

Le cinéma : nouvelle hégémonie culturelle

Monique DAGNAUD

Le cinéma est devenu le spectacle de référence d'un monde globalisé. Telle est la thèse défendue par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy : un « hypercinéma » a vu le jour en écho à l'hypermodernité contemporaine, débordant le cercle des salles obscures pour investir la télévision, internet, la publicité... Une position séduisante mais discutable, selon Monique Dagnaud.

Recensé :

Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Ecran global*, Paris, Le Seuil, 2007

Dans *{L'Ecran global}*, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy désignent le cinéma comme *le* spectacle de référence dans un monde globalisé. Ils le décrivent comme la matrice à partir de laquelle les sociétés se pensent et se projettent. Et pour soutenir cette proposition, ils affirment que tous les autres types d'écran, de la télévision à la vidéosurveillance en passant par internet, filtrent la réalité selon le prisme du septième art. Rappelant que ce dernier est en recul parmi les pratiques culturelles, en tout cas pour la fréquentation en salles, ils entendent démontrer que « son influence globale s'accroît, s'imposant comme cinématographisation du monde, vision du monde faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement ». Le glamour et le *{star system}* comme styles emblématiques de l'hypermodernité contemporaine.

Le livre balaie l'histoire du cinéma, art de masse, cosmopolite et à vision planétaire dès ses origines. Il insiste sur l'engouement sidérant que suscita, immédiatement et partout dans le monde, « l'usine à rêve ». Les auteurs relient cet enthousiasme à la révolution culturelle qu'opère le réalisme de l'expression cinématographique. Un réalisme qui induit « une éclipse

de la distance » (Daniel Bell), et signe le passage d'une culture de la contemplation à une culture centrée sur la sensation. Les films de cinéma incarnent cette « œuvre ouverte » finement décrite par Umberto Eco, une œuvre dont l'ambiguïté, l'indétermination cèdent une large place à l'interprétation. Enfin, autre raison de ce succès, les récits puisent leur inspiration dans les affres de l'individualisme : solitude, incommunicabilité, silence, couple, liberté, violence...

Mais ce qui intéresse surtout les deux auteurs, c'est l'association entre l'hypermodernité, la déclinaison de tous les excès, et le cinéma d'aujourd'hui. Ils dépeignent trois processus. D'abord, un débordement tous azimuts : toujours plus d'images spectaculaires, toujours plus de mouvements, toujours plus d'explorations de sujets *{border line}* (sexe, violence, déjante sur les routes, etc.), toujours plus de personnages *{destroy}* (les monstres, les pervers...), toujours plus de plans, toujours plus de sons et de musique, des films de plus en plus longs. Ensuite, une complexification formelle : l'audace bouscule les codes du récit, les canons esthétiques se renouvellent, se diversifient, s'hybrident ; la narration peut s'échapper de la simplicité du cinéma classique, le récit se déstructure, l'unité d'action vole en éclats, les éléments accessoires du récit peuvent prendre le dessus sur le fil central de l'histoire. Enfin, l'autoréférentialité : ce cinéma se déploie en puisant dans la sédimentation des références cinématographiques, use du second degré et de la parodie, multiplie les recyclages, l'humour, les réinterprétations décalées. En un mot, s'accumulent les signes et les effets de sens qui favorisent la prise de distance du spectateur.

Ces aspects « construisent une filmographie affranchie des normes passées », un hypercinéma qui s'impose comme le phare, la norme pour les films mondiaux. Ce cinéma contemporain ne se résume pas aux superproductions hollywoodiennes toujours citées, il présente, de fait, un visage multiple. Dans la cinématographie d'aujourd'hui, les clivages entre art et industrie, entre cinéma d'auteur et cinéma commercial s'estompent... Se détachent alors trois types d'œuvres : un cinéma de recherche (exemple : le festival de Sundance) ; des productions à grand spectacle ayant pour cible un public mondial (produits souvent sans ambition, assis sur de gros budgets), et des « films d'auteur qui s'affinent et se sophistiquent ». En outre, parallèlement à des films qui surenchérissent dans l'extravagance et la démesure, fleurissent des œuvres « souvent vecteurs d'affirmation culturelles pour des petits Etats ou pour des nations émergentes ». Dans ces films en particulier, en général financés par des systèmes étatiques, et mobilisant aussi des fonds issus de sources géographiques hétérogènes, les identités se mêlent, les emprunts croisés abondent, et émerge une culture de l'image « déterritorialisée ou transculturelle ».

Partant du constat que le documentaire diffusé en salle est devenu particulièrement prisé, les auteurs opèrent une plongée dans les rapports entre cinéma et captation de la réalité.

Le documentaire est une voie pour se repérer dans le monde à une époque de disparition des grandes visions historiques et des idéologies. Il autorise un retour sur « les réalités immédiates », captées à travers « les droits de l'homme, élargis aux droits de la terre ». Il permet de retrouver un univers rassurant, humaniste, peut-être en voie de disparition (par exemple l'école mythique du petit village de l'Aveyron de *{Etre et Avoir}*), mais dont la caméra affirme qu'il perdure. Autre talent du documentaire : sa force de démystification, sa capacité à dénoncer les mensonges, à déboulonner « la caverne des illusions ». Ils notent enfin sa capacité à suivre les méandres de l'intime, à tirer tous les partis de la culture psy (films sur les enfants, les désordres amoureux) ou des plaisirs hédonistes. Et les auteurs concluent : « il faut considérer le sacre du documentaire comme l'une des figures de l'avancée de l'imaginaire démocratique travaillant à réduire les inscriptions hiérarchiques de la dissemblance parmi les hommes ».

Gilles Lipovetsky et Jean Serroy signalent enfin combien la fiction cinématographique, puisant dans ses codes et son esthétisme renouvelés, exprime les angoisses et interrogations de la société techniciste libérale : les dérives de la technoscience, les désastres écologiques, la violence sociale, la montée de la délinquance liée à l'exclusion, la marginalité, la question des droits de l'homme, de l'identité nationale, etc. Tressant de nouvelles mythologies sur lesquelles s'appuie le spectateur pour penser la société ou négocier avec elle, ce cinéma manifeste plutôt un pessimisme ou en tout cas des doutes, voire des craintes profondes, sur la marche du monde.

Fixés au départ sur la parabole de l'hypercinéma, les auteurs s'en éloignent considérablement et finissent par suivre les dédales composites du cinéma contemporain. Celui-ci se révèle plus diversifié et plus subtile que les spectacles démesurés, formatés autour de la violence extrême et du sexe qu'Hollywood produit : films qui fournissent le socle économique du cinéma américain. Ce voyage montre la multiplicité et l'intensité de la créativité des scénaristes et des réalisateurs qui puisent dans l'évolution des sociétés, tout en agissant sur elles, selon ce rapport circulaire que décrivait Edgar Morin dans *{L'esprit du temps}* : « Ce double mouvement de l'imaginaire mimant le réel, et du réel prenant les couleurs de l'imaginaire ». Au final, l'affirmation sur le rôle matriciel de l'hypercinéma mériterait d'être nuancée à la lumière même de l'exploration menée par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy.

A la recherche du cinéma *{mainstream}* qui se déploie via la mondialisation de l'économie et de la consommation, les auteurs oublient parfois combien les œuvres cinématographiques comportent un ancrage culturel et territorial. Certes, aucune pureté culturelle n'existe dans un monde d'échanges, et le métissage et les emprunts réciproques sont

à l'œuvre dans une culture mondialisée ; certes, le caractère national des œuvres mérite parfois discussion dans une activité économique qui recourt à des capitaux d'origines hétérogènes et qui, presque toujours, réunit pour un même projet des auteurs, des réalisateurs et des acteurs d'horizons fort divers. Et pourtant, les films plongent leurs racines dans des identités géographiques et sociétales. Souvent, ils « expriment » une société particulière. Par exemple, les blockbusters américains, d'une part, et les blockbusters indiens, de l'autre, incarnent d'abord, par leur facture, leurs structures narratives, leurs sujets de prédilection, des mythologies régionales.

La thèse sur l'hypercinéma s'affaiblit aussi face à la télévision, en dépit des efforts de démonstration engagés par les auteurs. Visant à mettre en scène la banalité quotidienne, la « folle du logis », dans beaucoup de ses programmes (à l'exception des variétés), s'éloigne radicalement de l'esthétique chic et choc promue par Hollywood. Il faut une imagination déferlante pour déceler dans le vague négligé des présentatrices météo ou des animateurs de débats, ou même la télé-réalité, l'esthétique glamour des stars. La télévision fonctionne selon un principe de réfraction du public, instille en quelque sorte un culte de l'homme ordinaire, et écarte le principe de la sublimation et du mystère. A la télévision, il y a des « vedettes » et non des stars assène Serge Daney. Les animateurs et les journalistes présentateurs, loin d'être drapés d'un voile d'inaccessibilité, jouent dans le registre de la proximité et de la convivialité : ils s'offrent en médiateurs entre l'univers du petit écran et du public. En regardant le spectateur droit dans les yeux, ils le préviennent qu'il y a quelque chose de « vrai », d'authenticité dans ce qu'ils énoncent. Tout le contraire de l'image énigmatique des stars du septième art. Ces dernières d'ailleurs descendent de plus en plus souvent de leur piédestal et investissent l'arène populaire, le temps d'un spot publicitaire télévisé – ah ! Depardieu dégustant les pâtes Barilla ... – ou d'un téléfilm, prouvant une contamination du cinéma par la bonhomie de la télévision. Force est de le constater : dans le domaine des images, le registre « glamour, luxe et volupté » est en lutte avec un registre de la représentation complice du monde commun, celui du *{cool}*, du « sans-*façon* », de l'intime.

La thèse de l'hypercinéma a aussi du mal à s'appliquer à internet, royaume de l'expression de soi et de l'image volée, donc peu léchée. Le culte de l'amateur, la culture du partage d'expériences entre individus ordinaires posent une rupture avec l'affirmation artistique du « grand cinéma ». Il en est de même de la ferveur pour la gratuité, en opposition avec l'économie de casino qui caractérise le septième art.

Au total, l'idée d'une focale « cinéma » qui imposerait son hégémonie est assez forcée. Pourtant, l'itinéraire intellectuel proposé dans ce livre est séduisant et en pointant le sacre de « l'esprit cinéma », les auteurs touchent souvent juste. Des jeunes de banlieue aux leaders politiques, la mise en scène spectaculaire de soi (« branchitude » vestimentaire, lunettes noires et mouvements stylisés du corps) est prisée. De fait, la trace du sophistiqué se repère avec éclat dans la mode, en particulier dans les publicités des marques stars, dans le luxe offert comme étiage démocratique. Sur ce terrain, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy trouvent leur fil, et nous convainquent de l'influence de l'hypercinéma. Le glamour dévale dans la vie sociale par le torrent de la publicité présente partout et source nourricière de tous les écrans. Voilà la vraie alliance, le pacte secret de nos sociétés : l'apothéose hollywoodienne et le business mondialisé des marques.

Texte paru dans laviedesidees.fr, le 2 janvier 2008

© laviedesidees.fr