



## Exposer le stéréotype

Paul-Marie Battestini

« Le procédé lui-même n'amenait pas les modèles à vivre à la pointe de l'instant, mais à s'y installer pleinement ; pendant le temps prolongé que durait la pose, ils s'insinuaient pour ainsi dire dans l'image, en contraste rigoureux avec les figures représentées sur ces instantanés [...]. »

Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie »

« De quelle texture le corps filmique est-il fait (chair, ombre, projet, affect, doxa) ? Sur quelle ossature tient-il (squelette, semblance, devenir, plastiques de l'informe) ? A quel régime de visible est-il soumis (apparition, épiphanie, extinction, hantise, lacune) ? Quels sont ses modes de manifestation plastique (clarté des contours, opacité, tactilité, transparence, intermittences, techniques mixtes) ? Par quels événements est-il défait (l'autre, l'histoire, la déformation des contours) ? Quel genre de communauté son geste laisse-t-il entrevoir (peuple, collection, alignement du même) ? En quoi consiste véritablement son histoire (une aventure, une description, une panoplie) ? Quelle créature au fond est-il (un sujet, un organisme, un cas, un idéologème, une hypothèse) ? Il s'agit de chercher, en somme, comment un film invente une logique figurative. »

Nicole Brenez, *De la Figure en général et du Corps en particulier*, l'invention figurative au cinéma [1]

A l'exception de certaines démarches critiques de l'Expérimental, la plupart des œuvres cinématographiques trouvent leur accomplissement dans la projection d'ombres en mouvement sur un écran. Le monde, les choses, ne nous sont donc donnés que par l'intermédiaire de ces ombres qui doivent témoigner à la fois de leur existence et de leur disparition ; c'est pourquoi « les personnages des grands films sont constamment en lutte pour tenter de préserver leur être, pour exister contre le caractère d'emblée fantomatique que leur imposent la pellicule, la caméra, bref l'appareil et le dispositif cinématographiques.[2] » Une espèce de malédiction originelle semble ainsi frapper tout acte filmique ; Philippe Garrel, parmi d'autres, a su la penser en termes figuratifs : la lumière qui nous donne à voir ses personnages est aussi celle qui menace souvent de les dévorer. Le cinéma accepte ainsi de prendre en charge un certain drame de l'existence, très probablement aussi parce qu'il le partage... Bien évidemment, ce n'est pas tout, le cinéma n'est pas qu'affaire d'ombres. Avec le film, les œuvres ont perdu par exemple leur caractère unique : elles n'ont de cesse de se multiplier. Il n'y a plus d'artefact de référence, les « copies » sont devenues les choses elles-mêmes. Leur diffusion est par ailleurs considérable, rien moins qu'industrielle. Une fois le processus enclenché, plus rien ne peut l'interrompre, les figures cinématographiques circulent sans relâche. Les formes proposées sont très vite identifiées, reproduites presque instantanément, et acquièrent ainsi dans le même mouvement, la plupart du temps insaisissable, un statut trouble de modèle : les stéréotypes émergent, prolifèrent. L'imagination créatrice de l'Eros se dissout maintenant dans la répétition impérieuse des mêmes images. Une espèce de destin tragique se dessine alors et répond à la malédiction originelle du dispositif cinématographique évoquée un peu plus haut comme la reproductibilité fondatrice des œuvres filmiques prolonge leur nature indiciaire instable. Ce destin, c'est celui qui conduit inlassablement les figures créées jusqu'à leurs formes stéréotypées. Dénoncer la vulgarité des stéréotypes, c'est perdre de vue la beauté d'un tel mouvement, profondément mélancolique.

A considérer les qualités proprement intensives du cinéma, on peut envisager (à tort ou à raison, là n'est pas la question) le figuratif comme une limitation : les flux de lumière et de son ne se manifestent en effet que dans la mesure où ils sont canalisés dans des motifs plus ou moins convenus [3] . Les représentations stéréotypées ne font finalement que favoriser le couronnement d'un tel processus. Ces formes ressemblantes adoptent en effet les mêmes postures récurrentes ou bien sont prises dans des configurations qui ne leur laissent qu'une liberté insignifiante. Elles disposent en ce sens des propriétés élémentaires de tout discours, du moins en prennent-elles incontestablement l'allure... Les corps alimentent ainsi des systèmes qui leur confèrent des positions précises (imposées par l'autorité du stéréotype) en redistribuant leurs fonctions dans ce nouvel espace. Ils perdent inmanquablement leur singularité, leur substance propre : toute variation n'est pertinente que lorsqu'elle provoque le surgissement d'un nouveau système, nouveau stéréotype. Résolution de la différence en opposition, dirait Lyotard [4] . L'extension des corps dans l'espace, ou de toute autre unité de perception définit une espèce de syntagme, leurs possibles substitutions (pertinentes ou pas) décrivent de toute évidence des mouvements d'un autre ordre, verticaux, paradigmatiques. Le stéréotype s'écrit, il est un texte [5] ... Mais que dit-il ? Le stéréotype dit l'idéologie dominante, pour la simple et bonne raison qu'il la fonde autant qu'il la représente (il se nourrit donc de lui-même, assurant du même coup sa propre conservation). Il s'emploie à transformer ce qu'il affecte en termes pensables, ce qui explique pourquoi on le compare parfois au concept, de façon évidemment abusive [6] . Une différence considérable demeure en effet : le stéréotype, dès qu'il est identifié, dès que sont établies ses propriétés fondamentales, ne peut plus prétendre à la pensée, à la vérité, ni même communiquer quoi que ce soit de ce qu'il désigne et transforme. De tels projets ne sont envisageables qu'avant l'apparition véritable du stéréotype, quand il n'est encore lui-même qu'un signe parmi d'autres, en voie de différenciation, sur le point (sur le point seulement) d'être investi par la puissance de répétition qui le caractérise ontologiquement. Une telle puissance est absolument déterminante, car à quoi ressemble un stéréotype sinon à lui-même ? C'est parce qu'il ressemble en effet à tous les stéréotypes qui l'ont précédé que le stéréotype est ce qu'il est. Il réalise de ce fait un détournement radical de l'indexicalité et de l'iconicité des images au profit du Symbolique, opérant ainsi un travail décisif sur les trois grands régimes de signes établis par Peirce. L'image cinématographique est indiciaire (une trace de lumière) et iconique (elle ressemble à son modèle, son référent). Mais quand elle se fait stéréotype, elle met sa part d'indexicalité et d'iconicité au service des codes qui le caractérisent : le spectateur identifie plus ou moins spontanément les signes élémentaires du stéréotype qui provoquent dans le même temps la disparition du corps référentiel (dans le cas du stéréotype pornographique, le flux sonore devient rôle, les visages se crispent, les corps prennent leur posture, le cadrage se resserre, le découpage s'accroît, la lumière s'intensifie, les mêmes gestes reviennent, les codes finissent par submerger ce qu'ils avaient pour objectif de montrer). Avec le stéréotype, l'image ne ressemble plus tant au corps référentiel (au Corps) dont elle a perdu la trace (détournement de l'index et de l'icône) qu'aux autres stéréotypes qui l'ont précédée et dont elle reproduit les codes fondateurs. D'où un certain vertige de la ressemblance : n'ayant plus de modèle, le stéréotype est en lui-même sans origine et anonyme, il repose exclusivement sur la puissance de répétition qui le fait être ce qu'il est. Il n'y a plus aucune hiérarchie, pas même historique (diachronique), au sein des stéréotypes (ce qui le distingue par exemple de l'imitation qui creuse un écart entre l'imitant et l'imité, de la parodie qui crée une différence entre un parodiant et un parodié, du pastiche, de la citation, etc.). La ressemblance devient absolument fondatrice, la répétition est la seule autorité qui soit... En perdant la trace du corps, le stéréotype met en scène les conditions de sa propre apparition, de sa présence. Ainsi, s'il se comporte comme un discours, il ne profère au bout du compte qu'une parole performative : « Me voici ». Entérinant et confirmant la disparition du corps au cinéma (puisque nous n'y croyons plus [7]

), il nous redonne alors les moyens de croire en sa propre apparition (de stéréotype). Faut-il encore que cette apparition soit dramatisée (non pas dramatique) et qu'elle possède un certain nombre d'enjeux importants (figuratifs ou narratifs, par exemple) : ainsi seulement elle pourra acquérir le statut d'événement (cinématographique) et proposer au spectateur une nouvelle relation avec le corps absent - une relation simulée. Cela dit, une telle relation n'est pas seulement possible dans le cadre de productions stéréotypées, elle est envisageable dans toutes sortes de représentations. La spécificité du stéréotype réside plutôt dans le type de ressemblances qu'il encourage. On l'a dit, le stéréotype ne ressemble qu'aux stéréotypes qui lui ressemblent. Plus précisément, c'est seulement en vertu de cette ressemblance qu'il est stéréotype. Car s'il ressemble encore au corps qu'il représente, cette ressemblance n'est plus que secondaire, en aucun cas fondatrice. Elle garantit toutefois l'illusion d'un rapport direct entre l'image et le corps. Ainsi, alors qu'en profondeur, le stéréotype s'établit en même temps que se casse le lien (la ressemblance) qui rapproche l'image du corps, ce lien est immanquablement restitué en surface. Le stéréotype porte le masque de ce qu'il escamote... Comme représentation, il n'a qu'un intérêt très faible. Comme mouvement, comme acte, ou transformation, il peut être particulièrement précieux. Car si le stéréotype est une image qui escamote le corps comme elle s'emploie à le communiquer, si dans le geste même de sa communication (la représentation de ce corps), le stéréotype le fait disparaître, il peut devenir un instrument privilégié pour révéler, pour exposer son incommunicabilité. Or, cette exposition, c'est très précisément la dramatisation de l'apparition du stéréotype, ou encore la description du destin tragique d'une figure qui se cristallise dans sa forme standardisée, stéréotypée. Lorsqu'on envisage de telles perspectives, le stéréotype comme représentation n'a aucune importance, c'est pourquoi on a tendance à le mépriser. Mais ce qu'il cache ne revêt pas plus d'intérêt, s'appliquer à le découvrir serait lâcher la proie pour l'ombre, sacrifier le stéréotype au signe et perdre de vue la singularité du processus de recouvrement qui le caractérise. C'est ce processus, sa durée, son mouvement et ses propriétés figuratives qui doivent mobiliser notre attention. On peut d'ores et déjà imaginer toute la valeur d'une pensée figurale dans le cadre d'une telle étude puisque l'on cherche à exposer en effet non pas la mise en scène que nous fait voir l'image stéréotypée mais bien celle qui préside à son apparition : « le processus même de figurabilité. [8] » Ainsi, puisque le stéréotype porte le masque de ce qu'il dissout dans l'acte même de sa communication, ce processus sera celui qui remplit l'espace creusé entre le masque et ce qu'il dissimule, le mouvement même de simulation. Un tel mouvement assure l'érosion de toutes les différences des corps qu'il affecte : leurs variations d'intensités, leurs singularités, leur identité ou leur intériorité sont noyées quand eux-mêmes s'échangent contre leurs équivalents stéréotypés. De ce fait, les ressemblances extérieures ne font que recouvrir de profondes différences : les stéréotypes seraient donc des simulacres, ils sont « construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels. [9] » Toutes leurs propriétés fondamentales déjà évoquées un peu plus haut confirment largement cette hypothèse : rappelons qu'ils n'ont pas de modèles et sont sans origine [10], qu'ils simulent la présence du corps (dans le cadre d'un événement figuratif en ce qui nous concerne, une dramatisation de l'apparition, l'exhibition de sa visualité) tout en ruinant l'identité de la représentation [11]. Pour cette raison, exposer le stéréotype, c'est aussi faire un spectacle du mouvement par lequel le Divers devient le Même et c'est peut-être entrevoir du même coup la possibilité de penser la différence sans concept, non pas l'anecdotique, l'accidentelle, celle d'une répétition gouvernée par l'Idée, mais celle de l'Autre répétition, la répétition comme puissance (celle-là même qui fait revenir le stéréotype, celle qui, plus profondément, fait le stéréotype), la répétition qui « comprend la différence, et se comprend elle-même dans l'altérité de l'idée [...], une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. [12] » Car « c'est le masque, le véritable sujet de la répétition. C'est parce que la répétition diffère en nature de la représentation, que le

répété ne peut être représenté, mais doit toujours être signifié, masqué par ce qui le signifie, masquant lui-même ce qu'il signifie. [13] »

On n'en a donc pas fini avec le stéréotype... Pourvu qu'on sache toutefois le regarder non pas comme une représentation (on se plaindrait alors qu'il représente mal), mais comme un simulacre (on se félicitera ainsi de ce qu'il simule l'irreprésentable - le corps dans sa corporéité, par exemple - dans la différence qui le fonde - soit sans fondement). Pourvu qu'on sache finalement l'exposer et rendre hommage dans ce geste même à l'espèce de destin tragique qui frappe les figures cinématographiques...

*La Dame de Shanghai* (Orson Welles, 1948) témoigne de l'accomplissement d'un tel destin, un destin qui lui-même favorise en retour la résolution dramatique du film. Le mouvement qui traverse les trois derniers lieux parcourus par les personnages se révèle particulièrement éloquent de ce point de vue : on passe en effet du Tribunal de Justice au théâtre puis au parc d'attraction, c'est-à-dire, sans négliger la perméabilité de leurs contours, du lieu de Vérité à celui de la Représentation pour finir ensuite dans l'espace de toutes les défigurations (ombres projetées, miroirs déformants, perspectives transgressées, etc.). Ce mouvement célèbre de toute évidence le triomphe du Faux, mais il assure aussi, très paradoxalement, la progression de la vérité : les projets d'Elsa (Rita Hayworth) et d'Arthur Bannister (Everett Sloane) sont révélés dans la durée de ce processus. On peut donc considérer en ce sens la séquence du théâtre chinois comme un point de basculement décisif entre le Vrai et le Faux, une limite ressaisie d'ailleurs par la configuration du lieu lui-même : la scène, la salle. La frontière est ainsi clairement établie, elle est confirmée en outre par la circulation de tous les regards : les spectateurs fixent la scène, les acteurs regardent dans le vide. L'hétérogénéité du lieu ne fait plus aucun doute, le regard de la vérité est aigu, celui du mensonge est trouble [14] ... Un événement décisif va pourtant fragiliser ce découpage, l'arrivée des policiers à la recherche de Michael O'Hara (Welles) qui s'est enfui du Tribunal un peu plus tôt, pendant son propre procès. Tous les regards convergent maintenant dans la même direction, les intrus qui traversent la salle mobilisent l'attention des acteurs et des spectateurs. Ceux-ci appartiennent donc désormais au même espace et c'est précisément à ce moment-là que Michael découvre l'arme qui témoigne de la culpabilité d'Elsa : la révélation de la vérité procède donc d'une indifférenciation entre le Vrai et le Faux. La scène du parc d'attractions prolonge cet état de fait, elle s'impose comme son envers (mais dans un monde où sont abolies les frontières entre le vrai et le faux, cela n'a aucune espèce d'importance, l'envers vaut l'endroit). La connexion des regards devient impossible, le faux-raccord préside à tous les échanges. La salle des miroirs couronne cette circulation anarchique, les directions se multiplient, toutes les identités se dispersent. Les coups de feu pleuvent, et ce sont des images qui se brisent, tombent et meurent : elles sont devenues ce qu'elles représentaient. Dans ces échanges spéculaires, dans ce monde de simulacres, toute la vérité aura éclaté : le monde est simulacre... Elsa, la dame de Shanghai, a conservé le regard perdu des figures théâtrales. Son visage baigne dans une lumière intense, non pas celle de la Vérité mais celle du spectacle, de l'image ; elle s'approche alors de Michael et prononce d'une voix tellement mécanique qu'elle en est bouleversante la phrase par laquelle elle rend hommage au stéréotype qu'elle est dans le film (femme fatale du film noir) : « I love you », la phrase par laquelle elle le devient, ici et maintenant [15] (parole performative s'il en est)... Découvrant ses sentiments, son intériorité, Elsa découvre finalement ce qu'elle est fondamentalement : un regard vide, une voix d'automate, un masque.

Dans *Eyes Wide Shut* (1999), Stanley Kubrick - qui s'est pourtant employé à subvertir tout au long de son œuvre les principaux codes des grands genres cinématographiques hollywoodiens - propose

une image de l'orgie largement stéréotypée. Le château, le rituel, le mystère, les couleurs, la sexualité, les participants, les observateurs, tout y est, à tel point que la séquence semble surtout produire les indices nécessaires à sa propre identification. Nous sommes en face d'un tableau qui donne à lire les signes caractéristiques de sa propre picturalité, en face d'un stéréotype qui s'expose et qui, s'exposant, se révèle lui-même comme masque, ontologiquement : le tableau ne renvoie plus qu'au tableau. Tous les masques qui couvrent les visages des invités ne font finalement que dramatiser cette propriété essentielle du stéréotype (l'alimentant de l'intérieur, puisque les masques font partie de l'attirail de l'orgie ritualisée, ils révèlent aussi ce qu'il est profondément). Bill Harford (Tom Cruise) ne peut évidemment pas trouver sa place dans un tel cadre, il est médecin, ausculte les corps, les interprète et les échange contre leur propre lisibilité (symptomatique). Chez Ziegler par exemple, il doit examiner une jeune femme nue qui a perdu connaissance. Il parvient ainsi à réduire l'opacité de ce corps inerte en le transformant en texte (dans le même temps, le sujet se réveille). Cela dit, un peu plus haut, accroché au mur, le tableau de cette femme, irréductible, muet, continue de le défier... Pendant l'orgie, il essaie de poursuivre sa lecture, il veut savoir qui se cache sous le masque de son hôtesse bienveillante. Mais cette fois, il n'y a plus rien à lire, les corps ne s'échangent plus contre du texte, ils ne peuvent plus à la limite que s'échanger les uns contre les autres : quand Bill est identifié, \*démasqué\* (lui seul, alors, se donne à lire), et qu'on lui intime l'ordre de se déshabiller dans la grande salle du château (salle consacrée maintenant à l'établissement de la Vérité puisque le temple est devenu Tribunal, le ministre du culte, Juge, et les fidèles, assistance), la jeune femme ressurgit et propose en effet de se sacrifier pour lui (le corps propre devient valeur d'échange). La théâtralité de la séquence est soulignée par les réactions du public, par le jeu outrancier de la nouvelle victime (surjouant son rôle, l'actrice joue l'actrice), et par la violence du zoom qui la fait apparaître et qui donne ainsi à ce retournement de situation le caractère d'un véritable *deus ex machina*. Une telle mise en scène est riche de sens : l'identité du sujet s'échange contre le corps masqué parce qu'il n'est plus lui-même que pure opacité (sous le masque, le masque). La troisième apparition de la jeune femme, morte, finit d'accomplir le processus de recouvrement dont elle a fait l'objet tout au long du film : d'abord corps lisible, puis masqué, le sujet, maintenant, n'est plus que masque. En effet « le cadavre est sa propre image », il est « parfaitement semblable à lui-même ; il se ressemble. [16] » Alice dort. Près d'elle, baignant dans des lumières bleue et rouge [17], les couleurs du sang (l'autre intériorité), un masque - juste un masque.

Dans *Le Pornographe* (2001), Bertrand Bonello met en scène la transformation d'une représentation sexuelle explicite en stéréotype pornographique, il expose ainsi le destin tragique de l'image cinématographique dont il a été question précédemment. Cette transformation est le produit de rapports de force entre un cinéaste, Jacques Laurent, décidé à laisser une grande liberté aux corps qu'il a en face de lui (il a déjà donné ses indications, il a notamment demandé à l'actrice d'enlever le rouge de ses ongles et d'avalier le sperme de son partenaire) et un producteur beaucoup plus autoritaire qui finit par les diriger. Le passage de pouvoir s'opère sans rompre la continuité du tournage, ce qui déplace sensiblement les enjeux de la scène : la figure que privilégie Bonello est incontestablement celle de la modification, en acte, qui conduit d'un type de représentation à un autre (les représentants deviennent son représenté). Et cette figure se dessine à partir d'un premier regard, celui de Jacques Laurent, proposé comme contrechamp de sa propre représentation sexuelle (il en est l'auteur et le point de vue) : les corps qu'il nous fait voir ne sont pas fragmentés, ils ne sacrifient pas leurs postures au tout-visible - le seul gros plan est celui du visage du cinéaste. Puis le producteur communique ses exigences, l'angle de la vision change, la distance s'accroît, favorisant ainsi l'apparition du hors-cadre dans le champ (les cameramen se rapprochent de leur objet). Le producteur investit cet espace, il s'impose maintenant devant les corps, devant l'image qu'il

commande : le plan n'est plus la vision de personne, il est sans origine. Le stéréotype surgit ensuite (un plan serré, l'éjaculation faciale), soit un autre plan sans point de vue, ce qu'est effectivement le stéréotype... L'image se ferme donc sur elle-même, elle ne procède plus d'aucune vision. Tout se résout enfin dans un dernier plan : Jacques Laurent, les yeux baissés, n'a pas bougé, sa solitude est immense ; derrière lui passent les techniciens, et l'actrice qui s'essuie le visage. Il n'y a plus de contrechamp.

- [1] Nous soulignons.
- [2] Jean Douchet, « Le visage comme révélation, le geste comme signe, le corps découpé comme figure, le corps plein comme opacité » in *L'Invention de la figure humaine, Cinémathèque Française*, 1994-1995, p. 120.
- [3] Pour Claudine Eizykman, le cinéma NRI (narratif-représentatif-industriel) désigne l'ensemble de ces limites, même s'il demeure l'enjeu de luttes beaucoup plus subtiles entre les flux intenses et les formes acceptables (Claudine Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », Paris, 1976).
- [4] Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.
- [5] Un texte qui trouve dans l'érotisme sadique, assertif et combinatoire, en aucun cas suggestif, l'une de ses formes privilégiées. Roland Barthes identifie les trois grandes unités d'un tel discours (les postures, les opérations et les séances) ainsi que les deux lois fondamentales qui réglementent sa pratique (la réciprocité et l'exhaustivité). Cf. *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, 1971, pp. 31-34.
- [6] Cf. T.E. Perkins, « Rethinking Stereotypes » in *Ideology and Cultural Production*, New York, 1979.
- [7] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 225.
- [8] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 195.
- [9] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969, pp. 295-296.
- [10] « Tout est devenu simulacre. Car, par simulacre, nous ne devons pas entendre une simple imitation, mais plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle se trouve contestée, renversée. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., coll. « Epiméthée », 1968, p. 95.
- [11] Ibid., p. 95 : « S'il est vrai que la représentation a l'identité comme élément, et un semblable comme unité de mesure, la pure présence telle qu'elle apparaît dans le simulacre a le disparu comme unité de mesure [...]. »
- [12] Ibid., pp. 36-37.
- [13] Ibid., p. 29.
- [14] Rappelons au passage que Bannister, l'infaillible avocat qui n'a jamais perdu une affaire, est flanqué d'un léger strabisme...
- [15] Deviens ce que tu es ! Malédiction du stéréotype.
- [16] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Annexes II, « Les deux versions de l'imaginaire », Gallimard, 1955, p. 347.
- [17] Lumières qui se diffusent dans la plupart des images du film et qui leur donnent leur corps.