

Le Cinéma de consommation dans la nouvelle sphère intermédiatique

Dans nombre de films, l'ordinateur, la télévision, le texte interviennent concurremment à l'image filmique de base. Cette mixité médiatique dans le cinéma commercial, notamment dans *8mm* de Joel Schumacher, fait l'objet de la présente analyse.

Un récent Colloque international consacré à "la nouvelle sphère intermédiatique" à Montréal a dessiné un espace d'échange et de mixité entre médias qui serait caractéristique des récentes mutations technologiques dans la communication. Il est vrai que l'ordinateur "convoque" sur son écran toutes sortes de systèmes sémiotiques — tant iconiques que symboliques ou indiciels — de la peinture à la photographie, du texte imprimé à la carte géographique, du graphique à l'image animée. C'est l'apanage du cédérom mais cette pratique multi ou inter-médiale ne mettra sans doute pas beaucoup de temps à gagner nos ordinateurs domestiques où elle est parfois présente de manière liminale. Cette mixité qui permet au lecteur de circuler d'un "texte" à l'autre, d'un système à l'autre, voire de les superposer, est-elle cependant de l'ordre de la juxtaposition ou de l'articulation? La notion d'intermedialität, introduite il y a déjà plusieurs années par Jurgen Müller (Université de Mannheim et aujourd'hui d'Amsterdam), semble inférer de son préfixe qu'elle suppose la liaison, l'échange.

C'est un premier point.

Un autre est la valeur de la notion : prend-elle la mesure empirique d'un phénomène ou est-elle un concept opératoire ? De mass media à media, de médium à media, mix-medias (ou medias mixtes), multimédias et désormais intermedias, qu'appelle-t-on désormais "media"? A mesure que s'allège l'apparence technologique, institutionnelle, matérielle enfin des moyens de communication (transparence), on en vient à appeler media la seule matière de l'expression, voire le langage ou le code. L'intermédiatité en vient alors à se confondre avec la pluricodicité voire l'intertextualité de jadis (années 70). En fait les chances de validité de la notion tiennent peut-être à leur inscription dans une optique stylistique au sens des Formalistes russes plutôt qu'en des définitions en termes sémiotiques ou de schémas de communication: quand un "texte" — quel que soit son support et sa nature — inclut en son sein un moyen de communication ou d'expression en tant que tel, "collé" en quelque sorte à même son tissu propre, advient l'inter. Si, au contraire, on a naturalisé cette insertion (un personnage dans un film prend un

livre et le feuillet, un tableau est accroché au mur etc. avec tous les paramètres intégratifs de la diégétisation), cet inter, naturalisé, n'existe pas.

Ce prologue nous amène à considérer au sein de ladite "sphère" un seul média (ou médium), le cinéma, et en son sein un phénomène qui relèverait, sous la forme — peut-être — d'un symptôme, de cette intermédiatité. Il n'est pas rare en effet de voir dans le cinéma de consommation courante (le cinéma "art de masse") le recours à une mixité médiatique à même l'écran. Si l'on reprend, à propos de l'art de masse, la réflexion de Noël Carroll sur la question, on rencontre une série de paramètres définitoires tels que: formes narratives, symbolisme, affects intentionnellement orientés vers l'accessibilité la plus aisée, la plus immédiate possible, par le plus grand nombre, de la part d'un public peu ou pas instruit dont l'œuvre construit et renforce les attentes au moyen de la répétition et du stéréotype. Par conséquent il est important de remarquer que cet art de masse peut désormais user de cette mixité intermédiatique qu'on aurait pu a priori considérer comme réservée à une happy few.

Nous ne voulons pas parler ici du recours à des technologies nouvelles et composites permettant, via le numérique en particulier, de créer ex nihilo sur l'écran primitivement réservé à recueillir les traces lumineuses d'un réel profilmique, des créatures ou des objets fabuleux. En ce cas, héritiers des trucages optiques de Méliès ou O'Brien (*King Kong*), Digital Domain et autres officines spécialisées auxquelles recourent Spielberg ou Cameron, ne font que se soumettre à l'ordre iconique dont il importe peu au spectateur de savoir qu'il est manipulé devant, dans la caméra ou dans l'ordinateur puisque l'effet de réalité visé est obtenu.

Nous voulons parler de ces films où l'ordinateur, la télévision, le texte interviennent concurremment à l'image cinéma: dans *Harcèlement*, Michael Douglas entre dans l'imagerie virtuelle — et nous avec — et le film, en conséquence, se poursuit et se joue en partie dans cet autre monde que le monde posé comme réalité. Dans *Jurassic Park* l'enfant parvenait à retrouver les

connexions sur l'ordinateur permettant de refermer les cages et entraver la catastrophe programmée par l'informaticien infantile et fou. Dans *Natural Born Killers* le monde où se meuvent les personnages est pénétré de l'imagerie télévisuelle, jeu vidéo, elle forme une sorte d'environnement (paysage "extérieur"). Ainsi, à l'égal de la part la plus stimulante de *The Truman Show*, l'univers de fiction proposé par bon nombre de films est aujourd'hui donné comme intérieur à une "sphère" médiatique dont le cinéma n'est qu'une des composantes et que les prophètes du virtuel (comme Philippe Quéau) célèbrent comme l'avènement d'un monde nouveau.

Ce phénomène est-il, sous un habillage nouveau, celui de l'auto-réflexivité qui accompagne, à vrai dire, le cinéma depuis ses débuts ? Dans les années 1900 il existe des films où l'on regarde un film (moyen le plus souvent de dévoiler l'infidélité conjugale) et Buster Keaton a porté la question à son point culminant avec *Sherlock Jr* et *The Cameraman*, suivi de près par *L'Homme à la caméra* de Vertov. Or ces films — et tous ceux qui suivirent comme certains Lang (*Fury*, *Beyond a Reasonable Doubt*), *The Peeping Tom* ou *La Mort en direct* (ou son succédané américain, *Strange Days*, signé K. Bigelow-J. Cameron) — se fondent sur le rapport de la représentation au réel (ce dernier fût-il posé comme inatteignable: le voyeur qui veut saisir le moment suprême à la mort de ses victimes). A l'inverse, les films récents qu'on a cités "intériorisent" ce réel dans la représentation, c'est-à-dire construisent un monde intérieur aux images ou aux médias, autonome, sans dehors, un monde intra-utérin, le "monde comme représentation".

Le cinéaste autrichien Michael Haeneke a consacré la plupart de ses films à interroger cette question dans une perspective morale, montrant comment un jeune garçon peut être conduit à tuer sa camarade de classe par croyance en un monde de la seule représentation (vidéo) qu'on peut manipuler à sa guise (avant-arrière, arrêt sur image) ou un père toute sa famille, etc.

Cela nous conduit à examiner brièvement un récent film américain qui a été unanimement rejeté par la critique américaine, suivie par l'européenne: *8 mm* de Joel Schumacher. Ce film fonde son récit sur l'enquête d'un "privé" chargé de retrouver une actrice de film X repérée dans une copie 8mm. Dans ce film, la fille est découpée en morceaux au terme d'un rituel "sadomasochiste". Or le cinéma permettant tous les trucages, on peut penser a priori que la jeune fille n'a fait que simuler cette mort affreuse. L'enquête, qui est aussi une quête pour la vérité (est-ce possible, comment est-

ce possible? pourquoi?), aboutit au contraire à établir qu'il y a bien eu meurtre et le privé s'efforcera de faire justice.

Contrairement aux films qui intériorisent le réel dans la représentation, celui de Schumacher insiste donc sur le lien référentiel. A tel point qu'il opère un échange entre le film interdit (c'est un film superX, un "snuff-movie") qu'on ne voit pas, et le film autorisé — celui que le spectateur voit dans une salle, tourné — en faisant passer l'irreprésentable de la représentation du premier (8mm) dans la "réalité" du second (en 35mm). Le privé, en effet, tue sauvagement les coupables devant nous et donc réalise ce que l'on nous disait du film 8mm!



Photo accordée par Twentieth Century Fox (Switzerland)

Est-ce cette "sortie" du monde clos de la représentation (le monde des "toons" toujours insulaire) qu'on ne pardonne pas à Schumacher? La bonne conscience critique (qui n'a d'égale que la bonne conscience des correspondants de guerre sans doute) n'aime pas qu'on la tire de l'imago du sein maternel.

Samuel Goldenmann