Avant-propos

Geneviève Sellier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1493>

DOI : 10.4000/doublejeu.1493

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 7-12

ISBN : 978-2-84133-320-2

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Geneviève Sellier, « Avant-propos », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 25 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1493> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1493>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AVANT-PROPOS

Les arts du spectacle sont devenus, en particulier depuis le XIX^e siècle et avec l'émergence de la culture de masse, un lieu privilégié de construction des représentations collectives, au sens à la fois concret et abstrait du terme. Le théâtre puis le cinéma proposent en effet des images et des sons qui, quand le public se les approprie, nourrissent l'imaginaire collectif d'autant plus efficacement qu'elles sont source de plaisir esthétique. Elles deviennent des images mentales associées à des significations partagées non seulement par ceux qui ont vu les spectacles, mais plus largement par tous ceux qui en ont entendu parler. La force de ces représentations collectives se manifeste ensuite par tous les discours qui les reconfigurent dans d'autres médias : presse, roman, puis télévision, etc.

Ruth Amossy¹ rappelle que les représentations collectives, les lieux communs, ont d'abord fait partie de l'invention, sans aucune valeur péjorative, comme chez Balzac par exemple. Ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, avec le développement de la culture de masse, qu'elles se transforment en stéréotypes, formes figées, réductrices et reproductibles. Flaubert en a fait le sujet de *Bouvard et Pécuchet*, et a inventé la posture nouvelle de l'artiste, comme dénonciateur des représentations collectives, symboles de la « bêtise » et de l'ignorance satisfaite de la petite-bourgeoisie. Roland Barthes un siècle plus tard, s'inscrit dans cet héritage. Ses *Mythologies*² « dénoncent » un certain nombre d'« évidences » que la société française des années cinquante partageait, naturalisant des représentations collectives dont le sémiologue montrait qu'elles sont autant de constructions idéologiques visant à masquer des rapports de domination sociale. À partir de cette « dénonciation », ou comme on dit depuis Derrida, de cette « déconstruction », la pensée critique assigne à l'artiste la tâche de remettre en cause les idées reçues, de mettre à jour une « vérité », fût-elle éphémère, du monde

-
1. Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
 2. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

et des rapports sociaux. La figure de l'artiste forcément subversif et contestataire, devenue aujourd'hui, à son tour, un lieu commun, émerge dès la fin du XIX^e siècle dans les arts visuels avec l'impressionnisme et s'affirme tout au long du XX^e siècle, gagnant peu à peu tous les domaines artistiques, jusqu'au cinéma à partir des années soixante.

Cette opposition entre des industries culturelles produisant des stéréotypes et des créateurs exigeants, souvent difficiles d'accès parce que refusant ces évidences, a été élaborée par Adorno³ et l'école de Francfort au milieu du XX^e siècle et continue d'imprégner non seulement la pensée des élites culturelles françaises, mais beaucoup de travaux universitaires. Pourtant, au-delà de cette « idéologie » de l'artiste forcément subversif, l'exploration attentive des œuvres nous oblige à constater que les créateurs n'échappent pas plus que le commun des mortels aux « lieux communs » de leur société et de leur époque, sur lesquels ils construisent leurs œuvres, dans une posture souvent ambivalente d'adhésion et de remise en cause. L'artiste, à partir de la fin du XVIII^e siècle, construit son œuvre non plus dans le respect des règles académiques, mais dans leur transgression et l'invention de règles nouvelles qui seront à leur tour remises en cause par ses successeurs, mais pour autant, son invention s'exerce sur un horizon d'attente défini par son époque, comme l'a montré Herbert Jauss⁴. Son splendide isolement, sa tour d'ivoire, relève davantage du fantasme que de la réalité. En revanche, le souci de se définir comme une individualité originale, contre les conventions de son époque, peut l'amener à construire des figures d'altérité destinées à renforcer sa propre identité. Il se pose en s'opposant, et les Autres qui lui servent de repoussoir, sont souvent inconsciemment inspirés des rapports de domination sociale de son époque et de sa classe sociale.

Michèle Coquillat⁵ a montré comment la figure de l'écrivain démiurge, qui engendre une œuvre immortelle, s'est construite, en particulier depuis l'époque romantique, en opposition à l'Autre féminin associé à la reproduction biologique et donc à la mort. La littérature romantique crée des personnages féminins qui peuvent être très émouvants, mais qui représentent pour le héros (l'alter ego de l'écrivain) une menace d'engluement dans la dépendance affective. Il doit s'en arracher, sous peine de ne pouvoir accomplir son dessein créateur et de sombrer dans la contingence. À partir de la Belle Époque, les premiers mouvements d'émancipation des femmes seront perçus par les artistes et par l'élite cultivée (et par seulement par le patriarcat traditionnel), comme une menace pour la maîtrise masculine du monde, qui

3. Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, n° 4, 1963, p. 12-18.

4. Herbert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

5. Michèle Coquillat, *La Poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.

passer aussi par la maîtrise des femmes. Dans les arts du spectacle dont elles seront encore longtemps exclues en tant que productrices (contrairement au roman, le théâtre et le cinéma nécessitent des moyens matériels qu'on ne confie qu'à des hommes, c'est-à-dire des citoyens à part entière, des individus responsables économiquement, toute chose dont le Code civil napoléonien a privé les femmes, éternelles mineures), les femmes sont souvent construites comme un Autre, d'abord passif et dépendant, puis menaçant : la femme fatale de la littérature fin de siècle, la garçonne de l'entre-deux-guerres, la garce diabolique du cinéma des années cinquante⁶.

Le XIX^e et le XX^e siècles sont aussi dans notre pays l'époque de la colonisation, qui s'accompagne d'une production culturelle où le sujet se définit par opposition à l'Autre non européen, celui qu'on présente comme barbare pour justifier l'entreprise coloniale comme une entreprise de civilisation. Les arts du spectacle, parce qu'ils permettent de visualiser ce qui reste pour la masse des Français purement imaginaire (jusque dans les années soixante, la plupart des Français n'ont jamais vu d'Africains, de Maghrébins ni d'Indochinois), vont se trouver aux premières loges de la construction imaginaire de l'Autre colonisé. Mais cette colonisation s'accompagne d'une rivalité féroce avec les autres pays européens : la construction du colonisé comme Autre absolu, s'accompagne d'une construction de l'étranger européen comme un faux alter ego, un Autre d'autant plus dangereux qu'il nous ressemble. L'altérité du colonisé et celle de l'étranger européen ne sont pas de même nature : l'une se construit sur l'affirmation de la supériorité de la civilisation européenne, où la référence à l'universalisme des Lumières cache une volonté impérialiste ; l'autre se nourrit d'un nationalisme qui fantasme une pureté de la race, et d'un repli frileux sur le territoire. Peu importe que les deux soient contradictoires : en temps de crise, l'imaginaire fait feu de tout bois.

En effet, les mutations économiques et les crises qu'elles engendrent tout au long du XIX et du XX^e siècles, favorisent aussi la désignation de boucs émissaires à l'intérieur de la société elle-même : si les classes dominées furent souvent stigmatisées par l'élite cultivée comme des classes dangereuses, les Juifs furent les cibles privilégiées d'un ressentiment alimenté en France à la fois par la droite politique et la droite religieuse, avec même quelquefois l'aide d'une gauche associant les Juifs à la « ploutocratie internationale ». Les arts du spectacle n'échappèrent pas à ses dérives, en proposant souvent des représentations structurées sur l'opposition entre le soi et l'autre, mais ils furent aussi le terrain de bataille de représentations, exprimant avec violence les affrontements sociaux et idéologiques du moment.

6. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan (Fac cinéma), 1996.

L'ensemble que ce numéro de *Double Jeu* propose est articulé autour de deux pans, les représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma, et selon une logique chronologique qui permet d'appréhender comment les lignes ont pu bouger au cours du dernier siècle, dans la façon dont l'identité culturelle exprime des mécanismes de domination ou les interroge.

Chantal Meyer-Plantureux, prolongeant son ouvrage sur la naissance de l'antisémitisme culturel dans le théâtre en France au XIX^e siècle⁷, met l'accent ici sur la convergence à la fin du siècle entre l'anti-féminisme et l'anti-sémitisme, à travers l'analyse des manifestations de haine qui convergent sur Sarah Bernhardt, pour stigmatiser dans un même mouvement la femme juive et la femme libre.

Sylvie Chalaye s'arrête sur l'entre-deux-guerres, pour montrer comment le théâtre recycle le mélange de fascination et de répulsion pour les « sauvages », que l'exposition coloniale de 1931 a largement diffusé dans la population française. Elle pointe les convergences troublantes entre le discours anticolonial mais raciste de Lenormand qui construit la figure du Nègre comme le sauvage absolu, et l'exaltation de l'Art nègre que l'avant-garde artistique développe au même moment.

Léonor Delaunay explore la même période, mais sous un angle complètement différent, celui des pratiques théâtrales prolétaires, qui tentent de retourner les stéréotypes de la classe dominante en construisant la figure du bourgeois exploiteur comme l'Autre d'une humanité opprimée qui lutte pour sa survie.

Yannick Butel se place quant à lui dans la perspective de l'avant-garde contemporaine, à travers l'expérience singulière de Raimund Hoghe qui tente de modifier notre regard sur la difformité physique par une esthétique qui prend le contre-pied des normes de la beauté corporelle telle que les mass medias l'imposent.

Dans le champ du cinéma, le parcours est également chronologique.

Gwénaëlle Le Gras explore le parcours d'Éric von Stroheim dans le cinéma français de la fin des années trente, comme l'expression d'une inquiétante étrangeté : il est l'étranger qui fascine, le séducteur qui s'introduit subrepticement dans l'intimité des femmes, le financier cosmopolite dont la réussite fulgurante est plus que suspecte, l'espion au service d'une puissance étrangère. Mais elle montre aussi que si dans la plupart des 6 films où il joue entre 1937 et 1939, il est utilisé comme un vecteur de la xénophobie de l'époque, il lui arrive également de servir à dénoncer cette xénophobie.

7. Chantal Meyer-Plantureux, *Les enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Paris, Éditions Complexe, 2005.

On retrouve cette même ambivalence dans les représentations de l'homosexualité qu'Alain Brassart repère dans le cinéma français classique et moderne : les cinéastes homosexuels comme Carné, Cocteau, Demy, semblent en partie avoir intériorisé la stigmatisation dont sont l'objet les homosexuels : entre horreur de soi et empathie, les figures porteuses d'identification dans leurs films sont souvent clivées par ce dédoublement douloureux provoqué par une orientation sexuelle encore inavouable. Je est un Autre...

Laurent Marie se penche, quant à lui, sur une autre catégorie stigmatisée dans la société française, « l'inculte » : la France, où la Culture (d'élite) est devenue une religion d'État, depuis la création par Malraux du Ministère du même nom, est sans doute aujourd'hui une des sociétés où la « culture cultivée » (Bourdieu⁸) est utilisée le plus efficacement comme un mécanisme d'exclusion sociale. En revanche, les films où cette exclusion sociale est mise en scène sont extrêmement rares, comme si on avait affaire ici à un tabou majeur que masque la politique de « l'exception culturelle ».

Enfin, nous proposons une incursion ailleurs, chez un Autre souvent stigmatisé mais aussi souvent idolâtré : le cinéma hollywoodien. Civan Gürel s'attaque à un monument de la cinéphilie française, Clint Eastwood, pour montrer l'ambivalence⁹ typiquement américaine de la représentation des Noirs dans son cinéma, entre fascination et ressentiment, violence et compassion.

Cet ensemble n'a pas d'autre prétention que d'être une contribution modeste mais aussi rigoureuse que possible à l'analyse critique des représentations théâtrales et filmiques, dans une perspective historique et socio-culturelle. Les productions artistiques nourrissent notre imaginaire, mais il nous importe de savoir comment. Et même si nous savons qu'une analyse n'épuise jamais la richesse et la polysémie des œuvres, il nous semble utile d'en montrer les enjeux de sens qui font partie du plaisir qu'elles nous procurent.

GENEVIÈVE SELLIER

8. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

9. Noël Burch, « Double langage : de l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007.