

L'emploi réflexif des stéréotypes cinématographiques dans le cinéma américain des années 60-70 à travers un stéréotype lexicalisé particulier, les bottes de cowboy.

Penny STARFIELD
Université Paris III

Le cinéma révèle ses capacités à l'auto-référence à une date relativement précoce de son existence. Les parodies de westerns, par exemple, apparaissent avant l'avènement du parlant. On est tenté de dire avec Stanley Cavell que "Movies from their beginning avoided [...] modernism's perplexities of consciousness, its absolute condemnation to seriousness" (Cavell, 118). Certains procédés tels que des allusions directes à des films antérieurs (Groucho Marx voyant une luge sur laquelle est inscrite "rosebud", et déclarant, "je croyais qu'on l'avait brûlée") ou les regards dirigés vers la caméra pour attirer l'attention font partie intégrante des traditions du cinéma américain (Cavell, 124). On pourrait attribuer cette réflexivité du cinéma soit au mouvement général de distanciation qui caractérise notre vingtième siècle, qui selon Northrop Frye coïncide avec le mode ironique, soit au fait que le cinéma (et surtout le cinéma américain) éprouve de la difficulté à se prendre au sérieux (peut-être n'en souffre-t-il pas), c'est-à-dire se considérer comme un art à part entière;.

L'auto-référence évoquée par Cavell se manifeste par des procédés directs. La réflexivité de ce type se présente sous forme de rupture avec la diégèse, comme un moment extra-diégétique et humoristique. Elle est également présente dans les films américains des années 60-70, comme en témoignent les films de Mel Brooks. En effet, la réflexivité est un procédé très utilisé dans le cadre du renouveau généralisé du cinéma américain qui s'amorce à partir de 1967. Toutefois, il me semble que, pendant cette période, comme je tenterai de le montrer dans cet article, la réflexivité prend un caractère plus indirect et se trouve progressivement intégrée au narratif filmique.

Spectacle et spécularité

Pour que cette réflexivité à un niveau plus profond puisse avoir lieu, le cinéma, forme d'expression récente, a dû se constituer un fonds d'éléments codés. Le signe iconique "bottes de cowboy", par son appartenance à l'iconologie du western, genre fortement marqué du cinéma américain, fournit un exemple de ce type d'élément. Je souhaite examiner comment la réflexivité se trouve intégrée à ce niveau même d'unité significative minimale.¹

J'ai choisi d'illustrer ce phénomène par quatre films américains des années 60-70: *There was a Crooked Man*, (Joseph Mankiewicz, 1970), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) et finalement *Duel* (Steven Spielberg, 1971). Je tenterai tout d'abord de définir ce que l'on peut appeler "stéréotype lexicalisé" dans le discours filmique, et de démontrer par la suite comment ces stéréotypes permettent la réflexivité.

Les stéréotypes dans le discours filmique sont des éléments qui se sont figés en entités solides et inchangées, dépourvues de traits particuliers, qui permettent de fournir des représentations schématiques, abstraites et généralisatrices. Ils se trouvent à tous les niveaux du discours filmique : objets, accessoires et décors; motifs et procédés narratifs; personnages; structures narratives; toutes ces entités pouvant se figer en une forme stéréotypée et se répéter ainsi dans des films ultérieurs (Starfield, 1993).

Le stéréotype est donc un bloc figé et il se comporte comme un syntagme figé en linguistique, qui, d'ailleurs, s'appelle parfois stéréotype². Pendant longtemps ces syntagmes figés ont échappé à l'analyse, quoique Ferdinand de Saussure ait déjà évoqué la question des expressions fixes, des locutions toutes faites.

[...] auxquelles l'usage interdit de rien changer, même si l'on peut y distinguer, à la réflexion, des parties significatives [...] Ces tours ne peuvent pas être improvisés, ils sont fournis par la tradition. (Saussure, 172).

Dans son essai sur l'aphasie, Roman Jakobson aborde la question des "mots phrases", des groupes de mots codés tels que "comment ça va?" (Jakobson, 47). Et Roland Barthes, en se référant à Saussure, parle de syntagmes figés, de stéréotypes dans la langue qui "s'offrent en bloc à la variation paradigmatique" (Barthes, 1964, 95), "des sortes d'unités paradigmatiques" (Barthes, 1964, 117). Plus récemment, on distingue les "lexies composées" (comme "bottes de cowboy", par exemple, ou "bottes en caoutchouc") et les "lexies complexes" ("the boot's on the other foot" ou "sous la botte de l'ennemi") qui se comportent comme des unités (Tournier, 31-2),³ et c'est à la lexicologie que

¹ Sur la multiplicité d'unités significatives minimales à l'intérieur du discours filmique, voir Metz, (1971) 1977, 139-40.

² *Grand Larousse* (Paris : Librairie Larousse, 1978) fournit la définition suivante du stéréotype en linguistique: "[...] se dit de certains groupes de mots, d'association d'images verbales qui, distincts à l'origine, forment de nouvelles unités indécomposables banalisées."

³ Puisqu'il est question de bottes, j'ai puisé mes exemples dans ce domaine

Penny STARFIELD : Les bottes de cowboy

revient tout naturellement l'étude des syntagmes figés.

Du point de vue stylistique, Ruth Amossy et Elisheva Rosen qualifient le cliché, autre phénomène de stéréotypie, d' "unité lexicalement remplie et figée, figure usée" (Amossy et Rosen, 17).⁴ Tournier différencie la métaphore lexicalisée, dite d'usage, et la métaphore non-lexicalisée, ou d'invention. Il observe que, depuis Aristote, la tendance est de ne considérer comme figure de style que ce dernier phénomène, c'est-à-dire, la métaphore comme nouveauté (Tournier, 217-8). A mon sens, il faut affiner la distinction ci-dessus, car une figure de style peut être "usée" ou figée sans être encore entrée dans la lexie. Il existe donc deux types de "stéréotype", l'un lexicalisé et l'autre non-lexicalisé. Un exemple de ce dernier serait, pour rester dans le domaine de l'iconologie du western, la veste de cowboy. La veste du cowboy filmique porte des marques particularisées, personnalisées, comme par exemple la belle veste qui pend dans la chambre du cowboy à la retraite, Buffalo Bill (Paul Newman), dans *Buffalo Bill and the Indians* (Robert Altman, 1976). Obligé de reprendre sa vie de cowboy et de repartir à la chasse à l'Indien, il remettra sa veste de cowboy.⁵

Le début de *There Was a Crooked Man* illustre le fonctionnement des "bottes de cowboy" comme stéréotype lexicalisé. Ce film s'ouvre sur une séquence nocturne où le spectateur ne voit que des jambes d'hommes et de chevaux. Les sabots de ces derniers sont enveloppés dans de la toile de jute pour ne pas faire de bruit, ce qui laisse supposer qu'un mauvais coup se prépare. Cette vision limitée à la partie inférieure du corps crée d'emblée du suspense: le spectateur se demande à qui sont ces jambes. Grâce aux bottes, il peut les identifier comme appartenant à des cowboys et elles sont d'autant plus menaçantes dans leur anonymat. Elles se dirigent silencieusement vers une maison. Au moment où les hommes vont pénétrer dans la maison, on passe à la deuxième séquence opposant à l'obscurité et aux jambes précédemment filmées une cuisine bien éclairée, et le visage d'une domestique noire. Celle-ci est en compagnie d'un autre domestique, son mari. Avec son visage rond, sa corpulence, cette femme incarnerait la "Mammy" telle qu'on a pu la présenter dans *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939) si ce n'était l'expression d'indifférence, presque d'ennui qui se lit sur son visage. Elle noue un foulard autour de sa tête, puis elle prend un

lexical. Les exemples de Tournier sont "war-office", "prisoner of war" pour les lexies composées et "catch a cold", "as the crow flies" pour les lexies complexes.

⁴ Selon les locuteurs, le terme "cliché" peut s'employer avec le même sens que j'accorde au stéréotype, *grosso modo* toute forme usée et rebattue. Pour ma part, le cliché se limite à la rhétorique tandis que le stéréotype a la propriété de renvoyer au type et au modèle, de faire partie des représentations collectives et donc de refléter l'idéologie d'une société et d'une culture données (Starfield, 1993, 44-7).

⁵ Par sa variabilité interne, le stéréotype de la veste de cowboy ne se situe pas au niveau de la lexie, mais plutôt au niveau de sa fonction. Sur l'unité minimale "définie comme le rapport syntagmatique de deux objets filmés", voir Metz, (1971), 1977, 149-50.

Spectacle et specularité

plat où trône un poulet frit et pousse la porte de la cuisine, tandis que son expression change. Le visage rayonnant, elle entre dans la salle à manger où le maître et sa famille sont à table. "Miam", dit-elle en montrant le délicieux repas qu'elle leur a préparé. Elle est maintenant la "Mammy parfaite", la domestique noire chaleureuse, mère-substitut, dispensatrice de bonne nourriture, le "stéréotype de la *Aunt Jemima*", comme le dit Kenneth Geist (Geist, 373).⁶

Pour en revenir au signe iconographique stéréotypé des "bottes de cowboy", celui-ci est devenu un stéréotype-signe, un stéréotype lexicalisé, où le signifiant et le signifié forment une seule unité signifiante. Les trois premières séquences du film présentent d'autres stéréotypes-signes qui permettent de l'inclure dans un genre, le western (les chevaux, par exemple) et dans une région, le Sud (la Mammy, le poulet frit). Ces signes fonctionnent parce qu'ils sont devenus des stéréotypes qui évoquent le lieu et le genre en question.

Au niveau de la réception du film, les stéréotypes fournissent un moyen de compréhension, "d'intellection", facile et immédiate.⁷ Mais, ce sont également des outils dont on se sert au stade de la conception, et qui, à ce titre, facilitent l'écriture filmique. Cette économie de l'écriture filmique trouve une illustration dans une anecdote racontée par les scénaristes du film, David Newton et Robert Benton, qui auraient voulu montrer un troupeau de bétail (les célèbres bovins à longues cornes), pour connoter l'icône du cowboy, et durent y renoncer pour des raisons financières (Geist, 336-7). On voit donc que l'axe paradigmatique propose non seulement le choix entre des éléments stéréotypés et non stéréotypés, mais aussi la commutation entre des stéréotypes différents. Toutefois, les images constitutives du paradigme du western jouent des rôles différents. Celles que les scénaristes ont choisies (bottes de cowboy, pieds de chevaux) participent davantage de la thématique du film. L'inversion pieds/tête (qui de plus ne correspondent pas à la même personne, ainsi qu'il a été dit) par laquelle le film débute ne fait que renforcer l'idée de "crooked" (tordu), de renversement de rôles et de subterfuge, problématique majeure du film.

Tzvetan Todorov remarque "l'impossibilité d'une représentation iconique généralisée", c'est-à-dire que, contrairement à l'écriture phonétique, le signe iconique n'est pas applicable en toute circonstance (Ducrot et Todorov, 252-3). Toutefois, il semble que le signe iconique atteigne un niveau d'abstraction fort élevé lorsqu'il s'agit de stéréotypes. Certaines composantes cinématographiques ont acquis ce caractère bien avant la fin des années soixante et véhiculent à ce titre une valeur notionnelle et généralisatrice comparable à celle des mots ou des

⁶ Avec son mari, elle rappelle également les *Old Faithfuls* de *Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915), comparaison qui sera démentie quelques instants après par le manque de dévouement du couple à l'égard de leur maître lorsque les cowboys font irruption dans la maison.

⁷ Sur la notion de compréhension, dite "intellection filmique", voir Morin, 196, et Christian Metz, 1968, "Le cinéma: langue ou langage", 48-9 et 76.

Penny STARFIELD : Les bottes de cowboy

expressions toutes faites.

Donc, tout en étant d'accord avec Christian Metz sur les limites d'une comparaison entre les écritures filmique et idéographique, certains éléments du discours filmique n'en tendent pas moins vers l'idéogramme.

Certes, Metz observe que "le graphème qui désigne l'«arbre» ne note pas l'arbre comme objet du monde (le référent), mais une certaine notion de l'arbre" (Metz, 191). Il évoque la "richesse concrète de l'image cinématographique" et le fait que, contrairement au dessin qui réduit tous les arbres à "un graphème unique, aux contours «normalisés», figurant la notion générale d'arbre sans *représenter* aucun arbre particulier", le cinéma "ne peut nous montrer que des arbres singuliers avec les nodosités de leur tronc et tout le détail frémissant de leur feuillage" (Metz, 208).

Il me semble toutefois que certains signes iconiques comme celui des "bottes de cowboy" sont devenus conventionnels et codifiés, ont atteint un degré de schématisation qui fonctionne dans les textes filmiques sans que leurs traits particuliers n'attirent l'attention.

En linguistique de l'énonciation, Antoine Culioli définit les notions comme des "systèmes de représentation complexes de propriétés physico-culturelles" (Culioli, 1990, 50) qui "ne correspondent pas à un lexique dans une langue donnée" (Culioli, 1985, 25). Il décrit le devenir de la notion comme un processus d'abstraction permettant un passage de l'occurrence phénoménale à l'occurrence abstraite (Culioli, 1991, 69-70). On accède à la notion par le biais de types qui permet une concrétisation des traits pertinents d'une notion (Culioli, 1985, 26-7).⁸

Si l'on se rapporte au concept du stéréotype chez l'ethnologue André Leroi-Gourhan à propos de la notion d'outil, on voit comment un certain type, le stéréotype, permet de concrétiser la notion.

[l'outil] doit répondre à des formes constantes, à un véritable stéréotype. C'est en effet la règle pour tous les produits de l'industrie humaine aux temps historiques: il existe un stéréotype du couteau, de la hache, du char, de l'avion qui n'est pas seulement le produit d'une intelligence cohérente mais le produit de cette intelligence intégrée dans la matière et la fonction. (Leroi-Gourhan, 132-33).

Ainsi, en français, les substantifs "outil", "couteau", "hache", etc., s'emploient-ils au singulier avec l'article défini à valeur générique, tout comme le substantif "le stéréotype". L'objet-stéréotype rassemble tous les caractères de base de l'objet en question. Il ne s'agit pas d'objets qui ont une existence réelle, mais d'objets imaginaires. On ne peut parler de référent quand il

⁸ Culioli distingue entre les différents types (prototype, archétype) et définit les stéréotypes comme "des types infléchis par des préjugés d'origine culturelle" (Culioli, 1985, 26-7). J'ai décrit les rapports entre le stéréotype et d'autres types (Starfield, 1993, 42-3, 46-7) et plus particulièrement entre l'archétype et le stéréotype (Starfield, 1993, ch 3e).

Spectacle et specularité

s'agit du stéréotype car le propre du stéréotype est de ne pas référer à un objet réel.

On peut prêter à l'énoncé filmique, comme à l'énoncé linguistique, un niveau de notion qui précède la construction de la relation prédicative.⁹ De plus, le cinéma s'est constitué une matrice essentiellement filmique et cinématographique où les éléments extra-cinématographiques (faits sociaux, intertextualités) sont d'ordre secondaire.

Midnight Cowboy fournit d'autres exemples de stéréotypes lexicalisés du western. Le film débute sur des bruits associés à ce genre et des gros plans sur les bottes de cowboy de Joe Buck (Jon Voight). Celui-ci fredonne une chanson qui s'inscrit dans la plus pure tradition du western, met sa chemise et son chapeau de cowboy, prend une valise faite de peau de vache et traverse un bourg moyen du Texas. Le spectateur assiste ici à la présentation d'un réseau de signes stéréotypés qui signifie "western" et "cowboy", qui crée l'image de la "cowboyité" selon la terminologie de Barthes.¹⁰

En poursuivant la lecture du film, il devient manifeste que ces stéréotypes lexicalisés ne servent pas uniquement de moyen de reconnaissance immédiate, mais qu'ils jouent un rôle fonctionnel et structurant dans le film. Après ce début, le réseau de signes de l'Ouest et du western, qui vient de se mettre en place, se trouve perverti. La caméra recule pour révéler au spectateur un écran de cinéma "drive-in" au-dessous duquel jouent des enfants.¹¹ Joe Buck n'est pas un cowboy mais un homme ordinaire qui fait la plonge dans un restaurant de deuxième catégorie. Lorsqu'il quitte le restaurant et se dirige vers la gare routière (il va prendre le car et non pas la diligence), on entrevoit au premier plan une femme en bigoudis assise sur un banc. Tous ces éléments situent le film au milieu du vingtième siècle.

Par cet écran, le western est présenté comme partie intégrante du cinéma, ce qui est tout de suite démenti par les enfants qui jouent devant l'écran en plein jour, hors de toute séance de projection. On enlève donc au cinéma son statut ritualisé

⁹ Sur les trois niveaux de construction de l'énoncé linguistique (niveaux de notions, de relation prédicative et d'énonciation), voir J. Bouscaren et al., *Linguistique anglaise: initiation à une grammaire de l'énonciation*, Paris: Ophrys, (1991), 1993, 14.

¹⁰ Ce genre de substantif se trouve fréquemment dans les écrits de Barthes pour décrire les propriétés superficielles d'un signe, ainsi la frange des Romains dans le film de *Julius Caesar* (J. Mankiewicz, 1952) qui "affiche de la Romanité" (Barthes, 1957, p28) ou "l'italianité" suggérée par la publicité pour des pâtes qu'il analyse dans "Rhétorique de l'image", *Communications 4*, Paris: Seuil, 1964, 40-51.

¹¹ Le cinéma "drive-in", forme de cinéma en plein air où on assistait à la séance à partir de sa voiture, connut son essor dans les années cinquante. Cette activité populaire était déjà sur le déclin vers la fin des années soixante, accompagné d'un certain déclin du cinéma en général, et de nos jours elle a été entièrement remplacée par la consommation chez soi des produits télévisuels (chaînes de télévision, vidéo et télévision par câble).

Penny STARFIELD : Les bottes de cowboy

d'espace clos noir et de temps réglementé. La banalisation du cinéma s'accroît quelques instants plus tard lorsque Buck contourne une salle de cinéma où passe justement un film avec John Wayne. Il manque plusieurs lettres à son nom, ce qui renforce l'idée de déclin en ce qui concerne le western et, d'une manière plus générale, l'image de l'Ouest. Bruits, chanson, bottes, chapeau, chemise, John Wayne : le western se présente dès lors comme un ensemble de signes figés.

Le début du film fonctionne aussi comme charnière entre le passé et le récit qui va suivre. Si le Texas contemporain sert de point de repère pour le passé, il en va de même pour l'autre monde vers lequel Buck s'achemine : New York. Contrastant avec la ville moderne, les signes qui évoquent la vie contemporaine de l'Amérique moyenne (la femme en bigoudis, etc.) changent maintenant de sens, pour devenir signes du passé. Buck quitte le monde du cinéma, le monde statique et vieillot de ce bourg texan pour aller vers la vie "réelle", vers une vie moderne marquée par le changement. Ce déplacement dans une Amérique contemporaine de l'Ouest à l'Est, renversant le mouvement habituel des westerns, fait de Buck un personnage double. En tant que cowboy, il représente un stéréotype filmique sorti de son contexte habituel pour être placé dans un contexte insolite. Il est également le Texan contemporain quittant son cadre habituel pour un contexte nouveau. Son évolution s'accompagne de la perte progressive de tout ce qui signifie "cowboy" et "Texan" : ses chemises, sa valise, son chapeau, ses bottes, même le geste spontané du cowboy qui jette son chapeau en l'air, en poussant un "youpi". La transformation atteint un paroxysme lorsque, arrivé en Floride, il échange les quelques vêtements qui lui restent contre une chemise et un short ordinaires. Cette suppression de signes fortement connotés marque le passage du monde fictif qu'il s'est construit au monde de la réalité.

Midnight Cowboy montre comment les bottes de cowboy sortent du cadre du western pour acquérir une certaine autonomie. Ce dernier phénomène se produit lorsque le cadre à l'intérieur duquel se trouvent les bottes de cowboy n'est pas le western. *Taxi Driver* en fournit un autre exemple. Portées par un New Yorkais, Travis Bickle (Robert De Niro), les bottes de cowboy renvoient maintenant au western. Avant de partir pour son équipée meurtrière, Bickle le justicier astique soigneusement ses bottes de cowboy. L'emploi de ce signe iconique a pour conséquence de le rapprocher d'un justicier de western, et, en effet, Robert Kolker fait le parallèle entre ce film et *The Searchers* de John Ford (Kolker, 197-8). Par ses accessoires, Bickle opère un curieux mélange des signes de cowboy (les bottes), d'Indien (sa coiffure) et de gangster (sa collection de fusils). Ce dernier champ sémantique est renforcé par le décor, la ville étant le cadre de prédilection des gangsters.

En effet, dans les films des années 60-70, le stéréotype lexicalisé des bottes de cowboy se trouve déjà dépassé. Être pleinement lexicalisé, cela veut dire que le nom dépendant "cowboy" n'a plus qu'un sens "virtuel" qui exclut "toute référence aux coordonnées du réel" comme le nom "berger" dans "chien de

Spectacle et spécularité

berger" (Bonnard, 103). Or, dans les années 60-70, le stéréotype lexicalisé n'est plus neutre : il s'affiche comme stéréotype. Par l'emploi réflexif, l'aspect figé et lexicalisé du stéréotype se trouve détruit, ce qui permet de constater des élargissements sémantiques de l'unité en question.

Les bottes de cowboy ne sont plus de simples bottes que porte un cowboy. Dans ces films, elles renvoient à l'histoire et aux mythes du cinéma américain: leur référent se trouve dans des films antérieurs. Elles acquièrent également un nouveau statut grâce à leur présence dans des films dont l'action se situe à l'époque contemporaine. Les stéréotypes lexicalisés réflexifs sont surchargés de sens; la virtualité antérieure éventuelle d'un élément se trouve maintenant réactualisée. Le stéréotype participe des systèmes seconds décrits par Roland Barthes où le signe du deuxième niveau contient, non pas un "sens" comme le signe du premier niveau, mais une "signification" dont la double fonction est de désigner et de notifier, de faire comprendre et d'imposer (Barthes, 1957, 200).

Dans les trois cas décrits ci-dessus, les bottes de cowboy présentées n'ont pas de marques distinctives. On peut les situer à un niveau d'abstraction semblable à celui du stéréotype chez Leroi-Gourhan et celui de la notion chez Culioli. Dans *Duel*, au contraire, on voit un emploi du même élément qui le rend particulier, qui lui ôte son caractère abstrait pour le reclasser comme phénomène et comme occurrence. Le protagoniste, David Mann, cherche à identifier le chauffeur de camion qui le persécute. Il pense pouvoir le reconnaître parmi les clients d'un café grâce à ses bottes, un des rares indices qu'il possède pour retrouver cet homme. Or, il découvre que chaque paire de bottes portée par les autres clients est unique, tout comme chaque visage qu'il scrute, et qui lui rend son regard.

Spielberg donne ainsi une valeur nouvelle particulière à l'élément stéréotypé, les bottes de cowboy et, en même temps, il établit le lien avec un des thèmes du film, c'est-à-dire la rencontre avec l'Autre. La particularisation des bottes accentue l'individualisation des visages et, par ce biais, enlève à l'Autre l'uniformité qu'on lui prête habituellement dans les films américains classiques (Géré, 40) même si dans le film en question, la méfiance envers l'Autre ne disparaît pas. Thème important de l'époque, le désir d'aller vers l'Autre à l'intérieur de la société américaine (Starfield, 1995) se traduit par cette tentative de décomposer l'Autre indivisible. Chaque paire de bottes acquiert ainsi un statut individuel, mettant l'accent sur l'individualité humaine face à un plus grand "Autre" au visage infilmable (le spectateur ne verra jamais le visage du camionneur). Cette particularisation de l'homme (man) est en accord avec la réaffirmation de l'individu lui-même (David Mann), qui est l'aboutissement du film (Starfield, 1993, 264-6).

Cette séquence fournit un exemple du détournement du sens des signes fortement stéréotypés, caractéristique du cinéma de cette période, et elle illustre également comment l'usage que l'on en faisait (transformations, jeu avec le stéréotype, etc.) influe sur le film entier. Elle est intéressante parce qu'elle démontre en même

Penny STARFIELD : Les bottes de cowboy

temps comment le choix cinématographique se fait. Dans l'exemple de *There was a Crooked Man*, il y avait un choix paradigmatique entre deux signes différents (bottes/bétail) pour évoquer le western. Dans *Duel*, le choix paradigmatique s'affine pour se situer à l'intérieur d'un même champ notionnel. Le regard de David Mann qui parcourt les bottes afin de découvrir son adversaire est à mettre en parallèle avec l'opération énonciative de parcours, à savoir le fait de "passer en revue tous les éléments d'une classe sans en distinguer aucun" (Chuquet, 44) ou encore "toutes les occurrences possibles du procès sans s'arrêter sur aucune" (Chuquet, 105). Le parcours présuppose l'homogénéité de la classe, puisque celle-ci se définit comme un ensemble dont tous les éléments ont au moins un sème commun. Mais l'opération même de "parcourir une classe" nous met en contact avec chacun des composants de la classe, faisant voler en éclats l'unique et l'indivisible, ce qui nous amène vers le particulier.

L'emploi du stéréotype "bottes de cowboy" dans ces films illustre comment les stéréotypes peuvent influencer sur la signification globale d'un film. L'emploi réflexif des stéréotypes lexicalisés fait éclater le bloc figé signifiant/signifié, permettant des changements sémantiques. Il donne naissance à de nouveaux signifiés qui, à leur tour, se répercutent sur les stéréotypes narratifs filmiques. Ainsi le signe iconique "bottes de cowboy" ne fait-il dès lors plus partie d'un système schématique de reconnaissance rapide : il devient à proprement parler vecteur de sens.

Bibliographie

- AMOSSY, RUTH et ROSEN, Elisheva *Le discours du cliché*, Paris : Éditions CDU et SEDES, 1982.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, coll. «Points», 1957.
- BARTHES, Roland, "Éléments de sémiologie", *Communications 4*, Paris : Seuil, 1964.
- BONNARD, Henri, *Code du français courant*, Paris : Magnard, 1993.
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge : Harvard University Press, (1971), 1979.
- CHUQUET, Hélène et PAILLARD, Michel, *Approche linguistique de problèmes de traduction*, Paris : Ophrys, 1989.
- CULIOLI, Antoine, *Notes du séminaire de D.E.A.*, 1983-1984, Département de recherches linguistiques, Université de Paris 7, Poitiers, 1985.
- CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations*, tome 1, Paris: Ophrys, 1990.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, coll. «Points», 1972.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, New Jersey: Princeton University Press, Princeton, (1957), 1973.
- GÉRÉ, François, "L'imaginaire raciste: la mesure de l'homme", *Cahiers du Cinéma*, n°315, septembre 1980, 37-42.
- GEIST, Kenneth L., *Pictures Will Talk: The Life and Times of Joseph L. Mankiewicz*, New York : Charles Schreiber Sons, 1978.
- JAKOBSON, Roman, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies", *Fundamentals of Language*, La Haye: 1956, in *Essais de linguistique générale*, Paris : Minuit, 1963.