*. Ils n'ont en effet aucun nom⁶. Ils ne dénotent donc pas comme on serait tenté de le croire ; ils connotent, au contraire, puisqu'ils annulent insensiblement leur particularité profonde pour une généralité de surface. Ils ne font pas signe vers une personnalité, une singularité de contenu, mais vers quelque chose de formellement générique :

6 La seule exception à la règle est la pièce intitulée *Queenie* : une femme de ménage afro-américaine dont le prénom est indiqué par un badge. Mais cette étiquette ne la singularise que d'un point de vue symbolique qui renvoie toujours à un nom générique : pour une Queenie, dix mille Queenie.

un âge, une classe sociale, un groupe ethnique et une nationalité, une identité zombie, présente en même temps que flottante.

Bégout distingue dans le travail de Hanson le trivial du quotidien. Le premier, écrit-il, est la « mauvaise conscience du quotidien, ce qui le hante [...] comme un acte manqué qui révélerait soudainement le caractère sordide de ce qui se tient sous le banal et le commun ⁷ ».

Il ajoute :

« On retrouve certes les personnages stéréotypiques de la vie américaine (le joueur de football, le cow-boy, le joggeur, le businessman, etc.), mais *ceux-ci ne sont pas traités, en vérité, comme des clichés* d'un certain type de vie. En dépit de leur identité ostensiblement soulignée par des détails vrais et réalistes, ils échappent à la simple farce. »⁸

La répétition du tragique par le trivial évite alors l'écueil identifié par Marx de la farce. Les sculptures-clichés de Hanson parviennent à n'être pas identifiées totalement comme telles parce qu'ils ne pas *traités* comme telles ; elles sont, au contraire, dédramatisées, déportraiturees au profit du paysage trivial qu'elles évoquent. Le cliché extérieur, pour paraphraser Deleuze, a bien pénétré l'intérieur mais il n'y compose pas un « monde intérieur » dans lequel le spectateur pourrait se couler, comme il le fait avec le kitsch. Koons mettait en scène des objets du quotidien et des clichés ironiques. Hanson ne retient pas du pop art ce jeu avec les signes et les codes de la culture de masse ; il propose, non des objets mais corps-clichés, des clichés triviaux qui hantent le quotidien et sa mauvaise conscience. Le cliché extérieur a pénétré l'intérieur dans les sculptures de Hanson pour modeler, de l'intérieur, une apparence extérieure creuse qui atteint ainsi notre bon sens et notre sentiment intérieur du vrai et du faux, de la vie et du simulacre, de l'animé et de l'inanimé.

Les personnages de Hanson sont donc à la fois moins et plus que des personnes ; ils correspondent à un idéal-type plastique de stéréotypes mentaux et sociaux ; ils figurent la métonymie du contexte social dont ils sont extraits. La mise en série des sculptures de Duane Hanson correspond *in fine* à un *inventaire* social des types de l'américain moyen d'une certaine époque après-guerre qui s'étend des années soixante aux années quatre-vingt quatre-vingt dix, de la même manière dont les photographies d'August Sander cartographiaient la société allemande de l'entre-deux guerres. Dans les deux cas, les personnes saisies par la

⁷ Bruce Bégout, *Duane Hanson, op. cit.*, p. 17.

⁸ *Ibid*, p. 18 (nous soulignons).

photographie ou par la sculpture semblent, en effet, résumées à leur fonction sociale et à l'identification de leur classe qu'ils rendent possible au spectateur. Comme l'écrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* :

« Les changements de pouvoir qui nous attendent requièrent comme une *nécessité vitale* d'améliorer et d'aiguiser le savoir physiognomonique. Que l'on soit de droite ou de gauche, il faudra s'habituer à être examiné – tout comme soi-même on examinera les autres. L'œuvre de Sander est plus qu'*un recueil d'images* : c'est un *atlas d'exercices*. »⁹

Ce stéréotypage des populations à travers leur image renvoie à l'un des premiers usages de la photographie : le répertoire policier, celui notamment proposé par Francis Galton, inventeur du système d'identification de criminels, par empreintes digitales et par photographie, selon un dispositif générique de mesures et de superpositions de visages permettant de dégager des similarités physiognomoniques. Ce dispositif devait permettre de dégager des types physiques, des moyennes génériques, permettant la reconnaissance de la criminalité et donc, à terme, son ostracisation et son contrôle social par l'examen et la répertorisation. Si la question politique de l'inventaire et de l'atlas d'exercices de reconnaissance physiognomonique est si cruciale pour Benjamin et si souterrainement la question des clichés est si politique pour Deleuze, la raison est que Galton fut aussi l'un des fondateurs de l'eugénisme et du darwinisme social qu'amplifièrent le nazisme.

Comment Hanson parvient-il à renverser cet « art du contrôle » ? Nous avons commencé à le voir, il brouille les conditions de l'exercice de reconnaissance en bouleversant les rapports normés du savoir (social), du médium (la photographie) et de l'apprenant (le spectateur de Sander). Plutôt qu'un exercice éducatif classique, le spectateur d'Hanson est saisi dans une situation d'apprentissage qui rend indiscernables : le représenté (le corps) et la représentation (la sculpture), le savoir (sur les stéréotypes) et le spectateur (son corps et son cerveau disposé à identifier les clichés). Ce dernier s'apparente aux deux autres, au point où il est poussé à s'apercevoir qu'il n'est pas si différent ni médium en trompe-l'œil ni du stéréotype.

Ce basculement est rendu possible par le fait que les clichés hansonniens ne sont pas seulement des expressions, des motifs, des images toutes faites, devenues banales à force d'être répétées. Ils ne sont pas seulement non plus des idées banales, généralement exprimées

9 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* [1931] in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 314 (nous soulignons).

dans des termes ou une composition stéréotypées. Ce sont des *corps* d'êtres humains « tout faits » mais néanmoins affectés par une temporalité. Ils sont *devenus* banals à force d'une existence répétitive et usante, ils sont devenus des êtres sans idées qui correspondent à une idée banale que l'on peut exprimer ou représenter dans des termes et une composition stéréotypés. Ce sont des « gens » au sens le plus littéral et le plus trivial du terme.

L'intérêt de ces trompe-l'œil est donc qu'ils correspondent très exactement aux deux propositions de Deleuze maintes fois mentionnées : 1. Ce sont des sculptures flottantes, anonymes, qui circulent dans le monde extérieur en mettant en scène un monde intérieur. Mais ce monde est creux car il est plein du cliché social qu'ils incarnent, par lequel nous sommes poussés à les penser, les sentir et, en retour, nous penser et nous sentir, étant nous-mêmes des clichés parmi les autres, dans le lieu d'exposition qui nous entoure. 2. Ces sculptures-clichés nous permettent, en même temps et par les mêmes moyens, de les percevoir ou de les apercevoir inconsciemment de telle manière qu'elles ne sont plus tout à fait des clichés, au sens où leurs pouvoirs et leurs effets, c'est-à-dire leur virtualité, s'actualisent de manière aberrante dans le regard du spectateur, saisi par son incapacité à correctement juger. Nous les sentons donc affectivement comme des trompe-l'œil d'êtres et d'œuvres plus conventionnelles mais sans que nous profitons du confort ou de la lassitude propres à la reconnaissance de tels clichés.

b. L'inquiétante familiarité et l'incapacité à reconnaître le semblable

Définir le cliché par des oxymores, un banal qui n'est pas banal, un renversement du normal vers l'aberrant par excès de normalité, dire que ce renversement opère, pour le spectateur, dans un instant d'aperception, une rêverie éveillée, tout cela rapproche les clichés de la notion d'« inquiétante familiarité » développée par Freud¹⁰. Le premier trouble du spectateur que suscitent les sculptures trompe-l'œil d'Hanson correspond, en effet, à la définition proposée par Freud. En allemand, l'inquiétante familiarité est un oxymore qui vient de la littérature romantique : *unheimlich* est composé de *Heim* qui est l'équivalent de l'anglais *home* « chez soi ». Le suffixe *liche* en fait un adjectif qui exprime la maison et la familiarité de la maison, du chez soi, de ce qui est apprivoisé – il sert à qualifier les animaux domestiques –, mais

10 Plutôt que de la traduction redondante qu'en propose le français d'« inquiétante étrangeté ».

également de ce qui est cher et intime. Le terme est précédé du préfixe privatif *un* qui signifie le contraire. D'autres traductions, plus justes que l'inquiétante étrangeté (où l'on oublie la notion centrale de familiarité), sont possibles, notamment « l'étrange familier » (François Roustang) qui traduit mieux l'oxymore du terme allemand.

La première qualité de l'inquiétante étrangeté, explique Freud, correspond à ce qui suscite l'angoisse. Mais une angoisse d'un genre très particulier, très insidieux, parce qu'elle provient de *ce qui est censé* ne pas provoquer l'angoisse, de ce qui est censé susciter au contraire du confort, un sentiment de sécurité par une reconnaissance évidente : le familier, le connu, le domestique. Il écrit :

« [...] l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. »¹¹

Le terme *unheimlich* désigne ici l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays), *vertraut* (familier). Dans l'*unheimlich*, ce qui est effrayant, c'est donc justement ce qui n'est pas familier *dans* le familier, ce qui n'est pas connu *dans* le connu. C'est la réversibilité du familier en étrange, du connu en inconnu. Tout ce qui est inconnu n'est donc pas *unheimlich*. L'inquiétante familiarité correspond à quelque chose de connu qui devient insensiblement quelque chose d'étrange, de bizarre. Le sentiment suscité est donc à l'opposé du sentiment agréable, tranquille, confortable, sécurisant suscité par le familier.

Mais l'angoisse qu'il suscite n'a rien d'exceptionnel ou de tragique ; elle tient plutôt du malaise. Freud propose un lien avec le *brouillard*, les fantômes, des éléments de lieux ou de personnages mal discernables, mal identifiables, difficiles à reconnaître, *alors qu'on s'attend* à les reconnaître, comme les clichés flottants et anonymes de Deleuze. Pour Freud, le *heimlich*, le familier, le domestique est le lieu censé être dépourvu de peurs et fantômes mais également celui le lieu forclos qui se soustrait aux yeux étrangers. Pour lui, deux ensembles de représentations étrangères, sans être tout à fait opposées, se retrouvent donc dans *heimlich* et *unheimlich* : le familier, le confortable et le caché, l'intime et le *dissimulé*. Il s'attarde à cet égard sur une définition de Schelling qui estime que l'*unheimlich* correspond à tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti.

Freud précise comment fonctionne l'expérience d'« inquiétante familiarité » en faisant référence à des éléments que nous avons déjà relevés à propos des clichés :

11 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté* [1919], trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 215.

« À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout *désorienté*. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté »¹²

L'unheimlich correspond à une expérience de désorientation au sein même d'un espace où l'on est sensé avoir nos repères. Freud propose de relier le phénomène à une *topique*, la capacité à se repérer dans l'espace, dans un espace connu, mentalement cartographié. Or, la topique a bien entendu à voir avec le *topos*, le lieu commun qui est la forme figurée de la topique. Nous nous trouvons désorientés dans l'inquiétante familiarité parce que la perte de repères est en rapport avec une pathologie, un dysfonctionnement furtif de la mémoire. Un lieu d'inquiétante familiarité, est un lieu que notre mémoire n'appréhende plus bien comme le sien alors qu'elle le devrait. L'inquiétante étrangeté ou plutôt l'inquiétante familiarité, correspond à une expérience de quelque chose ou d'un lieu familier qui ne l'est plus, qui est devenu insensiblement étrange, que l'on *reconnaît* en surface mais que l'on arrive plus à *identifier* profondément. Il s'agit de l'expérience d'un lieu où quelque chose cloche, où nos repères ont été brouillés sans que l'on parvienne à déterminer ce qui a changé, ce qui est Différent, ce qui diffère du Même, du déjà-connu qui nous permettrait de reprendre pied.

Freud relate une expérience personnelle de pertes de repères. Se promenant dans une ruelle italienne, Freud raconte qu'il passe devant des petites maisons où l'on ne pouvait voir *que des femmes fardées*. Plutôt que d'identifier des prostituées, la perception de Freud se concentre sur leurs qualités strictement esthétiques : le fard et le maquillage ajoutent alors au lieu l'impression d'une facticité, d'un artificiel. Freud s'éloigne mais désorienté, finit par retomber trois fois dans cette ruelle, à l'instar du poème des « Sept Vieillards » de Baudelaire. C'est alors qu'il ressent, comme le poète, *l'unheimlich* suscitée par le « retour non intentionnel ».

Ce qui est effrayant, explique-t-il, est la *répétition non intentionnelle* qui imprime à quelque chose ou quelque lieu, sans cela anodin, l'idée d'une fatalité inéluctable, une *loi des séries*. Freud s'auto-analyse en posant que dans ces cas d'impression de déjà-vu qui virent à l'inquiétante familiarité, ce qui prédomine est l'impression sous-jacente d'une puissance de la pensée ou d'un *deus ex machina* qui suscite la rencontre, attendue et inattendue à la fois. Il s'agit de l'impression d'une prédestination dans un cadre moderne où une telle croyance ne trouve pas de système où elle pourrait avoir du sens.

12 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 216.

À travers l'impression d'artificialité, de l'automate, du mécanique, Freud retrouve de manière inquiétante une forme de pensée sauvage, *l'animisme*, où les objets ont une âme et les âmes peuvent migrer dans des objets. Freud écrit :

« L'analyse de cas d'inquiétante étrangeté nous a ramené à l'antique conception du monde de *l'animisme*, qui était caractérisée par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle, l'attribution de vertus magiques soigneusement hiérarchisées à des personnes et à des choses étrangères (*mana*), ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité. »¹³

Freud explique de cette manière l'oxymore, le familier qui devient étrange par sa familiarité elle-même et donc, dans notre cas des clichés étrangeté familiers, le banal ou le normal qui deviennent aberrants par excès de normalité :

« [...] nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement. »¹⁴

Nous trouvons plusieurs points de proximité qui enrichissent notre analyse de l'expérience des clichés : 1. Le banal, le familier qui n'est pas banal mais étranger à la fois. 2. Le sentiment d'angoisse à rapprocher de l'aperception et de la perte de repères. 3. Le rapport à la mémoire, à l'aphasie, l'oubli. 4. La proximité avec le *topos*, le lieu commun (au propre et au figuré) qui, dans le cas des clichés, n'est pas assez commun et qui n'est plus assez familier dans l'inquiétante étrangeté. 5. Le rapport entre le familier, le semblable et l'étranger, l'altérité.

Il existe un autre point crucial de proximité entre l'expérience de l'inquiétante familiarité et l'expérience des clichés. C'est l'expérience, non plus du déjà-vu et le délire des sosies, mais celle de l'automate que mentionne Freud avant de la délaissier. Il écrit :

« [...] l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates. [...] elles [les expériences d'inquiétante étrangeté] éveillent chez leur spectateur les *pressentiments de processus*

13 *Ibid*, p. 245.

14 *Ibid*, p. 246 (nous soulignons).

automatiques – mécaniques –, qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé. »¹⁵

Cette angoisse, renvoie à celle du « mécanique plaqué sur du vivant » (pour reprendre la formule de Bergson). Ce mécanique, nous l'avons vu, compose l'excès aberrant de la norme. Posé sur quelque chose de vivant, il le fait devenir monstrueux. Pour Freud, le cas privilégié de l'inquiétante étrangeté, est alors celui de :

« [...] la situation où l'on doute qu'un être apparemment vivant ait une âme ou bien l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas, par hasard, une âme. »¹⁶

L'animisme rencontre, selon nous, l'automate et la technologie. De leur dissonance naît le malaise de l'*unheimlich*. Nous pensons qu'il s'agit d'une expérience similaire dans le cas des clichés. Celui qui débite en face de nous des clichés de langage nous fait ressentir une imperceptible angoisse : au lieu d'un homme vivant, n'est-il pas plutôt un perroquet qui répète des idées toutes faites (psittacisme), des formules creuses qu'il a entendu ailleurs ? Plutôt qu'un homme n'est-ce pas plutôt un automate qui répète mécaniquement des idées et des formules creuses ? L'idée du creux renverrait alors à l'angoisse de l'automate dont le corps est creux, « sans-organes ». Mais dans l'expérience habituelle des clichés de langage, ce n'est pas tout à fait la confusion entre l'animé et l'inanimé du point de vue du corps qui est ressentie. C'est l'*animation de la pensée de notre interlocuteur qui nous apparaît douteuse*. Elle semble infectée par des formes inanimées, des formules, des images ou des motifs fixes, figées. La pensée et la parole de notre interlocuteur ressemble alors *formellement* à une pensée mais nous ne parvenons pas à l'identifier *affectivement* comme telle.

Freud s'intéresse, quant à lui, à un exemple littéraire allemand fameux, un conte de E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable*¹⁷. Dans le récit, nous suivons un étudiant, Nathanaël, qui a été traumatisé durant son enfance par l'avocat de son père, nommé Coppelius. Il pense que ce dernier est responsable de la mort de son père et que tous les deux se livraient à des expériences alchimiques monstrueuses. Adulte, Nathanaël revit cette angoisse lorsqu'il rencontre un opticien ambulancier, un italien nommé Coppola qu'il identifie comme étant

15 *Ibid*, p. 224 (nous soulignons).

16 *Ibid*.

17 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes nocturnes* [1816-1817], trad. Madeleine Laval & André Espiau de la Maëstre, Paris, Phébus, 1979.

Coppelius, révélant d'emblée un problème de reconnaissance et d'identification des noms. Nathanaël lui achète une longue-vue afin de pouvoir observer sa voisine, Olympia.

Nous sommes tentés de penser qu'il s'agit là d'une inspiration possible pour le tableau éponyme de Manet dont, comme on le sait, le caractère factice a fait scandale à son époque en jouant sur la fausse-reconnaissance pour le spectateur d'une scène de genre académique dont les poses étaient directement reprises à une gravure d'atelier d'un élève de Raphaël, Marcantonio Raimondi¹⁸. Le caractère perturbant du tableau de Manet, au-delà des analyses plastiques modernistes qui ont bien signalés sa planéité, est de substituer à la reconnaissance d'une scène de genre tolérable, la reconnaissance d'une mise en scène moderne de deux étudiants bourgeois qui furent perçus, à l'instar des sculptures de Hanson, comme des personnages creux dans leurs costumes, au regard sans vie, accompagné d'une prostituée, au regard et donc au corps, lui, bien vivant, peut-être trop car le fard pictural nous semble également renvoyer au trouble de Freud, passant dans une ruelle peuplée de prostituée et forcé de refouler son désir sexuel.

Dans *L'Homme au sable*, Olympia est la fille du professeur de physique du héros, un autre italien, nommé Spalanzani. Nathanaël tombe amoureux de cette Olympia, mais :

« Dans sa démarche et dans ses attitudes, il y avait *quelque chose de raide et de compassé* qui pouvait causer une impression désagréable, mais on l'attribuait à la contrainte que lui imposait la société. »¹⁹

Le personnage précise que le froid de sa peau lui fait horreur. Elle cause une impression pénible, celle d'un « visage de cire, [de] poupée de bois » suspecte métaphoriquement un ami de Nathanaël. Olympia, bien entendu, n'est pas une jeune fille vivante, ce n'est qu'un automate. Son professeur, aidé de l'opticien, lui ont « donné vie » par magie et machinerie comme le personnage d'Edison de Villiers de l'Isle-Adam donnait vie à son andréïde. Le personnage de Nathanaël manque par conséquent de sombrer dans la folie.

Après la découverte que cette Olympia était en réalité un automate, l'impression qui hante le personnage de Nathanaël et tous les hommes qui ont entendu son histoire relatée dans la presse est la suivante :

18 Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, op. cit..

19 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes nocturnes*, op. cit., p. 47 (nous soulignons).

« [...] l'histoire de l'automate avait fait sur eux une profonde impression, et il s'était *insinué en eux une secrète et affreuse méfiance envers les figures humaines*. Pour acquérir la conviction certaine de n'être pas épris d'une poupée de bois, plus d'un amant exigea de sa maîtresse qu'elle chantât et dansât un peu hors de mesure, qu'elle voulût bien tricoter ou broder, et même jouer avec le petit chien, en écoutant la lecture, et ainsi du reste ; mais surtout qu'elle ne se contentât pas d'écouter, et qu'elle *parlât aussi quelquefois de manière à faire entrevoir sous ses paroles ce qu'elle pensait et ressentait*. »²⁰

Il s'agit, selon nous, de l'expérience, romancée bien entendu, mais déployée des clichés. Nous l'avons analysé, lorsque quelqu'un s'exprime par des clichés, nous le soupçonnons de n'être qu'un automate. S'insinue alors en nous une secrète et affreuse méfiance. Sous ses paroles nous voudrions entrevoir ce que pense et ce que ressent notre interlocuteur, quelque chose qui attesterait de sa personnalité, de son individualité, de son humanité. La condamnation des clichés ou du rire face aux clichés est si spontanée parce que la critique comme le rire permettent de conjurer notre propre angoisse, en restaurant un ordre du vivant dans lequel nous sanctionne, nous condamnons le mécanique. Les « conditions spéciales » et le dispositif des clichés de certains films exploite plus profondément cette expérience et ce trouble, nous avons commencé à l'analyser, par la constitution de *corps de cinéma*. Brenez propose donc :

« En méthode, il faudrait au cinéma déchausser les lunettes du Dr Coppelius qui transforment par magie la poupée Olympia en femme vivante et désirable, et distinguer radicalement l'effigie actuelle, cette silhouette qui danse dans les images, du corps réel. Tout nous porte à croire, parce qu'il y a analogie, parce que l'image garde la trace de l'individu qu'est l'acteur ou le figurant, que le corps subsiste. Parce qu'il a été, il reste. Et ainsi s'engloutit l'essentiel du travail figuratif accompli par le cinéma, la recherche infinie et plus ou moins panique de la ressemblance au moyen de la semblance, cette entreprise autorisée, précisément, par l'absence du corps réel. »²¹

Plus que l'inquiétante familiarité freudienne, le cinéma déploie deux autres syndromes que connaît la psychiatrie, proches, eux aussi, de l'*unheimlich* et de l'expérience des clichés : 1. Le « déjà-vu » (Pierre Janet). 2. L'illusion des sosies (Joseph Capgras). Le déjà-vu définit toute impression subjectivement inappropriée de *familiarité* d'une expérience présente avec un passé indéfini. Le déjà-vu, correspond à l'impression d'être témoin (spectateur donc) d'une situation qu'on a déjà vécu. Cette impression est accompagnée d'un sentiment d'irréalité,

20 *Ibid*, p. 56.

21 Nicole Brenez, *De la Figure et du corps en particulier*, op. cit., p. 30.

d'étrangeté, à rapprocher dans notre cas de l'expérience des clichés et l'impression de sortie de l'immersion d'une fiction, la sortie de la croyance en la vraisemblance, littéraire ou cinématographique par exemple. Le déjà-vu est intéressant à ce titre, parce qu'il s'agit un phénomène relié à la mémoire.

Or, nous avons vu que les clichés impliquent un problème de la mémoire à plusieurs niveaux historiques, depuis les *topos* de la rhétorique jusqu'à la conceptualisation de Gourmont qui s'appuie sur Ribot. Les clichés ont, en effet, été associés par la psychologie à l'*aphasie*, la perte de mémoire du langage. Dans le cas particulier du déjà-vu, il s'agit d'une *paramnésie*, un trouble de la mémoire qui consiste en une erreur d'appréciation, principalement en ce qui concerne la mémoire des mots et de leurs signes, avec altération du souvenir en raison notamment d'une intrication du réel et de l'imaginaire. Cette confusion du réel et de l'imaginaire est alors la cause de la perte de repères, au moment même où l'on a l'impression de trouver des repères (mémoriels, langagiers, formels ou spatiaux).

D'autres formules ont été proposées pour décrire ce phénomène : le « souvenir du présent » (un oxymore de Bergson), l'« illusion de familiarité » (de Karl Jaspers ; on note la proximité avec la familiarité de l'*unheimlich*) ou encore la « contrefaçon de la mémoire », une formule à relier avec la thématique plus générale des faux-souvenirs : lorsque l'on ne peut plus se fier à notre mémoire qui fabrique des souvenirs de choses qui ne nous sont pas arrivées. Le malaise dans le déjà-vu provient plus profondément d'une forme d'*aperception* irrationnelle : la familiarité que l'on ressent avec une situation qu'il nous semble avoir déjà vécu est logiquement impossible. En même temps donc que nous avons l'impression de nous en souvenir, nous savons que ce souvenir est impossible. Ce trouble cognitif rend perplexe celui qu'il affecte ; le sujet devient anxieux, voire même profondément angoissé lorsque l'impression dure trop longtemps.

L'autre trouble psychiatrique qui se rapproche de l'expérience des clichés et de l'inquiétante familiarité, est le délire d'illusion des sosies. Celui-ci intervient lorsqu'une personne, capable de reconnaître normalement les visages, pense que toutes les personnes qu'elle connaît (en particulier ses parents proches, époux, épouse, famille, enfants), qu'elle sait donc *reconnaître*, ont été remplacées par des sosies. Il s'agit d'un délire psychotique, où l'on méconnaît l'identité d'un familier alors que sa reconnaissance formelle paraît préservée : une dissociation de la reconnaissance physionomique et de la reconnaissance affective. Les malades reconnaissent

parfaitement les traits des visages mais leur cerveau est incapable d'accéder à l'information affective, la mémoire émotionnelle associée au visage d'un proche. N'éprouvant pas d'émotion ni de sensation de familiarité, les malades interprètent donc logiquement leur sensation étrange de façon délirante comme une situation dans laquelle un sosie a remplacé leur être cher. Si le sosie est si troublant, c'est justement parce qu'il ressemble en tous points à la personne familière mais que sa ressemblance même le fait apparaître autre dans l'esprit du malade qui ne parvient pas à le reconnaître comme un sujet authentique.

Pour le malade par conséquent, la personne en question est pensée comme dépourvue d'individualité et de nom ; elle le met mal à l'aise et il peut être tenté de se montrer agressif avec elle. Le phénomène connaît des singularités : parfois la sensation de sosie n'existe qu'en face de la personne, de son apparence visuelle, tandis que la reconnaissance au téléphone fonctionne. Il y existe encore des cas de « sosie de soi ». Le premier cas étudié par Joseph Capgras en 1923 est celui d'une femme âgée de 53 ans²². Celle-ci affirmait que tous ses proches et elle-même avaient plusieurs sosies. Cette patiente fut la première à employer ce terme de « sosie » pour décrire son sentiment. Le délire se concentrait notamment sur son mari. Pensant qu'il avait été remplacé par un sosie, la malade voulut divorcer et déposa plainte, pensant que son véritable mari avait été assassiné. Elle ne pensait donc pas seulement que son mari avait été remplacé par *un* sosie, mais par la conspiration d'une multiplicité de sosies, au moins quatre-vingts, d'après ses décomptes.

Il s'agit d'un syndrome exploité au cinéma, en particulier dans le film précité de Don Siegel, *Invasion of the Body Snatchers*. On y retrouve, en effet, cette thématique du remplacement des membres de la famille et des voisins de la petite bourgade américaine par leur sosies extraterrestres. Il s'agit de plantes qui fonctionnent comme une société d'insectes, toutes reliées les unes aux autres, elles n'ont aucune émotion et aucune pensée individuelle. Le film déploie ainsi l'imaginaire phobique, pathologique et biologique, des clichés, de l'invasion, de la multiplication et du remplacement d'une population par une autre, factice. Les sosies suscitent une angoisse chez ceux qui les côtoient car ils sont forcés de constater que, d'un point de vue formel, ce sont des copies parfaites de leurs proches mais, en même temps, qu'il

22 Joseph Capgras & Jean Reboul-Lachaux, « L'illusion des « Sosies » dans un délire systématisé chronique », *Bulletin de la Société Clinique de Médecine Mentale*, Paris, t. XI, 1923, pp. 6-16 ; Joseph Capgras, *Les Folies raisonnantes : le délire d'interprétation*, Paris, Félix Alcan, 1909 ; Paris, rééd. Théraplix, 1979.

ne s'agit pas des gens qu'ils aiment. L'angoisse se poursuit, bien entendu, dans le film, par la peur panique d'être soi-même remplacé par une plante-automate.

Brenez décrit ce principe du *snatching* de la manière suivante qui nous semble renvoyer, par-delà le film de Siegel et ses suites, aux sculptures de Hanson autant qu'à l'inquiétante familiarité freudienne :

« Invention économique de l'altération absolue par substitution du Même au Même. Il permet la prolifération de toutes les formes de métamorphoses, puisque celles-ci n'affecteront jamais vraiment leur source : l'absence du pathos qui, dans la fiction, caractérise l'espèce des *Body Snatchers*, prouve au moins autant la *familière étrangeté* des créatures que l'intégrité inaltérable de ceux que le fantasme cherche à dévorer, comme si, au moment de les détruire, le rêveur avant tout prenait soin de les préserver, de les sceller en eux-mêmes au moyen d'une *statue hiératique* dont seul l'accidentel sera abstrait. »²³

Brenez s'intéresse plus particulièrement à la version d'Abel Ferrara, *Body Snatchers* (1993) où les *snatchers* entrent dans le corps-modèle pour le cliquer par le moyen de radicules, autrement dit la version maléfique du rhizome que théorisaient Deleuze et Guattari²⁴. Mais cette propagation, la contamination du virus des clichés est, en même temps, celle d'un hygiénisme clinique, ainsi que le montre l'analyse de Brenez :

« Dans ce nappage transparent, plissé, qui étouffe et protège en même temps, le corps se trouve emballé, déjà congelé, industrialisé, protégé de la contamination microbienne ; mais ici, ce qui est emballé et conservé, c'est la contamination elle-même, la propagation du complexe, la prolifération mauvaise. »²⁵

John Carpenter pousse à son paroxysme ce « principe du *snatching* » dans son film *The Thing* (1982). Un corps extra-terrestre métamorphe y prend l'apparence des membres d'une équipe de scientifiques en Antarctique. Mais Ferrara déjà, d'une manière similaire aux cinéastes précités, thématise et conjure le problème des clichés et du remake de Siegel par le biais d'une esthétique concentrée sur le corps et sa pénétration physique par les clichés, ce que

23 Nicole Brenez, *De la Figure et du corps en particulier*, op. cit., p. 23 (nous soulignons).

24 *Ibid*, p. 27 : « L'intérieur du corps ne se donne plus dans l'apparence de l'écorché mais du rhizome. Pourquoi ? Parce que ce qui s'extériorise subordonne l'imagerie corporelle à une logique du fantasme et que le corps humain n'est plus donné comme une chose objectivable mais comme la matière première du songe. Ici, de fait, on ne trouvera pas trace de chair mais seulement de la somatisation [indistinction du réel et du rêve], c'est-à-dire la restitution du travail de l'imaginaire sur le corps : désir de pénétration, désir d'inceste, désir de maternité. »

25 *Ibid*, p. 26.

les versions précédentes de Siegel et Kaufman laissent dans l'ellipse et l'image mentale. Si l'esthétique cinématographique des clichés parvient donc à l'aberration d'un phénomène normatif impossible à reconnaître comme tel, ce n'est pas dans ces films par le biais d'une abstraction et d'une épuration mais, au contraire, par l'exploration profonde du parasitage des corps par les clichés, à tous les niveaux, qu'ils soient narratifs, référentiels et surtout figural, des corps et des cerveaux.

c. Corps aberrants et cerveaux parasités par les clichés

Une scène du film *Total Recall* de Paul Verhoeven (1990) se présente comme la synthèse de toutes ces problématiques : du trompe-l'œil, de la reconnaissance et de l'illusion, de l'inventaire, de la moyenne statistique et du système policier d'identification moderne, jusqu'à la question de la présence et du contrôle de corps-clichés, anonymes et flottants, pleins de clichés extérieurs qui s'emmagentisent en eux mais creux, en même temps, puisque ce remplissage a pour finalité de les évier. À leur arrivée sur Mars, où s'est établie une colonie humaine, des voyageurs font l'objet d'un contrôle d'identité. Il s'agit d'une formalité durant laquelle, outre la durée de leur séjour, leur est demandé s'ils ont ramenés de la nourriture ou des légumes, premiers objets consommables du quotidien que l'on imagine potentiellement dangereux pour l'écosystème de la planète et le contrôle de son commerce. L'officier de contrôle des frontières interroge une grande et imposante femme d'âge mur qui ressemble à s'y méprendre à la célèbre *Supermarket Lady* de Duane Hanson (1969). Elle arbore, en effet, une chevelure rousse rutilante, un maquillage tape-à-l'œil et un long vêtement orangé qui dissimule mais également attire l'attention sur sa forte corpulence, tout en renvoyant aux tenues amples et bariolées des *Tourists II* (1988) du même Hanson.

Dans *Total Recall*, ces éléments distinctifs alertent et dupent le policier aussi bien que le spectateur : ils signalent un corps-hors-normes, un corps (légèrement) hors du commun sur lequel se focalise notre attention sans que nous sachions bien pourquoi et à quelles fins. Car ces mêmes signes dissimulent également ce corps sous l'identité caricaturale et sympathique de *la* touriste. Toutes ses caractéristiques singularisent néanmoins ce corps parmi les autres passagers de gabarit moyen, tous habillés en variations correctes de gris et noir, comme le serait un public huppé et anonyme de musée ou de galerie d'art venu contempler les œuvres de Hanson. Pourtant, à l'instar des sculptures de ce dernier et des trompe-l'œil depuis Platon,

cette singularité reste partielle parce qu'elle s'applique à la banalité d'un corps-commun et hors-du-commun. Ce corps de femme dans *Total Recall* a beau se situer en dehors des standards de beauté, en dehors des codes de la mode vestimentaire, il n'entre pas moins dans la catégorie hautement normée et identifiable du mauvais goût et du kitsch.

Sa part excédentaire, du point de vue morphologique, de sa taille et de sa corpulence, comme du point de vue vestimentaire et chromatique, cet excès paraît le singulariser mais le renvoie, à première vue, au cliché d'un corps normalement usé par son âge et son mode de vie, un corps manifestement à la retraite, qu'il soit celui d'une prolétaire qui se serait payée le voyage avec les économies de toute une vie, ou celui d'une bourgeoise inoffensive. Il s'agit donc d'un corps apparemment gros de son stéréotype, un corps qui dresse avec lui une scène de genre qui aurait simplement été déplacée, des courses en grande surface à la scène tout aussi générique du touriste, débarquant dans un aéroport pour subir un examen aux frontières et un contrôle d'identité. Ce déplacement renvoie également à une scène de genre, typiquement cinématographique et à un procédé de détournement de l'attention. Pensons, parmi d'autres exemples, au personnage du shérif J. W. Pepper (George Clifton James) qui intervient dans les James Bond *Live and Let Die* (1973) et *The Man with the Golden Gun* (1974) en présentant son corps grossier et caricatural de policier américain, contre le corps élancé et séduisant de l'espion anglais.

Il s'agit donc, à première vue, d'un contre-point de comédie des plus classiques qui intègre, aux côtés du héros remarquable, un ordinaire monsieur ou madame Tout-le-monde. Cette dissimulation a, bien entendu, une fonction narrative dans le film de Verhoeven, mais plus qu'un code de récit burlesque qu'elle outrepassa, plus qu'une reconnaissance ironique du kitsch, celle-ci met en jeu des troubles esthétiques et politiques qui caractérisent, selon nous, le problème des trompe-l'œil et certains problèmes posés par les clichés et les corps au cinéma. Poursuivons donc la description de la scène.

La femme au vêtement orangé de Verhoeven répond à la première question du douanier concernant la durée de son séjour : « Deux semaines ». Le trouble intervient à partir de la seconde question, concernant le contenu organique de ses bagages puisqu'elle répond de la même manière, tout en appuyant un sourire de circonstance dont le mouvement est désarticulé en mimique : « Deux semaines ». En place de l'effet comique attendu par le spectateur, pour les raisons exposées plus haut, la scène dégénère donc de manière inquiétante. L'échec de

l'interaction sociale altère bientôt les traits du visage de la voyageuse, tandis qu'elle répète à plusieurs reprises, sur des tons de plus en plus dénaturés : « Deux semaines... Deux semaines... ». Cette répétition anormalement mécanique éveille aux alentours l'attention d'un agent aux services du gouverneur de la planète, nommé Richter (Michael Ironside). Pointé à l'image par un zoom en champ (sur lui) contre-champ (sur la femme au vêtement orangé), celui-ci s'écrie : « Quaid ! ». À travers le trompe-l'œil et son dysfonctionnement, le personnage vient d'apercevoir l'artifice. Il peut donc opérer une reconnaissance correcte du héros du film, Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger) – reconnaissance qui va mener au dévoilement de la supercherie. Mais, ce personnage est bien le seul à adopter la réaction suspicieuse et la diligente action policière appropriées. Face à ce corps dysfonctionnel, il est le seul à enclencher le schème sensori-moteur adéquat qui apparaît absurde aux autres.

Aussi bien l'officier de contrôle des frontières, les soldats en armes qui encerclent la femme au vêtement orangé, que le reste des passagers – tous restent, en effet, sidérés par la suite de la scène. Celle-ci voit apparaître l'aberration d'un double corps hors-normes : celui de la femme en vêtement orangé et, à l'intérieur d'elle, celui d'Arnold Schwarzenegger dont émerge seulement le visage, sorti de la tête artificielle de la première, comme une poupée russe. Cette sidération réagit à une triple perturbation : un trouble dans le genre (une femme contenant un homme), un trouble d'identité (une touriste à la retraite contenant un dangereux agent de la résistance) et un trouble des qualités (maturité contre jeunesse, obésité contre musculature).

Le public diégétique de la scène reste également médusé par la prouesse technique du corps artificiel dont le sommet se décompose. Il est figé par l'aberration morphologique qui a permis l'emboîtement de deux corps désormais manifestement hors normes : un ancien Mister Universe dans une retraitée de la classe moyenne. Mais, dans la scène présente, plutôt que de dépouiller le héros de son déguisement pour le faire apparaître dans toute sa superbe, Verhoeven laisse subsister une chimère monstrueuse, à tête de Quaid et tronc de femme au vêtement orangé. L'image est donc celle d'un cliché, emboîté dans un autre cliché, qui deviennent par ce biais autre chose qu'un banal cliché, car ils ne provoquent pas les effets ordinaires et escomptés des clichés. Ce trompe-l'œil dysfonctionnel finit même par se révéler littéralement détonnant : jetée dans les bras d'un soldat, la tête de la femme se transforme en bombe qui lui explose au visage.

Brenez, à nouveau, relève à propos du corps de Schwarzenegger en général, une qualité esthétique et clichée que nous semble exploiter Verhoeven, de manière on ne peut plus manifeste et hyperbolique, tandis que d'autres films ne permettent que de l'inférer et donc à Brenez de la déduire de manière réflexive :

« [...] lorsqu'une figure épouse fidèlement l'idéologie du corps dont elle est contemporaine, tel aujourd'hui Arnold Schwarzenegger qui en endosse jusqu'à la démence figurative tous les aspects, elle consent à *l'obscène*. Avec une remarquable systématisme, les films de Schwarzenegger travaillent sur le double, *double intérieur* (le squelette des Terminator) ou *projection du même* (reflet dans *Last Action Hero*, jumeau dans *Twins*, hologramme dans *The Running Man*, fictions schizophrènes de *Total Recall* ou *Eraser...*), et on s'aperçoit aujourd'hui que son œuvre filmique nous a raconté pendant quinze ans ce qui se préparait en secret dans les laboratoires scientifiques : la possibilité du clonage humain. »²⁶

L'obscénité correspondrait donc, selon Brenez, à l'inquiétante familiarité du corps cloné, du double intérieur et de la projection du Même. La complémentaire mentale de cette obscénité strictement physique est, selon elle, la suivante :

« L'obscénité idéologique consiste à prendre en charge les angoisses humaines face au corps pour les simplifier et leur donner l'image la plus vite disponible, la plus immédiate, n'importe laquelle. »²⁷

Mais l'intérêt de la scène décrite plus tôt de *Total Recall* n'est pas de prendre en charge les angoisses humaines face au corps. Il est, au contraire, de les exposer. Il ne s'agit donc pas pour Verhoeven de simplifier, ni de donner l'image la plus vite disponible mais, au contraire, de proposer une image grossièrement et directement obscène qui problématise l'obscénité idéologique plutôt que de simplement la véhiculer. Brenez nuance cependant tout de suite son propos lorsqu'elle écrit :

« Mais parfois, l'obscénité rend la figure touchante et même belle *lorsque celle-ci traite la contradiction et l'aporie pour elles-mêmes*, comme dans *Terminator* et *Predator*, où le devenir fonctionnel de l'anatomie se confronte à sa propre inanité (le robot de *Terminator* n'avait pas besoin de muscles, le soldat de *Predator* aurait besoin d'un peu de cet Autre qu'il a entièrement détruit dans la ^{jungle}), et *qu'une telle défaillance livre enfin les monstres à une mélancolie très humaine*. Alors seulement la silhouette de l'athlète trouve une épaisseur et l'effigie énorme devient importante. »²⁸

26 *Ibid.*, p. 32.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

Il est tentant d'opposer l'obscénité, dégoûtante et plaisante à la fois, mise en scène par Verhoeven au travail moins tapageur de Hanson. Le second travaille, en effet, par soustraction comme nous l'avons vu, tandis que le premier procède à l'inverse par addition. Il s'agit pourtant, selon nous, des deux pôles d'une même logique des corps et d'une même esthétique des clichés.

Après le premier trouble sensible et cognitif de l'*uncanny valley*, les sculptures hyperréalistes se montraient profondément perturbantes parce qu'elles posaient une stricte équivalence entre le plus particulier et le plus générique, entre la personne incarnée et le stéréotype mental que l'on se fait couramment d'elle. Cette équivalence est permise par le jeu entre : 1. La présence de l'objet qui est, en même temps, absent à lui-même, tel une nature morte. Le faux-semblant est, en effet, saisi dans le regard vide d'un instant d'absence, à soi-même et à la conscience du regard d'autrui. 2. L'absence conséquente de l'esprit, de toute forme d'intériorité au-delà du stéréotype. Ce dernier est plus incarné dans la sculpture que la personnalité du modèle dans laquelle le spectateur aurait pu, au contraire, se projeter pour se reconnaître, en miroir, comme sujet. Il s'agit bien d'une sculpture qui affiche d'innombrables détails physiques qui attestent de son humanité par l'artifice mais il s'agit aussi d'une sculpture qui s'est savamment dépouillée de ses marques d'identité trop singulières, qui renverraient au modèle vivant sur lequel a été pris le moulage. Tout l'art et l'effet recherché par Hanson consistent dans ce savant et cet indiscernable mélange.

Pour mieux comprendre la manière dont cet effet est exploité par le film de Verhoeven, nous pouvons reprendre la distinction de Roland Barthes dans *La Chambre claire* entre le *punctum* du *studium*²⁹. Le *studium*, on le sait, correspond à la part d'information pure et simple d'une photographie qui documente une chose réelle. Il suscite, selon Barthes, un « affect moyen » chez le spectateur, c'est-à-dire un investissement écolier, studieux, académique, tout juste dans la moyenne, voire médiocre, une reconnaissance pure et simple de l'information, autrement dit de l'équivalence entre le représenté, la représentation et son message. Devant une photographie qui relève du *studium*, le spectateur est donc souverain ; il la domine *intellectuellement* car il parvient à identifier que *ceci est bien cela*. Le *punctum*, au contraire, est ce qui blesse, ce qui dérange au sein d'une photographie. Il s'agit, pour Barthes, d'un détail ou d'un hasard qui forment un point sensible qui outrepassé l'information pure et simple pour

29 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., 1980.

affecter émotionnellement le spectateur. Ce dernier se trouve alors délesté de sa souveraineté intellectuelle pour un trouble esthétique. Le *punctum* ne correspond cependant pas, pour Barthes, à la part artificielle d'une photographie ; il correspond à un élément souvent naturel, involontaire, parfois inaperçu, qui a néanmoins été saisi par la photographie. Il témoigne et atteste que *ça a été*, ça n'est plus, ça a disparu mais cela reste présent dans la photographie.

Dans les sculptures d'Hanson et la scène de *Total Recall*, le *punctum* tient au contraire d'un excès d'artificialité et d'une légère altération : si les figures sont décontextualisées, isolées de leur décor social (dans l'espace du musée ou sur la planète Mars), *tout* pourtant les y renvoie. Et ce maximum de *studium* atteint un tel degré de généralité, d'absence de singularité et un tel degré d'artificialité qu'il laisse le spectateur d'abord inattentif, puis studieusement intrigué pour finir par être dérangé et blessé, esthétiquement parlant. Sans porter de jugement de valeur mais pour qualifier l'intensité de cet effet, on peut dire que l'opération est subtile dans le cas de Hanson et qu'elle est grossière dans le cas de Verhoeven. Le trouble du spectateur, pris entre distraction et fascination, est donc triple : la reconnaissance maximale entre le modèle et sa représentation hyperréaliste est troublée par l'aperception d'une sculpture ou d'un simulacre de corps sans vie (Hanson) ou, au contraire, débordant littéralement de vie (Verhoeven). Dans les deux cas, cette aperception est troublée par la reconnaissance maximale et trompeuse d'un stéréotype qui est moins et plus qu'une personne.

Comment la grossièreté manifeste de Verhoeven parvient-elle à échapper à la réduction dépréciative du cliché ? Nous l'avons vu, on considère généralement que les clichés et l'expression artistique de clichés renvoient à une forme de bêtise, de nullité, d'abêtissement de l'artiste et du public dans le consensus de leurs opinions, de leurs idées-reçues, de leurs préjugés esthétiques, sociaux et politiques – toute une doxa intellectuelle autant que visuelle, sonore ou plastique. Par la maîtrise de leur démarche et de leurs effets, le travail d'Hanson comme celui de Verhoeven intègrent, au contraire, une esthétique littérale des clichés, une bêtise qui se propose, en même temps et par les mêmes moyens, comme une critique de l'aliénation et de la dérégulation de la société postmoderne américaine. Par subtilité ou par grossièreté, aucun discours critique explicite n'est formulé autrement que par une muette télépathie ou empathie charnelle avec le spectateur.

Ce qui est donc fondamentalement dérangeant dans les sculptures d'Hanson correspond au fait que les clichés les plus caricaturaux y ont l'apparence physiques de personnes

apparemment réelles. Dans le film de Verhoeven, l'aberration extérieure d'un corps-cliché révèle quant à elle l'excès, le trop-plein à l'intérieur d'un autre corps, tout aussi stéréotypé et tout aussi hors du commun : celui du héros bodybuildé, interprétant un espion de haut vol dont l'existence réelle, programmée ou délirée par le sujet, est sujette à caution, autant que notre croyance dans ce cliché s'en voit problématisée. Le premier diminue la vie de ses corps, le second l'intensifie.

Bien qu'ils soient souvent associés avec les stéréotypes à des images *dans* nos têtes, les clichés sont censés, comme l'écrit Deleuze, organiser la « débilité du cervelet » dans une « crise minutieusement contrôlée », de manière à atteindre et à mobiliser un corps automate qui est aussi bien un corps sans cervelle³⁰. Il s'agit très précisément du scénario du film de Verhoeven : la mise en abyme et la problématisation qu'il propose du régime du vraisemblable, accaparé par une société de contrôle. Associée aux services secrets du gouverneur de Mars qui veut préserver son régime autoritaire, la production militaro-industrielle du turbinium par des prolétaires sous-payés, le partage contrôlé des populations, saines et aberrantes, à travers des quartiers cloisonnés (le capitalisme et la société américaines dans leurs pires travers), la société Rekall Inc. (qui vaut pour les studios hollywoodiens), ce système, lui-même, organise la paranoïa. Il suscite le délire psychotique et la perversion du désir comme de la croyance dans le monde du héros par l'implantation de souvenirs programmés et stéréotypés comme des *blockbusters* américains. La scène où Quaid se rend au siège de Rekall est très explicite à cet égard.

Le problème fondamental que posent les clichés du film de Verhoeven devient celui de la croyance dans le vraisemblable, dans le désirable et la capacité à voir, sentir l'intolérable et agir politiquement en conséquence. Sauf que les esprits autant les corps sont engagés dans un mouvement mécanique des clichés qui met le doute sur la fiabilité de la mémoire, du désir, libidinal et du désir de révolte, jusqu'à l'empire de la vision. Nous renvoyons, à cet égard, à une scène célèbre où Quaid est visité par un docteur qui prétend appartenir à la société Rekall. Ce dernier l'informe que ce qu'il vient de traverser, depuis l'implantation raté au siège de Rekall, ses démêlés avec une milice armée, son départ pour Mars et sa rencontre avec la résistance, tous ces événements sont, en réalité, le fruit des simulations et du scénario qu'on lui a implanté dans le cerveau. Pris par le doute et par son désir de poursuivre le délire

30 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 109.

schizoïde et l'« ego trip », Quaid aperçoit alors une goutte de sueur perler sur le front du docteur. Face à cette trahison du corps, il prend donc le parti du physique, contre le mental et troue la tête du docteur d'une balle. Mais le scénario stéréotypé de résistance au contrôle auquel croit le héros (et le spectateur) pourrait bien n'être un simulacre produit par le pouvoir lui-même et implanté dans les cerveaux. L'inhabituel fondu au blanc final qui conclue le film laisse, en effet, planer le doute et un goût amer sur le *happy end* qui pourrait bien correspondre à la lobotomie totale et annoncée du héros, comme du spectateur qui a suivi mécaniquement cette histoire à laquelle ils ont cru et surtout désiré croire.

D'un point de vue plus général, il y a une évidence et une difficulté à problématiser les rapports du corps et du pouvoir dans le cinéma de Paul Verhoeven, en particulier vis-à-vis d'une résistance aux clichés ou d'un contrôle opéré par eux. Évidence parce que ses films dressent un panorama thématique sur la confrontation des corps et du pouvoir. Difficulté parce que ses films engagent profondément le spectateur dans les clichés les plus vulgaires et donc dans la polémique de l'obscénité idéologique, présentée par Brenez. La difficulté tient aux clichés que l'on *se fait* généralement à l'égard de son cinéma : des images stéréotypées, des idées reçues, justes ou fausses, voire des préjugés, positifs ou négatifs, qui construisent un « horizon d'attente » qui peut être bienveillant et souvent hostile. Commençons par l'évidence. Comme le laboratoire scientifique du film *Hollow Man*, lieu secret, situé sous terre, en-deçà des préoccupations politiques, morales et sociales de la surface, les films de Verhoeven ne cessent de mener des expérimentations sur les corps, tout type de corps et dans tous les états possibles et imaginables.

Il y a, dans son cinéma, des corps qui rêvent dans leur sommeil, à limite du somnambulisme et des corps intensément éveillés. Il y des corps habillés, déshabillés, nus ou dénudés, des corps qui forniquent et des corps qui défèquent, des corps qui subissent des entraînements et des bizutages, des corps chorégraphiés par la danse ou qui pratiquent un sport. Il y a aussi des corps d'animaux et des corps humains, handicapés et valides et un large panel d'orientations sexuelles : hétérosexualité, homosexualité, bisexualité, transgenre. Tous ces corps passent des plaisirs les plus extrêmes (la jouissance du sexe, de la violence, du meurtre), aux douleurs les plus extrêmes (du viol à la mort). Dans ce registre en particulier, le cinéma de Verhoeven est prolix d'expériences-limites : les corps y sont tantôt transpercés par un pic à glace (*Basic Instinct*), tantôt par une griffe d'extra-terrestre (*Starship Troopers*) ; ils sont amputés et déchiquetés par des accidents (*Speeters*) ou des tirs d'armes à feu, dissous par des liquides

toxiques ou en voie de décomposition (*RoboCop*). Ils subissent des embolies schizophréniques, ou peut-être pas (*Total Recall*) ; ils suffoquent jusqu'à en avoir les yeux exorbités, ils sont lavés dans des bains et des douches (*Starship Troopers*) ou salis par des excréments (*Black Book*), etc., etc.

Pour atteindre cette variété d'états, le cinéma de Verhoeven confronte ces corps à toutes sortes de situations qui recoupent une série de catégories. La première, la plus évidente, est celle des *corps en guerre*. Au sens littéral d'abord, puisque plusieurs films de Verhoeven se déroulent durant une guerre. La seconde guerre mondiale, expérience séminale de tout son cinéma, est présente dans *Soldier of Orange* et *Black Book*, les guerres de la Renaissance dans *Flesh And Blood*, la guerre futuriste ou rétro-futuriste dans *Starship Troopers*. Au sens figuré ensuite, une majorité des films du cinéaste dépeignent la lutte d'un ou plusieurs corps contre différentes formes de pouvoir. La violence atteint toujours un tel degré qu'elle s'apparente à une guerre ouverte : entre un artiste et sa compagne contre la société bourgeoise dans *Turkish Delight*, un policier transformé en arme de guerre contre le crime organisé et la multinationale dont il est le produit dans *RoboCop*, un groupe de résistants discriminés contre le pouvoir du gouverneur-dictateur de la planète Mars dans *Total Recall*, une femme contre les barrières sociales et le système de prostitution masqué de Las Vegas dans *Showgirls*, ou encore un scientifique fou contre sa hiérarchie militaire et ses pairs dans *Hollow Man*.

Deuxième catégorie qui ne tient pas de la résistance directe aux clichés : il y a une multitude de *corps normés* dans le cinéma de Verhoeven. Les corps y font régulièrement l'objet d'une sélection drastique, soit pour le casting, soit dans l'histoire du film elle-même. Ne retenons que l'exemple du film de science-fiction *Starship Troopers*. Il conjugue les deux types sélections : les acteurs, d'abord, ont été sélectionnés dans des séries télévisées américaines des années 1990. Ils sont jeunes, beaux, lisses, en pleine santé, au point que leur réunion à l'image fait ressortir des traits ouvertement « aryens »³¹. Durant le film, les personnages qu'incarnent ces acteurs en passeront également par différents processus de sélection : la sélection scolaire d'abord, qui conditionne la sélection militaire (infanterie, flotte spatiale, recherche) ; la sélection des morts et des vivants sur le champ de bataille pour aboutir à une sélection politique, puisque les citoyens disposant du droit de vote sont uniquement recrutés parmi des vétérans dans l'utopie fasciste que nous propose le film.

31 Soit dit entre parenthèses, Himmler lui-même ne recrutait ses SS pas autrement qu'un directeur de casting : à partir de photos, avec des critères de taille, de mensurations et surtout de blondeur.

Troisième catégorie : il y a tout autant de *corps hors-normes* dans le cinéma de Verhoeven. Pour la raison que les corps y subissent régulièrement des transformations, comme nous venons de le voir dans la première scène analysée de *Total Recall*. Les deux cas les plus évidents sont le corps de Murphy dans *RoboCop*, mort et ressuscité en version augmentée et robotique : un corps cliché par son extrême mécanisation. Puis le corps du scientifique Sebastian Kane dans *Hollow Man* – un corps hors de toutes normes, car il s’est injecté un produit pour se rendre invisible, quand il n’est pas recouvert par une peau synthétique qui laisse entrevoir le creux physique et moral qu’il incarne : un corps cliché par son invisibilité qui, comme l’anneau de Gygès dans *La République* de Platon, déchaîne ses pulsions. Dans *Total Recall*, il y a enfin toute la galerie des mutants de la planète Mars : de la prostituée à trois seins au chef de la résistance qui porte sur le ventre son siamois, nain et télépathe.

La simple évocation de ces deux processus, sélection et transformation, tisse déjà un lien entre tous ces corps et le pouvoir, sauf qu’il soit possible de se décider pour une esthétique des clichés qui serait du côté d’un art du contrôle ou d’un art de résistance au contrôle. Le pouvoir sélectionne les corps et, par là, les transforme en autre chose, soit qu’il les aliène au sens le plus propre et le plus concret du terme, soit qu’il consacre leur réussite et les métamorphoses par lesquels ils ont dû en passer pour y arriver. Dans *Hollow Man*, mais le cas est similaire dans tous les films de Verhoeven, c’est avant tout le pouvoir lui-même, c’est-à-dire les dominants, qui se fantasment comme d’impossibles corps absents, invisibles, rendus creux, de manière à devenir omniscients et omnipotents, pour adhérer et refléter de manière obscène à l’idéologie qu’ils désirent intensément incarner.

Quatrième catégorie : les *corps sexués*. Le cinéaste revient souvent sur ce point : la majorité des films, en particulier américains, montrent l’acte sexuel seulement comme un accessoire glamour ou une action qui ne vaut que pour elle-même de la même manière que la pornographie *mainstream*, l’impudeur et la longueur des scènes en moins. Au contraire, dans les films de Verhoeven l’acte sexuel a toujours une fonction dramatique qui excède leur fonction narrative ordinaire (un tel aime un tel et concrétise cet attirance ou cet amour). L’acte sexuel affecte les corps, la sexualité toute entière bouleverse les rapports entre les personnages. La scène la plus célèbre de toute sa filmographie est sans doute à cet égard celle de l’interrogatoire dans *Basic Instinct* : à l’intérieur des locaux de la police de San Francisco, Catherine Trammell (Sharon Stone), dans une robe blanche virginale, mais sans sous-vêtements, décroise ses jambes en laissant volontairement apercevoir son sexe. Le personnage

joue de ce geste comme un atout pour renverser les rapports de forces, police-suspect, et subvertir ainsi le jeu des questions-réponses, où elle excelle déjà.

Nous touchons peut-être là à la première difficulté. Nous connaissons tous, et nous l'avons rappelée plus tôt, la maxime de la morale kantienne : prendre autrui, ici son corps, toujours comme une fin et jamais comme un moyen. Or, ce que montre le cinéma de Verhoeven, est que ses personnages et la sexualité opère à l'inverse : le corps d'autrui, autant que notre propre corps y sont toujours pris comme des moyens (de plaisir, de domination, de jeu) et jamais comme des fins en soi. Il ne peut y avoir par conséquent aucune morale dans la sexualité que présente ces films, aucun jugement, seulement de la jurisprudence entre les parties et leurs rapports de force, pacifiés ou conflictuels. La sexualité n'est pas seulement centrale dans le cinéma de Verhoeven, elle y est diffuse, elle flotte dans chaque situation ; c'est pourquoi, d'un point de vue plus général, ses films situent toujours les rapports du corps et du pouvoir, en dehors de toute morale, ce qui n'est pas sans déranger et susciter la polémique. La difficulté est donc un piège à double fond : le risque est de ne pas traiter ces polémiques et le discours hostile aux clichés qu'elle mettent en jeu ou de les traiter uniquement, en prenant partie pour un camp ou l'autre.

Retenons trois polémiques principales dont les films de Verhoeven ont fait l'objet. Celles-ci peuvent se refuser à trois questionnements : 1. Sur le plan éthique et politique : Verhoeven, ses films et les clichés qu'ils manipulent sont-ils misogynes ou féministes ? Participent-ils notamment d'une « culture du viol » ou, au contraire, la mettent-ils à jour de manière à en faire un objet de débat critique ? 2. Sur le plan culturel et politique, au sens plus général : le cinéaste, ses films leurs clichés sont-ils décadents et réactionnaires, notamment parce qu'ils dépeignent la vie en société uniquement à travers des individus gouvernés par leurs instincts les plus basiques et les plus mécaniquement clichés ? Ou bien sont-ils progressistes et subversifs parce qu'ils thématisent ces stéréotypes, tout en démystifiant les tabous de nos sociétés occidentales ? 3. Enfin, sur le plan plus strictement esthétique et cinématographique : Verhoeven est-il un grand cinéaste indépendant ou bien un agent d'Hollywood, un cinéaste racoleur, qui se complaît dans la nudité, la violence, le kitsch et les clichés les plus vulgaires ? Pour le dire vite, la confusion vient, à notre sens, du fait que toutes ces ambivalences sont de fausses questions que l'on pose couramment au cinéma de Verhoeven ; pour la simple raison que ce sont des questions que *nous* croyons poser aux films, alors que ce sont en réalité des questions que les films, sans les poser, imposent au public.

Pour sortir de ces « ou bien... ou bien... » la première solution argumentative et rhétorique est celle du « ni, ni » et du « en même temps ». 1. D'abord, Verhoeven, ses films et les clichés qu'ils manipulent ne sont ni féministes ni misogynes. Arrêtons-nous sur ce premier point un moment car nous touchons ici à une cinquième catégorie de son cinéma : les *corps de femmes in-gouvernées*. La majorité des héroïnes des films de Verhoeven sont dans ce cas. Pour autant, ses films ne nous semblent pas féministes pour autant, car, pour s'affirmer ingouvernables, à travers leurs corps et leurs actions, les femmes du cinéma de Verhoeven n'en passent jamais par le féminisme, au sens d'une étiquette, d'un discours ou d'une conscience critique des genres, des clichés qui pèsent sur eux. Elles ne s'inscrivent dans aucun engagement explicite ni aucune lutte politique classique. Les femmes verhoeveriennes préfèrent mettre des coups de genoux dans l'entrejambe des hommes, une action sensible, parlante et récurrente dans les films de Verhoeven. Poursuivons donc : 2. Verhoeven ses films et les clichés qu'ils font passer sont, en même temps, décadents et subversifs. 3. Et enfin, si Verhoeven est sûrement un grand cinéaste, il est un grand cinéaste *de* la nudité, *de* la violence, *du* kitsch et donc *des* clichés.

À notre sens, tout l'intérêt, toutes les polémiques, toutes les incompréhensions du cinéma de Verhoeven se situent là. Nous n'avons cessé de l'analyser jusqu'à maintenant : quand nous disons clichés, nous entendons couramment opinions et préjugés, or les clichés peuvent être cela, bien sûr, mais bien plus encore. Ils sont surtout autre chose au cinéma, en particulier dans le cinéma de Verhoeven qui est saturé de clichés, tout en étant dépourvu d'opinions, au sens d'idées et de positions pré-formées pour ou contre ceci ou cela. Plus que les cas et les cinéastes précédés jusqu'à maintenant, le dispositif cinématographique de Verhoeven puise au caractère fortement péjoratif associé à la notion et à l'expérience désagréable que le phénomène occasionne. L'esthétique de Verhoeven consiste à imiter au plus près l'esthétique et la poétique ordinaires des clichés, notamment aux images clichées de corps auxquelles nous sommes constamment soumis, que nous les approuvions inconsciemment ou consciemment ou bien que nous combattons. Il s'agit d'abord toutes les images de corps qui sont véhiculées par la publicité, les célébrités, l'histoire de l'art, les mass-media, la pornographie, dont les films de Verhoeven intègre la précédence. Ses personnages et son spectateur n'y échappent pas ; tous deux ne sont pas dans un espace aseptisé des clichés de l'extérieur, au contraire, ils subissent très directement la pénétration de ces clichés et de ces images. L'exemple le plus parlant à cet égard est sûrement l'intégration de fausses-publicités dans *RoboCop* et de clips de propagande dans *Starship Troopers*.

On le sait, ces clichés à propos du corps impriment notre langage le plus quotidien qui module ses registres, suivant les contextes et les interlocuteurs, par référence au corps, au sexe et au ventre en particulier : que l'on cherche à euphémiser (en parlant de vagin, de pénis, d'anus, d'excréments) ou à vulgariser (en parlant de chatte, de bite, de cul, de merde). Or, si le cinéma de Verhoeven s'appuie sur l'idée-reçue d'un caractère essentiellement négatif, oppressif et vulgaire des clichés, c'est parce qu'elle n'est pas sans les faire rejoindre l'image, tout aussi stéréotypée, que nous nous faisons du pouvoir. Il s'agit de l'image du pouvoir comme *Le* pouvoir, essentiellement oppresseur et répressif, du pouvoir comme un centre émetteur, situé ou éclaté, de clichés, en particulier donc de clichés de corps et de normes qui gouverneraient à distance nos esprits et nos corps.

La position de cinéaste ou plutôt la sensibilité de Verhoeven et de ses films est toute autre. Mais il ne faut pas s'y méprendre ; si, comme l'affirmait Rivette, Verhoeven « adore » les clichés, ce n'est pas pour leur contenu, ni pour leur forme mais bien pour les *effets* esthétiques qu'ils peuvent produire sur son public : des effets d'exagération, d'artificialité, d'hystérie, de dégoût, etc., mais surtout, à terme, de remise en question de nos propres clichés de spectateurs, au sens cette fois d'opinions et de préjugés. Il ne s'agit pas d'esquiver les polémiques que suscitent les films de Verhoeven mais, au contraire, de comprendre qu'elles sont au centre de son dispositif esthétique et expérimental, qu'il faut prendre pour ce qu'il est : un dispositif et pas un ensemble de prises de positions. Or, nous croyons que ce dispositif esquisse une définition de la notion de corps et une définition de la notion de pouvoir qui n'ont rien de cliché.

Ce qui intéresse Verhoeven dans les situations des corps qu'il met en scène autant que dans la réception de ces situations sur les corps du public, ce ne sont, en effet, jamais les idées, les principes, ou les opinions intellectuels, propices à la reconnaissance et l'interprétation. Ce sont toujours les effets esthétiques et directement sensibles. En un sens, le cinéma de Verhoeven est un cinéma profondément éthologique. Il agit par une *science des effets* qui expérimente toujours et ne conclue jamais, surtout pas à travers les catégories de Bien ou de Mal. Il s'agit d'une science des effets et du choc des corps filmés comme des effets de ces images sur les corps des spectateurs. Déclencher la polémique avec les opinions et les préjugés est l'un de ses effets recherchés, qui passe par la manipulation de clichés (mentaux), autrement dit de l'horizon d'attente du spectateur, dans la mise en scène d'autres clichés (physiques).

Dans l'éthologie, de même que dans le cinéma de Verhoeven, les corps ne sont jamais définis par leurs formes, qui peuvent changer, ni par leurs organes, que l'on peut amputer ou remplacer, ni par leurs fonctions (pratiques ou sociales) qu'ils outrepassent toujours. Les corps ne sont jamais des substances, ils sont seulement des manières de se comporter selon les matières qui les composent. Ils ne sont donc jamais tout à fait des sujets, au sens philosophique et moral du terme. Dans le cinéma de Verhoeven, les corps, comme les clichés avec lesquels ils se confondent, sont uniquement définis par les affects dont ils sont capables et par leur pouvoir d'affecter comme d'être affectés. Ils en passent alors par une dernière catégorie : *de corps et de performance*.

On retrouve, en effet, différents types de performances dans les films de Verhoeven : la performance d'une vie d'artiste dans *Turkish Delight*, la performance sportive de courses de moto cross dans *Speeters*, les performances de danse, *strip-tease*, *lap-dance*, spectacle de revue, dans *Showgirls*. Il y a également la performance onirique et psychotique, sous contrôle médical, nommée « ego-trip » dans *Total Recall*, la performance sexuelle dans *Basic Instinct* où le personnage de Michael Douglas qualifie sa relation avec le personnage de Sharon Stone : « *the fuck of the century* ». Enfin, on retrouve des performances religieuses ou mystiques : un miracle raté dans *Speeters* où un paralytique se lève et tient presque debout avant de s'effondrer ; un miracle réussi dans *RoboCop* où, après avoir subi le martyr (une fusillade qui le déchiquette) et la résurrection (cybernétique et métallique), le héros mécanisé marche sur l'eau tel Jésus. À cet égard, le problème qui intéresse Verhoeven n'est jamais que l'on donne un cerveau à ses personnages. Il est toujours de savoir, pour emprunter une formule à Spinoza et Deleuze, ce que *peut* leur corps, quand bien ou à travers les clichés qui le traversent et occupent son esprit.

Dans son cinéma, le public ne sait jamais d'avance ce que peut le corps, de ses personnages et du spectateur devant ce qu'ils subissent. Il s'agit toujours de chercher quelles performances il est en mesure de délivrer, sous telle ou telle condition. De la même manière, on ne sait donc pas dans ses films ce que peuvent les clichés. Le tour de force de Verhoeven est de construire un dispositif pour répondre à ces deux problèmes, de ce que peut un corps et de ce que peuvent les clichés. Ce dispositif est composé, non de concepts, mais de purs percepts au sens que leur accordent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, c'est-à-dire des manières de sentir et d'exprimer, avec la particularité chez Verhoeven que ces percepts sont construits à partir de clichés, ce qu'excluent Deleuze et Guattari. Les percepts et les clichés

hyperboliques du cinéma de Verhoeven bouleversent les clichés ordinaires, pour nous faire penser à leurs puissances, vitales comme malfaisantes. *Starship Troopers*, par exemple, démontre comment la mise en scène clichée de corps hautement normées peut rendre enthousiaste autant que dégoûtante une utopie fasciste, qu'elle se dissimule dans des attributs futuristes ou bien qu'elle s'y laisse reconnaître.

En répondant à ces deux problèmes et par ce dispositif, Verhoeven met en scène deux définitions du pouvoir du contrôle. La première, est celle du substantif. Il s'agit des clichés que nous avons tous, plus ou moins, sur le pouvoir, en particulier l'image du pouvoir comme *Le pouvoir*, le pouvoir dominant. Cette image se décline dans ses films selon deux variantes : 1. Le pouvoir centralisé, localisé, identifié à des dominants. Il peut s'agir de manière plus générale du modèle étatique et de son bras armé, militaire ou policier, ou bien du modèle genré de la domination masculine, ou bien encore du modèle racialisé de la domination blanche sur les populations dites « racisées ». 2. Le pouvoir éclaté, délocalisé, identifié à un réseau, un système invisible qui rend impuissant les gouvernants et les résistants ; il s'agit du modèle complotiste des sociétés secrètes, des multinationales ou bien le modèle abstrait des marchés, du capitalisme. Dans les deux variantes, il s'agit de modèles qui pensent le pouvoir comme une substance, comme un lieu ou, a minima, comme un objet de possession, accaparé par certains, aux dépens d'autres qui en seraient dépourvus et seraient donc réprimés, conformés par *Le pouvoir* en place.

On retrouve ces représentations classiques dans les films de Verhoeven. Nous n'en retenons que trois pour les exposer succinctement. Dans *RoboCop*, il s'agit du pouvoir représenté par la firme OCP (*Omni Consumer Products*), un complexe militaro-industriel qui vaut comme allégorie du capitalisme de l'ère Reagan. À l'instar du pouvoir de *Total Recall*, localisé dans le bureau du gouverneur, et celui de *Starship Troopers* et son assemblée pseudo-onusienne de militaires apparaissant dans les spots télévisés, le pouvoir dans *RoboCop* est situé dans une tour d'ivoire : le gratte-ciel OCP³². Mais l'erreur serait d'en rester à cette première lecture à laquelle nous incite notre modèle essentialiste et localiste du pouvoir comme *Le pouvoir* : pour permettre la reconnaissance ou la résistance au pouvoir, ce modèle grossier est fondé sur

32 Dans le film, cette société privée a le monopole dans quatre domaines : le marché public de la sécurité avec la privatisation de la police ; le marché des contrats de vente d'armes (qui sont testées d'abord avec la police) ; le marché du bâtiment et donc de l'urbanisme, puisque OCP décide littéralement de l'avenir de la ville de Détroit avec un projet nommé Delta City ; le marché de la drogue enfin et, dans l'avenir, de la prostitution et des jeux d'argents.

un dualisme, une séparation du corps d'un côté et de l'esprit qui aurait la mainmise, voire parviendrait à n'être qu'un super-esprit.

Or, comme toujours dans le cinéma de Verhoeven, ce fantasme du pouvoir est présenté en même temps comme un pouvoir incarné. Dans *RoboCop*, il est même bicéphale. Il est utopique avec le grand patron paternaliste qui rêve de Delta City, une ville sans criminalité ; il est dystopique avec son bras droit qui s'associe à un baron de la pègre pour faire main basse sur la police et des contrats militaires, en déléguant la gestion et les profits des domaines illicites. Il est donc possible d'en faire deux interprétations : celle d'une duperie des méchants vis-à-vis du gentil patron ou celle d'une complémentarité systémique de cette hydre qui vend un rêve, en produit le besoin, en récolte les profits et en exploite les vices. Mais, et c'est là que réside l'intérêt de l'esthétique et la vulgarité volontaire du cinéma de Verhoeven, le cadre d'OCP qui accapare en réalité en sous-main *tout* ce pouvoir n'en est pas moins un corps que le film nous montre aux toilettes, le pantalon baissé, dans le soulagement le plus primaire de ses besoins : le pouvoir le plus abstrait et le plus absolu passe aussi par ce corps.

La deuxième définition du pouvoir que proposent les films de Verhoeven, contenue dans le problème même de savoir ce que peut un corps, n'est pas celle du substantif. Il s'agit de celle du *verbe* « pouvoir ». Il rejoint, à notre sens, la définition proposée par Foucault selon laquelle le pouvoir n'est jamais une forme, il est avant tout un *rapport de forces* qui s'exerce et passe entre des corps et les clichés qui les traversent. Le pouvoir n'est ainsi pas pour Verhoeven comme pour Foucault : *essentiellement* répressif. La raison est, comme l'écrit Foucault que :

« Le sexe [pour nous le corps de manière générale], ça ne se juge pas seulement, ça s'administre. [...] Le sexe, au XVIII^e siècle, devient affaire de « police ». Mais au sens fort plein et fort qu'on donnait alors à ce mot – non pas de répression du désordre, mais majoration ordonnée des forces collectives et individuelles. »³³

Ce terme de police fait écho à une formule qui intervient dans *Starship Troopers*. Celle-ci nous semble résumer le projet esthétique et politique de son cinéma et sa manière de faire résister aux pires clichés du contrôle : *Police these bodies*. Dans la scène en question, un groupe de soldats entre dans un avant-poste dont les membres ont été décimés par une attaque d'extraterrestres insectoïdes. L'officier ordonne à l'un de ses subordonnés de « policer les corps ». « To police » est ici un terme technique, militaire et policier. De manière générale, il

33 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 35.

signifie aller dans une zone pour vérifier que personne n'y désobéit à la loi. Il s'agit pour ainsi dire d'un élément de langage du pouvoir, une formule clichée qui masque la violence réelle du maintien de l'ordre public. Dans le cas de la scène, c'est un euphémisme qui signifie mettre de l'ordre dans la zone en nettoyant les corps, ici les cadavres, sanglants, déchiquetés et pourrissants d'autres soldats. Si ce verbe « to police » est si important, c'est parce qu'il caractérise de la manière la plus élémentaire le rapport qu'entretient *Le pouvoir* avec les corps, rapport que met en scène le cinéma de Verhoeven.

Or, plutôt que réprimer, le pouvoir incite, il suscite, il produit, il s'exerce avant de se posséder. Mais surtout il passe par les dominés autant que par les dominants. Ce qui explique pourquoi les films de Verhoeven sont parfois si désagréables à supporter. Le pouvoir n'y est fondé qu'en façade sur une dualisme du corps et de l'esprit. Ce dualisme, dans les films de Verhoeven correspond à l'image que les pouvoirs cristallisés et figés voudrait faire croire, pour faire croire à l'impuissance des corps dépourvus d'esprit, parce qu'ils seraient intégralement parasités par des clichés qu'émet le système. Dans le cinéma de Verhoeven le pouvoir n'est au contraire jamais situable dans l'absolu ; comme les clichés, il circule, il se distribue entre tous les corps, il n'est donc jamais polarisé et surtout pas moralement. La problématique des films de Verhoeven est donc d'expérimenter, dans les conditions spéciales du cinéma comment les corps se laissent-ils affecter, stimuler et policer par le pouvoir, par toutes sortes de pouvoir, d'images et de clichés ? Ou comment des clichés polis peuvent être sabotés par l'impolitesse d'autres clichés.

Il ne faut donc pas se demander *qu'est-ce que* le pouvoir (essentialisme), ni *d'où vient-il* (localisme) pas plus qu'il ne fallait se demander, sinon réflexivement, qu'est-ce qu'un cliché ni d'où viennent-ils ? Il faut se demander comment ils s'exercent sur et par les corps qui les appliquent ? Et comment, s'il s'agit d'un pouvoir que nous cherchons à combattre, lui opposer un contre-pouvoir qui doit, lui aussi, en passer par des clichés mais sentis différemment. La réponse volontairement élémentaire du cinéma de Verhoeven ne renvoie pas à un combat contre des normes abstraites qui nous feraient croire qu'il n'y a que *Le pouvoir* d'un côté et des corps de l'autre, des clichés et des individus. La résistance, au contraire, doit passer par l'expérience du pouvoir euphorisant et excitant des clichés, des images et des corps-clichés. Et c'est ce qui la rend, elle aussi, profondément inquiétante.

3. Kitsch noir, esthétique flottante et suintante des clichés

a. Du souvenir-cliché, des nappes de passé au rêve-cliché

Un ciel bleu, trop profond, trop sombre pour ne pas être une « nuit américaine », s'éclaircit à mesure qu'un panoramique vertical descend sur terre pour dérouler devant nous une journée ensoleillée. Un oiseau traverse l'image, tandis que d'autres pépient hors champ, sept roses rouges apparaissent, une à une, magnifiées par une légère contre-plongée et comme incendiées par un astre surnaturel, à moins que la palissade du décor, blanche et réfléchissante, ne soit la cause plus prosaïque de ce halo étincelant qui nimbe le plan comme le glacis d'un tableau. Celui-ci est animé par une brise légère : les fleurs tanguent doucement alors qu'on aurait pu les croire figées et artificielles tant elles apparaissent d'emblée surréelles, idéalisées par la gamme chromatique violemment contrastée du bleu ciel, du blanc virginal et d'un rouge-à-lèvres brillant qui paraît confondre horticulture et cosmétique. Ces fleurs détachées sur le fond blanc de la palissade nous apparaissent comme un symbole, valant plus qu'elles-mêmes : elles ouvrent le film *Blue Velvet* de David Lynch (1986).

Mais de quoi au juste sont-elles l'allégorie ? S'agit-il d'une image rhétorique et poétique qui répondrait à la question « qu'est-ce que le beau et qu'est-ce que le bonheur ? » : une maison, une famille, un jardin et un chien ? Plus précisément, s'agit-il d'une image idyllique du bonheur domestique de l'*American way of life* ? Ne s'agit-il pas plutôt de fleurs éclairées et retouchées façon chromo pour un générique de *soap opera*, ou une publicité de magasin de jardinage ou encore un clip d'office de tourisme, vantant les charmes de la ville fleurie de Lumberton, dont l'onomastique nous renverra plus tard au bois de construction, à la fondation des petites villes américaines, à la scierie qui débite les planches qui justement composent les clôtures de jardin¹ ? Ne sont-elles pour finir *qu'un* cliché, une image tout à la fois mentale, mythique, rhétorique, poétique et vulgairement publicitaire : le « paradis sur terre » d'une ville et d'un territoire, l'Amérique, tombés du ciel par un panoramique vertical ?

1 Youri Deschamps estime dans son analyse que le plan qui précède l'ouverture aux roses, un rideau de velours bleu sur lequel apparaît le titre du film et le générique, « pourrait bien être une épaisse forêt de conifères se balançant au gré du vent, recouverte par une nuit américaine. » in *Blue Velvet*, Liège, éd. Du Cerfal, 2004, p. 37.

Jean-Michel Durafour note à propos du rouge, plus particulièrement, du rouge sanguin de Brian De Palma et d'Alfred Hitchcock :

« Le rouge recouvre la représentation tout entière, vernis à ongles (composé en partie de celluloid) soulignant l'artifice cosmétique, le pacte illusionniste et réaliste, c'est-à-dire le caractère d'image de l'image [...] et transforme toutes figures en événement de couleur par une poétique *de cuisson et d'épistaxis* des images, de leur délivrance qui est, simultanément (dans quel temps impossible vivent décidément les images ?) leur ulcération. »²

Cette remarque nous semble tout à fait s'appliquer aux roses lynchéennes, autant qu'elle aurait pu s'appliquer au rouge chromé de la voiture *Christine* de Carpenter. Quelque symbole qu'elles soient, les roses rouge vif de *Blue Velvet*, elles aussi, soulignent le « caractère d'image de l'image ». Sauf qu'à la différence de De Palma où « l'image n'en dit jamais assez », comme le relève Durafour, pour Lynch les images semblent toujours en dire trop, ainsi passent-elles au ralenti, à tel point que l'on ne sait plus bien si ce trop tient vraiment d'un hypothétique discours ou de quelque chose à *sentir* par-delà les mots. C'est donc toute la gamme chromatique de ce plan d'ouverture qui semble affectée de qualités artificielles qui soulignent le caractère d'image de l'image : la profondeur qui devient surface pour le bleu, l'étincelant et virginal pour le blanc, l'artificiel et le sanguin palpitant pour le rouge, comme si le rouge des roses était tombé du ciel, comme si elles avaient littéralement dégouliné depuis le bleu nuit d'outre-espace vers la surface terrestre et blanche d'une toile de peinture.

Une chanson a commencé dès l'ouverture :

*She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars...*³

Ces paroles jouent de correspondances sensibles avec les éléments présents à l'image : la saturation chromatique, le bleu plus bleu et la lumière qui se fait palpable comme la texture du velours, l'éclat plus doux que le satin d'un scintillement stellaire. Toute cette atmosphère nous évoque le fameux poème « Correspondances » de Baudelaire :

La Nature est un temple où de vivants piliers

2 Jean-Michel Durafour, *Brian de Palma. Épanchements : sang, perception, théorie, op. cit.*, p. 52-53.

3 Elle portait du velours bleu / Plus bleu que le velours était la nuit / Plus doux que le satin était la lumière / Des étoiles... (nous traduisons).

Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁴

Des vers au plan de cinéma, nous retrouvons l'ouverture sur une vaste nuit qui devient vaste clarté, l'association de la fraîcheur de la brise et des pétales, d'un parterre de symboles rougeoyants sur fond d'une ville forestière. La scène nous observe avec des regards familiers ; les confuses paroles chantent le transport de notre esprit et de nos sens dans un lointain écho des *fifties* qui charrie le parfum d'un souvenir.

Mais plutôt que Baudelaire, le spectateur américain des années quatre-vingt pouvait reconnaître dans cette ouverture la chanson « Blue Velvet » dans sa version de 1963 interprétée par Bobby Vinton. Cette mélodie surannée et ses paroles conjuguées au passé ouvrent le film éponyme de Lynch en le situant dans un âge d'or de l'Amérique, une image effectivement mentale, mythique, qui berce un cerveau nostalgique⁵. Mais à travers la rétrospection, la « nappe du passé », pour reprendre la formule à Deleuze, la nappe de passé qui revient nous apparaît reconstituée, factice et donc douteuse. Comme un tableau idyllique de peintre du dimanche, le plan juxtapose le ciel, les oiseaux, les fleurs, l'évocation d'une femme adorée puis perdue, chantée à travers l'étoffe fétichisée de ses vêtements, leur couleur bleutée et leur tissu velouté et le tout finit amalgamé dans la nature sous cloche d'un jardin édénique de banlieue pavillonnaire. L'ensemble est trop beau pour être vrai, trop cliché pour

4 Charles Baudelaire, « Correspondances » in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 38.

5 À noter que cette même chanson a récemment été reprise par la chanteuse Lana Del Rey, spécialiste actuelle de l'atmosphère rétro des *fifties*.

ne pas nous apparaître faux et pourtant il imprime quelque chose en nous qui semble excéder le cliché *stricto sensu*.

La synesthésie, la vue des couleurs, l'odeur suggérée des fleurs flottant dans le vent, le son des oiseaux et de la musique, la mémoire haptique du velours, le goût sucré d'une lumière satinée, tous ces stimulus font se lever, par association de matières, un espace magique, un Combray-Lumberton impressionniste. Tandis que les habits, la musique jusqu'aux personnages du film et leurs caractères lisses et candides renverront aux *fifties*, l'intrigue se déroule bien au présent de sa sortie en salles, dans d'étranges années quatre-vingt qui, par dissonance, font apparaître ces *fifties* comme un décor artificiel qui désoriente l'identification et la reconnaissance de la situation. Dans quel espace-temps nous situons-nous avec cette ouverture ? S'agit-il d'un *topos*, d'un lieu commun (la petite ville américaine) ou bien s'agit-il d'une utopie, c'est-à-dire un non-lieu, idéal, désirable parce que sans défaut mais hors de notre réalité ? Ou bien s'agit-il du *topos* rhétorique et poétique de l'utopie : la situation purement poétique et plastique d'un non-lieu ? Ou bien encore s'agit-il de la *répétition* de ce *topos*, à ce point intensifiée qu'il ne peut nous apparaître sans un soupçon, sans une intuition critique à l'égard de son caractère cliché qui ne dit pourtant pas son nom. Car l'hypnose fonctionne en même temps et presque parce que l'esthétique stéréotypée de la scène est pleinement assumée comme telle. Que nous est-il donc donné à reconnaître ? Est-ce vraiment notre capacité de reconnaissance qui est convoquée par ce plan d'ouverture ?

Plutôt que Baudelaire et Marcel Proust, le spectateur, américain ou simplement cinéphile, se remémorera le début de *Shadow of a doubt* d'Alfred Hitchcock (1943). Oncle Charlie (Joseph Cotten), alors à New York, dicte par téléphone un télégramme-carte postale, adressé à sa famille à l'Ouest, pour les prévenir de son arrivée imminente. Il finit en répétant le nom de la petite ville : *Santa Rosa... Santa Rosa, California...* et la magie du fondu enchaîné répond à son incantation verbale qui déborde sur l'image de Santa Rosa dont le territoire nous apparaît en vue aérienne, accompagné d'une musique bucolique. Une série d'autres fondus enchaînés nous détaille une scène typique du quotidien de la petite ville californienne : un policier débonnaire, au milieu d'un passage piéton fait alterner la circulation des voitures et la traversée des piétons, auxquels il adresse, en plan rapproché et en contre-plongée, un sourire chaleureux. Dans *Blue Velvet* et les plans qui suivent l'ouverture aux roses, il s'agira de pompiers qui passent au ralenti, accrochés à leur camion luisant comme un jouet pour enfant ou comme un bibelot de collectionneur.

L'un d'eux, accroché au flanc gauche du véhicule, salue en direction du spectateur, un enfant semble-t-il, si l'on en juge par la hauteur du plan, un enfant par les yeux duquel le public aperçoit la scène, avant qu'un autre fondu enchaîné nous présente une *lollipop lady*⁶, en courte focale, plus lointaine, une vision autonome donc, car son image est, cette fois, dépourvue d'un point de vue identifiable à une personne, elle paraît désubjectivée. Vêtue d'un gilet rouge et jaune de sécurité, la femme tient un panneau « stop » d'une main et elle fait traverser de l'autre main un passage piéton à quelques enfants qui sortent de l'école, dans un geste similaire au policier de Hitchcock : bras à moitié tendu, rigide, seuls ses doigts se replient sur sa paume pour faire signe aux enfants d'avancer. S'agit-il donc dans *Blue Velvet* d'images subjectives vues par un enfant ou d'images objectives enregistrées de loin par la caméra d'un documentariste ? Ou bien encore s'agit-il de la répétition des images de *Shadow of a Doubt* dont le nom de la ville, Santa Rosa, aurait suggéré l'ouverture aux roses de *Blue Velvet* ? David Lynch évoque sa propre enfance de la manière suivante :

« Mon enfance s'est résumée à de jolies maisons, à des rues bordées d'arbres, au laitier en tournée, aux châteaux de sable, au bourdonnement des avions, aux ciels bleus, aux palissades blanches, au gazon vert, aux cerisiers. L'Amérique profonde telle qu'elle est censée être. »⁷

Cette accumulation d'objets, de qualités et de situations, ce résumé qui confond l'enfance individuelle et ce qu'est *censée* être l'Amérique profonde, c'est-à-dire l'Amérique d'après ce qu'*On* en croit et ce qu'*On* en dit, cette collection d'images-clichées correspond si bien à l'ouverture de *Blue Velvet*, plusieurs années après la sortie du film, qu'elle semble confirmer la première hypothèse : il s'agit d'une image-souvenir.

Le salut vers une caméra subjective, les enfants traversant la rue, les fondus enchaînés entre les plans qui passent au ralenti, tout nous indiquerait que la scène est effectivement filmée du point de vue physique mais surtout esthétique et affectif d'un enfant, qu'il s'agisse de David Lynch, de Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) le héros de *Blue Velvet* qui revient dans la ville de son enfance ou d'un autre petit garçon qui vaut pour tous ceux qui peuplent cet espace. Rembobinons la scène : l'étrange point de vue du plan d'ouverture, son panoramique du ciel vers la terre nous apparaît alors comme celui de cet enfant, sûrement allongé dans

6 Un agent municipal chargé de faire traverser des enfants qui tire son nom d'un croisement entre *lollipop* – la sucette – et *lollipop* – le panneau de protection des passages piétons.

7 Chris Rodley, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley : films, photographies, peintures*, trad. Serge Grünberg & Charlotte Garson, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 14 (nous soulignons).

l'herbe, contemplant le bleu du ciel et les oiseaux, avant de relever la tête vers les roses et la palissade blanche tandis qu'un air de musique passe à la radio d'une voiture ou d'une maison. Il s'agirait alors d'un souvenir archaïque, celui d'un premier éveil au monde. Youri Deschamps dans son analyse du film penche pour une telle interprétation et ajoute un sujet possible de cette image :

« L'image exacerbe tous les éléments perceptifs (lumière, couleurs, formes, mouvements), comme s'ils étaient captés *par un œil tout neuf*, et les plans en contre-plongée sur les fleurs et la palissade pourraient très bien correspondre au point de vue d'un enfant allongé sur l'herbe de la pelouse bien tondue. D'ailleurs, lorsque l'on voit les écoliers traverser sagement la rue en file indienne, il y a une place vacante laissée après le passage du troisième enfant, comme s'il en manquait un. S'agit-il de la place du petit Donny, kidnappé par Frank Booth ou bien de celle que Jeffrey va prendre dans l'intrigue ? »⁸

Pourtant, en même temps qu'une image-souvenir et par les mêmes moyens de sa singulière esthétique, l'ouverture de *Blue Velvet* s'apparente aussi à une image-rêve, produite à partir d'un point de vue indiscernable : entre l'enfant encore mal subjectivé qui voit, sent et pense le réel intuitivement avant de le décrypter et d'y agir et le sujet adulte, régressant, se remémorant et fantasmant peut-être, au seuil du sommeil, le point de vue de son enfance, à laquelle aurait été substituée les images-clichées d'une mythologie et d'un cinéma américain des *fifties*. L'ouverture aux roses n'est en effet pas une image-souvenir au sens du *flash-back* car il ne lui est assigné aucune fonction narrative pour la suite du film. La séquence n'est *clairement* reliée à aucun personnage diégétique qui serait affecté par ce souvenir, sinon dans l'interprétation au conditionnel du commentateur.

Cette image-souvenir ne peut donc être qu'un souvenir individuel imparfait, fortement influencé par des « cadres sociaux »⁹. Il pourrait plutôt s'agir d'un souvenir collectif, celui d'un groupe dépassant l'individu, à la limite de l'hallucination collective, hallucination médiatisée et socialisée par le cinéma et notamment par le souvenir d'un ou plusieurs films de Hitchcock et d'autres cinéastes dont les images se seraient substituées à la réalité vécue enregistrée pêle-mêle par la mémoire¹⁰. Mais c'est justement par le biais de cette authenticité douteuse, comme le sont souvent les souvenirs d'enfance, que cette image naviguant entre

8 Youri Deschamps, *Blue Velvet*, *op. cit.*, p. 67 (nous soulignons).

9 Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.

10 Youri Deschamps évoque deux films en particulier qui, au-delà de Hitchcock et de l'usage qu'en fait Lynch, servent de matrice narrative et esthétique à de nombreux films des années quatre-vingt : *The Wizard of Oz* de Victor Fleming (1939) et *It's a Wonderful Life* de Frank Capra (1946).

rêve et souvenir peut être partagée par les spectateurs qui regardent le film de Lynch. Peut-être est-ce à eux, à nous, après tout, que s'adressait le salut du pompier, comme un clin d'œil de notre passé ou une passe d'hypnose invitant à la régression thérapeutique ?

Par comparaison, la présentation touristique de Santa Rosa par Hitchcock a beau être elle aussi féérique, elle ne dure que vingt secondes. Le montage est efficace : à peine trois plans du centre-ville, construits sur de brefs raccords mouvements du trafic et nous passons par l'enchaînement de trois autres plans, de la rue des Newton, leur maison légèrement cachée par un arbre en amorce, à la façade rapprochée de la maison, à une fenêtre ouverte en particulier, jusqu'à la chambre de la nièce d'Oncle Charlie, également nommée Charlie (Teresa Wright), allongée sur son lit vers lequel se dirige un travelling avant. L'ouverture de Lynch, quant à elle, s'étire en longueur : cinquante secondes sur Lumberton avant de pénétrer dans le salon des Beaumont. Chaque plan précédant cette intrusion dure donc quelques secondes de plus ou de trop. Les mouvements de circulation des véhicules et des personnages à l'écran passent dans un étrange ralenti qui contrevient à la logique exploitée par Hitchcock du raccord mouvement et donc à l'articulation classique d'une phrase cinématographique. Dans *Blue Velvet*, chaque scénette finit presque par apparaître pour elle-même : elle vaut déjà pour le Tout de Lumberton, valant lui-même pour l'Amérique profonde. C'est la raison pour laquelle, par effet de style, cette ouverture excède l'information proposée à la reconnaissance du spectateur pour acquérir une dimension poétique qui confine à l'imaginaire et aux sensations, même s'il s'agit d'une poésie de pacotille.

Si ce Tout de Lumberton est présent dans toutes ses parties, celui de Santa Rosa était présenté d'emblée par Hitchcock à travers un plan aérien tout à fait conventionnel et plus ordinairement cliché, ce qui lui permettait de souligner le caractère grossièrement idéalisé de cette cité. Comme un spot publicitaire que la ville adresserait à ses visiteurs et à elle-même, Hitchcock déclinait les parties de son Tout *dans l'ordre*, du général au particulier, il les connectait les unes aux autres de manière presque scolaire, dans la stricte logique informative du *studium*, relevée par Barthes dans *La Chambre claire* : la ville, le centre-ville, l'autorité publique, la zone résidentielle, la maison des Newton, la fenêtre puis l'intérieur de la chambre de la jeune Charlie – chaque fragment témoigne, comme l'écrit Barthes, d'un « investissement

général, empressé, certes, mais sans acuité particulière ¹¹ ». Hitchcock n'introduit aucune dissonance sinon celle d'une légère pointe d'ironie.

On est d'abord tenté de penser que l'ouverture de Lynch répond, elle aussi, à cette logique du *studium*, si l'on en croit notamment certains entretiens où le cinéaste déclare :

« L'idée nous est venue d'un livre de lecture, *Good Times on our Street*, que tous les écoliers américains se voient offrir. Il parle du bonheur, de l'environnement quotidien, du bon voisinage. Pour un petit américain qui vient d'une famille aisée, le Paradis doit ressembler à la rue où il habite. [...] On apprenait à lire avec ce livre en suivant les aventures de Dick, Jane et leur chien Spot. »¹²

Lynch s'aperçoit-il que le livre d'écolier par lequel il a fait l'apprentissage de la lecture a substitué à ses souvenirs d'enfance ses clichés pédagogiques et démagogiques ? L'élément plus intéressant encore est que, tout en prenant ce *studium* pour matière première, sa poétique filmique ne s'y réduit pas. Bizarrement, Lynch réserve en effet l'équivalent du plan aérien de Hitchcock pour la toute fin de sa séquence d'introduction : un plan d'ensemble en pied avec un léger panoramique horizontal de gauche à droite sur les immeubles du centre-ville de Lumberton. Ce dernier plan, brutalement *cut*, tant au niveau sonore par un zapping de fréquence radio, qu'au niveau visuel, succède à un plan qui laissait voir en contre-plongée un *bill board* nous indiquant notre entrée dans Lumberton. Toute l'introduction précédente, des roses à la pelouse grouillant d'insectes, semble donc répétée, cette fois à l'endroit, dans le bon ordre, selon un schéma plus ordinaire, une vision charmante mais neutre et presque objective plutôt qu'hallucinée, opérée par un montage temporel traditionnel qui voit cesser l'étrange ralenti des plans précédents et l'atmosphère sonore lourde qui avait suivi la chanson « Blue Velvet ». Nous ne sommes plus dans l'espace liminaire et limbique, entre image-souvenir et image-rêve, nous sommes entrés dans l'espace diégétique et conventionnel du film que nous pouvons reconnaître et par lequel l'action du récit peut s'enclencher.

L'introduction de Santa Rosa suivait chez Hitchcock la structure d'une boucle, étant donné que l'apparition de la jeune Charlie était l'aboutissement de la parole d'Oncle Charlie qui lui adressait un baiser tout particulier à la fin de son télégramme à la manière d'une *love letter*. L'accumulation de plans de Hitchcock était donc, à l'instar de l'opération mathématique de

11 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 48.

12 « Entretien avec David Lynch », Michel Ciment & Hubert Niogret in *Positif*, n° 356, octobre 1990, cité in Youri Deschamps, *Blue Velvet*, op. cit., p. 39.

l'addition, une somme de plans tendant vers un résultat logique. Des fleurs à l'arrosage jusqu'au sol du jardin fourmillant d'insectes en très gros plan, la séquence de Lynch se présente, elle aussi, comme une boucle formelle mais renversée – du bonheur au danger – mais surtout comme une boucle brouillée quant à sa signification et le résultat de son opération qui renvoie à un énigmatique rébus, une logique aberrante du sens qui s'instaure à travers une obscure intuition d'enfant, explorant la réversibilité de la veille et du sommeil, du rêve et du cauchemar. Pour y parvenir et à la différence de Hitchcock, Lynch ne conserve qu'un lien faible entre ses images. Comme l'écrit Gilles Deleuze, à propos de la théorie bergsonienne du rêve, l'ouverture de *Blue Velvet* nous « met en rapport, non plus avec des images-souvenir particulières, mais avec des nappes de passé fluides et malléables qui se contentent d'un ajustement très large ou flottant ¹³. » Sauf que ces nappes fluides, prémisses pour Deleuze d'une image-temps dressée contre les clichés, ne sont peut-être pas chez Lynch les conditions d'un projet esthétique et politique *autre* mais le projet lui-même¹⁴.

Ainsi, l'image la plus signifiante et la plus informative de l'ouverture de Lynch nous vient indirectement par l'écran que regarde Miss Beaumont (Priscilla Pointer¹⁵) en buvant son thé : on y aperçoit un vieux film rediffusé en noir et blanc et un revolver isolé dans l'image de la télévision par un gros plan. Le trou du canon figure l'œil d'un cyclope mécanique car le gros plan semble animer l'arme d'un mouvement et d'une volonté propres qui articulent une image-action, c'est-à-dire un automatisme caractéristique, lui, de l'image-mouvement, telle que la formule Deleuze à travers son commentaire de Bergson. Cette figure de style métonymique rattache donc cette courte scène à une rhétorique datée de l'image cinématographique, tout à fait hitchcockienne, mais passée par le filtre de la télévision qui la renvoie dans le passé.

Nous ne sommes pas parvenus à trouver le film-source dont est extrait cette image ; une piste néanmoins séduisante serait de remonter à l'épisode *Bang ! You're Dead* de la série *Alfred Hitchcock Presents* (1961). Un enfant y troque son pistolet factice contre un véritable revolver, ramené par son Oncle (Rick et non plus Charlie) : un Smith & Wesson Model 10, le

13 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 77.

14 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 283 ; *L'Image-temps*, op. cit., p. 33 : « Le difficile, c'est de savoir en quoi une image optique et sonore n'est pas elle-même un cliché [...] ».

15 L'actrice était reconnaissable à l'époque car elle intervenait régulièrement dans le feuilleton télévisé *Dallas* et son *spin off Knot Landing*, il s'agit donc, comme l'écrit Youri Deschamps in *Blue Velvet*, op. cit., p. 45 : « d'un personnage triplement prisonnier de l'image (celle de Lumberton, celle du téléviseur et celle des *soaps* dans lesquels elle a joué). ».

même que celui présent à la télévision dans *Blue Velvet*¹⁶. Le barillet d'abord chargé d'une seule balle, le petit garçon s'en va, sans le savoir, jouer à la roulette russe avec sa mère (qu'il assassine symboliquement car le percuteur frappe, en gros plan, dans le vide), puis avec l'aimable postier (appartenant, lui-aussi, à la panoplie enfantine des métiers avec le policier, le pompier et la *lollypop lady*) et d'autres enfants et adultes au supermarché, dans un jeu pervers de négociations-menaces enfantines, pour finir, de retour à la maison, par manquer de toucher, avec une vraie balle cette fois, la domestique afro-américaine de ses parents¹⁷.

L'important est que cette rhétorique filmique et, ou télévisuelle qui isole l'arme à feu, construit sa dramaturgie sur des relations médiatisées par des objets qui actualisent des chaînes d'action-réaction, d'image-perception et d'image-action. Mais, isolés, ces objets et ces plans d'objets peuvent aussi virtuellement s'autonomiser jusqu'à dégager une ciné-poésie indépendante de la narration classique. C'est ce potentiel virtuel qu'exploite Lynch : le revolver, dépourvu du plan qui le précède et de celui qui lui succède, du visage de celui qui le tient et de celui qu'il vise – visages qui actualiseraient la situation vers une action –, ce revolver acquiert une souveraineté diffuse et invasive qui lui permet, par le montage *cut*, de menacer M. Beaumont ; cela en dehors de toute logique qui distinguerait le virtuel et l'actuel, puisque le personnage se situe à l'extérieur de la maison, en train d'arroser le jardin : il n'est pas dans l'espace du salon où le revolver est visible et il n'est pas non plus dans l'espace-temps du film qui (re)passse à la télévision¹⁸. Le revolver, passé par la télévision, est devenu un cliché anonyme et flottant qui peut ainsi pénétrer dans le cou de M. Beaumont.

16 Si l'on en croit l'étrange encyclopédie *Internet Movie Firearms Database* qui identifie et répertorie les armes présentes dans le cinéma. Disponible à l'adresse suivante : http://www.imfdb.org/wiki/Blue_Velvet (consulté le 21 mai 2019).

17 Le modèle du revolver, un Smith & Wesson Model 10 pourrait aussi bien renvoyer au film de gangster *White Heat* de Raoul Walsh (1949) avec James Cagney qu'au film noir archétypique souvent cité par Lynch, *Double Indemnity* de Billy Wilder (1944). À noter enfin que le personnage du directeur du FBI, Gordon Cole, interprété par Lynch lui-même, possède dans la saison 3, partie 7, de la série *Twin Peaks* (2017) un revolver similaire : un Smith & Wesson Model 19.

18 Une contiguïté, plutôt qu'une continuité, pourrait néanmoins être trouvée entre les deux espaces si l'on considère le revolver comme la tête d'un serpent dont le corps serait, ensuite, figuré par le tuyau d'arrosage. Toute la scène métaphoriserait alors l'épisode biblique bien connu du péché originel qui précède l'exclusion d'Adam et Ève du jardin d'Éden, où Ève (ici Miss Beaumont) mange la pomme proposée par Satan sous la forme d'un serpent (ici la télévision). Quoique ce type d'interprétation référentielle puisse avoir d'intéressant, notre questionnement s'en détourne pour mettre l'accent sur la multiplication justement indécidable des pistes d'interprétations suggérées par Lynch.

Saisi par une attaque qui convoque l'*Arroseur arrosé* des Frères Lumières (1895)¹⁹, M. Beaumont tombe dans le périmètre d'une parcelle terreuse de son jardin, étrangement délimitée par de fines cordelettes attachées à de petits piquets plantés au sol : s'agit-il d'une future plate-bande de fleurs, telle que celle qui nous a présenté en ouverture ? Ou bien quelque chose a-t-il été enterré là ? Quelque chose qui ferait écho cette fois à l'intrigue de *Rear Window* (1954) de Hitchcock²⁰ et le parterre de fleurs dans lequel Jeff Jefferies (James Stewart) soupçonne son voisin d'immeuble d'avoir caché quelque chose, après avoir assassiné sa femme ? Ou bien s'agit-il, à travers cet intertexte, de la métaphore d'un désir refoulé de meurtre conjugal ? Ou bien encore s'agit-il du cadre figuré d'un plan de cinéma ou d'un poste de télévision dans lequel tomberait littéralement le personnage, rejoignant ainsi l'espace du revolver qui le menaçait ?

Jean-François Rauger note dans son ouvrage *L'Œil domestique, Alfred Hitchcock et la télévision* :

« La télévision, médium qui a bouleversé de fond en comble la vie quotidienne, est ici [dans la série *Hitchcock Presents*] le vecteur d'une crainte, celle du *home invasion*, du viol de domicile – voire du viol à domicile ? Ce que la télévision est par essence (l'intrus dans la maison) apparaît donc sublimé dans des récits construits sur la crainte que la sphère intime soit l'objet d'une agression venue de l'extérieur. »²¹

Il va jusqu'à ajouter, dans son analyse de l'épisode cité *Bang ! You're Dead* :

« [...] dans cet épisode et en relevant un certain nombre de détails et de notations *a priori* incongrus, peu utiles pour le simple mécanisme du suspense, [on relève] que celui-ci renvoie à une forme de culpabilité historique refoulée, peut-être celle de l'Amérique elle-même. Le cadre est celui d'une banlieue résidentielle eisenhowerienne, le lieu idéal d'un repli sur soi, le décor emblématique des années 1950, l'éphémère rêve américain d'une fin de l'Histoire. »²²

Rauger interprète l'épisode comme la métaphore des deux crimes fondateurs de l'Amérique : 1. Le massacre des Indiens par les cow-boys rejoué par les enfants. 2. L'esclavage représenté par le masque africain que ramène l'oncle de son voyage et la

19 Ce qui laisse à penser qu'il peut également s'agir d'une scène primitive de l'enfance du cinéma lui-même.

20 Michel Chion et d'autres ont aisément remarqué d'autres similitudes entre *Blue Velvet* et *Rear Window*, en particulier toute l'action tournant autour du voyeurisme.

21 Jean-François Rauger, *L'Œil domestique, Alfred Hitchcock et la télévision*, Pertuis, Rouge Profond, 2014, p. 66

22 *Ibid*, p. 105.

domestique afro-américaine qui est le seul personnage véritablement menacé par le petit garçon. Le remake de cet épisode dans la deuxième série *Alfred Hitchcock Presents* (1985), diffusé à la période du tournage de *Blue Velvet*, ajoute deux autres crimes qui complètent le tableau tragique de l'Amérique : 3. L'exclusion des femmes, le petit garçon de l'épisode original étant remplacé par une petite fille. Celle-ci va troquer son pistolet de cow-boy désuet contre un vrai revolver de manière à pouvoir s'intégrer à un groupe de garçons qui jouent désormais avec des fusils d'assauts factices. « Girls don't fight wars » assène à la fillette le chef du groupe avant qu'un tir véritable ne lui fasse conclure : « It buzzed right by my ear » – cette oreille hautement symbolique, comme on le sait, dans *Blue Velvet*. 4. La présentation en ouverture de ces enfants jouant à la guerre renvoie au dernier crime fondateur de l'Amérique (des années quatre-vingt) : la guerre du Vietnam.

b. L'utopie inversée de l'Amérique par ses clichés optiques et sonores

Mais ce sous-texte, apparent chez Hitchcock, est dissimulé ou refoulé dans le cinéma de Lynch, en particulier le contexte des années 1960-1970 du Vietnam, qui n'intervient dans *Blue Velvet* qu'indirectement par le pistolet dans l'écran de télévision. C'est Brian de Palma qui, pour les conjurer, fera revenir avec Hitchcock ces images traumatiques dans la quasi-totalité de ses films centrés autour d'un crime fondateur. Il relate l'impression laissée sur lui des images du dernier crime fondateur de l'Amérique :

« Un souvenir très intense. Tous les soirs, à 18h30, on regardait les images du Vietnam à la télévision. Le gouvernement n'avait pas encore appris à contrôler ce média et diffusait des images de corps en sang, de cadavres, de gosses en train de mourir et c'est ce qui a déclenché le mouvement pacifiste aux États-Unis. Exactement comme le « Civil Right Movement » s'est développé à la suite de parutions de photos montrant des noirs attaqués et mordus par des chiens lâchés par des shérifs ou traînés par des policiers sur le sol. Une fois qu'on a vu ce genre d'images, le pays entier s'est réveillé. »²³

Dans le cas de Lynch, si ses films ne sont pas avarés en corps sanglants et en cadavres passés par d'insoutenables sévices, ni le Vietnam, ni le sort réservé aux afro-américains n'interviennent dans ses films. Les noirs sont des personnages singulièrement absents de ses films mis à part des rôles très secondaires, seuls les indiens semblent trouver leur place,

23 Propos recueillis in Luc Lagier, *Les Mille yeux de Brian de Palma*, Dark Star, 2003, p. 26.

sûrement parce qu'ils peuvent incarner des figures plus mythologiques que sociales à travers l'évocation fantomatique du western. À cet égard, dans le cas de *Blue Velvet*, la majorité des scènes coupées renvoient au problème, sûrement trop social pour son cinéma, des *housewives* et donc à la condition des femmes dans les banlieues pavillonnaires et leur ordre patriarcal. On peut donc avancer l'hypothèse que le cinéma de Lynch se situe dans la mauvaise conscience blanche, ou plutôt dans son refoulement et les effets de ce refoulement qui font ressurgir d'autres images que celles attendues. Une dernière hypothèse, plus floue, serait donc de conclure que M. Beaumont est touché par le mal des clichés²⁴ et le conformisme qu'ils imposent à l'existence jusqu'à leur symptôme pathologique : l'aphasie, c'est-à-dire la perte de mémoire du langage, l'incapacité à articuler une phrase qui affecte ensuite le père de Jeffrey lorsque celui-ci vient le visiter à l'hôpital.

La question reste toujours de savoir quel est ce lieu composite qui entremêle des espaces séparés, intérieur et extérieur, réel et imaginaire ? Quel est surtout ce lieu où le cliché virtuel, typique du film noir, peut s'actualiser selon sa logique stéréotypée mais dans l'espace hétérogène du film *Blue Velvet* ? L'agencement aberrant qui compose ce lieu impossible laisse béer des interstices dans le non-lieu de l'utopie pavillonnaire, interstices par lesquelles se glisse la menace d'un envers criminel ou plutôt l'image cinématographique et le fantasme petit-bourgeois de la criminalité dont Hitchcock s'est fait le cinéaste²⁵. Ce n'est donc pas seulement la surface du passé idyllique qui est reconstituée dans cette ouverture mais son association libre avec son ou ses envers virtuels. Lynch livre le *pitch* de *Blue Velvet* et quasiment le *storyboard* de son ouverture, lorsqu'il évoque son enfance :

« J'ai appris que, juste *sous la surface*, il y avait un autre monde, et encore d'autres mondes si on creusait plus profond. Je savais déjà quand j'étais tout petit, mais je n'en avais pas la preuve. C'était juste une impression. Il y a de la bonté dans les ciels bleus et les fleurs, mais une autre force – une douleur folle et une pourriture – accompagne toute chose dans le même temps. [...] sur le cerisier, il y a une sorte de poix qui suinte – parfois noire, parfois jaune – et des milliers de fourmis rouges qui grouillent. J'ai compris que lorsqu'on étudie ce monde merveilleux d'un peu plus près, il y a toujours des

24 Rauger note toujours à propos de la série télévisée de Hitchcock : « La télévision, présence familière et totalitaire, est inséparable de l'idée de vie quotidienne, cette « somme des insignifiances » [Henri Lefebvre], telle qu'elle s'est définie, fondée même, à la moitié du ^{xx} siècle. La familiarité est son objet, la fin de l'Histoire son horizon. », *op. cit.*, p. 144.

25 Ronnie Scheib, « L'oncle Charlie » in Noël Burch, *Revoir Hollywood*, trad. Noël Burch, *op. cit.*, propose une interprétation freudo-marxiste convaincante du travail de la psyché et de l'idéologie petite-bourgeoise à l'œuvre dans *Shadow of Doubt*.

fourmis rouges sous la surface. Comme j'ai grandi dans un monde parfait, tout cela formait un contraste saisissant. J'ai vu la vie à la fois en très gros plans et en plans d'ensemble, celui de mon environnement paisible [...] Mais j'ai eu une enfance idyllique. La seule chose qui me gêne c'est que la plupart des psychopathes disent aussi qu'ils ont eu une enfance très heureuse ! »²⁶

Du savoir intuitif et impressionniste à la preuve cherchée par Lynch, Michael D. Dwyer explique dans *Back to the Fifties* comment il devient impossible, après avoir vu le film de Lynch, d'écouter la chanson de Bobby Vinton de la même manière qu'avant²⁷, car celle-ci s'est chargée d'une profondeur striée de menace qui contredit sa surface lisse et insouciance offerte à notre reconnaissance mécanique.

À travers les différentes itérations de la chanson, celle-ci devient en effet un leitmotiv disparate : elle est chantée à plusieurs reprises dans un club par Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), elle est matérialisée par la robe de chambre qu'elle porte dans l'intimité, elle est rappelée par le tissu d'un objet transitionnel dérangeant dont l'obsession n'est pas sans rappeler celle de Scottie pour Madeleine, sa tenue, la teinte et la coiffure de ses cheveux dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958). La chanson de Bobby Vinton est métaphorisée, interprétée et réinterprétée par l'intrigue de *Blue Velvet*. La profondeur insoupçonnée du velours bleu de ce tube mièvre s'incarne charnellement : en désir pour Jeffrey, puis en perversions sexuelles partagées par lui et le gangster Frank Booth (Denis Hopper), pour finir par rappeler le trauma de Dorothy, la mémoire individuelle de ce qu'elle a vécu et subi, dans une tonalité tragique qui s'inscrit dans une logique plus large de perte de l'innocence. La fin de la chanson : « But in my heart there'll always be / Precious and warm a memory through the years / And I still can see blue velvet through my tears »²⁸ » s'entend ainsi comme un refrain profondément mélancolique et maléfique, une marque laissée par la répétition déformante d'un texte et de clichés qui, pourtant, creusent, strient et balafrent leur propre surface.

L'ouverture aux roses de *Blue Velvet* nous suggère donc d'autres fleurs, non plus un *topos* idyllique mais un *topos* de la poésie décadente qui se glisse dans le registre pastoral pour le parasiter et l'inverser, à l'instar des *Fleurs du Mal* de Baudelaire qui s'ouvrent sur une adresse directe « Au lecteur », cryptée et lourde, elle aussi, de menace :

26 Chris Rodley, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, op. cit., p. 13 (nous soulignons).

27 Michael D. Dwyer, *Back to the Fifties, Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*, Oxford University Press, 2015, p. 101-103.

28 Mais dans mon cœur il y aura toujours / Un précieux et chaleureux souvenir à travers les années / Et je peux toujours voir le bleu velours à travers mes larmes.

Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !²⁹

Le héros de Lynch est, lui aussi, jeté par l'ennui dans une ménagerie infâme de vices et, à travers lui, l'hypocrite et semblable spectateur devient voyeur par procuration : du laid, du méchant et de l'immonde de Lumberton et de l'Amérique profonde, dont la projection dans la salle de cinéma le distraient de son propre ennui par l'expérience d'un plaisir coupable. Du point de vue, non plus réceptif, mais poïétique, cette ouverture nous suggère d'autres fleurs encore, un usage déviant de la rhétorique poétique et de nos désirs à son égard, comme l'évoque Jean Paulhan dans *Les Fleurs Tarbes* :

« Je ne sache pas de danger plus insidieux ni de malédiction plus mesquine que ceux d'un temps où *maîtrise* et *perfection* désignent à peu près l'artifice et la convention vaine, où *beauté*, *virtuosité* et jusqu'à *littérature* signifient avant tout ce qu'il *ne faut pas faire*. On voit à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau : IL EST DÉFENDU D'ENTRER DANS LE JARDIN AVEC DES FLEURS A LA MAIN. On le trouve aussi, de nos jours, à l'entrée de la Littérature. Pourtant, il serait agréable de voir les filles de Tarbes (et les jeunes écrivains) porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicots. »

L'entrée du jardin et du cinéma de Lynch est, elle aussi, insidieuse, elle aussi souffle une malédiction mesquine sur un film où la discordance des temporalités jette la confusion sur la distinction entre maîtrise et artifice de l'image, perfection plastique et convention florale. Ce qu'il ne faut pas faire – produire de la beauté, s'abandonner à la virtuosité –, l'interdit est subverti en même temps que cet idéal esthétique et artistique laisse deviner son envers de laideur tout aussi virtuose.

Un passage plus tardif du film, en particulier, met en scène ces confusions esthétiques. Frank et son gang ont enlevé Jeffrey et Dorothy pour les emmener dans la maison d'un de leurs associés nommé Ben (Dean Stockwell). Tandis que Dorothy peut visiter son mari et son

29 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 32.

enfant séquestrés, Jeffrey est forcé de regarder la performance de l'amphitryon qui, sur une requête de Frank, interprète en play-back un autre tube sirupeux datant de 1963, la chanson « In Dreams » de Roy Orbison. Toute la scène tient du rituel grotesque, Michel Chion propose le même qualificatif pour la scène centrale du coït entre Frank et Dorothy observés par Jeffrey. Mais plus que son interprétation relative « au surréalisme des théories sexuelles infantiles », il nous semble intéressant de relever une gêne du critique de cinéma qui ponctue ainsi son analyse :

« Si nous voulons ne pas échouer sur ces clichés, il nous faudra refaire le chemin du film, nous demander si nous l'avons bien vu et bien entendu, et le regarder et l'écouter encore plus en surface, à la lettre. »³⁰

Les clichés qu'il cherche à contourner correspondent, dans son argumentation, aux clefs habituelles de l'analyse psychologique ; pour autant, toute sa propre analyse bute, non sur les clichés de l'interprétation, mais sur les clichés du film lui-même. Ainsi :

« Les phrases répétées souvent textuellement par Frank à peu d'intervalles (« *Don't fuckin' look at me* ») se répercutent dans la mémoire. Il n'y a pas de différence entre la scène dans sa continuité telle que Jeffrey y assiste en direct et les plans où il se les remémore. La scène est cette remémoration même, le déroulement de quelque chose de déjà inscrit. [...] La manière dont il répète certaines phrases [...] n'est-elle pas comme *la répétition mécanique d'une phrase convenue destinée à provoquer un certain émoi ?* »³¹

C'est en effet toute la logique répétitive du rituel, de l'enregistrement de clichés, notamment de phrases et de formules redondantes, qui se substituent à la mémoire authentique pour finir par engendrer la confusion entre : 1. Le temps présent de la scène observée. 2. Celui de la remémoration à laquelle s'adonne Jeffrey. 3. Le déjà vu, depuis le début, d'un déroulement archaïque, suggéré par les tics langagiers de Frank.

Revenons alors à la scène du play-back chez Ben : le plan frontal laisse apparaître la pièce dans un champ – du spectacle joué par Ben (et Frank) – contre-champ – du public parmi lequel se situe Jeffrey. Deux morceaux de parois, pourvues symétriquement d'une lampe murale, débordent de chaque côté du cadre du plan pour aboutir à des rideaux verts qui cernent un espace scénique de la performance. Cet aspect est renforcé techniquement, comme le relève toujours Michel Chion :

30 Michel Chion, *David Lynch* [1992], Paris, éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, rééd. 2007, p. 112.

31 *Ibid*, p. 112-113 (nous soulignons).

« Dans beaucoup de plans du film, est utilisé un nouvel objectif scope à très grand angle, avec une légère courbure [...] Cet objectif permet de faire tenir en entier dans l'écran des pièces vastes, comme le *living* de Dorothy ou celui des Williams, et renforce l'impression que les personnages vivent dans un décor qui leur préexiste et s'identifie presque au cadre de l'image elle-même. »³²

Dans le passage du *play-back*, la disposition des personnages, le fard blanc de mime qui grime le visage précieux de Ben, accentué par l'éclairage d'une lampe filaire qui lui tient lieu de micro, jusqu'au retour en scène de Dorothy traînant les pieds, par une porte située dans le fond gauche du contre-champ, retour qui semble répondre à un minutage, une répétition de gestes de comédiens dans une pièce : l'ensemble confère à la scène un caractère théâtral, en réalité plus flou et moins nettement agencé que ne le traduit notre description.

Frank, situé dans l'espace figuré de la scène, est aussi spectateur de celle-ci : il regarde Ben faire semblant de chanter avant de lui succéder dans la performance et l'adresse à un public imaginaire, tandis que le contre-champ sur Jeffrey dans lequel s'intègre ensuite Dorothy se présente également comme une scène de théâtre pour le spectateur. Ce qui intéresse Lynch n'est donc sûrement pas la performance délivrée par le *play-back*, ni celle délivrée par le cinéma, mais les effets qu'impriment ces performances sur *tous* les spectateurs.

À nouveau, l'artifice est donc rendu visible, en même temps et par les mêmes moyens esthétiques qui lui confèrent une tonalité et une intensité étranges, renforcées par les plans de coupe sur Frank, manifestement affecté par la chanson³³. Frank mime d'abord le mime de Ben, il répète du bout des lèvres les paroles puis, débordé par l'émotion, il ferme ses paupières, son visage se crispe brutalement, avant qu'il ne rouvre ses yeux, le regard hagard, les traits tendus, absorbé par une pensée qui le sort de son immersion pour une autre, intérieure celle-là, comme si l'image-rêve de la chanson interprétée avait suscité en lui une image-souvenir, vampirisant la première. Le personnage apparaît effectivement possédé par une image mentale, peut-être un épisode traumatisant de son enfance dont la clef ne nous sera pas livrée, sinon par l'interprétation ouverte des paroles d'Orbison qui thématissent le conflit

32 *Ibid*, p. 106.

33 De la même manière, la fin du film se présente comme un vrai-faux *happy end*, ainsi que le relèvent Julia Canonica & Maria Da Silva dans leur article « *Silencio* : Lynch tourne ! Mise en scène de la chanson préexistante dans *Blue Velvet* et *Mulholland Drive* », *Décadrages*, n° 4-5, Genève, printemps 2005, p. 64, lorsqu'elles écrivent : « Le supposé « happy-end » exposé par un retour à l'ordre initial (les premiers plans sont repris à la fin) n'est qu'artificiel, car les stigmates du passé demeurent malgré tout. ».

entre principe de plaisir et principe de réalité via la *fêlure* du dormeur dont le rêve préliminaire au sommeil est devenu impossible et se voit remplacé par l'insomnie³⁴.

Absorbé par l'instant de la chanson, le personnage de Frank s'est-il rappelé et a-t-il anticipé les paroles finales du réveil malheureux ? Champ et plan rapproché : Ben aperçoit cette réaction négative, il interrompt son play-back et sa danse tandis que la musique et les paroles d'Orbison se poursuivent, seules, encore quelques secondes. Contre-champ et plan d'ensemble : Frank est déjà tourné vers le poste radio, il arrête la cassette et la retire pour l'emporter. La réaction inappropriée de Frank, la non-correspondance entre le son de la chanson et les actions de Ben à l'image et enfin le brusque changement d'échelle de plan sans raccord-mouvement, tous ces éléments nous font, nous aussi, sortir progressivement de la contemplation hallucinée. Pourtant cette sortie n'ajoute ni ne retire rien à l'aperception du caractère artificiel de la scène que nous venons de voir car celle-ci était depuis le début ouvertement et exagérément factice, ce qui lui confère une obscénité latente.

S'agit-il d'un instant, pour nous incompréhensible, mais plein d'une révélation individuelle pour le personnage de Frank ? S'agit-il d'une invisible scène primitive, impliquant le déchaînement névrotique et libidinal de la scène suivante qui conjuguera la vitesse de la voiture et son « *joy ride* », le baiser homosexuel (et, ou filial) de Frank à Jeffrey avec le tabassage-refoulement en règle de ces pulsions et de leur objet de désir (qu'il soit Jeffrey – hypothèse de l'homosexualité refoulée – ou Dorothy – hypothèse de la parentalité symbolique et de l'interdit de l'inceste³⁵) ? La scène chez Ben se conclue par une ligne de dialogue de Frank : « Now it's dark.... » – et un cri, suivi de rires frénétiques : « Let's fuck ! I'll fuck anything that moves ! ³⁶ ». Soudain les personnages disparaissent de l'image comme par magie. Tandis que le décor vide et les rires de Frank persistent, se superpose un crissement strident de pneus, annoncé par l'évocation du mouvement dans le dialogue, mais provenant en réalité du plan suivant qui enchaîne donc comme un *jump cut* raté et retardé. La phrase cinématographique bégaie, sa logique déraille, comme si la saturation artificielle de la scène de *play-back* nécessitait d'être déchargée.

34 Francis Scott Fitzgerald, *La Fêlure* [1963], trad. Dominique Aury & Suzanne Mayoux, Paris, 1981 : la nouvelle qui donne son titre au recueil est l'occasion pour Fitzgerald de raconter comment les crises d'insomnies lui sont venues à la quarantaine lorsqu'il s'est trouvé incapable de se réciter l'histoire-berceuse d'une vie alternative où il serait parvenu à devenir le champion de football qu'il rêvait de devenir dans sa jeunesse à l'université de Princeton.

35 Cf. Michel Chion, *David Lynch, op. cit.*, p. 115.

36 Maintenant il fait noir.... Allons baiser ! Je vais baiser tout ce qui bouge ! (nous traduisons).

Finalement, le problème est celui de la valeur et du sens à accorder à cette facticité manifeste, il est celui à accorder au caractère cliché de la scène. S'agissait-il d'un cérémonial de surface dont les origines et les raisons profondes nous restent inconnues ? S'agissait-il d'une métaphore figurant le basculement d'une génération et d'une époque, les *fifties*, usées et désormais dégénérées par leur répétition clichée dans les années quatre-vingt ? Le choix, en ouverture du film, d'une version de la chanson « Blue Velvet » datant de 1963 plutôt que la version originale de 1951 interprétée par Tony Bennet, auquel s'ajoute le choix d'une chanson de Roy Orbison datant également de 1963, ces deux choix désigneraient dans l'inconscient musical et la mémoire collective du public américain le point critique de la mythologie et de l'histoire des États-Unis : l'année de l'assassinat tragique et mystérieux du président John Fitzgerald Kennedy à Dallas.

C'est l'interprétation de l'intertextualité que soutiennent dans un article consacré à Lynch Julia Canonica & Maria Da Silva. Mais la chanson « Blue Velvet » a beau être présentée comme « polyvalente », elle est renvoyée par les auteures au *studium* d'un « modèle classique hollywoodien » où le leitmotiv sert à la « caractérisation des personnages » et à la « compréhension des situations » qui aboutissent à ce que l'univers « remémoré par ces chansons renvoie à une époque associée à une Amérique d'avant la guerre du Vietnam et des révolutions sociales où le bien-être passe avant tout par le maintien de l'ordre et l'ignorance des problèmes sociaux ³⁷ ». Le référent historique peut être juste mais la caractérisation du moyen qui y renvoie nous semble inadéquate car, selon nous, c'est ce même modèle classique de reconnaissance que met à mal l'usage, non plus polyvalent mais aberrant, de la chanson « In Dreams » dans la scène du play-back.

Cette interprétation livre-t-elle donc le fin mot du mystère qui plane sur cette scène et sur l'ensemble du film ? Ne s'agissait-il pas plutôt d'une parenthèse absurde, d'un effet de style creux qui deviendra bientôt la signature « auteuriste », la banale marque de fabrique du cinéma de Lynch ? Le réalisateur n'était-il pas en train de créer ses propres poncifs qui, bientôt, se confondront avec la formule slogan qui résume le cinéma lynchéen à l'inquiétante étrangeté ? Il est, selon nous, plus intéressant de souligner que la maîtrise et la perfection, pour reprendre les mots de Paulhan, la beauté et la virtuosité appuyées de la scène de *Blue Velvet* interrogent sur la disparition énigmatique des conditions aprioriques de la chanson

37 Julia Canonica & Maria Da Silva, « *Silencio : Lynch tourne !* », *art. cit.*, p. 66-67.

d'Orbison et de toute l'esthétique innocente qu'elle implique. Ces conditions sont évoquées autrement dans la fin de la citation de Paulhan qui aurait pu être le parolier d'Orbison : « Il *serait* agréable de voir les filles de Tarbes porter une rose, un coquelicot, une gerbe de coquelicots. » Tout le cinéma de Lynch interroge l'emploi de ce conditionnel ? Pourquoi n'est-ce plus possible de voir des filles porter une rose ? Pourquoi ne peut-on plus produire des clichés avec la même ingénuité qu'avant ?

Blue Velvet s'ouvre donc par la contemplation nostalgique d'un catalogue de clichés cinématographiques, mais force a été de constater que la répétition, l'usure, la banalisation, caractéristiques de la notion et, pense-t-on, du phénomène esthétique, n'aboutissent pas au raté, à la dissolution du stimulus, à la lassitude de la convention, associés d'ordinaire aux clichés. Par une puissance retrouvée, les clichés de *Blue Velvet* affectent le spectateur, l'émerveillent, le bercent, l'hypnotisent jusqu'à l'inquiéter par leur familiarité même. Ils ne sont pas *que* des clichés ; ils nous forcent à reconnaître que les clichés sont peut-être plus que ce qu'on en pense habituellement. Ils apparaissent, en tout cas, affectés d'une présence maximisée, d'une banalité merveilleuse, grotesque et étrange à la fois, et d'une fraîcheur restaurée, même s'il s'agit *in fine* d'un air en conserve dont la printanière pourriture finit par asphyxier, comme l'exprime Lynch lui-même en parlant des *fifties* :

« Il y avait quelque chose dans l'air qui n'existe absolument plus. Il y avait un tel enthousiasme, et je ne dis pas ça parce que j'étais enfant. C'était vraiment une époque pleine d'espoir, les choses allaient vers le haut plus que vers le bas [à l'inverse donc de son plan d'ouverture]. On avait le sentiment qu'on pouvait tout faire. L'avenir était radieux. Nous n'étions absolument pas conscients de jeter les bases d'un futur désastreux. *Tous les problèmes existaient déjà, mais on glissait dessus ; on ne les voyait pas. Puis tout le lustre est parti, tout a pourri, et ça a commencé à suinter.* »³⁸

Les clichés de Lynch, eux-aussi, finissent littéralement par « suinter » : d'images mentales, mythiques, mémorielles, etc., ils prennent la consistance d'une matière collante, visqueuse et inflammable comme la poix des cerisiers de son enfance, un kitsch noir. Ils acquièrent la texture résineuse d'un goudron parasitaire qui s'insinue partout pour coaguler des éléments et des espaces hétérogènes et les métamorphoser en leur(s) envers monstrueux. Ils nous suggèrent donc des puissances plastiques et esthétiques refoulées, ou du moins inexplorées selon nous par l'analyse des études cinématographiques autant que par les conceptualisations

38 Chris Rodley, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley*, op. cit., p. 12 (nous soulignons).

littéraires de la notion. Les clichés de Lynch nous suggèrent de reposer la question : qu'est-ce qu'un cliché ? Et surtout que peut faire l'art, cinématographique en particulier, d'une telle matière première ?

c. L'intolérable mauvais film du monde et de ses clichés

Pour finir, l'enjeu d'une interrogation portée sur les clichés, telle que nous la suggère *Blue Velvet*, est aussi celle de notre croyance au monde que formulait Deleuze. Nous nous accordons cette fois à l'analyse de Canonica et Da Silva lorsqu'elles écrivent, à propos de *Mulholland Drive*, ce qui nous semble également valoir pour *Blue Velvet* et plus largement pour notre hypothèse d'une esthétique aberrante des clichés :

« Il y a donc volonté d'afficher un art du faux, celui de l'enregistrement, et, par analogie, celui du cinéma. Par cet emploi du play-back, nous pensons que le réalisateur pose la problématique de la synchronisation cinématographique. Tout spectateur, par une prédisposition du cerveau humain, lie les sons qu'il entend aux images qu'il voit. Dès lors, malgré les avertissements qui lui sont faits, le spectateur ne pourra s'empêcher de croire en l'interprétation *live* [...] et se verra surpris de constater qu'il s'agissait d'un leurre. La question de la crédulité du spectateur est ainsi posée. »³⁹

Dans le cas de *Blue Velvet*, la question posée par cet art du faux est de savoir si le monde de notre enfance, celui dont nous avons d'abord été spectateurs, avant de nous en faire les acteurs – ce monde a-t-il authentiquement existé ou bien y a-t-on substitué une mémoire d'emprunt (« on » qui ? quelle conspiration ?) ? Le monde, au sens plus général du terme, existe-t-il actuellement ou y-a-t-on aussi substitué des clichés factices ? A-t-il été vampirisé par le cinéma et ses clichés ? Par conséquent, sommes-nous les dupes de notre perception, des cadres sociaux et cinématographiques de notre pensée comme de notre mémoire ? Si le monde se métamorphose au gré des désillusions et de l'apprentissage que nous en faisons, si notre esprit critique entend se débarrasser de sa part de clichés, quelle consistance peut-il acquérir, quelle surface, quelle profondeur, pour que nous puissions y croire à nouveau ?

Nous l'avons vu, ces questions sont formulées par Deleuze. Le problème fondamental posé par les clichés, selon lui, était qu'ils nous font apparaître le monde comme un mauvais film dans lequel nous ne croyons plus. C'est le même problème que formule Barthes dans *La*

39 Julia Canonica & Maria Da Silva, « *Silencio* : Lynch tourne ! », *art. cit.*, p. 69.

Chambre Claire lorsqu'il évoque, à propos de la photographie, « cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ⁴⁰ ». Mais l'interrogation de Lynch et d'autres cinéastes porte, selon nous, plus loin encore : pourquoi faudrait-il croire au monde ? Pourquoi la vitalité à laquelle s'en remet Deleuze et l'existence du monde qu'essaie de rejoindre Barthes impliqueraient-elles nécessairement une foi ? N'est-ce pas, contre Hollywood et l'Amérique, se condamner à restaurer un espace toujours mythique, même déplacé : celui d'un âge d'or ou d'un Orient exotique, que l'on croit et que l'on espère dépourvu de clichés alors qu'il n'est que le nouvel espace de leur décharge ? Quelles sont donc les raisons inavouées de cette volonté critique à l'égard des clichés qui en appelle à une foi dans la vitalité et l'existence du monde qu'elle s'ingénie, dans le même temps, à mettre à mal ? Jean Baudrillard propose la piste suivante :

« Mais on peut penser que cette croyance [en l'information] est aussi ambiguë que celle qui s'attachait aux mythes dans les sociétés archaïques. *On y croit et on n'y croit pas.* [...] Le mythe existe, mais *il faut se garder de croire que les gens y croient* : c'est là le piège de la pensée critique, qui ne peut s'exercer que sur un présupposé de naïveté et de stupidité des masses. »⁴¹

Quelles réponses les cinéastes et surtout les œuvres qui manipulent des clichés de manière aberrante ont-ils à apporter au dégoût et à l'hostilité intellectuelle à l'égard des clichés ? Pour y répondre, il faut finir en interrogeant de manière plus générale le problème des clichés que pose le cinéma de Lynch.

Pour le formuler de manière générale, nous pouvons partir de la suggestion citée de Deleuze lorsqu'il disait que le problème ce serait :

« [...] comment arriver à percevoir l'image cliché de telle manière que ce ne soit plus un cliché ? Comment arriver à sentir affectivement l'image cliché de telle manière que ce ne soit plus un cliché ? En d'autres termes, est-ce qu'on peut extraire de l'image cliché quelque chose qui ne soit plus un cliché ? Et peut être plus une image. »

La tournure singulière que donne Lynch à ce problème tient à son intuition d'une impression sensorielle et première des clichés, avant leur cristallisation et leur reconnaissance signalétique. Dans son cinéma, les clichés sont d'abord des sommes de perceptions avant d'être des signes et des schèmes sensori-moteurs, du moins leur préexistence dans la société américaine fait-elle qu'ils sont d'abord perçus et sentis comme tels, avant que d'être intégrés

40 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 41.

41 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 122.

par l'apprentissage. Ni tout à fait éléments d'une image-mouvement, ni non plus inhibiteurs d'une image-temps, ils participent d'une plasticité monstrueuse du monde. Il ne s'agit donc pas, pour Lynch, de l'intuition d'un au-delà des clichés, qu'il dresserait contre la reconnaissance mais de l'intuition d'une précession fondamentale des clichés ou, comme l'écrirait Baudrillard, d'une précession des simulacres, même les plus grossiers, qui confinent à une surréalité ou une « hyperréalité » pour employer sa terminologie :

« [...] c'est même la définition de l'hyperréel. Hypotypose et specularité. Le cinéma se plagie, se recopie, refait ses classiques, rétroactive ses mythes originels, refait le muet plus parfait que le muet d'origine, etc. : tout cela est logique, *le cinéma est fasciné par lui-même comme objet perdu tout comme il (et nous) sommes fascinés par le réel comme référentiel en perdition.* »⁴²

Ainsi en va-t-il de la famille américaine des *show* télévisés, telle qu'elle est reprise par le cinéma de Lynch, via notamment Hitchcock et *Shadow of a Doubt* :

« Cette famille d'ailleurs était *déjà* hyperréelle de par sa sélection même : famille américaine idéale-typique, demeure californienne, trois garages, cinq enfants, statut social et professionnel aisé, housewife décorative, standing uppermiddle. C'est cette perfection statistique en quelque sorte qui la voue à la mort. »⁴³

Cette intuition générale guide Lynch contre la logique de la reconnaissance qu'il ne cesse de rendre confuse, en défigurant les signes trop référentiels, en les embrouillant, en les faisant dérailler par excès, en les gommant par soustraction, en les combinant par hybridation, en les trouant ou encore en les mutilant.

C'est pourquoi, nous l'avons nous-mêmes expérimenté plus tôt, l'herméneutique échoue nécessairement lorsqu'elle se confronte à ses films. C'est la raison pour laquelle les interprétations *s'abyment* dans son esthétique des clichés. Cette excitation herméneutique qui tourne à vide, qui s'épuise dans des sables mouvants, est un des moyens pour atteindre son but : fatiguer l'esprit, épuiser la vue pour restaurer des puissances du corps et de la vision. Il y a donc toujours moins ou plus à reconnaître dans ses films, qualitativement et quantitativement. Ceci explique également sa stratégie auteuriste, pour partie calculée, pour partie spontanée, qui consiste à faire croire qu'il n'est pas cinéphile, qu'il méconnaît les références cinématographiques de ses propres films, qu'il ne connaît pas le sens caché

42 *Ibid*, p. 75.

43 *Ibid*, p.49-50.

derrière ses énigmes et même qu'il se refuse méthodiquement à le connaître. En ce sens, son cinéma est bien un méta-cinéma, un cinéma d'après l'histoire classique du cinéma, un cinéma des effets secondaires du cinéma sur le spectateur, un cinéma de ces effets, passés par la télévision, incorporés et reprojetés sur l'écran à l'état de simulation hyperréelle.

Le titre de son premier long-métrage est, à cet égard, programmatique : *Eraserhead* (1977), à la fois gomme à effacer et tête ou cerveau effaceur qui supprime et élimine. Il faut, pour Lynch, rendre les clichés à l'état primaire de l'aphasie, à une perte de mémoire du langage, un évanouissement qui conduit à la perte de notre capacité à identifier ostensiblement le réel, à pouvoir dire que ceci (une chose), c'est bien cela (un mot), ou inversement. Car cette impuissance retrouvée est riche d'autres puissances. Dans le cinéma de Lynch, il s'agit donc de *désidentifier* le monde, si l'on veut espérer croire à notre lien avec lui, dirait Deleuze, mais les moyens de Lynch, s'ils en passent par une forme d'empirisme transcendantal, de dérèglement des sens, n'en passent pas tout à fait par une image-temps ; ils n'acquièrent pas de véritable durée, au sens deleuzien ou bergsonien, pour capter leur vision de l'intolérable.

Ils cherchent plutôt à *dédoubler* le monde dans *Lost Highway* (1997) et *Mulholland Drive* (2001), ou à multiplier en lui d'autres mondes, plus souterrains, dont la vision et les liens peuvent encore tenir d'une étrange foi, que ce soit l'infra-monde aperçu derrière le radiateur dans *Eraserhead*, ou les supra-mondes de la *Red Room*, la *Black Lodge* et la *White Lodge* dans la série *Twin Peaks* (1990-2017). Mais cette foi est toujours douteuse car elle ne croit finalement au monde que parce qu'elle a connu et croit plus fort en ses envers maléfiques, des doublures qu'elle n'a pu découvrir qu'en se perdant dans la surface factice du premier monde. À la fin de *Blue Velvet*, la foi retrouvée de Jeff et Sandy est ainsi chargée de bizarrerie et de malaise ; elle s'exprime par un oiseau sur le bord de la fenêtre, un automate manifestement factice, qui tient dans son bec un ver de terre qu'il se prépare à dévorer.

Au contraire de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, il n'y a donc dans les films de Lynch rien en-deçà des clichés. Hors ou au-delà d'eux pas de chaos dont une percée dans l'ombrelle de l'opinion permettrait de retrouver le souffle, terrifiant et vital pour la création. Pour le cinéma lynchéen, les clichés constituent eux-mêmes la masse informe, effrayante et vitale de notre chaos affectif, psychique, intellectuel, social, politique voire civilisationnel. Il n'y a plus rien au-delà ou plutôt il n'y jamais rien eu au-delà, nulle part ou du moins en Amérique. Ce territoire devient effectivement dans le cinéma lynchéen la terre

amnésique par excellence, le lieu sans passé qui pratique depuis ses débuts un travail d'aphasie de l'Europe, de perte de sa mémoire, de délestage du poids de tradition, de perte en tous cas de son langage d'identification du réel.

Nous avons vu la manière dont Deleuze estimait cette caractéristique (mythologique) de l'Amérique, d'être un territoire sans histoire et un peuple sans passé, vis-à-vis du cinéma américain. Cette candeur toute moderne lui a servi, selon Deleuze, de programme esthétique et politique pour aller au-delà des propositions de l'Europe : proposer du nouveau, sans en passer par ce cauchemar de la tradition qui pèse, comme écrit Marx, sur le cerveau des vivants. Dans *L'Anti-Œdipe*, ce poids qui pèse sur le cerveau européen est diagnostiqué chez Freud par Deleuze et Guattari lorsqu'ils écrivent :

« Comme si Freud avait reculé devant ce monde de production sauvage et de désir explosif, et voulait à tout prix y mettre un peu d'ordre, *un ordre devenu classique du vieux théâtre grec*. Car que signifie : Freud découvre Œdipe dans son auto-analyse ? Est-ce dans son auto-analyse, ou bien dans sa culture classique goethéenne ? »⁴⁴

Mais concernant l'Amérique, Deleuze ajoutait tout de suite que cette même caractéristique constituait désormais (dans les années quatre-vingt, présume-t-on) l'impasse, esthétique et politique, du cinéma américain :

« [...] malmené, mutilé, détruit, un cliché ne tarde pas à renaître de ses cendres. En fait, ce qui a fait l'avantage du cinéma américain, être né sans tradition préalable qui l'étouffât, se retourne maintenant contre lui. Car ce cinéma de l'image-action a lui-même engendré une tradition dont il ne peut plus, dans la plupart des cas, se dégager que négativement. »⁴⁵

Avec Lynch, il faut ajouter à cette temporalité et ce renversement, un troisième moment de basculement ou de débordement : celui où l'Amérique a acquis un passé, où elle en est passé par une fin de l'innocence, une mort qu'elle cherche désespérément à oublier.

Cette mort est, en effet, absente dans le cinéma lynchéen, si l'on pense au Vietnam et à la mort de Kennedy. Mais par cet oubli, cette béance, la mort comme expérience et mémoire collective, peut devenir diffuse et, plutôt que d'être identifiée et conjuré, elle peut faire sentir

44 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 64 ; pour une analyse plus détaillée de cette thématique deleuzienne de l'Europe empêchée par sa culture classique et de l'Amérique aidée par son sens du fragment, nous nous permettons de renvoyer à notre analyse et notre article « Deleuze, fragments d'Europe et d'Amérique » *art. cit.*

45 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 284.

partout son aura fantomatique. Son cinéma ne cesse donc pas de traiter de la perte de l'innocence : de Jeffrey et Sandy dans *Blue Velvet*, de Sailor et Lula qui l'ont déjà perdue mais s'y accrochent éperdument dans *Wild at Heart* (1990), de Laura et ses camarades dans *Twin Peaks*, de l'innocence déjà perdue mais désirée par Fred dans *Lost Highways*, au point qu'il revient dans la peau d'un jeune homme, Pete, pour la perdre à nouveau, ou encore celle de la jeune Betty et l'amnésique Rita dans *Mulholland Drive*. De cette perte des illusions et de l'innocence, de cette mort, l'Amérique de Lynch ne cesse de revenir, à l'instar du philosophe deleuzien, à l'état de zombi.

Ses images et ses personnages ne cessent, en effet, de revenir plus morts que vivants. En témoigne et de manière exemplaire, la dernière saison de *Twin Peaks*, sous-titrée « The Return » et l'interminable retour du personnage de Cooper des limbes dans lesquelles il s'était perdu, puis son apparition à travers son *doppelgänger*, Dougie Jones, réduit mentalement et proprement aphasique. Le personnage s'illustre par un jeu soustractif ; il est à peine capable d'articuler quelques formules dont le primaire et répétitif « Hello ! » est, en réalité, repris à un retraité déjà zombifié par le schème sensori-moteur des machines à sous du casino de Las Vegas où ils se trouvent. Ce retour de Cooper, est donc le retour à l'état de zombi dans le ventre qui produit les zombies, celui du capitalisme de divertissement et des jeux d'argent. La séquence s'étire. Il ne s'agit plus pour Cooper que d'introduire une pièce, tirer sur une manivelle, regarder les tambours et les signes rouler puis s'écrier « Hellooo ! », pour faire tomber le jackpot. Sauf que, dans le cas de Cooper, ce jackpot intervient à chaque fois, jusqu'à gripper la machinerie du rêve de la réussite et la réalité de la spoliation. *You broke that one !*, lui dit un autre joueur, puis une autre machine et une autre encore. Une alarme finit par se déclencher, des employés observent Cooper dans la salle et sur les caméras de sécurité tandis qu'il erre, avec la démarche saccadée d'un zombie romérien, de machine en machine, jusqu'à mécaniser et banaliser la joie, normalement exceptionnelle, d'une réussite dont il ne récupère même pas les gains : comble de l'absurdité sensori-motrice.

Concernant le retour du territoire des morts, nous pensons également à la scène qui clôt *Twin Peaks* : l'impossible retour heureux d'une Laura Palmer vieillie et guidée par Cooper jusqu'à son domicile parental. La porte reste close, avant qu'une série de champ contre-champ, entre elle et la maison, ne finisse par lui déclencher, sans explications, un cri déchirant, avant un *cut* brutal au noir. Ce cri est littéralement un cri de zombi, au sens profond et deleuzien du terme. Il n'est mystérieux que si l'on ne sent pas l'aperception physique et

vitale plus que mentale qui parcourt et blesse intérieurement le personnage : celle de son état de vie, devant ce lieu traumatique, qui relève de l'aberration. Il s'agit d'un état mort-vivant par lequel elle ne peut que revivre sa mort intolérable, sous les coups de son meurtrier (dans les deux premières saisons de la série dans les années quatre-vingt dix). Par cet état vivant-mort, elle est forcée de s'apercevoir de sa nature intolérable de cliché, de double creux, venu et revenu d'un monde alternatif jusqu'au nôtre, pour remplacer une morte.

Pour Deleuze, cette condition zombie est en Europe l'une des conditions principales du passage à l'image-temps. Nous l'avons vu, il en trouve l'origine dans la seconde guerre mondiale dont, il est vrai, le trauma pour l'Amérique aura été, pour une large part, vécu par procuration et projection de ses soldats dans les images muséales d'une Europe, en partie sauvée par eux de la destruction totale. Mais cette virginité traumatique, momentanément troublée par les retours des G.I.'s et le film noir dans la fin des années quarante, a peut-être été comblée depuis. L'une des particularités du cinéma de Lynch, à cet égard, est bien d'arriver *après* l'idylle des *fifties*, mais également *après* le trauma des *seventies* qui forment l'image manquante et refoulée de son cinéma. Sauf que cet après n'équivaut pas à un déroulement chronologique de l'histoire du cinéma. Dans cet après, ses personnages arrivent toujours entre-deux, entre l'idylle et la mort, entre la vie (qui suintait déjà la mort) et la mort (qui intensifie la vie). La particularité de son cinéma est donc d'en être passé par une mort (le Vietnam et les *seventies*), plus proche désormais que la mort européenne évoquée par Deleuze. Dans les films de Lynch cette mort, à la différence de l'Europe, est si peu historicisée, que sa réminiscence n'est pas encore pleinement intellectualisée, ce qui explique que l'on puisse feindre de l'oublier. Mais n'importe quel proustien et n'importe quel deleuzien sait bien que c'est grâce l'oubli (mental) que le souvenir peut revenir d'autant plus intensément (par le corps et ses affects).

Dans le cinéma de Lynch, il n'y a donc rien à *extraire* au-delà des clichés, simplement deux manières de les percevoir et de les sentir : l'une civilisée et délirante (le code), l'autre archaïque et sauvage (la sensation). Ce qu'il y a percevoir et sentir, c'est donc une manière de percevoir et de sentir les clichés cachée sous l'autre et la manière dont les deux se recouvrent, se renversent et s'échangent. Il n'y a donc pas non plus à *extraire* une image ou une Figure par-delà les clichés car les Figures lynchéennes naissent des clichés. Il y a plutôt à faire « suinter » les clichés, au sens esthétique et physique du terme, c'est-à-dire à les faire s'écouler, goutte à goutte, imperceptiblement, de manière à leur rendre leur état liquide, leur

état d'humeur qui affecte les corps des personnages et celui du spectateur. Si le sens médical du terme d'humeur est tombé en désuétude, il garde pleinement son sens esthétique, celui de liquides traversant le corps, imprimant le cerveau et inspirant ses émotions.

Le cinéma de Lynch est, à cet égard, un cinéma d'humeurs, de passages d'humeurs à d'autres, par le corps et la contagion d'humeurs de corps à d'autres corps. Dans les films de Lynch, les clichés sont donc pris dans des tableaux, des murs, des surfaces lisses, remplies, saturées, qu'il ne s'agit ni de recouvrir, ni de gratter comme un palimpseste, ni non plus de vider. Car ce sont des murs qui suintent déjà d'eux-mêmes, des murs capiteux. Lynch est un cinéaste de l'intérieur américain : des murs boisés et chaleureux du poste de Shérif et de l'hôtel Grand Nord de *Twin Peaks*, aux murs noirs et diffus de la maison anxiogène de Jeff dans *Lost Highway*. Comme l'on parle de romantisme noir, notamment pour Edgar Allan Poe, peut-être devrait-on parler à propos de Lynch d'un *kitsch noir*, d'une esthétique de l'intérieur et des objets et des corps qui les renvoient à l'angoisse d'une inquiétante familiarité.

Que son cinéma exploite les puissances de l'inquiétante familiarité n'est pas une nouveauté. Ces puissances de l'inquiétante familiarité, nous les avons parcourues, correspondent au dysfonctionnement mémoriel du déjà-vu, au délire d'illusion des sosies, à la fausse reconnaissance, qui s'incarnent dans les films de Lynch par la substitution d'un être cher par son *doppelgänger*, un double qu'il devient impossible de reconnaître affectivement et impossible de ne pas reconnaître visuellement : Cooper et « Bad Coop » dans *Twin Peaks*, les deux héroïnes candides de *Mulholland Drive*, dédoublées dans la deuxième section du film en rivales cruelles, etc. Ce ne sont pas seulement les personnages, les lieux familiers, aussi, se dédoublent en vrais-faux sosies inquiétants. Alternativement pleins et creux, comme un envers et un endroit, ils installent le spectateur dans une atmosphère gênante.

Pensons à cet égard à la ville apaisante de Twin Peaks, son bureau de Shérif *cosy* où l'enquête avance au rythme des *Donnuts* et des gags entre l'adjoint simplet Andy (Harry Goatz) et la réceptionniste Lucy (Kimmy Robertson). Pensons à Twin Peaks encore et son *Dinner* paradisiaque, où la chaleureuse Norma accueille les clients avec ses succulentes *cherry pies*. Il s'agit du lieu paisible et succulent dira Cooper dans un épisode, l'endroit *where pies go when they die*⁴⁶. Et maintenant, pensons à la ville de Deer Meadow, non plus dans la

46 L'endroit où les tartes vont lorsqu'elles meurent. Une sorte de cimetière des éléphants pour pâtisseries, où le kitsch est ouvertement relié à la mort..

série mais dans le film *Twin Peaks : Fire Walk with Me* (1992), avec son bureau de Shérif froid et inhospitalier, son adjoint et sa réceptionniste, non plus idiots mais profondément bêtes, secoués par les rires méchants de leur humour limité. Pensons encore à Deer Meadow et son *Dinner* décrépi, son néon stroboscopique, ses clients défraîchis et ses tartes immangeables. Au fond, laquelle de ces villes est le simulacre et le modèle de l'autre ?

Le cinéma de Lynch prend donc pour mission de rendre les clichés à cette impression première, trouble, une impression esthétique, profondément affective, pour partie désocialisée et désintellectualisée. Car l'état normal des clichés dans le monde n'est pas *toujours*, comme Deleuze semble le suggérer, celui d'images flottantes et anonymes. Peut-être, est-ce leur état transcendantal ou leur état plus virtuel qu'actuel. Mais l'état normal des clichés est bien celui d'une fixité et d'un étiquetage généralisé. Le travail de Lynch consiste à rendre ces clichés, en réalité seconds, à leur état premier, tout aussi saturé mais avant tout sensible. Il s'agit, pour lui, de *rendre* les clichés flottants et anonymes, comme un rêve ou un souvenir. Pour le faire, il lui faut changer leur masse, leur redonner un mouvement volatile, biffer leurs cartes d'identités et les rendre à une circulation migratoire, illégale et aberrante, qui passe entre les personnages et les mondes souterrains qui peuplent ses films.

Il faut les faire suinter à nouveau, de manière à faire sentir les effets physiques et psychiques de leur pénétration dans nos cerveaux. Dans la dernière saison de *Twin Peaks*, cette *circulation* prend pour source une explosion atomique au Nouveau Mexique. La vision hallucinée cette boîte de Pandore moderne s'offre, au ralenti, dans un long un travelling avant, d'abord sans *cut*, qui passe progressivement du paysage en noir et blanc à l'échelle microscopique du magma plastique de l'explosion, abstrait et effervescent, dont émerge le visage-œuf et spermatozoïdaire du Mal. La *pénétration* dans les cerveaux, quant à elle, prend la forme, non plus d'une explosion mais d'une ingestion non moins obscène : une forme évoluée de l'embryon maléfique précédent, un insecte de la taille d'un rat, entre dans la bouche et le corps d'une jeune fille endormie, en 1945, au seuil des *fifties* (épisode 8).

Nous l'avons vu, dans *Logique de la sensation*, Deleuze montrait que la méthode de Bacon, pour conjurer le remplissage de la toile par des clichés déjà-là, était de s'y abandonner⁴⁷, puis de procéder à l'extraction d'une Figure par abstraction et uniformisation d'un non-lieu, puis par extraction et isolation de figures humanoïdes. Et, enfin, il fallait brouiller et détruire la

47 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p. 86-87.

netteté par la netteté. La singularité qu'apporte le cinéma de Lynch vis-à-vis de cette méthode est de conjuguer ces deux phases, de montrer qu'elles sont, en réalité, indissociables, plutôt que de chercher à les désolidariser, en prétendant extraire quelque chose des clichés qui prétendrait différer radicalement d'eux. Pour Lynch, il ne faut donc jamais cesser de s'abandonner, toujours plus, toujours plus profondément, dans le bain des clichés pour trouver, *en eux*, les forces d'abstraction qui les métamorphosent et détruisent leur netteté par le flou et par l'informe de leur suintement originel. Lynch décrit ainsi régulièrement sa méthode de création de la manière suivante : elle commence par une méditation-distraite, un abandon de sa vision dans un élément flottant, une surface abstraite et banale comme une nappe de *Dinner* par exemple, qui devient dans la rêverie, non pas une surface neigeuse et striée comme la nappe psychanalytique de *Spellbound* (1945) d'Alfred Hitchcock qui devient une surréaliste piste de ski, mais plutôt, pour Lynch, la surface élément aqueux.

Ce élément est le bain placentaire de ce qu'il nomme les « Idées », plutôt que les clichés. On peut entendre ces « Idées » dans le sens d'un platonisme, également fondé sur la réminiscence d'archétypes sauf que les Idées lynchéennes sont des archétypes plastiques, donc dépourvus de leur identification conceptuelle. Il faut donc entendre ces « Idées » de manière antinomique, car l'idée, a fortiori l'Idée philosophique, couramment associée à l'intellect et à une ascèse du corps, correspond toujours dans le cas de Lynch à un mélange de percept, d'affect et de souvenirs qui en passent par les sensations floues et intensives du corps. Ce qui explique qu'il en passe si souvent par les rêves, car le corps y réinjecte dans le cerveau des sensations, des images, plutôt que des mots. Si donc il n'y a pas à conjurer d'invasion des clichés, il ne s'agit pas de désempirer la toile de leur déjà-là. Il faut, au contraire, se fondre dans la saturation, la sentir et la rendre à son maléfice. Le cinéma de Lynch peut ainsi s'étendre, sans s'y dégrader, à la production de publicités et *sombrer*, non au plus figuré mais au propre, dans ses clichés car il cherche à en dévoiler le fond.

Autre différence avec ce que semblait suggérer à première lecture la méthode deleuzienne et baconnienne de création : il n'y a pas dans les films de Lynch, d'un côté des affects authentiques (préexistants ou à extraire et à conquérir par la création) et, de l'autre, des affects parasités, rabougris par les clichés. Les affects (l'amour, la peur, la haine, etc.) sont toujours déjà parasités dans ses films, à croire qu'il s'agit de leur état premier, qu'ils sont faits de ce parasitage. C'est donc ce parasitage lui-même, ses potentialités maléfiques et plastiques, qu'il s'agit pour Lynch de restituer par le cinéma, pour restituer aux clichés leur état informe de

matière à sentir, contre leur état de forme intellectuelle à identifier. Si l'on ne parvient plus à les identifier, on sent bien qu'il s'agit toujours de clichés devenus ou redevenus inquiétamment familiers. Cette tâche n'a pas seulement un versant négatif. C'est aussi pour Lynch une manière de restituer une dignité à nos affects les plus naïfs qui, pour parasites qu'ils soient par le sentimentalisme kitsch et ses formes marchandisées, n'en restent pas moins sincères et authentiques chez ceux qu'ils traversent.

À l'instar des lieux et des personnages de ses films, identifiables visuellement, intellectuellement et de manière langagière mais régulièrement impossibles à identifier affectivement, les sentiments les plus kitsch ne sont pas critiqués, ni condamnés : ils sont désidentifiés puis intensifiés et rendus à leur candeur première. De telle manière que ces sentiments peuvent apparaître superficiellement faux et factices, c'est-à-dire clichés d'un point de vue extérieur, visuel, intellectuel ou lorsque nous essaierons de mettre des mots dessus, ils n'en seront pas moins ressentis pleinement comme authentiques, sans chercher à faire illusion. Cette authenticité peut être aperçue et ressentie, dès lors qu'on les déleste de la couche référentielle qui ferait trop vite croire à leur entière bêtise ou leur profonde veulerie.

La dernière saison 3 de *Twin Peaks* est, à cet égard, une gigantesque auto-mutilation des images qui cherche méthodiquement à les empêcher de tomber à l'état de *clichés lynchéens*, au sens de clichés qui n'équivaudrait plus qu'à la signature d'un style ou la satisfaction des attentes du public. Les différents espaces liminaires (les limbes et leur immeuble sur l'eau, la cage de verre vide, filmée et surveillée, etc.) agissent, à l'intérieur de la série, comme des dispositifs de mise en abyme, de captation dangereuse, de brouillage et d'expérimentation. Car il faut bien revenir d'entre morts, pour les personnages, comme pour les images et les clichés, revenir de l'espace-temps des deux premières saisons de la série mais tout en évitant de revenir en prétendant qu'il ne s'est rien passé, que l'on est vivant comme avant, comme on ne l'a jamais été, plutôt que mort-vivant. C'est la raison pour laquelle le visage et le cri qui clotent la série est celui, profondément intense, d'un intolérable, sans parole pour exprimer ce que l'on a cru voir.

Conclusion

Mentionnons la difficulté principale que nous avons rencontrée et qu'a dû rencontrer, à coup sûr, notre lecteur. Elle tient au sens et à la valeur à accorder à la notion et au terme même de « cliché » dans toutes nos analyses. On l'aura compris, déterminer la polysémie des clichés, les jeux de registres, le brouillage des hiérarchies qu'ils occasionnent et leurs effets esthétiques, ont été parmi les enjeux majeurs de notre travail. Le problème qui en résulte est courant, voire banal en philosophie comme ailleurs. Pour forger un concept, doit-on reprendre un terme du langage courant auquel on accorde un autre sens, soit plus large, soit plus spécifique, avec le risque que le lecteur ne parvienne pas à se libérer de la confusion entre sens courant et sens conceptuel du mot ? Ou bien doit-on en passer par la néologie ? Doit-on inventer un terme nouveau, si l'on cherche par son entremise à décrire une autre réalité que celle désignée par le langage courant, une réalité qu'il faudrait donc distinguer par un nom propre ? Au-delà des défauts inhérents au jargon, le risque devient alors que le lecteur ne voit jamais bien de quoi il est question et qu'il finisse par conclure que le concept inventé est « hors-sol », qu'il ne correspond à aucune réalité, sinon aux chimères esthétiques et aux élucubrations théoriques de son auteur.

Au risque de cultiver les contradictions notre choix s'est porté vers la première solution, plus terre-à-terre et cela pour plusieurs raisons qui dépassent la modestie du jeune chercheur et, avouons-le, la peur du néologisme ridicule. La première est, nous l'avons montré, que la notion de cliché résiste à la conceptualisation et cela par nature. Cette résistance est, selon nous, un trait fondamental des clichés qu'il aurait été mal venu d'écarter en optant d'emblée pour une terminologie nouvelle. La seconde est que, tout en proposant un autre sens et une autre valeur à accorder à la notion de cliché, nous pensons et nous espérons avoir montré qu'il ne faut jamais la détacher du sens commun comme du sens savant ordinaires. D'autant mieux

que l'esthétique aberrante des clichés cinématographiques que avons cherché à mettre à jour manipule l'horizon d'attente courant du phénomène, de la notion et leur caractère généralement dépréciatif, pour produire une expérience différentielle. C'est même souvent de cette ambiguïté et de cette aura négative des clichés qu'elle tire sa différence, sa puissance et ses effets aberrants de défamiliarisation. Il était donc nécessaire de conserver le terme habituel afin de le déployer dans toute son équivocité.

Tout en nous efforçant à la plus grande clarté et à la plus grande rigueur d'analyse et d'élaboration, le concept, ou le simili-concept de cliché auquel nous avons progressivement abouti, est donc nécessairement hétérogène. Il comporte des composantes contradictoires mais également des composantes non-conceptuelles ou contradictoires avec la possibilité même de concept. Pour garantir une bonne compréhension, nous avons essayé de réduire au maximum les confusions possibles en précisant, à chaque fois, le sens du terme « cliché » que nous mobilisions, soit directement, soit par le contexte d'analyse dans lequel il intervenait tout en tentant d'éviter les lourdeurs. Par l'analyse et la thématisation explicites de ces problématiques méthodologiques au cours de notre exposé, nous espérons avoir rendu nos résultats et notre redéfinition de la notion, nécessairement instables et précaires, les plus intelligibles possibles.

Notre questionnement a donc consisté en une triple approche des clichés. Celle-ci a été guidée et relancée, dans ses moments critiques, par le commentaire de la pensée de Deleuze. Le premier commentaire s'est appliqué à restituer la progressive occurrence du terme « cliché » dans ses ouvrages afin de poser le problème plus général des clichés dans sa pensée, tout en pointant l'originalité de sa méthode et de son propos. Par leur confrontation, la méthode deleuzienne nous a permis de commencer à mettre à jour certains ressorts de la méthode littéraire de définition des clichés, tandis que la méthode littéraire nous a permis de commencer à questionner les étrangetés et les ambiguïtés de la méthode transcendantale et sa description des clichés « flottants » et « anonymes ».

Le premier axe fut donc celui de l'épistémologie philosophique. Il s'agissait d'examiner plusieurs définitions, ontologiques ou fonctionnelles du cliché, intéressées tantôt par le mot, tantôt par les choses clichées, que ce soit dans le discours, l'écriture, le social, les *mass-medias*, le politique, la psyché ou les œuvres d'art. Ce parcours a principalement concerné la part jugée négative, dangereuse et aliénante du cliché. Il a permis de dégager certaines

similarités dans les différentes manières de penser la notion et ses versions pré-modernes. La résistance de la notion à sa propre conceptualisation, son sens et son usage profondément agonistique et polémique, confrontés aux évidences de pensée à son égard ont permis de circonscrire, plutôt que la notion elle-même, le modèle de reconnaissance qu'elle sous-tend, soit qu'il soit, par elle, critiqué, soit qu'il soit utilisé pour la définir et la décrire de manière dévalorisante. Nous avons cherché ce qui inquiétait la pensée dans les clichés et les phénomènes parents que sont la doxa, les stéréotypes et les archétypes.

Le second axe, quant à lui, fut généalogique. Il s'agissait d'appréhender, de manière réflexive et critique, la façon dont les clichés interviennent dans les discours qui les pensent à partir du XIX^e siècle, que ces discours soient pamphlétaires, théoriques, littéraires, cinéphiles ou scientifiques. Cette démarche nous a permis de dégager les contours modernes d'un paradigme d'hostilité aux clichés, d'en montrer les mécanismes et les ambivalences, notamment dans le caractère profondément contrarié de la lettre et des pratiques de l'écriture, des transferts sémantiques et socio-politiques de l'atelier des ouvriers aux textes des écrivains, de l'amour du cinéma et du rejet de l'Amérique. Ce chapitre s'est poursuivi par une approche croisée des clichés et du kitsch, afin de déplacer notre analyse de la littérature vers les arts plastiques et le champ de l'image. Nous avons fini par une analyse de l'incidence des clichés dans le récit des thèses postmodernes de fin de l'histoire de l'art.

Le troisième axe, enfin, consistait à appréhender le phénomène des clichés de manière esthétique, dans les expériences sociales, politiques, artistiques que proposent les images cinématographiques. Ce dernier axe, focalisé sur le cinéma, nous a été suggéré par un passage plusieurs fois cités de *L'Image-mouvement*. Rappelons-le une dernière fois :

« Mais comment le cinéma peut-il dénoncer la sombre organisation des clichés, alors qu'il participe à leur fabrication et à leur propagation, autant que les magazines et les télévisions ? *Peut-être* les conditions spéciales sous lesquelles il produit et reproduit des clichés permettent à certains auteurs d'atteindre à une réflexion critique dont ils ne disposeraient pas ailleurs. »¹

Cette suggestion d'une résistance critique du cinéma vis-à-vis des clichés, qui en passe par leur production et leur reproduction elles-mêmes, autant que la description deleuzienne des clichés comme « anonymes » et « flottants » sont restés longtemps énigmatiques pour nous. Deleuze se montre, en effet, allusif voire elliptique à ce sujet. Nous avons cherché à montrer

1 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 283 (nous soulignons).

que l'originalité et l'intérêt de sa pensée tient pourtant à cette démarche, où l'examen des « conditions spéciales » de la création permet d'atteindre à une réflexion critique dont on ne dispose pas ailleurs. C'est ainsi qu'il met en rapport l'expression philosophique avec « certains autres arts, par exemple le théâtre *et le cinéma* », de manière à se déprendre du « vieux style » philosophique et ses propres clichés.

Le second commentaire de sa pensée a donc consisté à approfondir les étrangetés de son écriture et de son propos, de manière à lui faire enfanter, selon sa méthode d'analyse des auteurs, son propre enfant monstrueux : une esthétique des clichés aberrants qui problématise la question de la voyance, de l'intolérable et le double appel à un cerveau et un corps. Par cette méthode Deleuze poursuit un basculement proposé par Nietzsche : du spectateur-philosophe vers l'artiste-philosophe, le créateur de concepts². Car s'en tenir à l'expérience du spectateur, à ce « personnage conceptuel », revient, selon Deleuze, à importer son modèle de contemplation-reconnaissance dans les concepts eux-mêmes. Or, ce modèle est souvent pauvre en expérience vitale, tout épris de l'ascèse intellectuelle à laquelle son activité le soumet. Il est même parfois hypocrite, dans le cas de Platon par exemple, tel que l'analysent Deleuze et Guattari, car celui-ci croit à l'incréd des Idées qu'il crée lui-même, en tant qu'incrédées, via le concept d'Idée³. Ce modèle de spectateur implique, en effet, selon Deleuze, une image de la pensée, fondée sur la reconnaissance et la réminiscence. Ce modèle, nous l'avons vu, informe toujours de larges pans de la pensée, bon gré, mal gré, en particulier lorsqu'il s'agit de clichés. Car, à l'inverse, ces derniers sont appréhendés comme relevant d'une forme d'aphasie qui, *in fine*, permet d'assimiler perte de mémoire (du langage) et bêtise.

Avec et contre Deleuze, par l'entremise de l'analyse des films de Dante, Carpenter, De Palma, Verhoeven et Lynch principalement, nous avons cherché à montrer que l'une des particularités du problème des clichés tient au fait que le basculement méthodologique – du spectateur-philosophe à l'artiste et au philosophe créateur de concepts – ne nous assure pas automatiquement ni complètement d'un renversement théorique. Car ce contre-modèle, généralement fondé sur celui de l'artiste romantique, désormais conventionnel pour ne pas dire traditionnel, continue d'emprunter au modèle du philosophe-spectateur, obnubilé par sa hantise et haine de la doxa, des clichés et du commun. Au contraire, en examinant autrement

2 Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Troisième dissertation « Que signifient les idéaux ascétiques ? » in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, trad. Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand & Jean Gratien, Paris, Gallimard, 1971, notamment p. 294-296.

3 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit..

les « conditions spéciales » par lesquelles nous produisons et reproduisons des clichés, mais également celles par lesquelles nous les pensons et disons quelque chose à propos d'eux comme de nous, le détour généalogique nous a permis de dégager, à la fois l'hypocrisie du créateur (artiste, écrivain ou philosophe) et les jeux clandestins entre *pratique* impure de l'art et des clichés. Nous avons donc cherché à montrer comment le basculement méthodologique de Deleuze continuait d'emprunter à cette image romantique de la pensée, à son discours épuré, parfois psychotique, un discours sublimé et hystérisé de l'art authentique qui serait tout à fait dépourvu de clichés.

Contre ce second modèle, il a donc fallu choisir certains artistes, certaines œuvres, certaines expériences esthétiques des clichés. Il a fallu choisir certaines « conditions spéciales », de manière à rencontrer une expérience pleine des clichés qui nous renseigne sur *d'autres* effets, physiques plutôt qu'intellectuels, sans pour autant oublier des effets de réflexion critique mais qui ne soit pas une réflexion clinique qui préconise l'épuration des clichés. À l'instar d'un dispositif expérimental élaboré en laboratoire, la circonscription que nous avons proposé d'une filmographie, cantonnée à certains auteurs et à certains films, a donc cherché à trouver ces « conditions spéciales » de production, de reproduction, en même temps que des conditions de réflexion critique avec et à l'égard des clichés. Pour une large part, la construction de ce dispositif et de ce corpus filmique a été empirique.

Nous avons, dans un premier temps, tenté une approche systématique d'un ensemble de films d'une période mais cette démarche s'est révélé infructueuse. Celle-ci risquait trop de rattacher notre réflexion sur les clichés aux renvois socio-politiques, voire de la cantonner au récit informatif, alors que c'est bien une esthétique des clichés et des images clichées qui nous a intéressé. Nous nous sommes donc concentrés sur certains films qui comportaient des clichés, manifestement, outrageusement et peut-être même de l'aveu de tous, tout en résistant étrangement au jugement disqualifiant et sans recours : « c'est cliché ! ». Nous nous sommes néanmoins orienté historiquement sur une période présumée riche en clichés selon le sens commun : les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix. Géographiquement ensuite, nous nous sommes orienté vers un lieu, lui-aussi présumé fécond en clichés : l'Amérique⁴. Mais nous avons abandonné en cours de route une authentique contextualisation historique des films en

4 Nous avons opté pour le terme « Amérique » plutôt que la désignation correcte des « États-Unis », car le premier mot est chargé d'une aura et d'un imaginaire cinématographique et théorique qui, nous l'avons vu, participent du phénomène des clichés et de son appréhension.

bonne et due forme. Nous avons rendu raison de ces choix dans le commentaire des thèses de Deleuze et l'analyse directe des clichés dans les films.

Rappelons néanmoins pêle-mêle les raisons couramment admises de cette association des clichés à une période et un territoire particuliers : reconfiguration généralisée du capitalisme à travers une matrice néo-libérale, retour de l'impérialisme américain dans l'ère Reagan, nouvel âge des médias, domination de l'esthétique télévisuelle et publicitaire⁵, restauration hollywoodienne du pouvoir des producteurs aux dépens des auteurs⁶, etc. En place d'une contextualisation historique qui aurait questionné de front ces raisons, nous nous sommes concentrés sur certains discours critiques de la période, de manière à poursuivre notre démarche épistémologique et généalogique engagée plus tôt. La prise en compte des films de notre corpus restreint a pu alors être l'occasion de discuter indirectement le bien-fondé de ces raisons et de ces préjugés à l'égard du cinéma américain des années quatre-vingt.

On l'aura compris, ce troisième axe n'a cessé, en réalité, de parasiter les deux premiers. La nécessaire linéarité de notre raisonnement n'en a pas totalement rendu compte mais la perspective du cinéma nous a guidé du début à la fin. Notre usage des films, à cet égard, a été double : dès le début de notre recherche, ils sont intervenus comme un moyen de perturbation et de défamiliarisation des manières ordinaires de percevoir et de penser les clichés. S'il a souvent fallu en passer d'abord par la théorie dans notre exposé, ce sont en réalité les films, analysés seulement à la fin, qui nous ont constamment suggéré de nous écarter du modèle de reconnaissance, que ce soit pour la définition de la notion de cliché, la compréhension complexe du phénomène et les effets aberrants qu'impliquaient, selon nous, sa réception esthétique. Une fois creusés les écarts que ces films nous suggéraient, leur analyse, que nous espérons enrichie par l'épistémologie et la généalogie critiques de la notion de cliché qui la précèdent, cette analyse est devenue la finalité de notre réflexion afin de déployer, par leur biais, une expérience enrichie de *spectateur* des clichés.

5 Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Marie-Thérèse Journot, *L'Esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80. La Modernité en crise*, Beinx, Besson, Carax, Paris, L'Harmattan, 2004.

6 Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... : la révolution d'une génération* [1999], trad. Alexandra Peyre, Paris, Le Cherche Midi, 2002 ; Peter Biskind, *Mon Hollywood* [2004], trad. Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Le Cherche Midi, 2011 ; Joël Augros & Kira Kitsopaniidou, *L'Économie du cinéma américain*, Paris, Armand Colin, 2009.

Le suggestif « peut-être » de la citation de *L'Image-temps* a donc organisé notre travail autour de quatre intuitions, quatre « peut-être » qui se sont progressivement superposés. Premièrement, la notion de cliché, selon nous, a permis de mettre à jour une tension sous-jacente dans l'œuvre de Deleuze : ce dernier lui confère *peut-être*, et peut-être malgré lui, une plasticité inattendue. Deuxièmement, la notion de cliché nous est apparue *peut-être* trop restreinte dans les disciplines qui s'y intéressent. Troisièmement, certains films nous ont semblé être *peut-être* des films clichés mais sans l'être. Nous avons montré qu'ils comportaient peut-être des clichés mais qui n'en sont pas tout à fait, au sens du moins où l'on entend couramment la notion, aussi bien dans le sens commun que dans le sens savant. Selon nous, ces films se laissaient donc incomplètement analyser par les outils et les définitions conventionnelles de l'esthétique cinématographique qui, lorsqu'elle évoque incidemment la notion de cliché, navigue entre le trop vague du sens courant et le trop précis du sens savant qui l'évacue. Quatrièmement enfin, *peut-être donc* sont-ce ces films qui, depuis le début, nous ont invité à proposer une autre définition, ou du moins une autre méthode pour penser les clichés, une méthode directement liée avec les problèmes traités par la démarche esthétique parce qu'ils déploient d'autres potentialités des clichés et d'autres puissances.

Terminons en mentionnant un dernier axe de notre propos, non plus direct mais traversant, qui n'aura pas manqué d'être relevé par le lecteur tout au long de l'exposé. Il s'agit du questionnement politique dont une large part nous vient, et depuis longtemps, de la rencontre et de la confrontation des pensées de Deleuze et de Rancière. En proposant l'hypothèse d'une esthétique des clichés aberrants au cinéma, il s'agissait donc souterrainement pour nous de répondre à trois questions pressantes : comment échapper aux clichés, comment échapper à leur célébration ironique mais aussi comment échapper aux impasses de leur critique et comment trouver, par eux, des voies esthétiques et politiques de résistance et de subversion ?

Cet axe politique, qui en passe, pour Deleuze comme pour Rancière, par une interrogation des puissances subversives de l'art, n'a cessé et continue de stimuler notre esprit et notre sensibilité critiques, de les prévenir contre les risques du dogmatisme, théorique comme militant. Mais dans le même temps, leurs propositions politiques n'ont cessé de nous laisser, après l'excitation cérébrale, une vague impression d'inaboutissement. Que ce soit le flou entretenu de l'emphase philosophique deleuzienne, ou que ce soit l'arrêt mesuré de la pensée ranciérienne, leurs pensées nous ont toujours paru nous laisser sur le seuil d'une intuition plus grande. Mais c'est sûrement cet état pénultième de leurs pensées qui nous a forcé à penser. Et

c'est cette intuition que nous avons cherché à poursuivre dans le cinéma. Sûrement ne nous sommes pas allés beaucoup plus loin qu'eux sur ce chemin mais l'exercice de modestie aura été profitable autant que l'expérience de pensée.

Index des auteurs

ADORNO, Theodor W., 583

AFEISSA, Hicham-Stéphane, 572

AGNEL, Aimé, 139, 588

AMOSSY, Ruth, 18, 25, 36 sv, 40, 58, 77 sv, 93, 95, 106 sv, 116 sv, 121, 138, 162, 171, 213 sv, 216, 237, 255 sv, 273, 276 sv, 279, 332, 335, 392, 573 sv

ANGENOT, Marc, 282, 285 sv, 317, 330, 579, 581

ARASSE, Daniel, 571, 583

ARENDT, Hannah, 194 sv, 200 sv, 208, 210 sv, 229, 328, 403 sv, 570 sv

ARISTOTE, 149 sv, 154, 157, 166 sv, 170 sv, 212, 224, 389, 570, 572, 575

ARRAULT, Valérie, 581

AUBRAL, François, 177, 587

AUBRON, Hervé, 569, 586

AUDRY, Colette, 291 sv, 574, 579

AUGROS, Joël, 583

AUMONT, Jacques, 448, 523, 525, 527 sv, 530, 588

BACHELARD, Gaston, 35, 97, 150, 570, 572

BADIOU, Alain, 569

BAECQUE, Antoine de, 17 sv, 141, 583 sv, 588

BALZAC, Honoré de, 54, 62, 108, 227, 236, 242, 244, 247 sv, 251, 274, 304, 382, 412, 574, 579 sv

BARTHES, Roland, 62, 64, 107 sv, 115 sv, 187, 320 sv, 382, 472, 506, 525, 539, 572 sv, 576

BAUDELAIRE, Charles, 12, 234 sv, 238 sv, 241, 243, 246 sv, 260, 263 sv, 270, 272, 275, 277 sv, 280, 282, 284 sv, 304, 311 sv, 319 sv, 325, 330, 339 sv, 342, 359 sv, 363, 369, 373 sv, 378 sv, 383, 387, 392, 494, 520 sv, 532, 579 sv

BAUDOUIN, Philippe, 579

BAUDRILLARD, Jean, 55, 191, 229, 314, 317 sv, 324, 429, 451, 540, 570 sv, 581, 587

BAZIN, André, 67, 321, 583

BEAUFRETON, Julien, 589

BEAUVOIR, Simone de, 145 sv, 464 sv, 570

BEGOUT, Bruce, 483 sv, 488 sv, 581

BELTING, Hans, 582

BENJAMIN, Walter, 55, 66, 73, 237, 240, 244, 247, 252, 262, 280, 308, 313, 325, 362, 366, 383, 385, 490 sv, 572, 579 sv, 583, 587

BERDET, Marc, 354, 485, 582

BERENSON, Bernard, 160 sv, 582

BERGSON, Henri, 12, 22, 43, 46, 48, 61, 135 sv, 154 sv, 230, 331 sv, 366 sv, 398 sv, 405, 408, 420 sv, 495, 499, 526 sv, 542, 568, 570

BEX, Stéphane, 584

BIASI, Pierre Marc de, 413, 581

BINOCHE, Bertrand, 173 sv, 184, 380, 571

BISKIND, Peter, 584

BLAKE, William, 50, 575

BLOY, Léon, 236, 360, 575, 580

BOLTANSKI, Luc, 55, 295 sv, 576

BOURDIEU, Pierre, 185, 240, 243, 278, 323, 398 sv, 405, 407 sv, 446 sv, 451 sv, 576 sv, 580 sv

BOURGET, Jean-Loup, 570, 583, 587

BOUTMY, Eugène, 257 sv, 273, 288, 588

BOUYSSI, Nicolas, 582

BRAHAMI, Frédéric, 571

BRENEZ, Nicole, 31, 441 sv, 477, 498, 500 sv, 504 sv, 509, 572

BRETON, André, 62, 116, 381 sv, 578, 582

BRETON, Philippe, 62, 116, 381 sv, 578, 582

BRUBAKER, Rogers, 76, 578

BRUNETIERE, Ferdinand, 581

BURCH, Noël, 268, 307, 309 sv, 328, 584

BURKE, Edmund, 176, 443, 570, 572

BURROUGHS, William, 226 sv, 575

BUYDENS, Murielle, 569

CAMPBELL, Joseph, 146, 369, 576

CANETTI, Élias, 403 sv, 570

CANGUILHEM, Georges, 229 sv, 571

CANONICA, Julia, 537, 539, 586

CAPGRAS, Joseph, 498, 500, 578

CHAPLIN, Charlie, 64 sv, 586

CHAPOUTOT, Johann, 199, 576

CHARLE, Christophe, 236, 274, 312, 414, 448, 569, 574, 579 sv, 588

CHARTIER, Roger, 172, 580

CHÂTELET, François, 571
 CHION, Michel, 419, 502, 533 sv, 584
 CHOLLET, Mona, 576
 CHOMSKY, Noam, 183 sv, 191 sv, 400 sv, 570, 572, 576
 CIARAMELLI, Fabio, 571
 COMPAGNON, Antoine, 15, 69, 93, 249, 253, 264, 274, 331, 573 sv, 580
 COUSINIE, Frédéric, 572
 CUSSET, Jean-François, 587
 DAMISCH, Hubert, 572, 583
 DANEY, Serge, 154, 191, 330, 397, 438, 444, 452, 568, 585 sv
 DANTO, Arthur, 17, 164, 353, 373, 378 sv, 582 sv
 DANTZIG, Charles, 574, 588
 DEBRAY, Régis, 448, 587
 DECOUT, Maxime, 132 sv, 574
 DEDAME, Roger, 580
 DELEUZE, Gilles, 12 sv, 21 sv, 31, 33, 36 sv, 63, 67, 76 sv, 82, 85, 88, 99 sv, 109, 121, 123 sv, 134 sv, 142, 153 sv, 157 sv, 161, 165, 171, 174 sv, 177 sv, 180, 182 sv, 185 sv, 190, 216, 221, 223 sv, 247, 250, 270 sv, 303, 319, 321, 324, 326 sv, 329, 331 sv, 335 sv, 392, 394 sv, 398 sv, 426, 429, 431, 438, 442, 445, 450, 452 sv, 464, 468 sv, 477, 481 sv, 484, 490 sv, 501, 507, 515, 521, 526 sv, 538 sv, 542 sv, 550 sv, 568 sv, 588 sv
 DELLUC, Louis, 307, 309 sv, 324 sv, 584
 DELON, Michel, 588
 DELORME, Stéphane, 586
 DELPLA, Isabelle, 210 sv, 571
 DERRIDA, Jacques, 450, 587
 DERUELLE, Aude, 54, 574
 DESCARTES, René, 137, 155 sv, 172, 570 sv
 DESCHAMPS, Youri, 523, 585
 DIDEROT, Denis, 243, 320, 438, 484, 572
 DROZ, Geneviève, 166, 169, 571, 575
 DUPONT, Florence, 570, 576
 DURAFOR, Jean-Michel, 436 sv, 440, 442, 445, 467, 482, 519, 585
 DURKHEIM, Émile, 135 sv, 335, 576
 DWYER, Michael D., 531, 585
 ECO, Umberto, 97 sv
 EISENSTEIN, Elizabeth, 123, 258, 581

ELLIS, Bret Easton, 453 sv, 458 sv, 575
 EPSTEIN, Jean, 192, 308, 310, 324, 326, 584
 ERIBON, Didier, 587
 FALGUIERES, Patricia, 582
 FANON, Franz, 578
 FAURE, Élie, 272, 324 sv, 581, 584
 FAYE, Jean-Pierre, 403, 574
 FEDERICI, Silvia, 470 sv, 576
 FITZGERALD, Francis Scott, 537, 575
 FLAUBERT, Gustave, 64, 84, 133, 236, 239, 246, 286, 320, 360, 370, 382, 409, 412 sv, 416, 569, 575, 580 sv
 FOSTER, Hal, 388, 572
 FOUCAULT, Michel, 33, 135, 220 sv, 223, 227, 263, 287, 310, 321, 370, 466, 517, 569 sv, 579
 FRANK, Thomas, 199, 218, 240, 282, 313, 428, 523, 532 sv, 572, 585, 587, 591 sv
 FRANKLIN, Benjamin, 240, 313, 587, 592
 FRAPPAT, Hélène, 72 sv, 586
 FREUD, Sigmund, 140, 365, 492 sv, 500, 543, 545, 578
 FRODON, Jean-Michel, 318 sv, 322 sv, 327, 569, 584
 FUKUYAMA, Francis, 388, 587
 FUMAROLI, Marc, 572
 GALBRAITH, John Kenneth, 402 sv, 576
 GENETTE, Gérard, 428, 574
 GENIN, Christophe, 582
 GIRARDET, Raoul, 577
 GOETHE, 572
 GOLDBERG, Itzhak, 575
 GOURMONT, Remy de, 12, 27, 36, 81 sv, 86, 107, 110, 116, 118, 124, 127, 160, 200, 214 sv, 263, 299 sv, 309 sv, 312, 332 sv, 342, 346 sv, 349, 436, 498, 574 sv, 586
 GOYET, Francis, 574
 GRACQ, Julien, 62 sv, 66, 126, 308, 574
 GREENBERG, Clement, 233, 269, 278, 350 sv, 354 sv, 379, 583
 GRUEN, Victor, 354, 485, 583
 GUIOMAR, Michel, 573
 GUIRAUD, Pierre, 290, 574, 581

HALBWACHS, Maurice, 577
 HALIMI, Serge, 587
 HAYWARD, Susan, 588
 HAZAN, Eric, 69, 577, 580, 582, 590
 HEINICH, Nathalie, 577 sv
 HERSCHBERG-PIERROT, Anne, 18, 78, 93, 106, 138, 214, 573, 580 sv
 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 496, 576
 HOGGART, Richard, 577
 HOUDART-MEROT, Violaine, 246 sv, 580
 HUME, David, 29, 40, 164, 380, 449, 545, 568, 570, 573
 HUNTINGTON, Samuel, 388, 587
 HUXLEY, Aldous, 575
 JAMESON, Fredric, 573, 577
 JAQUET, Chantal, 217, 577
 JARRIGE, François, 264, 266 sv, 272, 277 sv, 314 sv, 581
 JAUSS, Hans Robert, 573
 JIMENEZ, Marc, 582
 JULLIER, Laurent, 64, 584
 JUNG, Carl Gustav, 12, 138 sv, 143 sv, 146 sv, 191, 197, 204, 207, 453, 455, 505, 578, 586, 588
 KANT, Emmanuel, 43, 91 sv, 97, 105, 139, 149, 158 sv, 173, 176 sv, 195, 198 sv, 202, 204, 206, 209, 211, 404 sv, 427, 452, 465, 511, 568, 570 sv, 573
 KILANI, Mondher, 459, 578
 KING, Stephen, 187, 205, 218, 298, 466, 474 sv, 479 sv
 KLEMPERER, Victor, 206 sv, 574
 KRACAUER, Siegfried, 141 sv, 585
 KRTOLICA, Igor, 398 sv, 569
 KUNDERA, Milan, 350, 354 sv, 357 sv, 460, 486, 582
 L'ISLE-ADAM, Villiers de, 260 sv, 268, 497, 580
 LAFOND, Frank, 428 sv, 585
 LAFORGUE, Jules, 252, 314, 581
 LAGIER, Luc, 585
 LAPOUJADE, David, 22 sv, 569
 LARRAT, Jean-Claude, 575, 586
 LAWRENCE, David Herbert, 16, 40 sv, 45, 327, 575, 579

LE FUSTEC, Claude, 575
 LECERCLE, François, 575
 LEWINE, Lawrence W., 327 sv, 579
 LIDSKY, Paul, 284 sv, 580
 LIPPMANN, Walter, 36, 127 sv, 131, 144, 160 sv, 205, 577
 LORIES, Danielle, 572
 LUCRECE, 55 sv, 570
 LYOTARD, Jean-François, 31, 55, 573, 587
 MARX, Karl, 41, 137, 174, 187, 243, 279 sv, 296, 321, 389 sv, 446, 449 sv, 458, 470 sv, 490, 543, 571, 579, 587
 MATHIS, Gilles, 574 sv
 MCLUHAN, Marshall, 182, 330, 577
 MESCHONNIC, Henri, 254 sv, 574
 MICHAUD, Yves, 573, 582
 MICHELET, Jules, 236, 467 sv, 577
 MITRY, Jean, 121 sv, 127, 584
 MOINE, Raphaëlle, 212, 584
 MOLES, Abraham, 352 sv, 364, 582 sv
 MOLINO, Jean, 212 sv, 575
 MONTEBELLO, Pierre, 49
 MOSCOVICI, Serge, 577
 NABOKOV, Vladimir, 202 sv, 576
 NIETZSCHE, Friedrich, 57, 211, 552, 568, 571
 OBALK, Hector, 582
 OEHLER, Dolf, 414 sv, 580
 ORWELL, Georges, 345, 369, 576, 582
 PARISER, Eli, 577
 PAULHAN, Jean, 12, 22, 46, 112 sv, 115, 133, 175, 291, 294, 331 sv, 346 sv, 386, 388, 410, 437, 466, 533, 537, 574 sv
 PIAGET, Jean, 401, 578
 PLATON, 56, 95, 101, 104, 106, 108, 125, 133, 139, 144, 155, 159, 161 sv, 169 sv, 174, 176, 183, 185 sv, 212, 312, 418, 438, 443, 502, 511, 547, 552, 571
 PROUST, Marcel, 154, 320, 363 sv, 522, 568, 570, 582
 QUEMADA, Bernard, 86, 575
 RADIGUER, Louis, 258, 581

RANCIERE, Jacques, 69, 74, 154 sv, 157, 167, 171, 192, 207, 272, 274 sv, 281, 284, 300, 307 sv, 327, 389 sv, 400, 418 sv, 450 sv, 458, 555, 569, 571, 573 sv, 578, 580 sv, 584
 RAUGER, Jean-François, 529, 585
 REBOUL, Olivier, 574
 REVERDY, Pierre, 293, 575
 REYNAUD, Valentine, 572
 RIBOT, Théodule, 301 sv, 333 sv, 416, 498, 579
 RIFFATERRE, Michael, 27 sv, 91, 111, 117, 119, 465, 574 sv
 RIGAUD, Lucien, 257, 288, 588
 RIVETTE, Jacques, 326, 425 sv, 514, 587
 ROBER, Philippe, 31, 33, 172, 321, 578, 580, 585, 587
 ROSANVALLON, Pierre, 244, 579
 ROSENBERG, Harold, 582
 ROSENTHAL, Norman, 583
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 175, 243, 301, 309, 571, 580
 ROZENBERG, Paul, 414, 574
 SAID, Edward W., 316 sv, 579
 SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, 238, 242 sv, 246, 274, 277, 320, 580
 SALLENAVE, Thibault, 246, 589
 SALMON, Christian, 577
 SARTRE, Jean-Paul, 290 sv, 571
 SAUVAGNARGUES, Anne, 569
 SCHADRON, Georges, 578
 SCHAEFFER, Jean-Marie, 572 sv, 582
 SCHAPIRO, Meyer, 371, 583
 SCHILLER, Friedrich, 209 sv, 573
 SFEZ, Lucien, 188, 577 sv
 SHIRANI, Takashi, 569
 SONTAG, Susan, 582
 SOULIE, Charles, 569
 SOURIAU, Étienne, 19, 91, 110, 437, 588
 SPINOZA, 137, 338, 399, 515, 568, 571
 TABARANT, Adolphe, 580
 TADIE, Jean-Yves, 273, 580
 TARDE, Gabriel, 41, 104, 132 sv, 229, 247, 321, 335, 382, 404, 493, 543, 575

THORET, Jean-Baptiste, 585 sv
TILLIER, Bertrand, 579
TOCQUEVILLE, Alexis de, 323, 588
TURIN, Gaspard, 191, 575, 583
TWAIN, Mark, 313, 327, 576
TYLSKI, Alexandre, 478 sv, 586
VOLTAIRE, 176, 571
WATCHEL, Nathan, 577
WEBER, Max, 55, 409, 451, 577
WILLIAMS, Donald C., 72, 534, 572
WITTGENSTEIN, Ludwig, 91, 222, 571
WOOD, Robin, 431, 457
WOOLF, Virginia, 394, 576
WYATT, Justin, 179, 181, 586
YATES, Frances A., 167 sv, 170, 454 sv, 571
ZABUNYAN, Dork, 159, 414 sv, 569
ZIZEK, Slavoj, 569
ZOURABICHVILI, François, 38, 50, 569, 588

Bibliographie

Gilles Deleuze

Ouvrages, articles

- DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, Presses universitaires de France, 1953.
- Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.
- Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- La Philosophie critique de Kant*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- Différence et Répétition*, Presses universitaires de France, 1968.
- Francis Bacon : logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.
- Spinoza - Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981.
- L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.
- L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.
- Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988
- Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1972.
- Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.
- DELEUZE, Gilles, « Dires et profils », *Poésie*, n° 1, 1947 ; repris in *Lettres et autres textes*, Paris, Minuit, 2015.
- « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » [1967] in *L'Île déserte et autres autres. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002.
- « À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général » [1977] in *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.
- « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage » [1986] ; « Lettre à un critique sévère » ; « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » [1990] in *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 2003.

Commentaires : ouvrages, chapitres, articles

- AUBRON, Hervé, « Clichés vivants » in DOSSE, François & Frodon, Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma/INA, 2008.
- BADIOU, Alain, *Deleuze : « la clameur de l'Être »*, Paris, Hachette, 1997.
- BUYDENS, Murielle, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2005.
- FOUCAULT, Michel, « Theatrum philosophicum » in *Dits et écrits 1954-1988*, t. II, Paris, Gallimard, 1994.
- KRTOLICA, Igor, « Art et politiques mineures chez Gilles Deleuze. L'impossibilité d'agir et le peuple manquant dans le cinéma », *Revue Silène* [En ligne], 23/12/2010.
- LAPOUJADE, David, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014.
- MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze : cinéma et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- MARTIN, Jean-Clet & JEDRZEJEWSKI, Franck (dir.), *Deleuze, philosophe des multiplicités*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.
- PINGUET, Léo, « Deleuze, fragments d'Europe et d'Amérique », *L'Étrangère*, La Lettre Volée, Paris/Bruxelles, n° 35-36, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques, « D'une image à l'autre ? Gilles Deleuze et les âges du cinéma » in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? » in ALLIEZ, Eric (dir.), *Gilles Deleuze une vie philosophique*, Paris, éd. Synthélabo, 1998.
- SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- SHIRANI, Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, préface de Jacques Rancière, Paris, L'Harmattan, 2006.
- SOULIÉ, Charles, « La pédagogie charismatique de Gilles Deleuze à Vincennes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 216-217, 2017.
- ZABUNYAN, Dork, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- « La bêtise : « faculté pitoyable » ou « faculté royale » ? – Deleuze lecteur de Flaubert », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007.
- « Un effet de *blow-up* : philosophie, cinéma et inconscient de l'histoire » in MANIGLIER, Patrice (dir.), *Le Moment Philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- ZIZEK, Slavoj, *Organes sans corps : Deleuze & conséquences*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Amsterdam, 2008.
- ZOURABICHVILI, François, *Deleuze : une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Philosophie générale

Ouvrages

- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme* [1951], trad. Micheline Pouteau, Martine Leiris, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu & Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2002.
- La Crise de la culture* [1961], trad. Patrick Levy, Paris, Gallimard, 1972.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- Les Topiques*, I, trad. Jean Tricot, Paris, Vrin, 1997.
- De l'âme*, trad. Edmond Barbotin, Paris, Gallimard, 1989.
- BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1946.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- Matière et mémoire* [1896], Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- Le Rire* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Presses universitaires de France, 1941.
- L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- BURKE, Edmund, *Réflexions sur la révolution de France*, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 2004.
- CANETTI, Élias, *Masse et Puissance* [1960], trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.
- CHOMSKY, Noam, *Le Langage et la pensée* [1968], trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1994.
- DESCARTES, René, *Méditations Métaphysiques* in *Œuvres complètes*, t. IV, vol. 1, Paris, Gallimard, 2018.
- Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison* [1961], Paris, Gallimard, 2013.
- Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- HUME, David, *Abrégé du Traité de la nature humaine*, trad. Didier Deleule, Paris, Aubier, 1971.
- KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, trad. Jean-François Poirier & Françoise Proust, Paris, Flammarion, 1991.
- La Religion dans les limites de la simple raison*, trad. Jean Gibelin, Paris, Vrin, 1983.
- LUCRÈCE, *De la nature. De rerum natura*, trad. José Kany Turpin, Paris, Aubier, 1993, rééd. Flammarion, 1997.

- MARX, Karl, *L'Idéologie allemande* [1845-1846], avec ENGELS, Friedrich, *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Pléiade, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale* in *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII, trad. Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand & Jean Gratien, Paris, Gallimard, 1971.
- Rhétorique et langage*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, Chatou, La Transparence, 2008.
- PLATON, *Œuvres Complètes*, t. I & t. II, trad. Joseph Moreau et Léon Robin, Paris, Gallimard, Pléiade, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Leçon d'Althusser* [1974], Paris, La Fabrique, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert* in *Œuvres complètes*, t. v, Paris, Gallimard, Pléiade, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SPINOZA, *Éthique*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 1988.
- VOLTAIRE, *Dictionnaire Philosophique*, Paris, Garnier, 1878.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], trad. Françoise Dastur, Maurice Élie & Jean-Luc Gautero, Paris, Gallimard, 2014.
- YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire* [1966], trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

Commentaires : ouvrages, articles, cours

- BAUDRILLARD, Jean, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001.
- BINOCHÉ, Bertrand, « Écrasez l'infâme ! » *Philosopher à l'âge des Lumières*, Paris, La Fabrique, 2018.
- BRAHAMI, Frédéric, « L'empire divin des préjugés. Joseph de Maistre contre l'esprit éclairé », *Esprit*, (Août/septembre) 2009/8.
- BRUNSCHVIG, Léon, *Descartes et Pascal, Lecteurs de Montaigne*, New-York-Paris, Brentano's, 1944.
- CANGUILHEM, Georges, « La monstruosité et le monstrueux » [1962] in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009.
- « Le normal et le pathologique » [1965] in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2009.
- CHÂTELET, François, *Platon*, Paris, Gallimard, 1965.
- CIARAMELLI, Fabio, « Du mal radical à la banalité du mal. Remarques sur Kant et Arendt », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, 93-3, 1995.
- DELPLA, Isabelle, *Le Mal en procès. Eichmann et les théodicées modernes*, Paris, Hermann, 2011.
- DROZ, Geneviève, *Les Mythes platoniciens*, Paris, Seuil, 1992.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? » [1984] in *Dits et écrits 1954-1988*, t. II, Paris, Gallimard, 2001.

Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983, Leçon du 5 janvier 1983, Paris, Gallimard/Seuil, 2008.

LIBÉRA, Alain de , « Des accidents aux tropes », *Revue de métaphysique et morale*, n° 36, 2002/4.

LORIES, Danielle, « Des sensibles communs dans le « De anima » d'Aristote », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 89, n° 83, 1991.

POIZAT, Jean-Claude, « Nouvelles réflexions sur la « banalité du mal ». Autour du livre de Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem* et de quelques malentendus persistants à son sujet », *Le Philosophoire*, n° 48, 2017/2.

REYNAUD, Valentine, « L'usage chomskyen de l'innéisme cartésien », *Methodos*, n° 18, 2018.

WILLIAMS, Donald C., « Les éléments de l'être » [1953] in GARCIA, Emmanuelle & Nef, FRÉDÉRIC (éd.), *Propriétés, mondes possibles et personne*, Paris, Vrin, 2007 .

Esthétique

Ouvrages

AFEISSA, Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Dehors, 2018.

BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, 1949.

L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, 1943.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie* [1931] in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.

BRENEZ, Nicole, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1998.

Réflexions sur la révolution de France, trad. Pierre Andler, Paris, Hachette, 2004.

COUSINIÉ, Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme et merde au XVII^e siècle*, Paris, Félin, 2011.

DAMISCH, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 2011.

DIDEROT, Denis, *Salons*, Paris, Gallimard, 2008.

ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

FOSTER, Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005.

FOUCAULT, Michel, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.

FUMAROLI, Marc (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *L'Essai sur la peinture de Diderot* in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983.

- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, José Corti, 1967.
- HUME, David, *Abrégé du Traité de la nature humaine*, trad. Didier Deleule, Paris, Aubier, 1971.
- Essais sur l'art et le goût*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2010.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. Florence Nevoltry, Paris, éd. Beaux-Arts, 2011.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Brigitte Geonget, Paris, Vrin, 1994.
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Le Destin des images*, La Fabrique, 2003.
- Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.
- Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011.
- ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid* [1853], trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- SCHILLER, Friedrich, *Textes esthétiques*, trad. Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998.

Études littéraires, sémiologie, linguistique, philologie

Ouvrages

- AMOSSY, Ruth, *Les Discours du cliché*, avec ROSEN, Elisheva, Paris, SEDES-CDU, 1982.
- Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- Stéréotypes et clichés : langue, discours, société* [1997], avec HERSCHBERG-PIERROT, Anne, Paris, Armand Colin, 2011.
- L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

- Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- DANTZIG, Charles, *La Guerre du cliché*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- DECOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Minuit, 2017.
- FAYE, Jean-Pierre, *Langages totalitaires*, Paris, Hermann, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant* [1981], Paris, Corti, 1991.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Gros mots*, coll. Que sais-je ?, n° 1597, Paris, Presses universitaires de France, 1975.
- GOURMONT, Remy de, *Esthétique de la langue française* [1899], Paris, Alain Baudry & Cie éditeur, 2008.
- KLEMPERER, Victor, *LTI La langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue* [1975], trad. Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- PAULHAN, Jean, *Œuvres Complètes*, t. II & t. III, Paris, Gallimard, 2009-2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.
- Les Temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique, 2018.
- REBOUL, Olivier, *Le Slogan*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1970.
- ROZENBERG, Paul, *Le Romantisme anglais : le défi des vulnérables et les dissidences du bonheur* [1973], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.

Articles, chapitres, actes de colloque

- AMOSSY, Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, février 1989.
- « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » in MATHIS Gilles (éd.), *Le Cliché*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (janvier 1996), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
- COMPAGNON, Antoine, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997.
- DERUELLE, Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004.
- ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne », *Réseaux*, n° 68, 1994.

- GOLDBERG, Itzhak (dir.), *Lieux communs. L'art du cliché*, Paris, éd. CNRS, 2019.
- GOULET, Alain (éd.), *Le Stéréotype. Crise et transformations*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1993), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- LARRAT, Jean-Claude (éd.), *Modernité de Remy de Gourmont*, avec POULOUIN, Gérard, Caen, Presses universitaires de Caen, 2010.
- LECERCLE, François, « La réversibilité du lieu commun d'Aristote à Flaubert et Léon Bloy » in GOLDBERG, Itzhak (dir.), *Lieux communs. L'art du cliché*, Paris, éd. CNRS, 2019.
- LE FUSTEC, Claude, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika* [En ligne], 2, 2010.
- MATHIS, Gilles (éd.), *Le Cliché*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (janvier 1996), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
- MOLINO, Jean, « La Culture du cliché : Archéologie critique d'une notion problématique » in MATHIS, Gilles (éd.), *Le Cliché*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence (janvier 1996), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
- PAULHAN, Jean, *Cahiers Jean Paulhan n°1, Correspondance Jean Paulhan Guillaume de Tarde (1904-1920)*, Paris, Gallimard, 1980.
- QUEMADA, Bernard, « Dictionnaire » in *Encyclopædia Universalis* [En ligne].
- REVERDY, Pierre, « Cette émotion appelée poésie » [1950] in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Flammarion, 2010.
- RIFFATERRE, Michael, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 16, 1964.
- TURIN, Gaspard, « L'espace thymique de la liste » in *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

Littérature divers

- BLAKE, William, « America a prophecy » [1793], « L'Amérique » in *Œuvres complètes*, t. III, trad. Michel Leyris, Paris, Aubier Flammarion, 1980.
- BURROUGHS, William, *Le Festin nu* [1959], trad. Eric Kahane, Paris, Gallimard, 1964.
- « Ça appartient aux concombres, au sujet des voix enregistrées par Raudive » in *Essais* [1985], trad. Gérard-Georges Lemaire & Philippe Mykriammos, Christian Bourgois, Paris, 2008.
- ELLIS, Bret Easton, *American Psycho* [1991], trad. Alain Defossé, Paris, 10/18, 1993.
- FITZGERALD, Francis Scott, *La Félure* [1963], trad. Dominique Aury & Suzanne Mayoux, Paris, 1981.
- HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes* [1932], trad. Jules Castier, Paris, Pocket, 1977.
- KING, Stephen, *Christine* [1983], trad. Marie Milpois, Paris, Albin Michel, 1984.
- LAWRENCE, David Herbet, *Éros et les chiens*, trad. Thérèse Lauriol, Paris, Christian Bourgois, 1969.

- NABOKOV, Vladimir, « On a book entitled Lolita » [1956] in *Lolita* [1955], trad. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2005.
- ORWELL, George, *1984* [1948], trad. Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, 1984.
- WOOLF, Virginia, *L'Art du roman* [1919], trad. Rose Celli, Paris, Seuil, 2009.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes nocturnes* [1816-1817], trad. Madeleine Laval & André Espiau de la Maëstre, Paris, Phébus, 1979.
- TWAIN, Mark, *Les Aventures de Huckleberry Finn* [1884], trad. de Bernard Hoepffner, Paris, éd. Tristram, 2008.
- Un Yankee à la cour du Roi Arthur* [1889], trad. Odette Ferry, Paris, Terre De Brume, 1994.

Sciences sociales, psychologie sociale, *cultural & media studies*

Ouvrages

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BOLTANSKI, Luc, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, avec CHIAPELLO, Ève, Paris, Gallimard, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *La Reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement*, avec PASSERON, Jean-Claude, Paris, Minuit, 1970.
- Algérie 60. Structures économiques et structures temporelles*, Paris, Minuit, 1977.
- La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- Méditations Pascaliennes* [1997], Paris, Seuil, 2003.
- Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996.
- CAMPBELL, Joseph, *Les Héros sont éternels* [1948], trad. Henri Crès, Paris, Seghers, 1987.
- CHAPOUTOT, Johann, *Le National-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- CHOLLET, Mona, *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2019.
- CHOMSKY, Noam, *La Fabrication du consentement* [1988], avec HERMAN, Edward, trad. Dominique Arias, Paris, Agone, 2008.
- DUPONT, Florence, *Homère et Dallas : introduction à une critique anthropologique* [1990], Paris, Kimé, 2005.
- DURKHEIM, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, trad. Myriam Tanant, Paris, Grasset, 1985.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière : femme, corps et accumulation primitive* [2004], trad. collectif Senevereno, Paris, Entremonde, 2014.
- GALBRAITH, John Kenneth, *L'Argent*, trad. Daniel Blanchard, Paris, Gallimard, 1976.

- GIRARDET, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.
- HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jaquet, Paris, éd. Amsterdam, 2007.
- HAZAN, Eric, *LQR. La propagande au quotidien*, Paris, Raisons d'agir, 2006.
- HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
- Être artiste, Paris, Klincksieck, 1996.
- Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Le Bêtisier du sociologue*, Paris, Klincksieck, 2009.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre* [1957], trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970.
- JAQUET, Chantal, *Les Transclasses ou la Non-Reproduction*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- JAMESON, Fredric, *La Totalité comme complot : conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Prairies Ordinaires, 2007.
- LÉGAL, Jean-Baptiste, *Stéréotypes, préjugés et discrimination*, avec DELOUVÉE, Sylvain, Paris, Dunod, 2008.
- LIPPMANN, Walter, *Public Opinion* [1922], New Brunswick, Transaction Publishers, 1991.
- MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias* [1964], trad. Jean Paré Paris, Mame/Seuil, 1968.
- Du Cliché à l'archétype* [1970], trad. Derrick de Kerckhove, Paris, Mame, 1973.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière* [1862], Paris, Gallimard, 2016.
- MOSCOVICI, Serge (éd.), *Psychologie sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- PARISER, Eli, *The Filter Bubble : What the Internet is hiding from you*, New York, Penguin Press, 2011.
- SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
- SFEZ, Lucien, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, 1990.
- TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation : étude sociologique* [1890], Paris, Kimé, 1993.
- WATCHEL, Nathan, *Dieux et vampires*, Paris, Seuil, 1992.
- WEBER, Max, « La domination charismatique » in *Économie et société* [1921], t. I, trad. Jacques Chavy & Eric Dampierre (dir.), Plon, 1971, rééd. Pocket, 2003.

Articles, chapitres, actes de colloques

- BOURDIEU, Pierre, « Deux Impérialismes de l'Universel » in FAURÉ, Christine & BISHOP, Tom (dir.), *L'Amérique des Français*, Paris, éd. F. Bourin, 1992.

- « Sur les ruses de la raison impérialiste », avec WACQUANT, Loïc, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 121-122, mars 1998.
- « Mais qui a créé les créateurs ? » [1984] in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2002.
- BRETON, Philippe, « Le tautisme, phénomène historique ou constante anthropologique » in GRAS, Alain, & MUSSO, Pierre (dir.), *Politique, communication et technologiques, Mélanges en hommage à Lucien Sfez*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- BRUBAKER, Rogers, « Au-delà de l'« identité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, trad. Frédéric Junqua, n° 139, 2001.
- DEVINE, Patricia, « Stereotypes and Prejudice : Their Automatic and Controlled Components », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 56 (1), 1989.
- HEINICH, Nathalie, « L'artiste, type idéal de l'individu dans la modernité ? » in CORCUFF, Philippe, LE BART, Christian, SINGLY, François de (dir.), *L'individu aujourd'hui*, Rennes, PUR, 2010.
- KILANI, Mondher, « Le cannibalisme, une catégorie bonne à penser », *Études sur la mort*, n° 129, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques, « L'éthique de la sociologie » repris in *Les Scènes du Peuple 1975-1985*, Paris, Horlieu, 2003.
- SCHADRON, Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, n° 10-11, décembre 2006.

Psychologie, psychologie analytique, psychanalyse

Ouvrages et chapitres

- CAPGRAS, Joseph, *Les Folies raisonnantes : le délire d'interprétation*, Paris, Félix Alcan, 1909 ; Paris, rééd. Théraplix, 1979.
- FANON, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté* [1919], trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1985.
- JUNG, Carl Gustav, « Instinct et inconscient » [1919] in *L'Énergétique psychique*, trad. Yves Le Lay, Genève, Georg, 1973.
- Dialectique du Moi et de l'inconscient* [1933], trad. D^r Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964.
- « Des archétypes de l'inconscient collectif » in *Les Racines de la conscience*, trad. Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- « Ma vie » *Souvenirs, rêves et pensées* [1961], trad. D^r Roland Cahen & Yves Le Lay, Paris, Gallimard, 1973.
- Un Mythe moderne*, trad. D^r Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1961.
- PIAGET, Jean, *La Représentation du monde chez l'enfant* [1926], Paris, Presses universitaires de France, 2003.

RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la mémoire* [1881], Paris, L'Harmattan, 2005.

Émergence du cliché au XIX^e et XX^e siècle

Contexte général

AUDRY, Colette, *Les Militants et leurs morales*, Paris, Flammarion, 1976.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1936-1955] in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

BAUDOUIN, Philippe, *Machines nécrophoniques*, in EDISON, Thomas A., *Le Royaume de l'au-delà*, trad. Max Roth, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2015.

Paris Capitale du XIX^e siècle in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

TILLIER, Bertrand, *Les Français peints par eux-mêmes* [1839-1842], t. I & t. II, avec JANIN, Jules, Paris, éd. Omnibus, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1972.

LEWINE, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas. Émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1988], trad. Marianne Woollven & Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, 2010.

MARX, Karl, *Les Luites de classes en France* [1848-1850], trad. Maximilien Rebel, Paris, Gallimard, 2002.

Le Dix-Huit Brumaire de Louis Bonaparte [1852], trad. Gérard Cornillet, Paris, Éditions sociales, 1984.

ROSANVALLON, Pierre, *La Contre-démocratie, la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, 2006.

RÉMOND, René, *Le XIX^e siècle. 1815-1914*, Paris, Seuil, 1974.

SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris, Seuil, 1980.

Contexte littéraire et artistique

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972.

Œuvres complètes, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975.

Critique d'art, Paris, Gallimard, 1992.

Baudelaire journaliste. Articles et chroniques, éd. VAILLANT Alain Paris, Flammarion, 2011.

BALZAC, Honoré de, « Des mots à la mode » in *Œuvres divers*, t. II, Paris, Pléiade, Gallimard, 1996.

Journaliste. Articles et chroniques, éd. THERENTY Marie-Eve, Paris, Flammarion, 2014.

- Les Journalistes : Monographie de la presse parisienne*, Paris, Les Mots et le reste, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, AGAMBEN, Giorgio, CHITUSSI, Barbara et HÄRLE, Clemens-Carl (éd.), Paris, La Fabrique, 2013.
- BLOY, Léon, *Exégèse des lieux-communs*, Paris, Mercure de France, 1902.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Manet, une révolution symbolique*, Paris, Raisons d'agir./Seuil, 2013.
- CHARTIER, Roger, *Les Origines culturelles de la Révolution française* [1990], Paris, rééd. Seuil, 2000.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.
- Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. I & t. IV, Paris, Pléiade, Gallimard, 1973-1988.
- Dictionnaire des idées reçues*, HERSCHBERG-PIERROT, Anne (éd.), Paris, Hachette Poche, 1997.
- Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Gallimard, 1979.
- HAZAN, Eric, *Balzac, Paris*, Paris, La Fabrique, 2018.
- HOUDART-MÉROT, Violaine, *La Culture littéraire au lycée de 1880 à nos jours*, Presses universitaires de Rennes, 1998.
- LIDSKY, Paul, *Les Écrivains contre la Commune* [1970], Paris, La Découverte, 1999.
- OEHLER, Dolf, *Juin 1848, le spleen contre l'oubli* [1988], trad. Guy Petitdemange & Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Maître Ignorant*, Paris, Fayard, 1987.
- Le Fil perdu, Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *La Littérature industrielle* [1839], Paris, Allia, 2013.
- TABARANT, Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, 1996.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948.
- L'ISLE-ADAM, Villiers de, *L'Ève future* [1886], Paris, Garnier Flammarion, 2008.

Contexte ouvrier

- ANDRÉ, Jacques, *Histoire de l'écriture typographique* avec LAUCOU Christian, éd. Atelier Perrousseaux, 2013.
- CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991.
- DÉDAME, Roger, *Mémoire des métiers du livre*, avec DELORD André, t. I, Paris, éd. Cercle d'Art, 1998.

- EISENSTEIN, Elizabeth L., *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes* [1983], trad. Maud Sissung & Marc Duchamp, Paris, La Découverte, 1991.
- GUIRAUD, Pierre, *Les Gros mots*, Paris, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, n° 1597, 1975.
- JARRIGE, François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des neurosciences*, Paris, La Découverte, 2014.
- RADIGUER, Louis, *Maîtres imprimeurs et ouvriers typographes*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1902.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Nuit des prolétaires Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.
La Parole ouvrière [1976], avec FAURE Alain (éd.), Paris, La Fabrique, 2007.
Le Philosophe et ses pauvres [1983], Paris, Flammarion, 2007.

Articles, chapitres

- ANGENOT, Marc, « L'implicite du manifeste : métaphores et imagerie de la démystification dans le « Manifeste Communiste », avec SUVIN Darko, *Études françaises*, vol. 16, n°3-4, 1980.
- BIASI, Pierre-Marc de, « Le diable n'est pas autre chose » in HERSCHBERG-PIERROT, Anne (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Théorie du lieu commun », *Revue des Deux Mondes* 15 juillet 1881.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 89, 1991.
- JARRIGE, François, « Le mauvais genre de la machine. Les ouvriers du livre et la composition mécanique (France, Angleterre, 1840-1880) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 54-1, janvier-mars 2007.
- LAFORGUE, Jules, « Critique littéraire. Notes sur Baudelaire » in *Œuvres Complètes*, t. III, L'Âge d'Homme, 2000.

Arts plastiques, modernité, kitsch

Ouvrages, chapitres

- ARRAULT, Valérie, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
La Société de consommation, Paris, Gallimard, 1970.
Enrico Baj : transparence du kitsch, Paris, éd. de la Différence : Galerie Beaubourg, 1990.
- BÉGOUT, Bruce, *Zeropolis : l'expérience de Las Vegas*, Paris, Allia, 2002.
Lieu commun : le motel américain, Paris, Allia, 2003.

- De la décence ordinaire : court essai sur une idée fondamentale de la pensée politique de George Orwell*, Paris, Allia, 2008.
- Duane Hanson, *le rêve américain*, Paris, Actes Sud / Parc de la Villette, 2010.
- BELTING, Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* [1983], trad. Jean-François Poirier & Yves Michaud, Paris, Gallimard, 2007.
- BERDET, Marc, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville marchandise*, Paris, La Découverte, 2013.
- BERENSON, Bernard, *Les Peintres italiens de la Renaissance* [1897], trad. Louis Gillet, Paris, Klincksieck, 2017.
- BOUYSSI, Nicolas, *Esthétique du stéréotype : essai sur Édouard Levé*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* (Manifeste de 1924), Paris, Gallimard, 1985.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art* [1981], trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989.
- L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* [1997], trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.
- Andy Warhol* [2009], trad. Laurent Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- FALGUIÈRES, Patricia, *Les Chambres de merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- GENIN, Christophe, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010.
- JIMENEZ, Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Des Nains, des jardins : essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *L'Idiotie. Art. vie. politique – méthode*, éd. Beaux-arts magazine, 2003.
- KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être* [1982], trad. François Kérel, Paris, Gallimard, 1989.
- MOLES, Abraham, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Paris, Denöel/Gonthier, 1971.
- OBALK, Hector, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste* [1990], Paris, Flammarion, 2001.
- OLALQUIAGA, Celeste, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kistch au XIX^e siècle*, trad. Gilbert Cohen-Solal & Michèle Veubret, Paris, éd. Fage, 2013.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Pléiade, 1987.
- ROSENBERG, Harold, *La Tradition du Nouveau* [1959], trad. Anne Marchand, Paris, Minuit, 1962.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- SONTAG, Susan, « Notes sur le camp » [1963] in *Œuvres complètes*, t. V, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010.
- THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- WILHEM, Daniel, *La Querelle du kitsch*, Paris, éd. Furor, 2014.

Articles, chapitres, actes de colloque

- ARASSE, Daniel, « De Manet à Titien » in *Histoires de peinture*, Paris, Denoël, 2004.
- BENJAMIN, Walter, « Kitsch onirique » [1927] in *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- ADORNO, Theodor W., « Kulturindustrie » [1947] in *La Dialectique de la raison*, avec HORKEIMER, Max, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.
- BROCH, Hermann, « Sur quelques remarques à propos du kitsch » [1951] in *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- « Le Mal dans le système des valeurs de l'art » [1933] in *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- DAMISCH, Hubert, « La scène de la vie future » in *Américanisme et modernité : l'idéal américain dans l'architecture*, COHEN, Jean-Louis & DAMISCH, Hubert (dir.), Paris, EHESS / Flammarion, 1993.
- DANTO, Arthur, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons » in *Jeff Koons : Retrospective*, éd. Marit Woltmann, Oslo, Astrup Fearnley Museet, 2004 ; repris in *Unnatural Wonders : Essays from the Gap between Art and Life* [2005], Columbia University Press, 2007.
- GREENBERG, Clement, « Avant-garde and kitsch » in *Partisan Review*, vol. 6, n° 5, 1939 ; repris in *Art et Culture : essais critiques*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.
- GRUEN, Victor, « The sad story of shopping centres », *Town and Country Planning*, vol. 46, juillet-août 1978.
- LE GRAND, Eva (dir.), *Séduction du kitsch : roman, art et culture*, Paris, éd. XYZ, 1996.
- MOLES, Abraham, « Kitsch et objet » avec WAHL Eberhard, *Communications*, n° 13, 1969.
- ROSENTHAL, Norman, *Jeff Koons : entretiens*, Paris, Flammarion, 2014.
- SCHAPIRO, Meyer, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté » [1982] in *Style, artiste, société*, trad. Blaise Allan & Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1990.

Cinéma

Ouvrages généraux

- BALÁZS, Béla, *Le Cinéma : nature et évolution d'un art nouveau* [1948], trad. Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1975], Paris, Cerf, 2011.
- AUGROS, Joël, *L'Économie du cinéma américain*, avec KITSOPANIDOU, Kira, Paris, Armand Colin, 2009.
- BAECQUE, Antoine de, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge : genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien, 1930-1960*, Paris, Armand Colin, 2005.

- Hollywood : un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006.
- CHION, Michel, *Écrire un scénario* [1985], Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 2007.
- Les Films de science-fiction*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2009.
- CIMENT, Michel, *Les Conquérants d'un nouveau monde : essais sur le cinéma hollywoodien*, Paris, Gallimard, 1981.
- DELLUC, Louis, *Le Cinéma et les cinéastes – Écrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque française, 1985.
- EPSTEIN, Jean, *Bonjour Cinéma* [1921] in *Écrit sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974.
- FAURE, Élie, « De la cinéplastique » [1920] in *Cinéma*, Houilles, éd. Manucius, 2010.
- FRODON, Jean-Michel, *La Projection nationale*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- La Critique de cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 2008.
- JULLIER, Laurent, *Analyser une adaptation Du texte à l'écran*, avec CLÉDER Jean, Paris, Flammarion, 2017.
- MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma* [1965], Paris, Cerf, 2001.
- La Sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987.
- MOINE, Raphaëlle, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS éditions, 2007.
- (dir.) *France / Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, avec BARNIER, Martin, Paris, L'Harmattan, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

Ouvrages

- BAECQUE, Antoine de (dir.), *Paris vu par Hollywood*, Paris, Skira Flammarion, 2012.
- (éd.), *Le Goût de l'Amérique. Petite Anthologie des Cahiers du cinéma*, t. I, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2001.
- (éd.), *Critique et Cinéphilie, Petite Anthologie des Cahiers du cinéma*, t. VI, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2001.
- BEX, Stéphane, *Terreur du voir. L'expérience found footage*, Pertuis, Rouge Profond, 2016.
- BISKIND, Peter, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... : la révolution d'une génération* [1999], trad. Alexandra Peyre, Paris, Le Cherche Midi, 2002.
- Mon Hollywood* [2004], trad. Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Le Cherche Midi, 2011.
- La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- BURCH, Noël (dir.), *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.
- BURDEAU, Emmanuel, *Paul Verhoeven À l'œil nu*, Bordeaux, Capricci, 2017.
- CADIEUX, Axel, *Paul Verhoeven, Total spectacle*, Levallois-Perret, Playlist Society, 2016.
- CHION, Michel, *David Lynch* [1992], Paris, éd. Cahiers du cinéma, rééd. 2007.

- DANEY, Serge, *La Rampe : Cahier critique, 1970-1982*, Paris, éd. Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983.
- Ciné Journal : 1981-1983*, vol. I, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1986.
- Ciné Journal : 1983-1986*, vol. II, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1986.
- Le Salaire du zappeur*, Paris, Ramsay/Libération, 1988.
- Devant la recrudescence des vols de sacs à main : Cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Lyon, Aléas, 1991.
- La Maison cinéma et le monde : Tome 1, Le temps des Cahiers (1962-1981)*, Paris, P.O.L., 2001.
- La Maison cinéma et le monde : Tome 2. Les années Libé (1981-1985)*, Paris, P.O.L., 2002.
- La Maison cinéma et le monde : Tome 3. Les années Libé (1986-1991)*, Paris, P.O.L., 2012.
- La Maison cinéma et le monde : Tome 4. Le moment Trafic (1991-1992)*, Paris, P.O.L., 2015.
- DESCHAMPS, Youri, *Blue Velvet*, Liège, éd. Du Cerfal, 2004.
- DURAFOUR, Jean-Michel, « *This is the box* » in DAVID, Nathalie, & HABERT, Cyrille (dir.), *Mulholland Drive*, Chatou, La Transparence, 2007.
- Brian de Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- DWYER, Michael D., *Back to the Fifties, Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*, Oxford University Press, 2015.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- ISABEL, Thibault, *La Fin de siècle du cinéma américain. 1981-2000*, Lille, La Méduse, 2007.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, « *L'Esthétique publicitaire* » dans *le cinéma français des années 80 La Modernité en crise*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- KESSEY, Douglas, *Paul Verhoeven*, avec DUNCAN, Paul, Cologne, Taschen, 2005.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologie du cinéma allemand 1919-1933 [1947]*, trad. Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, 1973.
- KROHN, Bill, GARCIA, Roger & ROSENBAUM, Jonathan (dir.), *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, trad. Marie-Pierre Duhamel-Müller, Bernard Eisenschitz, Serge Grünberg & Robert Louit, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1999.
- LAFOND, Frank, *Joe Dante. L'art du je(u)*, Pertuis, Rouge Profond, 2011.
- LAGIER, Luc, *Mythes et masques : les fantômes de John Carpenter*, avec THORET, Jean-Baptiste Paris, Dreamland, 1998.
- Les Mille yeux de Brian de Palma*, Dark Star, 2003.
- LEGRAND, Frédéric, *Brian de Palma. Le Rebelle manipulateur*, Paris, Cerf, 1995.
- RAUGER, Jean-François, *L'Œil domestique, Alfred Hitchcock et la télévision*, Pertuis, Rouge Profond, 2014.

- RÉRA, Nathan, *Au Jardin des délices. Entretiens avec Paul Verhoeven*, Pertuis, Rouge Profond, 2010.
- RODLEY, Chris, *David Lynch : entretiens avec Chris Rodley : films, photographies, peintures*, trad. Serge Grünberg & Charlotte Garson, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2010.
- ROUYER, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997.
- SAADA, Nicolas (éd.), *15 ans de cinéma américain 1979-1994*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 1995.
- THORET, Jean-Baptiste, *Le Cinéma des années 1970*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 2006.
- 26 secondes : *L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Paris, Rouge Profond, 2003.
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.
- TYLSKI, Alexandre, *Le Générique au cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- VIRMAUX, Alain & Odette (éd.), *Les Surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris, Seghers, 1976.
- WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003 ; François Coste, *Reagan*, Paris, Perrin, 2015.
- WYATT, Justin, *High Concept : Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, 1994.

Chapitres, articles, recueils, divers

- AUBRON, Hervé, « La Merde dans les yeux », *Vertigo*, n° 44, Fécamp, éd. Lignes, 2012.
- CANONICA, Julia, DA SILVA, Maria, « *Silencio* : Lynch tourne ! Mise en scène de la chanson préexistante dans *Blue Velvet* et *Mulholland Drive* », *Décadrages*, n° 4-5, Genève, printemps 2005.
- CHAPLIN, CHARLIE, « De quoi rit le public » [1918] in BANDA Daniel & MOURE José (dir.), *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, 2008.
- DANEY, Serge, « L'as du cliché » (François Reichenbach, *Le Japon de François Reichenbach*), *Libération*, 10 janvier 1983 ; repris in *La Maison cinéma et le monde*, t. II, *Les Années Libé 1981-1986*, Paris, P.O.L, 2002.
- DELORME, Stéphane, « La Loi de la jungle : Audiard & Co », *Cahiers du cinéma*, n° 714, septembre 2015.
- FRAPPAT, Hélène, « Blonde on blonde. Brève histoire des mutations de la blondeur au XX^e siècle » in BERGALA Alain & MARQUEZ Anne (dir.), *Brune Blonde. La chevelure féminine dans l'art et le cinéma*, Paris, La Cinémathèque française, 2010.
- GOURMONT, Remy de, « *Épilogues : Cinématographe* » in *Mercure de France*, t. LXIX, n° 245, 1^{er} septembre 1907 ; repris par BUAT Christian, « Gourmont, le sophiste étincelant » in LARRAT, Jean-Claude (éd.), *Modernité de Remy de Gourmont*, avec POULOUIN, Gérard, Caen, Presses universitaires de Caen, 2010.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, trad. Philippe Guilhaon, Paris, Flammarion, 1976.

RIVETTE, Jacques, « La séquence du spectateur », *Inrockuptibles*, 25 mars, 1998.

WILSON, Michael Henry, « David Lynch » in *À la porte du paradis : cent ans de cinéma américain, cinquante-huit cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2014.

Les années 1970-1990 et l'américanisation

Ouvrages et essais

AUBRAL, François, *Contre la nouvelle philosophie*, avec DELCOURT, Xavier, Paris, Gallimard, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, Poche, 1986.

La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Paris, Galilée, 1991.

L'Illusion de la fin, Paris, Galilée, 1992.

COSTE, Françoise, *Reagan*, Paris, Perrin, 2015.

CUSSET, François, *La Décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2008.

DEBRAY, Régis, *Civilisations. Comment nous sommes devenus américains*, Paris, Gallimard, 2017.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

ERIBON, Didier, *D'une Révolution conservatrice et de ses effets sur la gauche française*, Paris, éd. Léo Scheer, 2007.

FRANK, Thomas, *Pourquoi les pauvres votent à droite* [2004], trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2008.

FRANKLIN, Benjamin, *Avis nécessaire à ceux qui veulent devenir riches. Mémoires & propos au fondement de l'Amérique marchande*, trad. David Ledoyen, Montréal, Lux, 2012.

FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

HALIMI, Serge, *Le Grand Bond en arrière*, Paris, Fayard, 2004.

HOCQUENGHEM, Guy, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary* [1986], Marseille, Agone, 2003.

HUNTINGTON, Samuel, *Le Choc des civilisations* [1996], trad. Jean-Luc Fidel et Geneviève Joublain, Paris, Odile Jacob, 2000.

KASPI, André, *Les Américains : Les États-Unis de 1945 à nos jours*, t. II, Seuil, Paris, 2002.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Le Postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Galilé, 2005.

MARTIN, Jean-Pierre, *Histoire de la culture américaine*, avec BOURGET, Jean-Loup & ROYOT, Daneil, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

ROGER, Philippe, *L'Ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, 2002.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 1986.

ZINN, Howard, *Une Histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2002.

Autres

Dictionnaires spécialisés

AGNEL, Aimé (dir.), *Dictionnaire Jung*, Paris, Ellipses, 2008.

AUMONT, Jacques, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, avec MARIE, Michel, Paris, Armand Colin, 2016.

BAECQUE, Antoine de, CHEVALIER, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

BOUTMY, Eugène, *Dictionnaire de l'argot des typographes*, Paris, Marpon/Flammarion, 1883.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, « Dictionnaire » in *L'Encyclopédie*, t. IV, 1^{ère} éd. [En ligne], 1751.

DANTZIG, ^{Charles}, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.

DELON, Michel (dir.), « Préjugé » in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale* [1987], Paris, Dunod, 2005.

HAYWARD, Susan, *Cinema Studies The Key Concepts*, London/New York, Routledge, 2000, rééd. 2017.

LAROCHE, Hervé, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2001.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. IV - CHEMIN-CONTRAY, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopædia Britannica Inc., 1991.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

RIGAUD, Lucien, *Dictionnaire du jargon parisien*, Paris, éd. Paul Olendorff, 1878, rééd. 1888.

SOURIAU, Étienne (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

TULARD, Jean, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Paris, Plon, 2009.

VIVIANNI, Christian (dir.), *Dictionnaire mondial du cinéma*, Paris, Larousse, 2011.

ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

Dictionnaires usuels

Le Robert, Paris, Le Robert, 1989.

Grand Larousse Universel, t. IV, Paris, Larousse, 1997.

Le Petit Robert 2014, Paris, Le Robert, 2013.

Grand Larousse Illustré 2016, Paris, Larousse, 2015.

Thèses consultées

BEAUFRETON, Julien, « Esthétique du poncif », Arts Plastiques/Esthétique, sous la dir. de CHÂTEAU, Dominique, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.

SALLENAVE, Thibault, « Le Phénomène topique : phénoménologie, grammaire et rhétorique du lieu commun », Philosophie, sous la dir. de BENOIST, Jocelyn, Paris, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014.

Ressources numériques

DELEUZE, Gilles, Cours : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>

Internet Movie Firearms Database : <http://www.imfdb.org/wiki/>

Le Trésor de la Langue Française, version numérisée : <https://www.cnrtl.fr/portail/>

TV Tropes : <https://tvtropes.org/>

Wikitionary : <https://fr.wiktionary.org>

Filmographie

Notre travail n'est pas une étude systématique d'histoire du cinéma, beaucoup d'auteurs et de films, concernant notamment la période des années quatre-vingt et quatre-vingt dix du cinéma américain, vus durant la phase de recherche, manquent donc. Nous nous en sommes expliqués dès l'introduction, plutôt qu'un corpus en bonne et due forme, nous avons privilégié la rencontre de certains films, de certains auteurs, qui manifestaient à nos yeux l'esthétique des clichés qui nous intéressaient.

Films étudiés

BROOKS, Mel, *Spaceballs* (1987)

CARPENTER, John, *Halloween* (1978)

Christine (1983)

They Live (1988)

DANTE, JOE, *The Movie Orgy* (1966-1975)

Gremlins (1984)

Gremlins 2 : The New Batch

DEODATO, Ruggero, *Cannibal Holocaust* (1980)

DE PALMA, Brian, *Phantom of the Paradise* (1974)

Carrie (1976)

Dress to Kill (1980)

Blow Out (1981)

Scarface (1983)

Body Double (1985)

FERRARA, Abel, *Body Snatchers* (1993)

HAZANAVICIUS, Michel, *OSS 117 : le Caire, nid d'espions* (2006)

HITCHCOCK, Alfred, *Shadow of a Doubt* (1943)

LYNCH, David, *Eraserhead* (1977)

Blue Velvet (1986)

Lost Highway (1997)

Mulholland Drive (2001)

PEELE, Jordan, *Get Out* (2017)

ROMERO, George A., *Dawn of the Dead* (1978)

SIEGEL, Don, *Invasion of the Body Snatchers* (1956)

VERHOEVEN, Paul, *Turkish Delight* (1973)

Speeters (1980)

Flesh and Blood (1985)

RoboCop (1987)

Total Recall (1990)

Basic Instinct (1992)

Showgirls (1995)

Starship Troopers (1997)

Hollow Man (2000)

Black Book (2006)

WILDER, Billy, *The Seven Year Itch* (1955)

ZEMECKIS, Robert, *Back to the Future* (1985)

Séries télévisées étudiées

LYNCH, David, FROST, Mark, *Twin Peaks*, (1990-2017)

HITCHCOCK, Alfred, *Alfred Hitchcock Presents* (1961-1985)

Films cités

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-Up* (1966)

BROOKS, Mel, *The Producers* (1967)

The Twelve Chairs (1970)

Blazing Saddles (1974)

Young Frankenstein (1974)

Silent Movie (1976)

High Anxiety (1977)

History of the World, Pt. I (1981)

CAMERON, James, *Terminator* (1984)

CAPRA, ^{Frank}, *It's a Wonderful Life* (1946)

CLIMATI, Antonio, *Natura Contro* (1988)

CRAVEN, Wes, *Scream 4* (2011)

FLEMING, Victor, *The Wizard of Oz* (1939)

HITCHCOCK, Alfred, *Rear Window* (1954)

Vertigo (1958)

LANG, Fritz, *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933)

LENZI, Umberto, *Il Paese del sesso selvaggio* (1972)
Cannibal Ferox (1981),
 LUCAS, George, *American Graffiti* (1977)
Star Wars: Episode IV – A New Hope (1977)
Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back (1980)
Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi (1983)
 LUMET, Sidney, *Network* (1974)
 LYNE, Adrian, *Flashdance* (1983)
 MULCAHY, Russel, *Highlander* (1986)
 PECKINPAH, Sam, *The Wild Bunch* (1969)
 PENN, Arthur, *Bonnie & Clyde* (1968)
 ROSSELLINI, Roberto, *Europe 51* (1952)
 SCHAFFNER, Franklin J., *Planet of Apes* (1968)
 SCOTT, Ridley, *Alien* (1979)
Blade Runner (1982)
 SPIELBERG, Steven, *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982)
Raiders of the Lost Ark (1981)
Indiana Jones and the Temple of Doom (1984)

Séries télévisées citées

MANN, Michael, *Miami Vice* (1984-1989)

