

Devenir Tom Cruise, de l'argentique au numérique

Sylvain Lavallée

Au cœur de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) se trouve ce plan surprenant : le personnage principal, joué par Tom Cruise, confronte une prédiction de son avenir, des images photographiques mouvantes le montrant tuer un homme. La caméra de Steven Spielberg se positionne alors derrière l'écran semi-transparent sur lequel défile cet enregistrement, pour surimposer ainsi l'image du Tom-Cruise-futur-meurtrier à celle du Tom-Cruise-présent-spectateur : comment comprendre l'angoisse étreignant visiblement Tom Cruise à ce moment ? Est-il horrifié parce qu'il ne se reconnaît pas dans cette image, ou au contraire parce qu'il ne se reconnaît que trop bien ?

Après avoir vu son reflet du futur, Tom Cruise fuit les autorités, qui veulent l'arrêter avant qu'il ne commette ce qu'il n'a pas encore commis : la situation est familière, elle rappelle (entre autres) le premier *Mission : Impossible* (Brian de Palma, 1996), où il courrait pour prouver qu'il n'est pas celui que l'on croit qu'il est (il était accusé à tort d'avoir tué ses collègues de travail). Entre les deux films, il ne semble y avoir qu'une différence de temps de verbe : « je n'ai pas tué », affirme Tom Cruise dans *Mission : Impossible* ; « je ne tuerai pas », insiste-t-il dans *Minority Report*. Et pourtant, nous pressentons quelque chose de nouveau dans l'angoisse qu'il éprouve dans *Minority Report*, de plus bouleversant.

Cette émotion pourrait-elle être liée à la nature de l'image que Tom Cruise perçoit, puisque cette image a ceci de particulier qu'elle a été fabriquée à son insu ? Cette intuition s'inspire largement des écrits de Stanley Cavell qui, dans *The World Viewed* (1979), stipule non seulement que la star est profondément liée à la nature de l'image cinématographique, mais aussi qu'il n'est possible de répondre aux questions d'ontologie qu'en s'intéressant à des cas particuliers : dans le cadre de cet article, il s'agira de se demander qu'est-ce que la présence singulière de Tom Cruise, dans les films *Mission : Impossible* et *Minority Report*, nous permet de révéler sur l'ontologie de l'image. Tom Cruise n'est donc pas considéré ici comme « *a structured polysemy* » (Dyer 1998, 3), un assemblage de signes à interpréter pour voir comment ils interagissent avec l'idéologie dominante, selon l'approche socio-sémiologique favorisée dans les *star studies*, ni comme une sorte de demi-dieu destiné à la consommation, comme chez Edgar Morin (1972), mais bien comme une « individualité » (1979, 33), selon les termes de Cavell. Un « *human something* » (Cavell 1979, 26). L'emphase est de l'auteur qui, en cherchant à se créer un devenir à travers les films où il apparaît, nous permet de penser le médium du cinéma qui assure son existence : comprendre l'angoisse de Tom Cruise, c'est se demander qu'est-ce que Tom Cruise nous montre de l'ontologie de l'image, et ce que seul lui peut nous montrer depuis la position particulière qu'il occupe dans ses films (c'est en ce sens que la réflexion qui suit lui appartient).

Plus spécifiquement, puisque cette angoisse semble liée à la nature de l'image que Tom Cruise perçoit dans *Minority Report*, et puisque la star chez Cavell est intimement liée à un dispositif cinématographique

(la salle obscure, l'écran géant, la foule anonyme, la pellicule) qui a été profondément bouleversé depuis 1971, la date de parution de *The World Viewed*, il nous semble que cette angoisse repose sur cette question : qu'advient-il de la star au temps du numérique ?

La star : affirmer son existence avec Tom Cruise

Dans le premier plan de *Mission : Impossible*, un homme que nous supposons être un espion observe un moniteur de surveillance sur lequel nous voyons un général russe assez âgé. Quelques instants plus tard, ce général sort du cadre du moniteur et entre dans la pièce où se trouve l'espion, passant ainsi dans le cadre du cinéma. Aussitôt, le général porte les mains vers son cou et en un geste confiant (nous y décelons l'habitude) il tire vers le haut comme pour arracher son visage : c'était un masque, et sous celui-ci nous reconnaissons, maintenant dévoilés, les traits familiers de Tom Cruise.

Que nous montre cette courte séquence, cette mise en scène très calculée de l'entrée d'une star au cinéma ? D'abord, remarquons que le moniteur de surveillance de cette scène pourrait aussi bien être un écran de télévision, et l'espion qui le regarde un téléspectateur. Il a les yeux rivés sur l'écran, il commente l'action, encourage les « personnages » (en fait ses collègues de travail), adoptant ainsi cette attitude que nous connaissons bien du spectateur absorbé par le suspense de son programme préféré ; peut-être pourrions-nous penser qu'il regarde *Mission : Impossible*, la télésérie américaine diffusée entre 1966 et 1973 de laquelle le film s'inspire. Puis remarquons que ce téléviseur est contenu dans un cadre plus grand, celui du cinéma, et que tout au long de la scène, une inadéquation persiste entre l'image du moniteur et celle du cinéma. Comme l'action du film débute dans un moniteur, un téléviseur, avant d'en sortir et de se poursuivre au cinéma, dans le film que nous allons voir ensuite, nous pourrions dire que de Palma met ainsi en scène le passage du petit au grand écran, son acte d'adaptation. Et durant cette transition d'un écran à l'autre, nous ne pouvons manquer de noter ce qui se produit : l'acteur qui portait un masque à la télévision doit l'enlever dès qu'il entre dans le cadre du cinéma.

Or, le temps d'une note en fin de volume dans *The World Viewed*, Cavell présente la télésérie *Mission : Impossible* comme caractéristique du jeu de l'acteur à la télévision, ce qu'il définit comme « *the impersonation of personality* » (1979, 236) : les personnages de la télésérie se déguisent pour réaliser leurs missions, ils portent des masques, ce qui nous cacherait le fait qu'ils sont eux-mêmes « *disguised as humans* » (*ibid.*, 237). C'est-à-dire que les personnages sont déjà des déguisements, des déguisements revêtus par les acteurs, qui ainsi nient leur existence pour mieux donner naissance aux personnages qu'ils incarnent, comme les espions de *Mission : Impossible* changent de personnalité d'épisode en épisode selon les besoins de leur mission. Pour Cavell, si les personnages de la série peuvent si facilement changer de personnalité, interpréter quelqu'un d'autre, c'est parce que les acteurs ont eux-mêmes peu de personnalité, ou du moins ils la tiennent en retrait, dissimulée.

Tom Cruise, lui, porte un masque tant qu'il se trouve dans le cadre de la télévision, tant qu'il joue dans cet « épisode » de la télésérie *Mission : Impossible* qui se déroule dans le moniteur ; à ce moment, Tom Cruise déguise sa personnalité. Mais quand il entre au cinéma, dans le film *Mission : Impossible*, il doit enlever son masque : Tom Cruise se révèle comme Tom Cruise. Pour Cavell, justement, « *an individuality is the subject of film* » (*ibid.*, 72), l'acteur de cinéma « *is essentially not an actor at all: he is, the subject of study, and a study not his own* » (*ibid.*, 28. L'emphase est de l'auteur). Tom Cruise serait donc le sujet du *Mission : Impossible* de de Palma, ce que le scénario nous confirme en faisant de l'identité de Tom Cruise son enjeu central : Tom Cruise doit prouver qui il est, prouver qu'il n'est pas un traître, ce qu'il ne pourrait pas accomplir s'il était « déguisé en humain », s'il portait un masque pour dissimuler sa personnalité.

Mais quand Cavell mentionne cette étude de l'acteur de cinéma (ou plus exactement de l'interprète, ou du *performer*, le terme privilégié par Cavell), menée en quelque sorte par le cinéma lui-même, il ne pense qu'accessoirement au scénario : avant tout, cette étude est rendue possible par l'ontologie de l'image photographique. Qu'est-ce à dire ?

Avant de répondre, il faut spécifier que Cavell arrive au cinéma depuis la perspective d'un philosophe, et que ses « réflexions sur l'ontologie du film » (sous-titre de *The World Viewed*) participent à une démarche philosophique débordant le strict champ des études cinématographiques, qu'il ne cite d'ailleurs

que très peu. Quand Cavell aborde l'ontologie du cinéma, il ne s'intéresse pas à la matérialité des œuvres, ni au dispositif du médium, ou du moins s'il touche à ces aspects, c'est pour montrer en quoi ils sont liés à ce qu'il cherche d'abord à cerner : *l'expérience* du cinéma, celle de regarder des images photographiques mouvantes et sonores sur un écran géant. Cavell approche ainsi le cinéma (comme ailleurs le théâtre, la musique ou la philosophie) en s'inscrivant dans la continuité de la tradition de la philosophie du langage ordinaire, à laquelle il participe (autant qu'il critique) en s'inspirant notamment de J.L. Austin et du Ludwig Wittgenstein des *Recherches philosophiques* (1953).

Fidèle à cette philosophie, qui se penche sur notre langage pour comprendre notre rapport au monde, quand Cavell pose la question du lien de la photographie à la réalité, il le fait en se demandant pourquoi nous disons ce que nous disons, ou ce que nous signifions en disant ce que nous disons (*Must We Mean What We Say*, titre de son premier recueil d'essais) : « *A photograph does not present us with 'likeness' of things; it presents us, we want to say, with the things themselves* » (1976, 17). Tout est dans la formulation : Cavell ne dit pas, littéralement, qu'une photographie serait l'équivalent de la chose elle-même, mais que notre expérience d'une photographie nous porte à vouloir la décrire de cette façon, comme s'il nous manquait un mot pour désigner cette relation mystérieuse entre un objet et son image photographique. Tout au long de *The World Viewed*, il tente d'exemplifier cette relation en multipliant les analogies et les métaphores, en disant par exemple qu'au cinéma « *objects participate in the photographic presence of themselves ; they participate in the re-creation of themselves on film ; they are essential in the making of their appearances* » (*ibid.*, XVI). Ce serait dire que les objets sont inséparables de leur « vue » (*sights*, écrit Cavell), ou qu'un corps, un objet, propose à autrui une « vue » qui dépend de la présence de ce corps, de cet objet (*ibid.*, 20).

Ces remarques de Cavell, dans la première partie de *The World Viewed*, tentent de traduire une perplexité qui serait propre à l'expérience du cinéma, ce sentiment d'être en présence de quelque chose qui n'est pourtant pas présent. Or, les philosophes du langage ordinaire s'intéressent en priorité à ce genre de situation, dans lesquelles les individus « *despite the presence of all relevant facts [...] feel puzzled by what they confront* », comme l'explique Espen Hammer, un exégète de Cavell (2002, 11). Dans le cas du cinéma, nous pourrions dire que Cavell connaît les faits pertinents (il sait comment l'appareil photographique fonctionne, comment les films sont produits, distribués, projetés), et pourtant il a l'impression de ne pas comprendre quelque chose, un quelque chose que le mot « cinéma » ne suffit pas à expliquer : Cavell est perplexe parce que même s'il sait bien qu'il est en présence d'une image photographique, il a envie de dire qu'il est présent à la « chose elle-même ».

Cavell n'argumente donc pas que les photographies téléportent les objets et les personnes jusqu'à nous spectateurs, et il ne nie pas non plus que devant une photographie nous sommes présents à quelque chose de bien identifiable, à savoir une photographie, ce qu'il cherche à décrire étant précisément « *what it means to say that there is a photograph here* » (1979, 19). C'est souvent ce que ses critiques manquent de noter, par exemple Malcolm Turvey dans *Doubting Vision*, où il reproche à Cavell la circularité de son argument : pour en arriver à dire que la photographie nous met en présence de quelqu'un, « *Cavell would be appealing to the concept of being present to someone to explain photography, and then appealing to photography to explain his aberrant use of the concept of being present to someone* » (2008, 88). Mais comme nous l'avons vu, Cavell ne dit pas que la photographie nous met réellement en présence de la chose elle-même – c'est ce que nous avons *envie de dire*, même si nous savons bien que nous sommes en présence, tout simplement, d'une photographie.¹ Les paradoxes de Cavell, son usage volontairement aberrant de certains termes, tordent le langage pour y débusquer ce qui était déjà là en sourdine derrière notre usage quotidien des mots. Il veut dévoiler cette expérience désignée par le mot « cinéma », ou « photographie », une expérience qui tend à être voilée par ces mêmes mots du moment qu'on s'en satisfait, qu'on pense tout expliquer en disant « c'est du cinéma ». Et cette expérience ne pourrait être exprimée qu'à coups de paradoxes, qu'il convient de laisser en suspens sans chercher à s'en défaire : « *To speak of being present at something that is over is not to state a falsehood but, at best, to utter a paradox. At worst, it is an unilluminating or unnecessary paradox. Whether it is illuminating or necessary depends upon whether the experience it is intended to express is really expressed by it [...]* » (Cavell 1979, 211).

Le paradoxe auquel Cavell pense ici est illustré dans la première scène de *Mission : Impossible*, qui effectue implicitement un contraste entre l'image télévisuelle en direct et l'image cinématographique : le moniteur que nous voyons diffuse une image en direct, l'espion peut non seulement la contrôler, en maniant

à distance la caméra qui surveille la scène, il peut aussi à tout moment y intervenir en traversant le mur qui le sépare. Pour le spectateur de cinéma devant la même scène, par contre, il est impossible d'en faire autant, et cette incapacité est mécaniquement assurée par la nature du cinéma, par le fait qu'il s'agit d'une image qui représente un passé, quelque chose qui a déjà eu lieu : nous ne pouvons pas interrompre le tournage de la scène que nous sommes en train de regarder. Comme l'écrit Cavell : « *In viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened, which I absorb (like a memory)* » (26).

L'image de cinéma nous renvoie ainsi à un « *world past* », ce que Cavell définit comme « *a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity)* » (23). Mais présenter le cinéma comme un monde passé ne signifie pas que le spectateur pourrait, en théorie, remonter le temps pour rencontrer tels quels les événements représentés par un film, puisque de toute évidence ces événements ont été joués et souvent truqués pour satisfaire l'œil de la caméra ; pour Cavell, ce monde passé signifie surtout que le spectateur est absent du monde projeté (d'où son incapacité à y intervenir) et que l'image photographique renvoie (mais ne se réduit pas) à un réel passé. Au cinéma, il y aurait un mode spécifique d'absence au monde qui est projeté, « *the nature of our absence from the events on the screen is not the same as the nature of our absence from an historical event or from the events in a cartoon or in a novel or on the stage* » (212) ; et c'est ce mode d'absence qui serait si difficile à définir, cette manière d'être absent d'un monde qui nous est présent. Ou d'être absent à une star qui nous est présente, d'avoir « Tom Cruise lui-même » devant nous, de reconnaître sa présence alors que lui ne peut pas reconnaître la nôtre.

Car l'acteur, évidemment, n'échappe pas à ces paradoxes propres à l'image photographique. Le cinéma nous met en présence d'un Tom Cruise passé (c'est ce que nous avons envie de dire), d'où l'idée que l'acteur est un sujet d'étude pour la caméra : Tom Cruise n'est pas un espion qui se nommerait Ethan Hunt, pourtant il n'y a pas d'Ethan Hunt au cinéma sans Tom Cruise, notre compréhension d'« Ethan Hunt » est indissociable de la présence de Tom Cruise, des traits physiques et des gestes qu'il lui prête. Au cinéma, ce que nous voyons à l'écran, c'est le corps de l'acteur dans toute sa singularité, et cette singularité fait éclater les limites restreintes du rôle que l'acteur joue, aussi stéréotypé soit-il en apparence. Mais le cinéma ne se contente pas de reproduire mécaniquement une singularité préexistante : bien plutôt, le cinéma « *create individualities* » (33. L'emphase est de l'auteur.), ce qui implique que quelque chose change lorsqu'un acteur (ou en tout cas certains acteurs) est filmé et projeté, quelque chose de nouveau est créé, et c'est cette individualité, cette star, qui « *naturally takes precedence over the social role in which that individuality gets expressed* » (35) ; la star joue un rôle, mais elle s'approprie ce rôle pour le faire sien.

Mission : Impossible ne nous met donc pas en présence de Tom Cruise l'acteur réel, quotidien, celui qui était devant la caméra de de Palma, mais plutôt en présence de Tom Cruise la star. Il y aurait là un acte de création rendu possible par l'interprétation d'un rôle donné, ici celui d'Ethan Hunt : Tom Cruise l'acteur devient Tom Cruise la star en jouant Ethan Hunt devant une caméra de cinéma et en étant ensuite projeté sur un écran. Comme l'écrit Cavell : « *an exemplary screen performance is one in which, at a time, a star is born* » (*ibid.*, 28), c'est-à-dire que si nous nous accordons pour affirmer qu'il s'agit bien d'une « interprétation exemplaire », devant *Mission : Impossible* nous sommes en présence ni de l'acteur Tom Cruise, ni du personnage Ethan Hunt, mais bien devant cette drôle de chose qu'est une star, une star qui se nomme, aussi, Tom Cruise.

Alors même si la star et le personnage se ressemblent à s'y méprendre (si nous avons à décrire Ethan Hunt, forcément il faudrait décrire Tom Cruise), il n'y a pas entre les deux une simple adéquation : la star, après tout, joue un rôle, elle interprète un personnage qui ne la définit pas entièrement. En ce sens, Tom Cruise est différent de lui-même de film en film puisqu'il joue divers rôles, mais il demeure toujours reconnaissable, à la fois « lui-même » et autre ; Tom Cruise ne doit pas prouver qui il est déjà, il doit plutôt *devenir* qui il est, celui qu'il pressent qu'il est, celui qu'il *peut* être (par exemple Ethan Hunt). Si le cinéma permet « d'étudier » l'acteur, comme écrit Cavell, nous pourrions dire que la star utilise cette propriété du cinéma pour s'explorer elle-même à travers ses rôles : Ethan Hunt serait un Tom Cruise possible, comme John Anderton, Bill Cage, Maverick, David Aames, etc., sont d'autres Tom Cruise possibles, la star Tom Cruise se créant à travers une multiplicité de Tom Cruise possibles.

C'est pourquoi, chez Cavell, les stars réalisent « *the myth of singularity* » (35), ce qui est plus important que « *their distinction by beauty* » (*ibid.*). Les stars nous émeuvent et nous inspirent par leur force de conviction,

par « leur affirmation de leur différence, leur liberté, leur existence comme êtres humains » (Cavell 2012, 194) écrit Cavell à propos des stars féminines des mélodrames hollywoodiens ; les stars seraient maîtres de leurs expériences, maîtres de leurs images. Et le cinéma tel que le décrit Cavell garantit à la star son autonomie en obligeant le spectateur à n'être rien d'autre qu'un spectateur : les stars peuvent affirmer leur liberté parce qu'elles s'emparent du cinéma pour mettre en scène leur devenir, et parce que nous sommes absents à elles même si elles nous sont présentes, c'est-à-dire que nous sommes envers elles de simples spectateurs, incapables de les entraver.²

Et quand Tom Cruise retire son masque au début de *Mission : Impossible*, c'est à cette idée qu'il nous renvoie : il affirme son existence (révèle son identité) en passant dans le cadre du cinéma, et souligne ainsi l'ontologie du cinéma qui rend ce geste possible, comme s'il se révélait en révélant le cinéma qui permet sa propre révélation. Les deux aspects sont inextricablement liés : en se démasquant, Tom Cruise dévoile le cinéma qui donne tout son sens à son geste, mais en même temps, c'est le cinéma qui permet à Tom Cruise de se dévoiler ainsi.³

Visions synthétiques du futur : de l'information à portée de mains

Dans ce cas, quand nous parlons de l'angoisse de Tom Cruise découvrant sa propre image dans *Minority Report*, il faut comprendre que « Tom Cruise », ici, désigne la star et non l'acteur. Après tout, il ne paraît pas déraisonnable de suggérer que Cruise (l'acteur réel) ne fait pas face à une image d'une scène qu'il n'a pas encore tournée – mais comme Tom Cruise (la star) se nourrit de la situation narrative dans laquelle il se trouve, du personnage qu'il incarne, il faut considérer cette fiction pour comprendre son angoisse. Car est-ce un hasard si c'est précisément lui qui se trouve là à ce moment ? Si le Tom Cruise qui, en se démasquant, nous rendait sensible à l'ontologie de l'image photographique, se retrouve maintenant devant une nouvelle forme d'image qui le démasque contre son gré en lui révélant son futur probable, comme si son identité lui échappait subitement ? C'est-à-dire que l'analyse qui suit doit être comprise en ces termes : que voit Tom Cruise à ce moment ? Quelle *expérience* fait-il de sa propre image ?

Pour éclaircir, rappelons succinctement le récit de *Minority Report* : John Anderton, le personnage interprété par Tom Cruise, fait partie du PreCrime, une unité policière opérant à Washington en 2054, s'efforçant à arrêter les meurtriers avant qu'ils ne commettent effectivement leur crime. Le PreCrime travaille à partir de visions de l'avenir qui leurs sont fournies par les *precogs*, deux hommes et une femme mutants pouvant pressentir les meurtres futurs, branchés en tout temps à une interface permettant d'enregistrer leurs images mentales, celles-ci étant ensuite analysées et manipulées afin d'en soutirer toutes les informations nécessaires à prévenir le crime qu'elles représentent. Pour mener à bien ce travail d'analyste, de détective des images, Anderton doit croire aux prédictions des *precogs*, à leur infaillibilité, au déterminisme qu'elles impliquent, sans quoi il ne pourrait pas honnêtement poursuivre son travail. D'où son dilemme lorsque les *precogs* prédisent un meurtre qu'il aura commis prochainement : Anderton a le choix entre accepter la vérité de l'image et donc son identité de meurtrier potentiel, ou admettre qu'une image puisse mentir et ainsi s'innocenter de ce crime futur, ce qui implique que son travail n'a plus de sens, que sa foi envers l'image était mal placée.

Posé dans ces termes, n'est-il pas évident que le dilemme de John Anderton se rapporte à Tom Cruise, qui a besoin lui aussi, dans le cadre de son propre métier, de croire aux images, à ce qu'elles peuvent révéler de lui ? Dans ce cas, l'angoisse d'Anderton n'est-elle pas celle de Tom Cruise face à une image de lui qui ne semble pas lui appartenir ?

Considérons comment ces images prophétiques sont fabriquées : d'abord, elles proviennent directement de l'esprit des *precogs*, elles ont donc été formées en l'absence d'un dispositif photographique quelconque ; ensuite, l'image qui apparaît sur les écrans d'Anderton n'est pas une image unique, mais bien la synthèse des trois images provenant des trois esprits des *precogs*. De plus, *Minority Report* présente ces *precogs* comme un ordinateur vivant : ils fonctionnent en réseau (on parle de leur « *hive mind* »), ils semblent analyser le monde de manière statistique (on nous explique qu'ils décèlent des motifs dans le tissu social), on désigne l'opération d'extraction de leurs visions comme du « *download* », et le mystère entourant leurs prédictions leur confère un statut divin qui rappelle celui accordé à l'ordinateur à une certaine époque (voire encore

aujourd'hui), cette machine qui accomplit des miracles et dont le fonctionnement demeure aussi obscur, pour le commun des mortels, que le seraient les prédictions d'un mutant.

Tout cela nous donne envie de suggérer que ces visions ne sont pas des images photographiques du futur, mais bien des simulations qui prendraient la forme d'une image photographique – c'est-à-dire des images de synthèse. Elles seraient certes d'un photoréalisme parfait, mais n'est-ce pas précisément l'ambition du CGI tel qu'il est utilisé à Hollywood, ce que David Rodowick nomme le désir du « *photographic, only more so* » (2007, 125)? C'est-à-dire des images pouvant photographier ce que la photographie ne peut pas, les décors imaginaires, en CGI, d'un film de science-fiction par exemple, ou le futur, dans le cas des *precogs*. Pour Lev Manovich aussi, l'imagerie cinématographique (ou photographique) demeure aujourd'hui encore une présence culturelle très forte, mais « *rather than being a direct, 'natural' result of photo and film technology, these images are constructed on computers* » (2001, 180) : de même, les images produites par les *precogs* ressemblent à des images photographiques (d'ailleurs, elles ont bel et bien été captées par Spielberg sur pellicule), mais il ne s'agit plus du résultat « naturel » d'une technologie photographique. Dans la fiction, ce seraient plutôt des images construites par cet ordinateur que sont les *precogs*, une forme d'image de synthèse donc.

Nous pourrions penser à ce point que l'angoisse d'Anderton découle de cette rencontre avec une nouvelle forme d'image, mais en fait les visions des *precogs* font partie du quotidien d'Anderton et ne semblent pas le troubler outre-mesure : son sentiment surgit uniquement lorsqu'il se retrouve face à une vision de *son* avenir. Avant cet événement, le processus de fabrication des images importait peu pour Anderton, l'essentiel c'est qu'il croyait à leur véracité (sa foi aveugle aux images nous est révélée, puis questionnée, par un agent du Département de la Justice enquêtant sur le PreCrime). Or, dans *Remediation*, Jay David Bolter et Richard Grusin suggèrent que les images numériques, et les infinies possibilités de manipulation qui viennent avec, ont réussi à ébranler « *our culture's faith in the transparency of the photograph* » (1999, 110). Nous avons envie de dire que c'est cette crise de foi que *Minority Report* met en scène, nos propres doutes envers la nature des images contemporaines (la réalité a-t-elle été manipulée, retouchée ? tel détail a-t-il été rajouté, créé par ordinateur et inséré dans le cadre ? est-ce que telle image peut être considérée comme un document, fidèle à la réalité représentée ?), des doutes qui ne sont pas nés avec l'image numérique (les trucages sont aussi vieux que la photographie), mais qui se sont amplifiés depuis son avènement. Le trouble de Tom Cruise devant sa propre image, c'est aussi le nôtre ; comme Tom Cruise, qui doit maintenant considérer la possibilité que toutes les visions des *precogs* soient fausses, « *we are disturbed because we must now acknowledge that any photograph may be digitally altered* » (*ibid.* L'emphase est des auteurs).

Mais les auteurs rajoutent aussitôt cette nuance : « *Altered images become a problem only for those who regard photography as operating under the logic of transparency. If the viewer believes that a photograph offers immediate contact with reality, he can be disappointed by a digitally altered photograph* » (*ibid.*). C'est-à-dire que le fait que les images soient manipulées en post-production ne nous trouble généralement pas dans le cas d'un film de fiction, mais les mêmes manipulations peuvent devenir problématiques lorsqu'appliquées sur une photographie qui se voudrait documentaire – ou sur les visions des *precogs*. La perte de foi d'Anderton s'explique précisément par cette croyance aux *precogs*, en leurs visions qu'il croyait opérer sous cette « logique de la transparence ». Et comme nous l'avons vu avec Cavell, la star dépend elle aussi de cette transparence de la photographie, de son évidence révélatrice : alors que devient la star lorsque son image lui échappe, lorsqu'elle peut être altérée à son insu ?

Mais suivons encore un peu l'enquête d'Anderton pour préciser cette question : dans la fiction de *Minority Report*, les visions des *precogs* sont supposées avoir la même relation au futur que la photographie avec le passé. Elles documentent un monde futur, elles sont interprétées comme l'empreinte d'une réalité qui aura été (un *ça-aura-été* plutôt qu'un *ça-a-été*).⁴ Autrement dit, la véracité de leurs prédictions dépend de la qualité indexicale de leurs images, *Minority Report* nous confirmant ainsi l'argument de Martin Lefebvre, comme quoi « les nouvelles images de la photographie et du cinéma, même quand elles profitent de la technologie informatique, ne sont pas *moins* indexicales qu'avant » (2008, 109. L'emphase est de l'auteur). Seulement, ces nouvelles images auraient une relation indexicale indirecte, comme pour la peinture, où l'existence de l'objet et de son signe « sont indirectement connectés à travers un autre signe (en l'occur-

rence le peintre) qui, lui, est en contact direct avec la peinture et en contact soit direct soit indirect avec l'objet » (114). L'image de synthèse peut de même être un signe pointant vers un objet tiré de la réalité, le Titanic ou le Colisée de Rome pour reprendre les exemples de Lefebvre, ou les futurs meurtriers et victimes dans le cas des images des *precogs*.

Tom Cruise apprendra ainsi que les visions des *precogs* ne sont pas « fausses », dans la mesure où les événements qu'elles représentent auront bien lieu (leur relation indexicale n'est pas remise en cause). Seulement, pour comprendre adéquatement la séquence de John Anderton tuant Leo Crow, il nous manque le contexte de ces images : elles sont trop fragmentaires, éparses, confuses. Quand nous voyons l'événement dans son entièreté, tel que mis en scène par Spielberg dans la fiction de *Minority Report*, dans une logique respectant l'intégrité de l'espace-temps, l'expérience vécue des personnages, nous découvrons qu'en réalité il s'agit d'un suicide, que Leo Crow appuie sur la gâchette du fusil qu'Anderton tient dans sa main. Du point de vue de Tom Cruise, de la star, la leçon est limpide : dans les mains d'un cinéaste en qui il a confiance, qui sait respecter ce qu'il met en jeu dans sa performance, Tom Cruise peut devenir qui il est. Mais une fois que ces images sortent du cadre de la fiction, de la salle de cinéma, et se retrouvent sur une interface de visionnement privé, comme celle qu'Anderton utilise pour scruter les visions des *precogs*, alors ces images peuvent être manipulées, décontextualisées.

L'angoisse de Tom Cruise ne concerne donc pas la matérialité de l'image, ou une quelconque perte de contact avec la réalité qui viendrait d'emblée avec l'image numérique – au contraire, si l'image numérique n'avait aucune relation indexicale à la réalité qu'elle représente, Tom Cruise pourrait se dire, tout simplement, « ce n'est pas moi ». S'il y a angoisse, c'est parce que cette relation indexicale est toujours intacte, parce que Tom Cruise se reconnaît malgré tout, et parce que de nouvelles possibilités émergent grâce à l'ontologie distincte de l'image numérique, de nouveaux usages qui se manifestent principalement en dehors de la salle de cinéma. Comme nous l'avons déjà noté, si nous cherchons quelque chose comme une « essence » du cinéma chez Cavell, elle ne se situerait pas à un niveau matériel, mais plutôt au niveau de notre *expérience* des images mouvantes, ou comme le remarque Niels Nissen, dans l'idée que ce « *medium gives expression to a specific historical condition of world viewing* » (2011, 318). Le cinéma nous met en présence d'un monde duquel nous sommes absents, et cette situation demeure plus ou moins la même en salle, peu importe si le film a été tourné et/ou projeté en pellicule ou en numérique. Mais « *the more the cinematic image becomes detached from its indexical carrier, the more this image becomes an objet, and presents itself as an object* » (*ibid.*, 321), ce qui, en retour, facilite la manipulation de cette image devenue objet et transforme la relation du spectateur à l'image : « *it creates new kind of viewers* » (*ibid.*).

Cette nouvelle condition de « *world viewing* » est rendue possible par l'ontologie de l'image numérique, parce que cette image n'est plus une image du tout, « *but information* », comme dit Rodowick (2007, 125) ; avec l'image numérique, « *digital acquisition quantifies the world as manipulable series of numbers* » (116). Et parce que l'image est devenue information, nous pouvons maintenant interagir au présent avec l'image comme avec tout autre fichier numérique, « *and through this process of interactivity, we seek less to view or monitor than to control or command* » (140). Devant un écran d'ordinateur, nous ne sommes plus devant la représentation d'un monde passé, sur lequel nous n'avons aucun contrôle puisqu'il a déjà eu lieu, mais devant une image présente, qui appelle l'interactivité par sa nature informatique : nous sommes devant une nouvelle condition de « voir le monde » (une relation au monde qui, en fait, n'est peut-être plus du domaine du voir). Ce qui change de manière substantielle, dans ce passage de la salle à l'écran privé, d'une ontologie à une autre, c'est donc le mode d'absence de Cavell : devant un écran d'ordinateur, si nous sommes encore absents au monde représenté, nous sommes toutefois présents à son image, sur laquelle nous avons le contrôle.

Minority Report effectue implicitement ce contraste entre deux expériences, entre celle du spectateur, assis dans une salle obscure, dominé par des images sur lesquelles il n'a aucun contrôle, et celle d'Anderton, qui ressemble plus à un usager, face à des images qu'il doit manipuler pour en soutirer des informations lui permettant, ensuite, d'intervenir sur la réalité.⁵ La mise en scène insiste sur cette interactivité, par les gestes de Tom Cruise, sa chorégraphie, comme un chef d'orchestre contrôlant le défilement des images des *precogs* suspendues face à lui. D'ailleurs, ces scènes ne sont pas sans rappeler un moment de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) lorsqu'un policier, Deckard, manipule des images pour retrouver un

fugitif, Leon (nos deux détectives scannent les images et agrandissent des détails pour arrêter un criminel). Or, pour Vivian Sobchack, ces images de *Blade Runner* « exist less as Leon's experience than as Deckard's information » (2004, 154) ; avec l'image électronique, selon Sobchack, il y aurait une « tendency to diffuse and/or disembodify the lived body's material and moral gravity » (158), à un point tel que cet espace électronique tout en surface « cannot be inhabited by any body that is not also an electronic body » (159). Dans *Minority Report*, les visions des *precogs* ne se présentent pas comme une expérience sensible, qui traduirait celle des victimes par exemple, mais bien comme de l'information pour Anderton : il n'éprouve visiblement aucune empathie envers l'expérience que ces visions expriment, la seule émotion qu'il dégage est celle d'une curiosité professionnelle.

Pour définir cette nouvelle condition de « world viewing », peut-être que nous pourrions parler, comme Alexander Galloway, d'être « informatiquement présent » au monde, ce qui impliquerait de « erase the world, subjecting it to various forms of manipulation, preemption, modeling, and synthetic transformation » (2012, 13). Devant sa propre image, Tom Cruise se sent effacé puisque son image a été prise en son absence, comme si on lui avait volé son « sight », sa « vue ». Il pense avoir été manipulé, modelé, son image a été transformée synthétiquement. Si le cinéma, et la star, vivaient sur la promesse de « revealing something as it is », l'écran d'ordinateur et ses images nous offrent plutôt la promesse de « simulating a thing so effectively that "what it is" becomes less and less necessary to speak about, not because it is gone for good, but because we have perfected a language for it. » (*ibid.*). Tom Cruise n'a pas disparu, mais s'il est maintenant possible de fabriquer son image à son insu, sa présence n'est plus nécessaire au cinéma ; nous avons maintenant un langage, celui de l'informatique, pouvant simuler son corps.

L'angoisse de la star au temps du numérique

Alors que voit Tom Cruise de si angoissant ? Non seulement une image de lui meurtrier, mais une image de Tom Cruise qui aurait été captée en son absence, une simulation parfaite de Tom Cruise ; une image, de surcroît, qui n'est plus une image mais de l'information que l'on peut manipuler à volonté. La source de son angoisse, ce serait cela, en premier lieu : Tom Cruise découvre que son image devient autonome, qu'elle ne dépend plus de la présence de Cruise l'acteur. Bien sûr, nous n'en sommes pas encore tout à fait là, au point de pouvoir simuler à la perfection une image de Tom Cruise,⁶ mais *Minority Report* rend évident le fait que l'image de Tom Cruise s'affranchit de Tom Cruise du moment qu'elle sort de la salle de cinéma et qu'elle tombe entre les mains des usagers. Et Tom Cruise est bien placé pour le comprendre puisque c'est lui qui manipule les images.

N'est-ce pas, d'ailleurs, ce que lui a rappelé son passage à *Oprah* en 2005, quand un internaute a capté quelques secondes de cette émission, ajouté des éclairages sortant des mains de Tom Cruise, de la musique de *Star Wars*, puis partagé le tout sur YouTube ? Devant une telle vidéo (intitulée *Tom Cruise Kills Oprah*, une histoire de meurtre comme celle de Leo Crow⁷), nous pouvons imaginer que Tom Cruise éprouve une angoisse semblable à celle d'Anderton dans *Minority Report*, maintenant qu'il lui a été démontré que son image peut lui échapper. Alors ce que nous montre *Minority Report*, c'est peut-être justement que les spectateurs devenus usagers peuvent dorénavant donner une forme visible à leur image de Tom Cruise, à une image qui était autrefois condamnée à demeurer dans leurs esprits, comme si c'était nous, spectateurs, à l'instar des *precogs*, qui projetions une image aliénante de l'avenir sur Tom Cruise.

C'est aussi ce que suggère Stephen Mulhall dans son analyse du film, et il en trouve confirmation dans l'emplacement de la caméra durant cette scène, positionnée derrière l'écran semi-transparent qui fait face à Tom Cruise, comme si nous étions le projecteur de son image (2016, 123). Tom Cruise, pour devenir Tom Cruise, doit alors échapper à cette image que nous avons de lui, que nous avons formé à travers notre connaissance de ses rôles passés, et que nous projetons sur lui pour l'y enfermer, comme s'il n'y avait pas d'avenir en dehors de ce que nous connaissons déjà de lui. Comme l'écrit Louis Blanchot : « Tant qu'il sera en mesure de courir, on imagine que rien ne pourra lui arriver, sinon l'accomplissement sans cesse ajourné de son destin » (2016, 107) : son destin, dans ce cas, serait cette image que nous voulons lui imposer comme une fatalité, Tom Cruise courant, encore et toujours, pour nous prouver qu'il n'est pas celui que nous croyons qu'il est (d'ailleurs il n'aura pas tué Leo Crow).

Car si autrefois il a été ce personnage « *cocky and self-satisfied* [...], *essentially narcissistic* » que Mulhall décrit (2016, 123), et qui correspond bien à une certaine perception populaire de Tom Cruise, justifiée à propos d'un personnage comme Maverick dans *Top Gun* (Tony Scott, 1986), dans *Minority Report*, Tom Cruise nous signifie un désir de changer en malmenant son corps : il déforme temporairement son visage par une impulsion électrique afin de passer incognito (une sorte de masque donc) ; il se fait remplacer les yeux, les systèmes de sécurité fonctionnant par une identification de la rétine ; il se cache dans de l'eau glacée pour échapper à des outils de surveillance. Tous des moyens d'effacer sa présence, de disparaître, et de se punir pour la disparition de son fils, dont il se tient responsable parce qu'il a voulu l'impressionner à la piscine publique par une vaine prouesse (retenir son souffle le plus longtemps possible), parce qu'il a détourné son attention pendant un instant pour retourner son sourire à une femme admiratrice qui passait par là (un moment de pur narcissisme, comme le remarque Mulhall 2016, 124). Après cette série de punitions, Tom Cruise aboutit dans une sorte de purgatoire, une prison, de laquelle il ré-émerge pour la dernière séquence, réinventé une nouvelle fois en Tom Cruise, libéré de son passé que nous projetions sur lui comme un futur inéluctable.

Il semblerait donc que, malgré tout, Tom Cruise parvient encore à devenir Tom Cruise, mais une angoisse nouvelle accompagne ce processus de réinvention. En effet, tous ces supplices que Tom Cruise s'inflige servent, d'un point de vue narratif, une fonction semblable au masque de *Mission : Impossible* : Tom Cruise veut se dissimuler. Mais en 1996, il était simplement désemparé par la situation, et même s'il pouvait douter d'en sortir vivant, il entretenait peu d'incertitude sur qui il est, ou sur qui il peut être, alors il enlevait son masque avec confiance après avoir obtenu ce qu'il voulait ; ce masque servait surtout à être retiré pour nous surprendre en dévoilant Tom Cruise là où on ne l'attendait pas. Dans *Minority Report*, plus fondamentalement, c'est son identité qui lui échappe, et nous sommes surpris par son masochisme, par la douleur qu'il accepte de subir pour parvenir à disparaître (temporairement), comme s'il avait besoin de se convaincre que ce corps est bien le sien, ou pour nous rappeler qu'ultimement il en est le seul maître.

Et c'est là, sans doute, que se trouve cette réflexion de Tom Cruise sur l'ontologie du cinéma : car il serait permis de penser que ce sont plutôt les films eux-mêmes, ou leurs cinéastes, qui mettent en abyme leurs propres images et leur ontologie, mais il n'est pas négligeable que Tom Cruise profite de ces moments réflexifs pour enlever un masque et s'affirmer, et pour s'angoisser devant une image lui présentant une identité future qu'il ne reconnaît pas comme sienne. En liant son devenir à cette réflexion sur l'ontologie de l'image, non seulement il nous rend sensible à ces questions, mais de plus il les prolonge en les transformant en enjeux éthiques.

Il nous invite ainsi à prendre en considération les conséquences des possibilités offertes par le numérique : chez Cavell, dans ses écrits philosophiques, « *the presentness of other minds is not to be known, but acknowledged* » (1976, 234), c'est-à-dire, comme l'explique Hammer, que « *the other's demand for recognition, even if unheeded, puts us in a position of responsibility* » (2002, 64). Dans le cas du cinéma, il est important de spécifier que notre relation avec la star est asymétrique (elle ne peut pas reconnaître notre présence alors que nous pouvons reconnaître la sienne), mais puisqu'elle nous est présente, et puisqu'elle affirme son existence, elle nous place tout de même en position de responsabilité. Bien sûr, Tom Cruise ne peut jamais s'assurer que le spectateur va effectivement reconnaître ce que lui veut affirmer, mais notre incapacité à agir sur son image lui donne un avantage, comme si le cinéma, dans son mode de réception en salle, nous encourageait à reconnaître l'existence de l'Autre.

Mais l'image de Tom Cruise risque de devenir de l'information dès qu'elle sort de la salle de cinéma pour se retrouver sur une interface privée, et dans les mots de Rodowick, devant une telle image « *we seek less to view or monitor than to control or command* » (2007, 140). Nous ne sommes plus simplement des spectateurs de Tom Cruise, notre incapacité à agir sur lui n'est plus assurée mécaniquement, comme disait Cavell, alors il devient d'autant plus important de reconnaître notre responsabilité envers la star, envers l'existence qu'elle affirme.

« *Nothing is more human than the wish to deny one's humanity, or to assert it at the expense of others* » écrit Cavell (1999, 109), et c'est peut-être avec cette angoisse que doit désormais vivre la star, celle de ne pas être reconnu, celle de voir son existence bafouée par un Autre tyrannique, négligeant sa responsabilité éthique. Comme si nous avions retiré à la star son privilège d'être absente à l'Autre, ce qui pourrait expliquer pour-

quoi elle a été renversée de son piédestal : en sortant de la salle de cinéma elle devient aussi vulnérable que tout un chacun. Plus, sans doute, puisqu'après tout une star comme Tom Cruise n'existe que sur des images mouvantes, alors sa liberté ne fait pas le poids devant une simple manette de plastique : une légère pression du doigt suffit dorénavant à stopper son devenir dans son mouvement.

Mais les manettes demeurent inactives tant qu'il n'y a pas un usager derrière elles : ce que les concepts cavelliens de reconnaissance et de responsabilité devraient nous indiquer, c'est que la star ne s'inquiète pas du numérique en soi, mais de ses possibilités, et plus exactement encore de ce que nous ferons de ces possibilités ; l'angoisse de la star au temps du numérique concerne avant tout les spectateurs devenus usagers, et l'usage qu'ils feront de leur responsabilité. Pour apaiser cette angoisse, Tom Cruise a trouvé sa solution : courir, encore et encore, comme pour nous convaincre de ne pas l'arrêter dans son élan, ou pour nous montrer que lui n'est pas prêt à se laisser figer dans une image, à renoncer à son emprise sur son devenir, et qu'il va continuer, s'il le faut, de propulser le film de l'avant par son mouvement inlassable.

Références

- Bazin, André. 2007. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf.
- Blade Runner*. 1982. Réalisation de Ridley Scott. USA. The Ladd Company.
- Blanchot, Louis. 2016. *Les vies de Tom Cruise*. Paris : Capricci.
- Bolter, Jay David, et Richard Grusin. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Carroll, Noel. 1988. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton : Princeton University Press.
- Cavell, Stanley. 2021. *La protestation des larmes : le mélodrame de la femme inconnue*. Paris : Capricci.
- . 1976. *Must We Mean What We Say?* Cambridge; New York : Cambridge University Press.
- . 1999. *The Claim of Reason*. New York : Oxford University Press.
- . 1979. *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dyer, Richard. 1998. *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Edge of Tomorrow*. 2014. Réalisation de Doug Liman. USA. Village Roadshow Pictures.
- Eyes Wide Shut*. 1999. Réalisation de Stanley Kubrick. USA. Pole Star.
- Galloway, Alexander. 2012. *The Interface Effect*. Cambridge : Polity Press.
- Hammer, Espen. 2002. *Stanley Cavell : Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge : Polity Press.
- Jurassic Park*. 1993. Réalisation de Steven Spielberg. USA. Amblin Entertainment.
- Keane, Marian. 1993. « Dyer Straits : Theoretical issues in studies of film acting ». *Post Script* 12, no. 2: 29-39.
- Keane, Marian et William Rothman. 2000. *Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film*. Detroit : Wayne State University Press.
- Lefebvre, Martin. 2008. « Des images et des signes. À propos de la relation indexicale et de son interprétation ». *Recherches Sémiotiques* 28, no. 3: 109-124.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press.
- Minority Report*. 2002. Réalisation de Steven Spielberg. USA. Amblin Entertainment.
- Mission : Impossible*. 1996. Réalisation de Brian de Palma. USA. Cruise/Wagner Productions.
- Mission : Impossible – Ghost Protocol*. 2011. Réalisation de Brad Bird. USA. Bad Robot Productions.
- Morin, Edgar. 1972. *Les Stars*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mulhall, Stephen. 2016. *On Film*. Londres: Routledge.
- Nissen, Niels. 2011. « Lives of Cinema : Against its Death. ». *Screen* 52, no 3: 307-326.
- Rodowick, David. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge : Harvard University Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley : University of California Press.
- Top Gun*. 1986. Réalisation de Tony Scott, Simpson/Bruckheimer. USA. 1986.
- Turvey, Malcom. 2008. *Doubling Vision*. New York : Oxford University Press.
- Valkyrie*. 2008. Réalisation de Bryan Singer. USA. United Artists.
- Vanilla Sky*. 2001. Réalisation de Cameron Crowe. USA. Cruise/Wagner Productions.

Notes

1 Il vaut la peine d'insister sur ce point, sur cette incise souvent négligée, le « we want to say », puisque c'est généralement là que l'on attaque Cavell, en en faisant une sorte d'illuminé qui ne serait pas capable de différencier une image de la réalité. Voir par exemple Noel Carroll (1988, 98-102), et la réponse de Marian Keane et William Rothman (2000, 60-1).

2 C'est sur ce point en particulier que Cavell se distingue des star studies, qui tendent à présenter la star comme le produit plus ou moins complexe d'une industrie. Comme le remarque Marian Keane dans son article « Dyer Straits », à propos des ouvrages de Richard Dyer et James Naremore, l'approche socio-sémiologique privilégiée tend à « deny or avoid the issues of selfhood raised by performances on film, and even more particularly, raised within stars' performance » (1993, 30). En n'étant qu'un produit, un assemblage de signes, la star n'aurait pas selon les star studies cette liberté que lui accorde Cavell. Elle serait déterminée par le dispositif cinématographique, par l'industrie hollywoodienne, mais nous argumentons plutôt ici que la star se crée grâce à ce dispositif, dans une volonté de création qui tire profit de l'ontologie du cinéma.

3 Il n'est pas anodin non plus que Tom Cruise a l'habitude des masques (au-delà des *Mission : Impossible*, nous pensons à *Eyes Wide Shut* [Stanley Kubrick, 1999] et *Vanilla Sky* [Cameron Crowe, 2001]) comme des blessures au visage (*Minority Report*, *Valkyrie* [Bryan Singer, 2008], *Edge of Tomorrow* [Doug Liman, 2014]) : se masquer pour se démasquer est un des traits récurrents de sa filmographie, un geste caractéristique et en soi révélateur de Tom Cruise.

4 Ce qui correspond d'ailleurs à la manière que Manovich décrit l'image de synthèse : « if a traditional photograph always points to a past event, a synthetic photograph points to a future event » (2001, 203). Mais cet événement futur, ce n'est pas exactement celui qui est représenté dans l'image, il s'agit plutôt d'un temps à venir où l'image sera vraie, où John Anderton aura bel et bien tué par exemple, ce qui confirmera par rétrospection la véracité des images des precogs (d'où des images au futur antérieur plutôt qu'au futur).

5 Bien sûr, le spectateur contemporain n'a probablement pas vu *Minority Report* en salle, et peut-être que sa position ressemble plus à celle d'Anderton, devant un écran d'ordinateur, avec la possibilité de stopper l'image à tout moment. Disons que nous avons là deux extrêmes (le pur spectateur et l'utilisateur) et qu'en général, aujourd'hui, nous nous tenons quelque part entre ces deux pôles, ce qui dépend peut-être surtout de notre attitude envers le film (après tout, nous pouvons choisir de regarder sur notre écran d'ordinateur un film dans des conditions ressemblant à celles de la salle). Mais il reste que nous pouvons à tout moment passer de cette position de spectateur à celle d'utilisateur, et c'est les conséquences possibles d'une telle posture que le film nous invite à considérer.

6 Ou peut-être qu'il s'agit d'une réticence de la part des spectateurs, plus que d'une carence technologique : voulons-nous des images de synthèse simulant des acteurs réels, morts ou vivants? Par son angoisse, Tom Cruise répond pour nous. Accessed May 20, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=I4jo6KkFflc>