

## **Le cliché au cinéma** **Du côté de Gilles Deleuze**

Maxime Labrecque

Numéro 281, novembre–décembre 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67882ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Labrecque, M. (2012). Le cliché au cinéma : du côté de Gilles Deleuze. *Séquences*, (281), 30–33.



## Le cliché au cinéma

### Du côté de Gilles Deleuze

*Le cliché n'a pas la vie facile : souvent critiqué, dénoncé et parodié, il s'immisce dans tous les arts, spécialement au cinéma. Cependant, il a plusieurs avantages. Son efficacité, par exemple, est enviée par plusieurs. Il peut rejoindre un très grand nombre de gens à la fois, bien que parfois certaines barrières culturelles l'en empêchent. Mais, règle générale, le cliché déclenche une réaction immédiate, convenue, spontanée. Les artistes, écrivains, critiques et réalisateurs n'ont plus à se forcer afin de trouver des images nouvelles, puisque les clichés sont toujours là, universellement compris et prêts à être utilisés. Son utilisation est-elle un signe de paresse ? Pas nécessairement, car résister aux clichés est extrêmement difficile, puisqu'ils sont omniprésents, véritables fantômes qui hantent notre inconscient. Le cliché préexiste à l'œuvre, voilà pourquoi il est important d'engager le combat contre lui, afin qu'une véritable image d'art surgisse. Comment s'y prendre ? Gilles Deleuze, à ce sujet, propose quelques idées.*

MAXIME LABRECQUE

D'abord, tâchons de déterminer quelles formes peut prendre un cliché. Généralement, il s'agit d'une expression toute faite et trop souvent utilisée, bref, une image usée. Prenons les stéréotypes : la jolie blonde, l'intellectuel aux grosses lunettes, le prince charmant et vaillant, etc. Ce sont des clichés maintes fois repris dans les films. Nous portons un jugement sur les personnages en fonction de leur apparence ; nous sommes conditionnés à réagir ainsi, c'est un véritable mode d'assujettissement. Cela dit, bien que le cliché soit condamnable à plusieurs égards, son efficacité est indiscutable. Au théâtre, par exemple, principalement dans le burlesque, des personnages clichés communiquent implicitement au spectateur toutes les informations nécessaires dès leur entrée en scène. On n'a pas besoin d'entrer dans de longues explications, car le costume et l'attitude du personnage, avant même qu'il ait prononcé un mot, suffisent à le catégoriser. De plus, chaque genre au cinéma a son propre système de lois qui regorge de clichés. Prenons le western, le film noir, le film de science-fiction... c'est tout un univers bien souvent prévisible tant les

clichés sont aberrants. Un western doit contenir un duel au revolver, un personnage de shérif, un truand, etc. Les spectateurs s'attendent à retrouver ces éléments, et les producteurs, fidèles au genre, n'oseraient jamais troubler cette belle quiétude. Mais, au final, c'est au lecteur ou au spectateur à qui appartient le choix de se laisser convaincre ou non par les clichés. Il peut être réduit « à un rôle de récepteur passif (s'il admet le cliché), ou [hissé] à celui de critique intransigeant (s'il refuse le cliché) »<sup>1</sup>.

Il y a un parallèle intéressant à faire entre le cycle de vie du cliché et le lancement d'un produit dans une perspective de marketing. Tout d'abord, quelqu'un fait une trouvaille audacieuse dont la qualité poétique est reconnue, jusqu'à devenir une référence. Ensuite, des créateurs de moindre rayonnement réutilisent cette fameuse trouvaille, si bien qu'elle devient commune, attendue, déclassée. Cela explique peut-être pourquoi la poésie est loin d'être accessible à tous, car elle tente de trouver des images nouvelles qui exigent réflexion et ouverture de la part des lecteurs. Lecteurs qui, par ailleurs, sont souvent réticents à sortir du cliché pour explorer de nouvelles avenues...

PHOTO : Gilles Deleuze

Ainsi, selon l'acception générale, le cliché consiste en une image usée à force de répétition. Or, chez Gilles Deleuze, le cliché n'a pas tout à fait la même signification. Pour le philosophe, il s'agit d'«une image sensori-motrice de la chose»<sup>2</sup>. On pense alors aux perceptions, au mouvement. Les clichés sont donc de 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>3</sup>. Le protagoniste, et le spectateur qui s'identifie à lui, perçoit quelque chose, mais au lieu de prendre le temps de comprendre, de sentir ce qui se passe, réagit immédiatement. Nous avons donc une perception qui se mute en action, par le biais du lien sensori-moteur. Ce sont nos schèmes sensori-moteurs qui sont responsables de cette réponse convenue, apprise, et qui incarnent notre habitus. Par exemple, lorsque nous faisons la vaisselle, nous allons l'essuyer immédiatement après. Ou lorsque nous prenons un timbre postal, c'est pour l'apposer sur une enveloppe. C'est un automatisme. Ces exemples, plutôt triviaux, démontrent tout de même, de manière succincte, l'idée du cliché chez Deleuze. Dans le cinéma hollywoodien classique et même contemporain, il faut éviter de troubler ce bel ordre des choses, cet habitus! Ce genre de cinéma utilise machinalement les clichés, «il participe à leur fabrication et à leur propagation»<sup>4</sup>. Tout cela s'inscrit dans une suite d'événements logiques qui ne perturbent pas le bon déroulement du récit, car pourquoi bouleverser la formule du cinéma classique qui s'avère encore si efficace de nos jours? Cet automatisme, qui déclenche immédiatement une réaction convenue, apaise le spectateur, docile devant tant de clichés... mais est-il possible de troubler cette torpeur? Et si nous collions le timbre sur le mur au lieu de l'apposer sur l'enveloppe?

Selon la pensée de Deleuze, pour mettre fin à ce fléau, il faut nécessairement une rupture avec le lien sensori-moteur. Il faut troubler notre habitus pour entrer dans une nouvelle sorte d'image: une image optique-sonore pure. Cette image, ou situation, peut être perçue différemment selon les gens. Et ce qu'il y a de fascinant, c'est qu'une situation limite, de même qu'un événement tout à fait banal, peut provoquer une grande perturbation chez un personnage. Deleuze emploie l'exemple du film *Stromboli* (1950) de Rossellini pour mettre en relief une situation optique-sonore pure devant une situation limite, en l'occurrence l'explosion d'un volcan. Dans ce film, Ingrid Bergman incarne Karin, une jeune femme mariée à un pêcheur qui habite sur une île, dans un petit village nommé Stromboli. Elle n'est pas chez elle sur cette île, ce monde ne lui appartient pas et, à plusieurs reprises, elle erre sans but, complètement déconnectée de la réalité. L'épisode de la pêche au thon la déconcerte: elle ne veut pas toucher à ces gros poissons qui lui répugnent. De plus, sur l'île se trouve un volcan et le paroxysme du film est atteint lorsque ce dernier entre en éruption. Karin, désarçonnée, ne sait comment agir devant cette situation, perdant ainsi tous ses repères. Ses schèmes sensori-moteurs sont brisés: elle est devant un événement intolérable et insupportable, mais en même temps un événement trop beau qu'elle est incapable de saisir de façon normale. Or, pour les habitants de l'île, cette situation est prévisible et ils savent comment agir. Pour eux,



Stromboli



Vivement dimanche

aucune rupture sensori-motrice ne s'opère, car ils sont habitués, et ce depuis des générations, aux manifestations du volcan. Il est donc possible que, pour une même situation, les personnages ne réagissent pas tous de la même manière. Leur réaction dépendra de leur habitus, car ce qui est intolérable pour un personnage ne le sera pas nécessairement pour un autre. Lors de l'éruption, Karin, l'étrangère, subit un effondrement de ses certitudes et baigne en situation optique pure. Par le fait même, le spectateur du film, qui, traditionnellement, s'identifie au personnage, sera lui aussi dans une situation semblable. Il convient cependant de nuancer: il ne sera pas dans une situation aussi insupportable, mais sa compréhension des événements sera sans doute troublée. Karin court dans le village, en n'ayant aucune idée de sa destination,



Allemagne année zéro

puis elle fait face à un mur. Il y a quelque chose de puissant, d'indescriptible, que Deleuze tente d'analyser lors d'un cours à l'université Paris 8: «Elle court, et elle court jusqu'à ce qu'elle arrive à un petit mur. Elle est toute seule, et elle lance sa grande phrase, sa grande phrase qui est quelque chose comme "je suis finie, j'ai peur, mon Dieu, c'est trop beau, c'est trop violent". J'ai fini, j'ai peur, le mur l'arrête: "je suis finie, j'ai peur", situation optique pure. Ce n'était sensori-moteur qu'en apparence»<sup>5</sup>.

Pourquoi l'héroïne agit-elle de manière aussi curieuse? Pourquoi court-elle dans les rues désertes de la ville au lieu de fuir normalement comme le reste des habitants de Stromboli? Nous l'avons vu: ce n'est pas son monde et elle ne peut même pas le fuir, de là sa réaction qui semble démesurée. Cette situation la dépasse et coupe ses liens sensori-moteurs. Elle est incapable d'agir, et courir lui semble maintenant vain. Toutes ses émotions sont remuées lorsqu'elle se retrouve devant le mur, symbole de l'impasse et de son impuissance.

En outre, le cinéma d'après-guerre, où les ruines sont les témoins d'une violence passée, est très propice aux ruptures sensori-motrices. La violence n'est pas présentée à l'écran; nous n'assistons pas directement à la guerre, mais ces vestiges hantent la mémoire collective et certains personnages ne peuvent pas le tolérer. Ainsi, «les situations ne se prolongent plus en action ou réaction conformément aux exigences de l'image-mouvement. Ce sont de pures situations optiques et sonores, dans lesquelles

le personnage ne sait comment répondre, des espaces désaffectés dans lesquels il cesse d'éprouver et d'agir, pour entrer en fuite, en balade, en va-et-vient, vaguement indifférent à ce qui lui arrive, indécis sur ce qu'il faut faire»<sup>6</sup>. Ainsi, dans ce cinéma d'après-guerre, la balade et la contemplation sont souvent les seules «actions» possibles. Errer dans les rues, parmi les décombres, voilà ce à quoi sont condamnés les protagonistes. Plusieurs films de l'époque du néoréalisme italien entrent dans cette catégorie. Pensons à *Allemagne année zéro* (1948) de Rossellini (qui semble être un maître de la situation optique et sonore pure), où le jeune Edmund Kohler ne parvient pas à retrouver ses schèmes sensori-moteurs. Il se promène dans la ville de Berlin, détruite, ne trouvant aucun moyen de sortir de cette situation intolérable. Nous sommes alors à des kilomètres du cliché, de l'enfant américain de l'image-action, et donc en pleine crise de ce type d'image.

L'évènement n'a pas à être violent, une situation banale peut également être troublante. Prenons, à titre d'exemple, le segment 14<sup>e</sup> arrondissement du collectif *Paris je t'aime* (2006), réalisé par Alexander Payne. Nous y retrouvons Carol (Margo Martindale, irremplaçable), une femme d'une cinquantaine d'années, voyageant à Paris pour la première fois. Tout le segment est plutôt cliché: elle nous raconte sa vie d'Américaine de la classe moyenne et visite des endroits touristiques. Son habillement et la musique contribuent d'ailleurs au cliché. Mais, à la fin, elle s'assoit dans un petit parc et quelque chose se produit; elle regarde les gens aux alentours, profitant simplement d'une belle fin d'après-midi au parc, et devient soudainement troublée. Il n'y a rien d'exceptionnel dans ce parc: pas d'explosion, de meurtre ou de ruines. Tout est normal. Mais pas pour Carol. Elle cesse de manger son sandwich, la musique est en suspens, et elle contemple les environs. Elle a beau tenter de reconnecter avec la réalité, avec ses schèmes sensori-moteurs, elle n'y parvient pas. Il n'y a pas de mots pour décrire ses sentiments. Elle ressent de la joie et de la tristesse au même moment, sans comprendre pourquoi. Une rupture s'est opérée. Cette situation, banale pour la plupart des gens, la touche et elle se sent vivante. Le tout ne dure que quelques secondes, mais quelque chose s'est passé, quelque chose qui l'a affectée pour toujours. Le personnage voit et le spectateur doit justement s'interroger sur ce qu'il y a à voir, car le personnage «a gagné en voyance ce qu'il a perdu en action ou réaction: il VOIT, si bien que le problème du spectateur devient "qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image?" (et non plus "qu'est-ce qu'on va voir dans l'image suivante?")»<sup>7</sup>. Le spectateur, qui ne peut alors pas attribuer la réaction du personnage à un cataclysme, est possiblement encore plus troublé lorsqu'il s'agit d'une situation banale. Il veut comprendre, il doit comprendre, et c'est alors que la poésie d'une vraie image s'opère.

En réalité, cette «vraie image», bien que diamétralement opposée au cliché, y est pourtant inextricablement liée. Anne Sauvagnargues affirme qu'il existe une complète coexistence entre ces deux concepts, puisque «toute image se dégrade en cliché, selon la voie de la vulgarisation qui correspond à une perte d'intensité, mais aussi à une entropie de l'usage qui affecte les données de la culture, en raison inverse de leur diffusion. En même temps, l'image lutte sans arrêt contre le cliché. Si le cliché dégrade l'image réifiée en comportement, sous le cliché perce l'image, et toute image



Paris je t'aime (segment 14<sup>ème</sup> arrondissement)

rêve de l'efficacité du cliché. Il y a donc une complète coexistence du cliché et de l'image, si bien qu'il est inutile de vouloir obtenir l'une sans l'autre<sup>8</sup>. Ainsi, une lutte incessante doit avoir lieu entre ces deux entités, malgré le fait que les deux soient souvent une seule et même chose. Le cliché prétend à la poésie, puisqu'il descend de l'image selon plusieurs. Mais d'un autre côté, l'image rêve secrètement de l'efficacité du cliché, qui peut rejoindre un très grand nombre de gens en un temps record. L'image est beaucoup plus personnelle, poétique, et il faut faire un effort pour tâcher de la saisir, alors que le cliché est le «fast food» du genre. Nous pouvons dire que l'image est davantage personnelle, alors que le cliché possède une valeur quasi universelle. En fait, «l'homme se goinfre de clichés, mais c'est la poésie qui le désintoxique. [...] La poésie est le seul endroit par où la liberté se faufile dans les sociétés humaines. Et c'est pourquoi le cliché lui a déclaré la guerre, l'éternelle guerre contre la poésie. [...] Ce qui la tuerait, c'est que le cliché réussisse à imposer son rêve morne»<sup>9</sup>.

Dans le cinéma moderne, on retrouve davantage de dénonciation des clichés pour tenter de faire surgir une image d'art. Selon Deleuze, la prise de conscience des clichés est l'une des cinq caractéristiques de la nouvelle image. Il y a donc un véritable changement par rapport au cinéma classique, mais cela est loin d'être généralisé. Évidemment, les réactions des spectateurs face aux images diffèrent largement de celles face aux clichés. Voilà ce qu'on recherche : troubler les habitudes, le confort, en confrontant les personnages et les spectateurs à une sensation réelle. Une véritable image qui perturbe le spectateur dans son habitus et qui évite qu'il ne sombre dans la torpeur produite par le cinéma de clichés.

On remarque, depuis quelques années, diverses tentatives de parodier le cliché. Mais est-il possible d'anéantir complètement un cliché, simplement en le parodiant ? Pensons au vaillant chevalier et à la belle princesse : deux personnages très typés, repris maintes fois dans les dessins animés de Disney. En les voyant, on s'attend à une histoire d'amour classique, telle que véhiculée dans de nombreux contes. On réagit ainsi de façon instinctive : c'est sensori-moteur. Mais si le chevalier portait un filet sur la tête pour ne pas être décoiffé et qu'il mettait du brillant à lèvres aux cerises, comme c'est le cas dans le film *Shrek 2* (2004) ? En introduisant des

caractéristiques inattendues chez un protagoniste, les spectateurs sont surpris et rient un bon coup. Par ailleurs, les dessins animés de ces dernières années jouent beaucoup sur le renouvellement des personnages traditionnels en parodiant le cliché. Outre les personnages clichés, certaines situations peuvent également être clichées. Dans le film *Vivement Dimanche* (1983) de François Truffaut, alors que la police recherche Jean-Louis Trintignant, Fanny Ardant l'accule contre un mur et l'embrasse lorsque la voiture de la gendarmerie passe devant eux. Cette situation se retrouve dans une multitude de films. D'ailleurs, lorsque le danger est passé, Fanny Ardant s'exclame candidement : «J'ai vu faire ça dans un film !» Parodier le cliché ne le tue pas, mais il est certes possible de le dénoncer et de le désamorcer. Selon Deleuze, il faut, pour qu'il se dissipe complètement, joindre des forces très puissantes, qui bouleversent le personnage. Trouver (et ensuite faire ressentir) ces forces est essentiel. Voilà un défi de taille, et cela explique possiblement pourquoi tant de gens empruntent la voie du cliché, celle de la simplicité...

Finalement, le cliché paraît s'immiscer partout où il peut. Au cinéma, cette petite bête continue de peupler nos écrans et continuera de le faire pour les générations subséquentes. Mais, heureusement, il est possible de lutter contre le cliché. En troublant le lien sensori-moteur d'un personnage et du spectateur qui s'y identifie, il est possible d'accéder à une nouvelle image. Une image optique-sonore pure, dans laquelle toute la violence d'un sentiment réel se propage. Débutant avec le cinéma d'après-guerre, ce type d'image peuple de plus en plus le cinéma de l'image-temps, où des situations limites ou des événements en apparence insignifiants peuvent provoquer une cassure chez certains protagonistes. Ils deviennent alors des voyants, incapables d'agir selon leur habitus. Le spectateur doit donc tâcher de voir avec le personnage, d'aller au-delà des apparences. Bien qu'il soit très ardu de vaincre le cliché, il est toutefois possible de le désamorcer, en utilisant le ridicule et la parodie. Ainsi dénoncé, le cliché perd beaucoup de sa légendaire force. On utilise son efficacité, son universalité afin de le bafouer, au plus grand plaisir des spectateurs. Après tout, mieux vaut rire du cliché que le laisser envahir complètement nos écrans. Quoi qu'il en soit, les créateurs doivent lutter, comme disait Gilles Deleuze, afin de faire surgir une véritable image d'art. Cette image deviendra possiblement elle-même un cliché, mais elle aura au moins été une image poétique qui, l'espace d'un instant, aura touché une poignée de gens. ☺

<sup>1</sup> Dictionnaire des clichés littéraires (Arléa, 2003), p. 184.

<sup>2</sup> *L'Image-Temps* (Éditions de Minuit, 1985), p. 32.

<sup>3</sup> Deleuze et l'art (PUF, 2005), p. 249.

<sup>4</sup> *L'Image-Mouvement* (Éditions de Minuit, 1983), p. 283.

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles. Transcription de la 18<sup>e</sup> classe (11/05/1982, 2<sup>e</sup> partie) [En ligne] [http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=130](http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=130). (Page consultée le 12 mars 2008).

<sup>6</sup> *L'Image-Temps* (Éditions de Minuit, 1985), p. 356.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Deleuze et l'art (PUF, 2005), p. 250.

<sup>9</sup> *La Guerre du cliché* (Les belles lettres, 1998), p. 98-99.