

24 images

24 iMAGES

Cin-écrits

L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne, de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 362 pages

Pierre Barrette

Numéro 138, septembre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

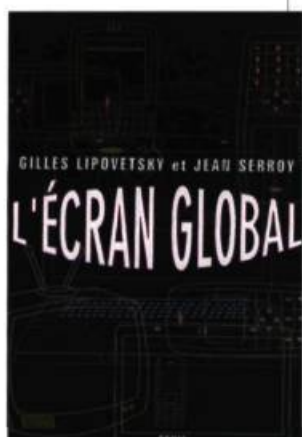
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Barrette, P. (2008). Compte rendu de [Cin-écrits / *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 362 pages]. *24 images*, (138), 31–31.



L'ÉCRAN GLOBAL. CULTURE-MÉDIAS ET CINÉMA À L'ÂGE HYPERMODERNE

de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 362 pages

Gilles Lipovetsky est un penseur suffisamment important pour que la parution de *L'écran global*, qu'il consacre au septième art, constitue une sorte d'événement dans le petit monde des études cinématographiques. Écrit en collaboration avec Jean Serroy, critique de cinéma au *Dauphiné libéré* et spécialiste de la production contemporaine qui a publié en 2006 un pavé de près de 900 pages sur le sujet, *Entre deux siècles*, l'essai est par ailleurs tout à fait fidèle à l'esprit d'une œuvre qui, depuis *L'ère du vide*, se penche avec beaucoup de perspicacité sur ce qu'il est désormais convenu d'appeler notre condition *postmoderne*, devenue dans ses derniers travaux l'âge *hypermoderne*. Lipovetsky et Serroy y développent la thèse selon laquelle le cinéma agit en quelque sorte dans le monde d'aujourd'hui – un monde caractérisé par la globalisation tous azimuts et l'hyperconsommation, mais aussi par un désinvestissement de la chose publique résultant dans la survalorisation de l'individu – comme le principe actif au cœur d'une logique qu'on voit désormais se disséminer et contaminer l'ensemble de la société. Loin d'annoncer comme plusieurs l'ont fait depuis 25 ans sa mort ou même un quelconque déclin face à la compétition croissante de la télévision, d'Internet et bientôt du cellulaire, les auteurs décrivent plutôt le cinéma comme le spectacle de référence par excellence qui, au moment même où la fréquentation en salle tend à chuter, impose son aura et son mode de fonctionnement – spectacularisation, « starification », divertissement – à tous les écrans du monde.

Caractéristique de l'approche privilégiée par Lipovetsky dans ses œuvres récentes – on peut penser au *Crépuscule du devoir* et au *Bonheur paradoxal* –, *L'écran global* ratisse large, très large ; prenant appui sur une lecture historique des développements de l'industrie cinématographique au xx^e siècle avant d'embrasser par un regard surplombant l'ensemble de la production contemporaine, les deux premiers tiers de l'essai sembleront peut-être passer un peu vite sur une matière foisonnante et complexe. Cela est possiblement dû au champ de spécialisation de Lipovetsky qui, pourtant loin de se poser en dilettante, approche ce « nouveau » domaine d'investigation un peu comme une terre vierge, d'où parfois certaines évidences assénées comme des révélations ; ainsi, toute la discussion concernant le cinéma, art moderne dès sa naissance et se développant en art hypermoderne à partir des années 1980, n'ajoute pas grand-chose à notre compréhension de ces questions, abordées déjà avec une plus grande intelligence chez Youssef Ishaghpour, Noël Burch ou Gilles Deleuze, par exemple.

L'écran global partage d'ailleurs avec *L'image-mouvement* et *L'image-temps* des préoccupations taxonomiques qui conduisent ses auteurs à découvrir dans le cinéma contemporain de nouvelles catégories d'images (appelées images-excès, image multiplexe et image-distance, conformément au modèle jadis proposé par Deleuze). Mais là où le travail de ce dernier portait d'une lecture *sémiotique* du cinéma, largement dégagée des contingences contextuelles, l'effort consenti par Lipovetsky et Serroy relève davantage de la sociologie et vise plutôt à dévoiler combien les caractéristiques de ces images reproduisent en fait les tendances lourdes de la société hypermoderne. La suite de l'essai (la deuxième partie, consacrée aux nouvelles mythologies) confirme d'ailleurs ce parti pris, puisque Lipovetsky et Serroy y abordent, dans une perspective nettement thématique, la manière dont certaines préoccupations propres à notre époque – écologie,

mondialisation, individualisme, etc. – sont traitées par les films aujourd'hui. Le regard y est étonnamment ample et diversifié, passant du *blockbuster* au film d'auteur, du cinéma français à la production asiatique, de la fiction au documentaire, mais justement à cause du nombre de films évoqués – près de 600 ! – la qualité de la démonstration dépend bien plus de l'exhaustivité du corpus que de la finesse des analyses qu'on y propose.

Les intuitions les plus intéressantes – mais aussi les plus controversées – des deux essayistes se trouvent dans la dernière section du livre. S'intéressant tour à tour à la télévision, à la publicité puis à la multiplication des écrans de toutes sortes dans la dernière décennie (ordinateur, moniteur de surveillance, téléphone cellulaire), ils constatent combien l'esprit du cinéma se trouve désormais en situation d'ubiquité totale, habitant aussi bien la logique publicitaire que les nouvelles séries télévisées, s'affichant de manière durable dans le mode de retransmission du sport, les jeux vidéo, les clips musicaux, dans l'art vidéo. Cette volonté affichée de faire triompher partout la logique cinématographique – par exemple par le procès de la « starification », autrefois analysée par Edgar Morin – semble toutefois un peu forcée ; la télévision, par exemple, au contraire de ce qu'avancent les auteurs, fonctionne davantage à la promiscuité qu'à la distance, et les « vedettes » du petit écran se meuvent dans un espace de familiarité qui n'a pas grand-chose à voir avec l'Olympe éthéré que constitue Hollywood.

Mais, somme toute, cette invitation à traverser horizontalement la diversité des écrans à la recherche des signes du cinéma reste fort séduisante ; elle réussit malgré ses lacunes à faire la preuve que la persistance du septième art déborde largement au xx^e siècle les limites de la salle de cinéma, contaminant sinon l'ensemble de ce qu'il est convenu ici d'appeler la *culture-médias*, du moins des pans entiers de son envahissante présence. ■