

## SEANCE D'INTRODUCTION : FORMES ET FONCTIONS DU PRECONSTRUIT

Communication de l'équipe organisatrice : Florent Bréchet, Benoît Kastler, Sabrina Gai-Duganera, Agathe Mezzadri et Merve Schirli.

### A) L'ACTUALITE DU PRECONSTRUIT : Sabrina Gai-Duganera

Avant de proposer une définition précise et une histoire de la notion de préconstruit, nous aimerions proposer un rapide état de la recherche sur cette question. Il semble en effet que les notions tournant autour de la stéréotypie suscitent l'intérêt des chercheurs dans plusieurs domaines, avec une tendance récente aux croisements transdisciplinaires. Ruth Amossy et Anne Herschberg - Pierrot notaient déjà en 1997 : « la question des évidences partagées, des représentations collectives, des automatismes de langage se trouve au centre des réflexions contemporaines<sup>1</sup>. » Le terme de préconstruit, antithèse de l'impensé, fonctionne comme hyperonyme et englobe justement toutes les formes plus spécifiques de répétition d'un discours ou d'une pensée ; notre séminaire interrogera quelques-uns de ces phénomènes de reprise, de récupération consciente ou inconsciente. Les formes de ce phénomène sont d'ailleurs plurielles : verbales (citations, clichés...), iconographiques (scène de genre, publicité...), cinématographiques (scène du baiser, happy end, blockbuster...) etc.

Mais puisque la notion de préconstruit tire immanquablement le fil d'une kyrielle de synonymes ou de quasi-synonymes dont il conviendra de faire l'étude, il faut partir d'une définition globale, qui demandera par la suite à être affinée par les différentes séances du séminaire. Cette définition, nous l'empruntons aux études de Michel Pêcheux<sup>2</sup> : le préconstruit, explique-t-il, traduit les évidences idéologiques qui paraissent s'inscrire naturellement dans la langue<sup>3</sup>. C'est donc bien l'idéologie qui sous-tend l'idée de préconstruit. « Le jugement préconstruit est un élément préalable au discours, non asserté par le sujet énonciateur, non soumis à la discussion, et dont on a oublié l'origine discursive<sup>4</sup>. » Le préconstruit est donc ancré dans une problématique de l'inné et de l'acquis puisqu'il part du principe qu'aucune appréhension du monde ne saurait être complètement vierge. Le regard est toujours déjà modelé par des figures préexistantes, ce qui pose aussi la question du rapport à l'altérité dans l'émission du jugement. Est-il possible de penser sans *a priori*, c'est à dire sans crédit apporté à la parole de l'autre en moi ?

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Nathan universités, coll. « 128 », 1997, p. 4.

<sup>2</sup> Michel Pêcheux, *Les Vérités de la palice*, Maspero, coll. « Théorie », 1975.

<sup>3</sup> Voir Paul Henry, *Le mauvais outil*, Klincksieck, coll. « Horizons du langage », 1977.

<sup>4</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, 3<sup>e</sup> édition, Armand Colin, 2011, p. 118.

Différents champs de la recherche se penchent actuellement sur les déclinaisons du préconstruit : dans ce cadre, la neurobiologie apparaît comme une science transfuge, sur laquelle chaque discipline s'appuie en priorité.

### **I) Le préconstruit en sociologie**

C'est en effet principalement la psychologie sociale qui a défini le stéréotype. Deux exemples représentatifs ont contribué à en dessiner les contours : Au sujet de la représentation des groupes sociaux et ethniques, la tendance aujourd'hui, sous l'impulsion de chercheurs comme Yzerbyt, Schadron et Leyens, est de mettre de côté la question de la véracité des stéréotypes sociaux, et de se centrer plutôt sur l'usage qui en est fait. On assiste actuellement à un déplacement de la question : « Il ne s'agit pas d'effectuer des vérifications toujours problématiques sur l'exactitude des schèmes collectifs figés, mais de voir comment le processus de stéréotypage affecte la vie sociale et l'interaction entre les groupes. En d'autres termes, il ne faut pas considérer les stéréotypes comme corrects ou incorrects, mais comme utiles ou nocifs<sup>5</sup>. »

Les *gender studies* ont mis en cause le cliché de la différenciation sexuelle, pour le remplacer par la notion plus riche de *genre*. La question des préconstructions identitaires masculine et féminine a pu dès lors avoir une large portée chez le grand public, comme l'atteste l'actualité culturelle sur cette question. Quelques exemples : l'artiste Linder, qui a été pourtant très décriée, entre autres parce qu'elle s'inspire de la pornographie pour dénoncer les images préconstruites de la femme, a été exposée au Musée d'art moderne de Paris au printemps 2013. La région Rhône-Alpes a organisé en octobre dernier une série de débats et expositions autour de la question : « L'intelligence a-t-elle un sexe ? ». Sans parler des programmes scolaires et des magazines de vulgarisation, qui se sont également emparés de la question : par exemple, un numéro de science et vie de février 2012<sup>6</sup> consacré au neurosexisme, met l'accent sur les répercussions des préjugés en science, et en quoi ils ont pu biaiser les résultats obtenus, de la mise en place expérimentale jusqu'à l'interprétation des résultats ; ainsi que sur les répercussions institutionnelles des stéréotypes et notamment le débat social au sujet du retour à l'école non mixte du fait de la différenciation biologique des cerveaux masculins et féminins.

### **II) La littérature, champ de la recherche investi par le préconstruit**

Les études contemporaines ont l'air de prendre la boutade de Nietzsche au pied de la lettre : « Chaque mot est cliché. ». Aujourd'hui, la recherche littéraire amplifie son champ en ne se fixant

---

<sup>5</sup> Jacques-Philippe Leyens, Vincent Yzerbyt, Georges Schadron, *Stéréotypes et cognition sociale*, Mardaga, 1996, p. 28, cité par Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 39.

<sup>6</sup> *Sciences et avenir*, « Homme femme, la science face aux idées reçues », mensuel, n°780, février 2012.

plus exclusivement sur les figures préconstruites identifiables et presque détachables tels que l'intertexte, le pastiche, la parodie, ou le collage. Elle tente de voir en quoi toute émission linguistique échappe par essence à l'impensé. C'est ce que remarquait Pierre Barbéris lors du colloque de Cerisy la Salle<sup>7</sup> qui s'est tenu en octobre 1993 : le stéréotype n'est pas un fait isolable dans un texte : il entre dans un jeu de relations, parce qu'il est toujours pris dans le langage, dans un système de relations textuelles et représentationnelles. Un phénomène aussi qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, veut échapper à la fixation, ne cesse de se transformer à chaque étape de ses différents états : Barbéris prend l'exemple de la formule « Tout à fait Thierry », « phrase d'abord inventée puis mécanisée, contre-utilisée sur le mode parodique mais le procédé devient stéréotypique<sup>8</sup> » au point, conclut-il, que « l'anti-rituel s'est ritualisé. » Il faudra donc chercher du mouvement ailleurs ou autrement.

Globalement, les études les plus récentes sur la question du préconstruit tendent toutes à le réhabiliter, à en montrer la force créatrice. C'est ce que fait l'ouvrage collectif dirigé par Gilles Mathis *Le cliché*, qui a paru aux Presses universitaires du Mirail en 1998<sup>9</sup>, dont les études vont globalement dans le sens d'une réhabilitation du cliché contre la condamnation romantique qui en fit le synonyme de la banalité. Dans le domaine de la traductologie, le colloque « Le cliché en traduction » dont les actes ont été publiés dans la revue *Palimpsestes*<sup>10</sup> donne bien le ton de cette revalorisation actuelle du traduire comme acte de création. À titre d'exemple, Mickaël Oustinoff étudie l'auto-traduction chez Beckett et Nabokov pour en conclure que la traduction, acte qui opère à partir d'une matière préconstruite, n'est pas forcément déficiente. Elle relève aussi d'un geste poétique.

### **III) La polémique du préconstruit**

Il y a en effet une bivalence constitutive du préconstruit : c'est à la fois, dans son versant négatif, une idée reçue adoptée sans examen, un préjugé menant à la discrimination (conception qui hérite de la rupture axiologique initiée par Flaubert, Stendhal et le mouvement romantique), et, dans son versant positif, le préconstruit est un facteur de cohésion, de reconnaissance cognitive, voire de création.

Les chercheurs actuels s'appuient sur les travaux de Walter Lippmann pour faire du préconstruit la base de la cognition. Sans représentations préalables, l'appréhension du monde serait condamnée au

---

<sup>7</sup> *Le Stéréotype*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (colloque du 7 au 10 octobre 1993), publiés sous la direction d'Alain Goulet, centre de recherche sur la modernité, Université de Caen, Caen, 1994.

<sup>8</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, introduction, p. 11.

<sup>9</sup> *Le Cliché*, textes réunis par Gilles Mathis suite au colloque international d'Aix en Provence, janvier 1996, Interlangues littéraires, 1998.

<sup>10</sup> *Le Cliché en traduction*, dir. Paul Bensimon, *Palimpsestes*, n°13, Presses Sorbonne nouvelle, 2001.

foisonnement non catégorisable de l'information. Ainsi, le processus neurologique de la *lecture* est fondé sur le préconstruit, c'est à dire sur l'anticipation et la reconnaissance de schèmes. Le préconstruit fournit un horizon d'attente (syntaxique, lexical, stylistique, culturel...) au déchiffrement, et transforme une donnée brute en signe. C'est pourquoi on le retrouve dans les théories de la lecture : « C'est à partir des stéréotypes, écrit Ruth Amossy, en les reconnaissant et en les activant, que le récepteur peut s'engager dans une activité de construction du sens<sup>11</sup>. » Le stéréotypage n'est pas seulement un produit, c'est aussi un procès, un mode possible d'accès à la connaissance.

## **B) APPROCHE DIACHRONIQUE ET SYNCHRONIQUE DES NOTIONS : Florent Bréchet**

La notion de préconstruit se décline sous plusieurs termes qui peuvent apparaître, et sont souvent employés, comme étant tous à peu près synonymes : cliché, stéréotype, lieux communs, idées reçues, préjugés, poncifs, topoï, etc. Une approche diachronique de ces termes, une analyse de l'évolution de leurs significations, nous aidera, à l'orée de notre séminaire, à mieux appréhender la richesse et la complexité de la notion de préconstruit. Il serait bien sûr trop long de retracer l'évolution sémantique complète de chacun de ces termes, autant qu'il serait vain de notre part de vouloir, à la fin du séminaire, proposer des définitions définitives. Au contraire, plutôt que de chercher à réduire les ambivalences et les ambiguïtés, nous les soulignerons, considérant la diversité des définitions comme un support de la réflexion. Pour cette approche diachronique, nous nous sommes appuyés sur le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey.

Plusieurs des termes sous lesquels se décline la notion de préconstruit sont issus d'un vocabulaire technique référant à des moyens mécaniques de reproduction à l'identique d'une oeuvre. Il en va ainsi de cliché et stéréotype, qui sont à l'origine deux termes de typographie apparus à peu de chose près à la même période (fin du XVIII<sup>e</sup> s, début du XIX<sup>e</sup> s). Il en va de même pour poncif, bien que rattaché à l'art du dessin et datant du XVI<sup>e</sup> s.

*Cliché* vient du verbe *clicher* (1803) qui est un terme technique de typographie signifiant « fabriquer l'empreinte d'une forme en y coulant un métal fusible, permettant d'obtenir une planche solide ». Cette planche servira ensuite à reproduire en grande quantité la forme qu'on lui a donnée. Au cours du XIX<sup>e</sup> s, le verbe *clicher* a pris le sens figuré de « copier, décalquer » (1866) l'accent étant mis soit sur le caractère définitif de **l'image fixée (et le figement** est une caractéristique essentielle du préconstruit, comme nous le verrons par la suite) soit sur le caractère de **copie sans originalité**. Le verbe est aujourd'hui moins employé que le participe passé substantivé : *cliché*

---

<sup>11</sup> Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *op. cit.* p. 74.

(1809). Celui-ci désigne d'abord l'image négative d'une photo (1865). À partir du sens typographique, il prend un sens figuré : il signifie alors « phrase ou idée rebattue » (1869). Alain Rey souligne la grande vitalité de ce terme, aujourd'hui souvent employé en apposition à un substantif (« un discours cliché » par exemple)

Un stéréotype (1796) qualifie en typographie ce qui est imprimé sur des planches stéréotypées (1797). Toujours en typographie, le mot s'est conservé comme nom masculin pour désigner un cliché stéréotype (1803). En ce sens on emploie aussi la forme abrégée : stéréo (mil. XXe s) dont l'emploi est limité par l'homonymie avec stéréophonie. Le sens actuel de stéréotype est apparu en sciences sociales à l'occasion du développement de la théorie des opinions et est attachée au nom de Walter Lippman (le premier à utiliser ce terme en ce sens dans *Public opinion*, 1922). Celui-ci utilise le terme afin de rendre compte de l'aspect schématisé et simplifié des opinions véhiculées par les discours publics, opinions qui sont cependant autant de voies d'accès au monde. Ainsi, au XXe s, le stéréotype désigne une représentation figée, une opinion toute faite et réduisant les singularités. Le terme est également employé en psychologie, en linguistique et en sémantique., emplois sur lesquels nous passons faute de temps.

*Poncif* (ou *ponsif* 1551) est un dérivé technique de *poncer* (« passer la pierre ponce »). Il désigne le dessin sur lequel on a passé la pierre ponce pour le reproduire sur un papier ou une étoffe placé en-dessous. Puis le terme désigne un type de dessin de routine, fait à l'aide de procédés conventionnels (1828). Ce sens a disparu, mais le terme est resté (comme adjectif et comme nom) pour désigner ce qui est banal, ce qui manque d'originalité en art et en littérature. L'adjectif a vieilli puis disparu.

*Cliché*, *stéréotype* et *poncif* sont donc trois termes techniques à l'origine, désignant un procédé de reproduction à l'identique qui peut être infini. Le sens figuré d'idées ou d'images toutes faites et répétées à l'infini est dérivé de ce sens technique et il n'est apparu que dans la deuxième moitié du XIXe ou au XXe s. La notion de stéréotype, telle que nous la concevons aujourd'hui et qui, pour certains chercheurs, est un hypéronyme (comme préconstruit), est donc une notion que l'on pourrait qualifier de moderne.

Cependant, il faut distinguer la notion de la stéréotypie, qui elle est moderne, de la conscience et de la pratique de la stéréotypie, qui elles sont évidemment bien plus anciennes. C'est ce que nous apprend l'expression *lieux communs* (1562) qui est calquée sur une expression latine *loci communes*, elle-même reprise du grec *koinos topos*, terme de rhétorique désignant les sources où un orateur peut puiser des pensées et des preuves sur tous les sujets. Par extension (au singulier ou au pluriel), l'expression a pris son sens moderne de « banalité, platitude du discours » (1661). La notion de *topos* est donc antique, et la conscience de la stéréotypie (dans son sens péjoratif) apparaît bien

avant le XXe siècle. Il reste cependant vrai que cette conscience n'a jamais été si pleine et entière qu'au XXe, et que ce n'est qu'à cette époque qu'elle est devenue le centre d'intérêt des chercheurs.

Comme nous le disions, ceux-ci luttent souvent contre l'acception négative dans laquelle sont pris les termes sous lesquels se décline la notion de préconstruit. Si *lieux communs* en est un exemple, un autre plus parlant est celui de *préjugé*. C'est le participe passé du verbe *préjuger*, lui-même issu de la francisation (v. 1460) du latin *praejudicare* signifiant « juger sans examen », « porter préjudice ». Dans son premier sens, *préjugé* désigne « ce qui détermine un fait, une opinion » (1579), puis aussi « un indice, un signe » (1584). Mais ces sens ont aujourd'hui disparu : c'est une autre acception qui s'est imposée, celle d'« opinion (bonne ou mauvaise) que l'on se fait à l'avance » (1857), et, avec une valeur péjorative, celle d'« opinion adoptée sans examen » (1588). Cette acception donne à *préjugé* la valeur qu'avait *préjudice* en moyen-français, se chargeant de connotations négatives qui ont longtemps (et continuent encore aujourd'hui) expliqué son rejet. On voit donc à travers cet exemple comment la notion de préconstruit se charge facilement de connotations négatives. Mais c'était déjà le cas pour des termes comme clichés ou stéréotypes, qui renvoient à une banalité que l'on souligne pour la critiquer.

Mais ne nous limitons pas à de simples jugements de valeurs, et tentons de comprendre l'ambivalence axiologique qui constitue ces notions. Pour cela, appréhendons ces notions, malgré (ou plutôt dans) leur diversité, avec une même méthode : celle de la sémiologie, c'est-à-dire une description et une analyse de ces phénomènes sociaux et langagiers en dehors de toute axiologie. Après une approche diachronique des termes liées à la notion de préconstruit, tentons d'en ressaisir l'essentiel à travers une approche synchronique et sémiologique.

De ce point de vue, les travaux de Ruth Amossy (*Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991) ont été fondateurs. Pour elle, le stéréotype est « une opinion ou une croyance qui assigne un ensemble de traits généraux à tous les individus appartenant au même groupe »<sup>12</sup>. Elle ne distingue guère le préjugé du stéréotype. Elle sépare en revanche clairement ce dernier du cliché, malgré leur origine commune. Pour elle, le cliché est « un fait de style ou une figure de rhétorique usée »<sup>13</sup>. Si la notion de cliché n'était pas à l'origine une notion rhétorique, Ruth Amossy la fait donc rentrer dans ce champ et la fait donc rejoindre celle de lieu commun, qu'elle définit comme une « opinion partagée et couramment énoncée par le vulgaire »<sup>14</sup>. Enfin, elle définit le poncif comme un « thème purement littéraire » et conventionnel<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ruth Amossy, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>14</sup>*Ibid.*

Pour chacun de ces termes, elle prend des exemples éclairants. Ainsi, parmi les stéréotypes, puisqu'ils sont la « représentation collective figée qui circule dans la collectivité » pour désigner un « groupe humain »<sup>16</sup>, on peut compter les idées reçues (notion proche de celle de stéréotype) sur les arabes, les femmes, les juifs. Pour distinguer cliché, poncif et lieu commun, elle prend des exemples similaires : la formule « le printemps de la vie » est un cliché, le thème du réveil printanier de la nature est un poncif, et l'opinion selon laquelle le printemps est la saison des amours est un lieu commun.

Bien sûr, nous ne rappelons pas ces définitions pour les imposer comme des objets finis, ce qui mettrait un terme à la réflexion, mais comme un support à la réflexion que nous mènerons dans notre séminaire.

### **C) APPROCHE LINGUISTIQUE DU PRECONSTRUIT : Agathe Mezzadri**

S'intéressant aux « cliché, stéréotype et lieu commun » - autrement dit au préconstruit culturel -, Geneviève Petiot précise qu'il est difficile de le « [...] *définir d'un point de vue linguistique, et particulièrement lexical, ainsi qu'iconique* » : « *S'agit-il d'un énoncé libre, reproduit ailleurs, d'un énoncé fréquent en discours, d'une séquence figée ou en cours de figement ? Il faut tout d'abord avoir repéré, sans critères stables et linguistiques, un cliché, pour tenter ensuite de l'aborder d'un point de vue linguistique [...]* »<sup>17</sup>.

En effet, des problèmes de dimension et de terrain empêchent une modélisation linguistique stricte:

- Faut-il se situer sur le terrain du lexique, de l'énonciation, de la rhétorique ? La notion de lieu commun, par exemple est plus rhétorique que linguistique à proprement parler si l'on se réfère à ces lieux que l'on retrouve dans les trois genres de discours (lieu de la comparaison, de la quantité, etc.). De plus, tout peut être préconstruit : contenus discursifs, expressions, structures des œuvres littéraires et cinématographiques.

- Où se localisent ces éléments préconstruits ? Quelles sont leurs frontières ? Leur taille ? La linguistique s'intéressant aux faits de langue, elle ignore presque naturellement les structures figées se situant au-delà de la phrase et s'intéresse à un certain type de locutions suffisamment figées pour se répéter, mais pas trop afin que l'on parle de cliché et non de lexie (sur le modèle de la différence entre la métaphore et la catachrèse). Cette structure figée qui peut permettre des variations n'a

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>17</sup> PETIOT Geneviève, « A propos de cliché, stéréotype, lieu commun : un point de vue linguistique et sémiologique ? », *La Licorne*, n°59, 2001, « Clichés et clichages », Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh, sous la direction d'Eric Bordas et Catherine Rannoux, p. 105.

pourtant pas de frontière maximale. En revanche, sa frontière minimale est connue : il s'agit du mot, jamais du morphème comme le rappelle Alain Rey<sup>18</sup>.

Nous examinerons donc quatre critères permettant de parler de formule, expression, image, locution préconstruite<sup>19</sup>. L'objectif est, sinon de dresser des contours stricts à la notion de préconstruit, de proposer quelques premières délimitations avec la notion de construit, d'une part, avec les autres préconstruits qui n'intéressent pas directement notre propos, d'autre part.

L'image préconstruite de la proximité avec l'au-delà (enfer, dieu, mort...) qui fait se dresser les cheveux du personnage de fiction constituera notre fil directeur.

### **La répétition<sup>20</sup> ou fréquence (1)<sup>21</sup>.**

Le préconstruit se retrouve au sein de la même proposition indépendante au cours de l'histoire littéraire : *les/mes cheveux se dressèrent (sur la/ma tête)*.

[1] Chez Virgile tout d'abord, lorsqu'Enée aperçoit le fantôme de son épouse Créuse (perdue lors de l'incendie de Troie): « *Obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit* »<sup>22</sup>. [Je restai stupéfait, **mes cheveux se dressèrent** et ma voix s'étrangla dans ma gorge].

[2] Chez Fénelon, ensuite, dans la bouche de Télémaque qui entend une voix divine en Egypte: « *ces paroles divines entrèrent jusqu'au fond de mon cœur ; elles y firent renaître la joie et le courage. Je ne sentis point **cette horreur qui fait dresser les cheveux sur la tête** et qui glace le sang dans les veines, quand les dieux se communiquent aux mortels* »<sup>23</sup>.

[3] Au XVIIIème siècle, chez Montesquieu: « *Ô dieux ! qui aurait pensé que ce lieu eût été si funeste ? À peine y eus-je mis le pied, que tout mon corps frémit, **mes cheveux se dressèrent sur la tête**. Une main invisible m'entraînait dans ce fatal séjour : à mesure que mon cœur s'agitait, il cherchait à s'agiter encore* »<sup>24</sup>.

[4] Madame de Genlis : « *Alors il s'approche de moi, et me présentant une tasse : tenez, dit-il d'une*

<sup>18</sup> Cf. Alain Rey cité par Geneviève Petiot, *art.cit.*, p. 93-94.

<sup>19</sup> Ces critères varient en nombre selon les spécialistes. Dans son article « Stéréotype et littérature, l'inéluctable va-et-vient », (*Le stéréotype*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 77 à 89) Jean-Louis Dufays considère le terme de stéréotype comme hyperonyme de l'ensemble des termes précités, et en donne une définition fondée sur six caractéristiques :

- la fréquence (ce que Slakta appelle la répétition),
- le figement (stéréo = figé en grec),
- l'absence d'origine précisément repérable (contrairement à la citation),
- la pérennité dans la mémoire collective,
- le caractère abstrait et synthétique,
- l'ambivalence axiologique.

<sup>20</sup> Slakta.

<sup>21</sup> Sème /répétition/ issu de l'origine typographique des termes *stéréotype* et *cliché*.

<sup>22</sup> VIRGILE, *Enéide*, II, 735-740 ; 769-794.

<sup>23</sup> FENELON, *Les Aventures de Télémaque*, Livre II, Classiques Garnier, 2009, p. 143.

<sup>24</sup> MONTESQUIEU, *Le Temple de Gnide*, 1743, chant sixième, p. 407.



voix étouffée, prenez cette boisson... à ces paroles, **mes cheveux se dressèrent sur ma tête**, une sueur froide inonda mon visage ; je crus être aux derniers instants de ma vie, car je ne doutais point qu'il ne m'offrît du poison »<sup>25</sup>.

[5] Le cardinal de Bernis : « **Les cheveux se dressèrent sur ma tête**, et je m'enfuis avec précipitation, croyant avoir tout l'enfer après moi. »<sup>26</sup>.

[6] Au XIXème siècle, chez Jean Potocki : « [...] je suis très sûr qu'un pouvoir surnaturel me retenait à ma place, sans me laisser la liberté d'aucun mouvement ; **mes cheveux se dressèrent sur ma tête** »<sup>27</sup>.

[7] Edgar Allan Poe traduit par Baudelaire (Nouvelle Bérénice) : « Sur la table, à côté de moi, brûlait une lampe, et auprès était une petite boîte d'ébène. Ce n'était pas une boîte d'un style remarquable, et je l'avais déjà vue fréquemment, car elle appartenait au médecin de la famille ; mais comment était-elle venue là, sur ma table, et pourquoi frissonnai-je en la regardant ? C'étaient là des choses qui ne valaient pas la peine d'y prendre garde ; mais mes yeux tombèrent à la fin sur les pages ouvertes d'un livre, et sur une phrase soulignée. C'étaient les mots singuliers, mais fort simples, du poète Ebn Zaiat : Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicæ visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas. – D'où vient donc qu'en les lisant **mes cheveux se dressèrent sur ma tête** et que mon sang se glaça dans mes veines ?

On frappa un léger coup à la porte de la bibliothèque, et, pâle comme un habitant de la tombe, un domestique entra sur la pointe du pied. Ses regards étaient égarés par la terreur, et il me parla d'une voix très basse, tremblante, étranglée. Que me dit-il ? – J'entendis quelques phrases par-ci par-là. Il me raconta, ce me semble, qu'un cri effroyable avait troublé le silence de la nuit, – que tous les domestiques s'étaient réunis, qu'on avait cherché dans la direction du son, – et enfin sa voix basse devint distincte à faire frémir quand il me parla d'une violation de sépulture, – d'un corps défiguré, dépouillé de son linceul, mais respirant encore, – palpitant encore, – encore vivant ! »<sup>28</sup>

[8] Les frères Goncourt : « [il] nous conte cette chose saisissante, qu'il a vue sur la place de grève, d'un homme dont, au moment où on le tournait en face de l'échafaud, **les cheveux se dressèrent d'un coup, visiblement** »<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> GENLIS Madame (de), *Adèle et Théodore*, Lettre 38, 1782, p. 319.

<sup>26</sup> BERNIS François Joachim de Pierre (de), *Mémoires du cardinal de Bernis*, Première partie, chapitre III, « De mon éducation », 1794, p. 58.

<sup>27</sup> POTOCKI Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Cinquantième Journée, « Suite de l'histoire de Diègue Hervas racontée par son fils, le pèlerin maudit », 1815, p. 497. Mais aussi, p. 515 : « Je crus déjà ressentir les douleurs de la torture, **mes cheveux se dressèrent sur ma tête** ; le frisson de la terreur pénétra mes membres : ils n'obéirent plus à ma volonté, mais aux mouvements soudains d'impulsions convulsives [...] ».

<sup>28</sup> POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires* [traduction de Charles Baudelaire], *Bérénice*, 1857, p. 130.

<sup>29</sup> GONCOURT Edmond (de) & Jules (de), *Journal : mémoires de la vie littéraire*, tome 1 : 1851-1863, 1863, Janvier 1860, p. 695.

Toutefois, on peut se demander si cette “*répétition n’aurait pas à voir avec le phénomène de discours rapporté, l’emploi d’un énoncé libre déjà disponible pouvant en effet avoir valeur de représentation du ‘discours autre’* (Jacqueline Authier-Revuz, 2001)”<sup>30</sup> : “*La notion de cliché s’inscrirait dans cette quête d’une démarcation entre des discours extérieurs et un ‘intérieur, propre, de notre discours, fait de nos mots à nous’* (Jacqueline Authier-Revuz)”<sup>31</sup>.

Il nous faut donc explorer un deuxième critère, celui **d’absence d’origine identifiable (2)** afin de distinguer le discours préconstruit comme voix d’autrui (citation) du discours préconstruit attribuable à une voix de la tradition. En effet, notre séminaire se propose d’étudier le préconstruit doxique<sup>32</sup>, traditionnel, sans origine identifiable; en d’autres termes, ce que Grize nomme le **“préconstruit culturel”**<sup>33</sup> si l’on déplace l’idée de construction culturelle préalable à l’activité langagière vers l’idée de construction culturelle préalable à l’œuvre (littéraire ou cinématographique pour notre séminaire).

Se dessine alors un travail d’archéologie: ces auteurs citent-ils tous Virgile ? Auquel cas il y aurait préconstruit identifié donc citation et non cliché, topos ou lieu commun. Mais la consultation rapide du *Gaffiot* révèle que l’expression se retrouve au moins, à peu près à la même époque<sup>34</sup>, dans les *Métamorphoses* d’Ovide<sup>35</sup>. De plus, supposons que la majorité de ces auteurs et des lecteurs ignorent l’intertexte virgilien ou ovidien. Serait-on donc en droit de refuser la qualification de cliché à cette expression ? Pour l’*“Aurore aux doigts de rose”*, la reconnaissance de l’origine homérique est supposée plus connue. Parlera-t-on plus volontiers de citation ou d’allusion ? On le voit : la notion de préconstruit présuppose une compétence de la part de l’auteur comme du lecteur.

C’est ce que suggère Fénelon par l’emploi de l’adjectif démonstratif. En effet, “*cette horreur qui*” présuppose cette compétence par l’indication de la reconnaissance d’un motif. Un critère non nécessaire mais suffisant du préconstruit culturel réside donc dans le signalement cotextuel d’une voix doxique. En son absence, c’est parce que le lecteur a déjà rencontré cette donnée textuelle mais qu’il ne lui confère par une origine déterminée qu’il lui attribue un caractère préconstruit. La **fréquence de son apparition** et **l’absence d’origine identifiable** s’avèrent donc être des critères linguistiques nécessaires. Sont-ils pour autant suffisants ? A partir de combien d’apparitions de la formule celle-ci est-elle considérée comme préconstruite ou, autrement dit, disponible dans le

---

<sup>30</sup> PETIOT Geneviève, *art. cit.*, p. 94.

<sup>31</sup> PETIOT Geneviève, *art. cit.*, p. 98.

<sup>32</sup> On se souvient que les topoï jouent un rôle majeur dans la théorie d’argumentation dans la langue de Ducrot et alii. Ce sont eux qui permettent, au contraire, les paradoxes.

<sup>33</sup> Les « préconstruits culturels » sont, dans l’idée de schématisation, de nature pré-langagière et relèvent des idées reçues, de l’idéologie en général, bref, de la doxa au sens d’opinion commune, reçue et acceptée sans discussion ni démonstration. Pour être objets de pensée, ils s’incarnent dans des mots en particulier. Cf. GRIZE Jean-Blaise, *Logique naturelle et communications*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 82-83.

<sup>34</sup> Virgile : -70/-19 et Ovide : -43/+17-18.

<sup>35</sup> OVIDE, *Métamorphoses*, 7, 631 (suite du récit d’Eaque, la métamorphose des Myrmidons) : « *pauido mihi membra timore horruerant stabantque comae* » (Éperdu de crainte, j’avais les membres tremblants et les cheveux dressés).

répertoire commun de la mémoire littéraire collective ? Comme le note Geneviève Petiot, “*Si la répétition est l’un de leurs caractères, elle ne saurait cependant suffire pour distinguer [les énoncés préconstruits], tout mot de la langue étant, par définition, susceptible d’être répété*”<sup>36</sup>.

Explorons donc la notion de reconnaissance d’un élément typé par le lecteur. D’où notre troisième critère : le **figement relatif du préconstruit (3)** qui rapproche le préconstruit des locutions figées ou “lexies”<sup>37</sup>. En effet, on ne reconnaît pas uniquement le préconstruit dans le motif (cheveux en l’air) ni dans le lieu du discours (effroi face au surnaturel). Il réside également dans le lexique: emploi du verbe *dresser* et non *soulever* ou *hérissier* par exemple. Si les cheveux sont maltraités (*tirés, arrachés*), c’est un autre cliché, tellement reconnaissable qu’il peut être parodié chez Tristan L’Hermitte<sup>38</sup>. Toutefois, ce figement doit être relatif, permettre des variations, ici illustrées par l’alternance entre déterminants définis et possessifs (*les/mes cheveux; la/ma tête*) et l’apparition ou non du complément de lieu (*la tête*). Le préconstruit se situe donc au sein d’un continuum entre énoncé libre et lexie figée, différenciant, par exemple, notre exemple de l’expression « avoir la chair de poule ». D’ailleurs, à *dresser*, le *Trésor de la Langue Française* relève comme locution *Les cheveux se dressent (sur la tête), faire dresser les cheveux (sur la tête)* “pour marque qu’un événement cause de la frayeur” et note qu’elle admet des variantes : *les cheveux me dressent à la tête, les cheveux m’en dressent sur la tête*. Ici, l’on pourra remarquer que l’aspect stéréotypique, le topos ou encore le cliché réside peut-être dans l’association d’un fait de langue (la locution figée) et d’un fait de discours (la rencontre du surnaturel) ou, pour employer les mots de Georges Molinié, d’un *stéréotype d’expression* à un *stéréotype de contenu*<sup>39</sup>. Il n’en reste pas moins qu’au sein du préconstruit, la frontière entre lexie, d’une part et cliché, stéréotype ou encore topos, lieu commun, d’autre part, demeure bien fine, est soumise à l’interprétation.

L’adjonction d’un quatrième critère peut alors peut-être nous aider à préciser cette frontière. La question serait de savoir s’il ne s’agit que d’un fait du langage ordinaire (lexie, expression figée : « avoir la chair de poule ») ou littéraire (« les cheveux se dressent sur la tête ») à l’approche du

---

<sup>36</sup> PETIOT Geneviève, *art. cit.*, p. 94.

<sup>37</sup> *stéréo* = “figée” en grec comme le rappelle Jean-Louis Dufays.

<sup>38</sup> [9] “*Mais lorsque je fus descendu si bas que je pouvais découvrir toute l’étendue de la campagne, et que je ne vis point mon homme, j’eus un déplaisir que je ne vous puis représenter : je jetai mon chapeau contre terre, me tirai aux cheveux, et lançai des cris si furieux que quiconque m’eut vu de la sorte, m’eut pris pour quelque démoniaque*” : L’HERMITE Tristan, *Le Page disgracié*, partie 1, chapitre XVIII, « Comme le page disgracié fit connaissance avec un homme qui avait la pierre philosophale ». [10] “*Après m’être bien lamenté, et m’être pris cent fois à mes cheveux de ma mauvaise fortune, [...]*” : L’HERMITE Tristan, *Le Page disgracié*, partie 1, chapitre ILV, « Suite du procès du page disgracié, et comme sa prison fut changée ». [11] “*Elle engloutit ce sacrifice en un moment, et le Sergent qui avait mis six pistoles du sien, fit semblant de s’arracher les cheveux de regret de cette perte*” : L’HERMITE Tristan, *Le Page disgracié*, partie 2, chapitre XI, « Comme le page disgracié fut pris pour dupe ». [12] “*J’en arrachai mes cheveux avec assez de violence et, m’abandonnant aux transports de cet excès de mélancolie, je sortis de la ville sans autre dessein que d’aller où mes pas me conduiraient*” : L’HERMITE Tristan, *Le Page disgracié*, partie 2, chapitre XIX, « Désespoirs et misères du page ».

<sup>39</sup> MOLINIE Georges, « Cliché et littérarité », dans *La Licorne*, n°59, 2001, “Clichés et clichages”, Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh, sous la direction d’Eric Bordas et Catherine Rannoux, p. 177.

surnaturel). Il s'agit donc de convoquer le critère de **littérarité ou « effet stylistique propre »**<sup>40</sup> (4). Georges Molinié l'étudie en notant que les stylèmes de littérarité générale (on pourrait dire ceux qui différencient la simple image filmée de l'œuvre cinématographique en audiovisuel) sont souvent imbriqués dans ceux de littérarité générique: "*par exemple une structure de phrase initiale de tout un récit présentant une indication thématique spatio-temporelle à l'imparfait, suivie d'une subordonnée de temps au passé simple notant un événement survenant dans le cadre d'abord posé*"<sup>41</sup>. Comment sortir alors du constat que tous les codes liés aux genres seraient des formes de clichés ? Par le concept d'opérabilité: la réception mesure à chaque fois le degré de préconstruction, "*ce qui détermine les types d'œuvres reçues comme plus ou moins sérielles, plus ou moins originales*"<sup>42</sup>.

Cette dernière remarque (opérabilité et lien avec l'originalité) ouvre la perspective d'autres critères permettant, sinon de définir linguistiquement ce préconstruit doxique ou traditionnel sur lequel porte notre séminaire, de le problématiser: sa durabilité (est-il bien "inusable" selon le mot de Ruth Amossy<sup>43</sup> ? N'y a-t-il pas des métaphores clichés qu'un lecteur classique reconnaît mais pas un lecteur contemporain ?) et son ambivalence axiologique<sup>44</sup>. De fait, il est, pour les romantiques perçu négativement comme un contrepoint au génie de l'écrivain. On se souvient de la formule attribuée à Nerval: "*Le premier qui compara la femme à une rose était un poète, le second un imbécile*"<sup>45</sup>. Mais sa connaissance par l'auteur et sa reconnaissance par le lecteur constituent les éléments fondamentaux de l'esthétique d'autres courants.

## BIBLIOGRAPHIE

AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes CDU, 1982, 151 pages.

ANSCOMBRE Jean-Claude (éd.), *Théorie des topoï*, Editions Kimé, 1995.

ANSCOMBRE Jean-Claude et Oswald DUCROT, *L'Argumentation dans la langue*, Liège, Mardage, 1983.

ANGENOT Marc, "Fonction linguistique et subversion littéraire", *Revue de l'université de Bruxelles*, 1976, ¾, p. 199-235.

*Etudes françaises*, n°13, 1-2, "Le lieu commun", 1976.

---

<sup>40</sup> REY Alain, *Le lexique : images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Armand Colin, 1977, p. 188-189.

<sup>41</sup> MOLINIE Georges, art. cit., p. 177.

<sup>42</sup> MOLINIER Georges, *Ibid.*

<sup>43</sup> L'ouvrage de Ruth Amossy et Elisheva Rosen entend proposer une étude systématique du cliché comme figure "usée et inusable": lyrisme en prose, discours "réaliste", argumentation romanesque et pratique ludique du langage (Cf. AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes CDU, 1982, 151 pages, quatrième de couverture).

<sup>44</sup> Jean-Louis Dufays.

<sup>45</sup> CAILLOIS Roger, *Vocabulaire esthétique*, « Originalité », Paris, Fontaine, 1946, p. 49.

GROSS Gaston, *Les Expressions figées en français*, Ophrys, 1996.

HERSCHBERG PIERROT Anne, "Problématiques du cliché", *Poétique*, n°43, 1980.

JENNY Laurent, "Structures et fonctions du cliché", *Poétique*, n°12, 1972.

KLEIBER Georges:

> "Prototype, stéréotype, un air de famille ?", *DRLAV*, n°38, 1988.

> *La Sémantique du prototype*, PUF, 1990.

*Langue française* n°123, septembre 1999, "Sémantique du stéréotype", sous la direction d'Olga Galatanu et de Jean-Michel Gouvard:

> Marion Carel et Oswald Ducrot : « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative »,

> Marion Carel et Oswald Ducrot : « Les propriétés linguistiques du paradoxe : paradoxe et négation »,

> Olga Galatanu : « Le phénomène sémantico-discursif de déconstruction-reconstruction des topoï dans une sémantique argumentative intégrée »,

> Georges Kleiber : « Les proverbes : des dénominations d'un type 'très très spécial' »,

*Le Cliché*, sous la direction de Gilles Mathis, actes du colloque d'Aix-en-Provence (janvier 1996), Presses universitaires du Mirail, 1997.

*La Licorne*, n°59, 2001, "Clichés et clichages", Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh, sous la direction d'Eric Bordas et Catherine Rannoux.

PERELMAN Chaim et OLBERCHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, éd. de l'Université de Bruxelles, 1970.

PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.

PLANTIN Christian (éd.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Editions Kimé, 1993, actes du colloque de Lyon de 1992.

RIFFATERRE Michael, "Fonction du cliché dans la prose littéraire", dans *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions par Daniel Delas, Flammarion, 1970.

SCHAPIRA Charlotte, *Les Stéréotypes en français: proverbes et autres formules*, Ophrys, 1999.

## **D) NOTRE PROBLÉMATIQUE ET LES INTERVENTIONS A VENIR : Benoît Kastler**

Chacune des contributions qui auront lieu au cours de l'année questionne le préconstruit, ses sources, ses formes, ses fonctions, ses usages à travers des objets spécifiques. L'interdisciplinarité était souhaitée dès la sélection du thème afin que la diversité des approches disciplinaires puisse tracer les traits potentiels d'une perspective sur la question.

### LA PROBLÉMATIQUE DE L'APPEL A COMMUNICATION

Faisons un premier retour sur le questionnement qui a été le nôtre lors de l'écriture de l'appel à communication. La typologie ouverte autour de la notion de préconstruit, (poncif, lieu commun, préjugé, stéréotype, cliché) en même temps qu'elle est illustrative de la richesse du vocabulaire français pour y renvoyer globalement, questionne d'emblée sur ce qui démarque chacun de ces termes, engage à penser les particularités de sens sous-jacentes qu'ils portent et qui leur donnent légitimité d'existence. C'est ce que nous entendions lorsque nous formulions ces deux questions : que révèle le fait d'utiliser un terme plutôt qu'un autre ? Quelles connotations sont attachées à ces termes ? Une première posture problématique qui nous a semblé intéressante était donc directement liée à la lexicographie et à la terminologie.

Un exemple parmi d'autres peut démontrer l'ambiguïté de nos notions et *le besoin* d'explicitation de leur sens. Lorsque Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier étudient les cinéphiles et les cinéphilies, ils définissent les lieux communs en note de bas de page comme « un équipement de jugement partagé entre les experts patentés et les spectateurs<sup>46</sup>. » Les lieux communs, dans la sociologie de l'art qu'ils portent, sont définis comme la gamme d'outils que possèdent et qu'utilisent dans une commune mesure les publics de cinéma pour justifier de la qualité d'une œuvre. On peut par ailleurs prendre connaissance de cette gamme grâce au brillant ouvrage de Jean-Marc Leveratto : *La mesure de l'art*<sup>47</sup>.

Les réponses à l'appel ont encore permis de compléter la taxinomie : Aurélien Pasquier utilise la notion « d'archétype », Emeline Miller celle de « *topos* », Andreea Blaga privilégie « l'idée reçue », Germain Collombet parle de « représentations », quant à Raphaël Luis, il engage à penser un «

---

<sup>46</sup> LEVERATTO Jean-Marc, JULLIER Laurent, *cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Armand Colin, Paris, 2010, p.55.

<sup>47</sup> LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, La dispute, Paris, 2000.

préconstruit générique ». Une approche synchronique nous a laissé entrevoir qu'on ne pouvait isoler ces notions ni des disciplines qui en font usage, ni des époques desquelles elles nous parviennent. C'est ainsi qu'il nous a paru pertinent de développer notre problématique en marquant un arrêt sur l'axiologie des termes et leur utilisation en fonction des champs disciplinaires et des époques.

Quelles axiologies en fonction des sujets, des époques, des champs de recherche considérés ?

Pour reprendre la définition du lieu commun dressée plus haut par Leveratto et Jullier, elle possède cette double capacité de rappeler, dans leur champ de recherche, que le simple spectateur utilise souvent les mêmes outils que les professionnels pour juger de la qualité d'un film et que ces lieux communs sont ceux sur lesquels on s'appuie communément pour une justification du goût et de la qualité filmique. Cette focale sur le simple spectateur, ces lieux communs qu'il construit ou perpétue en tant qu'acteur, rappelle qu'il est loin de se réduire à ce que l'école de Francfort catégorisait au début du XX<sup>e</sup> comme la masse des spectateurs, de l'audimat ; encore plongée dans la dichotomie du savant et du populaire, du vulgaire et du raffiné.

En plus de la prégnance des champs de recherche dans l'utilisation d'une notion s'esquissent des valeurs liées au préconstruit et corrélatives de l'objet étudié. Lorsque Emeline Miller verra dans le préconstruit une source plutôt positive à partir de laquelle un art peut puiser d'un autre afin de s'enrichir, Germain Collombet et Aurélien Pasquier engageront leur communication sur ses valeurs négatives à travers un vocabulaire capable d'en rendre compte : celui de représentation sociale erronée pour l'un et d'archétype cinématographique manichéen pour l'autre. Samy Coppola nous rapporte également qu'Alfred De Musset voyait le lieu commun comme un espace de banalité littéraire, conférant un caractère péjoratif à la notion. Cette indissociabilité de l'objet et de la valeur accordée au préconstruit amène à se demander « comment le préconstruit se définit en fonction de l'objet étudié et quelles fonctions, parfois complémentaires, parfois contradictoires il remplit ».

C'est peut-être plus à l'égard de sa valeur négative que l'on questionnera aussi la pérennité du préconstruit, à savoir comment il s'instaure et perdure malgré les réductionnismes qui l'habitent et quelles sont ses fonctions ? La notion de temps traversera plus ou moins explicitement une bonne part de nos interventions car elle est intimement liée à la notion de préconstruit.

On voit que les problématiques sont larges et multiples. Elles tendaient à ouvrir à de nombreuses perspectives de recherche tant du côté du processus de création artistique que du côté de la réception des œuvres par les publics. Cette dernière sera cependant moins étudiée dans le cadre de notre séminaire. Il s'agit néanmoins d'une autre mesure envisageable que de penser le cliché, le préconstruit sur la base de l'expérience des publics. En effet, bien qu'étant un groupe d'experts, nous sommes nous-mêmes compris dans ce cercle de spectateurs et de lecteurs. L'étude des publics aurait peut-être pu ouvrir à une approche épistémologique de notre propre production scientifique, contribuant toujours un peu plus à « objectiver l'objectivation<sup>48</sup> ».

#### INTERVENTIONS ET PROBLÉMATIQUES

Qu'est-ce qui va être mis en jeu dans les communications de nos intervenants ? Emeline Miller, Samy Coppola et Raphaël Luis semblent proches étant donné leurs préoccupations de recherche focalisées pour chacun d'eux sur une étude d'œuvres littéraires. Dans « Place et fonction des *topoi* homériques dans le discours aristophanien de l'Athènes contemporaine » Emeline Miller se penche sur la littérature antique qu'elle caractérise comme une vaste réécriture de l'œuvre d'Homère. La comédie d'Aristophane, en même temps qu'elle s'inscrit explicitement en son temps en traitant d'éducation, de politique et de littérature, n'hésite pas à s'appuyer sur Homère afin d'enrichir son humour par le biais de l'utilisation, du détournement des *topoi* homérique. Voici comment on pourrait formuler sa problématique : Comment Aristophane utilise ou détourne l'œuvre d'Homère pour enrichir sa propre comédie, contribuant *ipso facto* à l'assise de *topoi* ?

Samy Coppola, dans « lieux communs, clichés et stéréotypes dans l'œuvre de Musset : entre distance et connivence » focalise son attention sur la dichotomie originalité/cliché qu'il relativise dès lors qu'ils sont employés pour servir l'ironie. Le cliché, la parodie, la dérision, se déploient paradoxalement comme des formes littéraires originales et sont, selon ses mots, un moyen d'expression puissant. L'intervention de Samy Coppola gravite autour de cette problématique générale : quelles exploitations du préconstruit chez Musset en fonction des genres dont il use et des champs dans lesquels il s'inscrit ?

---

<sup>48</sup> BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Editions de Minuit, le sens commun, Paris, 1980.



Raphaël Luis intitule son intervention de la manière suivante : « le préconstruit générique comme outil polémique : les stratégies littéraires de Stevenson, Borges, et Bioy Casares ». Il tend à rendre compte de l'aspect créatif de certains écrivains utilisant des codes empruntés à différents genres littéraires. Ces codes permettent d'ouvrir de nouvelles portes à la création littéraire dans le but de sortir des genres dominants, ce qui crée la polémique au niveau de la critique et du public. Ces auteurs contribuent à un mélange de genres qui conduit à une esthétique protestataire en leur temps. Ils s'appliquent à une stratégie de rejet du « préconstruit générique » pour mieux revendiquer leur nouveauté. Il s'agit ici plus spécifiquement d'une étude des luttes au sein d'un monde de l'art que l'on pourrait problématiser ainsi : Quelles stratégies sont déployées par les auteurs pour produire des œuvres originales grâce à l'utilisation de préconstruits littéraires et quelles luttes en résultent au sein du champ littéraire ?

Il m'a semblé que ces trois interventions s'inscrivaient bien dans ce propos d'Howard Becker, issu de l'ouvrage *Les mondes de l'art*.

« Chaque œuvre d'art donne le jour à un monde unique sous certains rapports, qui allie beaucoup de données conventionnelles à quelques éléments novateurs. Sans les premières, elle deviendrait inintelligible. Sans les seconds, elle serait insipide. [...] Ceux qui coopèrent avec les artistes, à commencer par le public, font l'apprentissage de ces conventions plus singulières et originales au contact d'œuvres isolées ou d'un ensemble d'œuvre. [...] Aussi, chaque œuvre, ou l'ensemble des œuvres de chaque artiste, nous fait pénétrer dans un monde que définit en partie l'emploi d'éléments jusque-là inconnus et donc imparfaitement compréhensibles de prime abord. Les gens qui s'attachent à suivre un travail novateur, malgré l'hermétisme qu'il présente au début, peuvent en apprendre assez pour le comprendre. Les données nouvelles deviennent alors conventionnelles au sens technique défini plus haut ; [c'est à dire qu'] elles sont assimilées par toutes les parties prenantes, de telle sorte que chaque participant peut les supposer connues et mises en jeu par les autres dans leur appréhension des œuvres<sup>49</sup>. »

Deux autres interventions, regroupées en février, s'attachent à travailler sur les représentations : celle d'Aurélien Pasquier et celle de Germain Collombet.

---

<sup>49</sup> BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Editions de Minuit, le sens commun, Paris, 1980.

Germain Collombet est historien. Il aborde la constitution progressive d'une identité française sur la base de nos représentations des Gaulois, représentations induites par les pouvoirs politiques successifs qui s'en sont emparés. Il se réfère aux écrits controversés de l'historien Camille Jullian afin d'affiner son analyse et s'appuie également, de manière comparative, sur des images tirées de films fixes. Voici sa problématique : « Comment une nation se construit autour de préconstruits artificiels, erronés mais néanmoins conventionnels et pérennes ? ». Elle cherchera à expliciter comment nous construisons globalement une cohésion de l'identité nationale par incorporation de l'histoire et plus spécifiquement par les interprétations successives de l'identité du peuple gaulois et de l'héritage qu'il nous laisse.

Aurélien Pasquier traite de « L'archétype du japonais dans l'industrie culturelle cinématographique sud-coréenne ». Dans cette communication, il se demandera comment les nations sont représentées dans la diégèse cinématographique sud-coréenne et quelles idéologies sous-tendent ces représentations.

Il propose dans un premier temps de rappeler l'expansion cinématographique que la Corée du sud a connue tout en questionnant les différentes représentations nationales et les idéologies présentes au sein des films produits *intra muros*. Il constate que, dans les films à gros budget qui mettent en scène des japonais et qui sont principalement des films à caractère historique, le japonais est représenté de manière archétypale comme étant un « mauvais » japonais. Ce japonais colonialiste de la seconde guerre mondiale notamment. Il semblerait qu'après la crise financière de 1997, ce phénomène, cette représentation stéréotypée se soit intensifiée mécaniquement avec l'essor des dispositifs de production et de diffusion cinématographiques.

Cette étude nous rapproche de la pensée de Kracauer qui, voyant le cinéma comme un reflet de la société, tentait de dresser, sur la base de la diégèse des films allemands, les lignes pertinentes qui pouvaient être « annonciatrices » du régime Hitlérien. Cette idée d'un cinéma comme étant un reflet de la société fut reprise et exploitée par de nombreux chercheurs. Pierre Sorlin essaye de voir dans *sociologie du cinéma*<sup>50</sup>, quelle était la « mentalité » cinématographique italienne dans les années 50 et 60 à travers des signes récurrents.

Un extrait puisé de cet ouvrage permettra d'introduire Aurélien Pasquier.

---

<sup>50</sup> SORLIN Pierre, *sociologie du cinéma*, Aubier, collection historique, Paris, 1977.

« L'écran révèle le monde non pas, évidemment, comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque déterminée ; la caméra cherche ce qui paraît important à tous, néglige ce qui est tenu pour secondaire ; en jouant sur les angles, sur la profondeur, elle reconstruit les hiérarchies et fait saisir où se porte immédiatement le regard. [...] Les deux écrans (cinéma, télévision) ne font pas qu'utiliser les images acceptées par une société : ils en créent aussi de nouvelles ; à côté des séries visuelles déjà admises, apparaissent d'autres visions, visions de la force, de la violence, de la guerre, de la misère, qui, reprises, remodelées de film en film, deviennent les références implicites des sèmes employés dans la communication<sup>51</sup>. »

Sorlin continue son propos avec un avertissement dont il faut prendre note : celui de faire attention à ne pas généraliser les signes contenus dans la production cinématographique en les assimilant à « la mentalité d'une nation toute entière<sup>52</sup> ».

Enfin, Andreea Blaga propose une communication sur « Les idées reçues dans la traduction française d'Emile Cioran ». Elle s'interroge sur les stéréotypes présents dans le cadre de la traduction d'un ouvrage d'une langue à une autre. Elle questionnera les suppressions et réductions massives du texte source lors de l'acte de traduction ainsi que les clichés de la terminologie et de la traductologie. Elle engagera sa communication sur la pratique même du traduire, sur la conception que le traducteur forge de sa propre pratique, pratique qui n'est pas toujours objectivée, et sur les choix qui découlent de ce travail technique. Cette pratique du traduire peut sans doute mettre en lumière une palette de choix, tantôt éthiques ou déontologiques, de goût ou de nécessité, objectifs ou subjectifs pour faire passer une œuvre d'une langue à l'autre. Se concentrer sur la traduction d'Emil Cioran semble être un très bon point d'appui pour questionner les motivations tacites du traducteur.

---

<sup>51</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 33.

## E) LE CLICHE AU CINEMA : Merve Sehirli

Lorsque nous regardons un film, nous critiquons souvent les « happy-endings » et les scènes prédictibles. Nous jugeons les clichés étant artificiel ou irréal. Dans cette première séance, je voudrais vous parler brièvement du « cliché cinématographique du point de vue de spectateur » en nous focalisant sur les idées de Gilles Deleuze pour ce phénomène.

Un cliché au cinéma peut être défini en tant que l'image prédictible et fréquemment utilisée<sup>53</sup>. Dans un film, les clichés s'utilisent dans le cas d'absence du divertissement et d'imagination éprouvée, car une scène ou une idée qui a réussi dans un film peut également réussie dans un autre<sup>54</sup>.

Deleuze évoque un cliché en le considérant comme « *une image sensori-motrice de la chose.* »<sup>55</sup>. Les clichés sont préexistants, ils existent car les spectateurs ont des habitudes et des attentes. Deleuze se réfère au philosophe Henri Bergson pour mieux expliquer le sens du cliché :

« [...] nous ne percevons pas la chose ou l'image entier, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques et de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. »<sup>56</sup>

Lorsque le spectateur s'identifie aux personnages du film, il perçoit et entreprend une action sans réfléchir, c'est un automatisme de la perception, comme se laver le visage tous les matins justes après le réveil ou mettre ses pyjamas avant de dormir tous les soirs. Deleuze dit que les clichés sont donc en mode réactif, ce sont « *des images prescriptives, qui déclenchent immédiatement une réponse. Elles s'adressent directement à nos muscles et à nos jarrets, et nous ont déjà poussés à réagir avant même qu'on ait pu "sentir"* »<sup>57</sup>. Les clichés sont comme un repas fastfood, ce qui les rend universels.

Quelles sont les raisons qui nécessitent l'utilisation des clichés dans un film ?

---

<sup>53</sup> Pietsie Feenstra, « *New Mythological Figures in Spanish Cinema: Dissident Bodies Under Franco* », Amsterdam University Press, 2012, p. 60.

<sup>54</sup> Thomas M. Sipos, « *Horror Film Aesthetics: Creating The Visual Language of Fear* », McFarland & Co Inc, 2010, p. 43.

<sup>55</sup> Deleuze, « *Cinéma Tome II/ L'images-Temps* » Minuit, 1985, p. 32.

<sup>56</sup> Ibid., p. 32.

<sup>57</sup> Anne Sauvagnargues, « *Deleuze et l'Art* », PUF, 2005, p. 250.

Deleuze utilise une bonne métaphore dans son livre « *Francis Bacon : Logique de la sensation* » en disant : « [...] La toile est déjà pleine que le peintre doit passer dans la toile. Il passe ainsi dans le cliché [...] »<sup>58</sup>.

I- Le réalisateur ou le scénariste peuvent être en difficulté pour trouver une idée toute nouvelle comme le peintre qui doit désespérément passer aux clichés. Deleuze montre surtout l'état du système hollywoodien qui participe à la fabrication et la propagation des clichés<sup>59</sup> dans ce sens là. Les créateurs cherchent de moins en moins les nouvelles images à la place d'utiliser les clichés qui sont prêtes à utiliser.

II- La deuxième raison qui nécessite l'utilisation des clichés peut être le système dans lequel la production a été réalisée. Par exemple : dans son film « *Suspicion (Les Soupçons)* », Hitchcock réfléchit à un final avec le mari machiavélique (qui a été interprété par Cary Grant) qui tue sa femme pour bénéficier de son héritage, mais dans le système hollywoodien ceci est presque impossible, les studios pensent aux fans de Cary Grant qui ne peuvent pas supporter de voir leur idole comme un meurtrier de sang froid. Donc la scène finale devient un « happy ending ». Cette fin est un final faible pour Hitchcock, peut-être pour les spectateurs aussi.

III- Les clichés peuvent aussi être utilisés pour faire la parodie. Par exemple, dans le film *Vivement Dimanche* (1983) de François Truffaut, alors que la police recherche Jean-Louis Trintignant, Fanny Ardant l'embrasse en le coinçant contre le mur et la voiture de la police passe devant eux sans le remarquer. Cette scène est utilisée dans plusieurs films pour se cacher des policiers ou des ennemis. Il n'est pas alors surprenant que Fanny Ardant ironise ce cliché en s'exclamant qu'elle avait vu cette scène dans un autre film. Dans le cinéma récent américain nous observons la même tendance. Wes Craven dans son film *Scream* (1996) a utilisé presque tous les clichés du genre. Le film combine le genre d'horreur et la comédie en ironisant les codes du genre d'horreur comme « juste les vierges qui peuvent survivre ou meurent seulement à la fin du film » et le meurtrier qui se ressuscite et qui attaque les victimes plusieurs fois au cours des scènes finales.

IV- Les lois de la société ou le système de la production peuvent également nécessiter l'utilisation des clichés. Par exemple : selon « *Motion Picture Production Code* », qui a été en vigueur entre 1930-1968, les baisers passionnels et excessifs des personnages dans les films des grands studios hollywoodiens étaient interdits. Les réalisateurs avaient trouvé la solution en montrant les personnages qui se prennent dans les bras pendant très longtemps.

Pour conclure, nous retournons chez Deleuze qui exprime qu'il faut purifier des clichés pour avoir une image d'art. Les clichés sont malfaisants pour le cinéma en tant que l'art car ils le transforment en produit de consommation. C'est pourquoi le spectateur doit tout d'abord s'affranchir de ses

---

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, « *Francis Bacon : Logique de la sensation* », Edition de Seuil, 2002, p. 88-91

<sup>59</sup> Deleuze, « *Cinéma I/ L'image-Mouvement* », Les Editions de Minuit, 1983, p. 283.

habitudes. Les créateurs doivent lutter contre les clichés, pour avoir une véritable image d'art. Chaque nouvelle image peut aussi devenir un cliché un jour, mais au moins jusqu'à ce moment où ce phénomène se produit, elle permettra d'atteindre un certain nombre de spectateurs.

### **BIBLIOGRAPHIE**

AUBRON Hervé, «*Clichés Vivants*», dans le livre «*Gilles Deleuze et les Images*», sous la direction de François Dosse et Jean-Michel Frodon, Cahier du Cinéma et Institut National de L'Audiovisuel, 2008

DELEUZE Gilles :

> « *Cinéma I/ L'image-Mouvement* », Les Editions de Minuit, 1983

> « *Cinéma Tome II/ L'images-Temps* » Les Editions de Minuit, 1985

> « *Francis Bacon : Logique de la sensation* », Edition de Seuil, 2002

LABRECQUE Maxime, « *Le cliché au cinéma : du côté de Gilles Deleuze* », Séquences : la revue de cinéma, n° 281, 2012, p. 30-33

PAREY Armelle, ROBLIN Isabelle et SIPIERE Dominique (Sous la direction de), « *Happy Endings and Films* », Michel Houdiard Editeur, 2010

PRAMAGGIORE Maria et WALLI Tom, «*Film: A Critical Introduction*», Laurence King, 2005

SAUVAGNARGUES Anne, « *Deleuze et l'Art* », PUF, 2005

SIPOS Thomas M., «*Horror Film Aesthetics: Creating The Visual Language of Fear*», McFarland & Co Inc, 2010.