

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

49 | 2006
Varia

Laurence Alfonsi, *le Cinéma du futur – les Enjeux des nouvelles technologies de l'image*

Saint-Nicolas (Québec) / Paris, Presses de l'Université Laval /
L'Harmattan, collection « Cinéma et Société », 2005, 86 p.

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/479>

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Laurence Alfonsi, *le Cinéma du futur – les Enjeux des nouvelles technologies de l'image* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 24 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/479>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2019.

© AFRHC

Laurence Alfonsi, *le Cinéma du futur – les Enjeux des nouvelles technologies de l'image*

Saint-Nicolas (Québec) / Paris, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, collection « Cinéma et Société », 2005, 86 p.

Laurent Le Forestier

RÉFÉRENCE

Laurence Alfonsi, *le Cinéma du futur – les Enjeux des nouvelles technologies de l'image*, Saint-Nicolas (Québec) / Paris, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, collection « Cinéma et Société », 2005, 86 p.

- 1 Après deux livres consacrés à Truffaut et publiés dans cette même collection, Laurence Alfonsi, en qualité de « sociologue, historienne du cinéma et spécialiste de la prospective » (comme l'indique la quatrième de couverture), s'intéresse cette fois, dans un court essai, au « cinéma du futur ». Son hypothèse est parfaitement résumée, dans la préface, par Vincent Pinel : « (...) tout doit changer afin que demeure inchangé l'essentiel, en l'occurrence, ici, le plaisir du cinéma vécu en commun dans une salle. L'auteur évoque un certain nombre de procédés techniques explorés dans un passé lointain ou proche et appelle de ses vœux la quête renouvelée d'un cinéma total » (p. XIV). Le septième et pénultième chapitre boucle clairement cette problématique : « Fidèle à son histoire, le cinéma du futur continuera donc assurément à construire l'imaginaire non pas contre le réalisme mais à partir du réel. En cela, le *cinéma total* fait triompher l'ambivalence du septième art, à la fois traducteur et acteur du monde » (p. 58 ; l'italique est dans le texte). Ce raccourci, qui élude quelques cinquante pages, permet de suggérer tout à la fois l'intérêt et la limite de cet ouvrage.
- 2 Sa qualité principale réside dans sa vision enthousiaste des évolutions possibles « de l'image » (selon le titre du livre), dans son refus d'une technophobie, d'un discours

apocalyptique « dont le modèle fasciné et fascinant peut se trouver dans les ouvrages d'un Jean Baudrillard ou d'un Paul Virilio, penseurs critiques en chef, dont le propos entend nous mettre devant l'insondable et immaîtrisable perte des référents, disparition du réel ou autre dissolution des vieilles croyances » (Frank Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc, « L'homme a marché sur la lune » dans *Cinéma et dernières technologies*, Paris / Bruxelles, INA / De Boeck Université, 1998, p. 10). Son plus grand mérite est probablement d'asseoir « scientifiquement » cette position, en se basant sur une méthode prospective, qui consiste ici notamment à « identifier les traits distinctifs et dominateurs du septième art face à des écrans domestiques de plus en plus conquérants » (p. 5). Cependant, on peut regretter que l'auteur se soit ainsi plus comportée en « spécialiste de la prospective » qu'en « historienne du cinéma ». D'autant, comme l'ont souligné F. Beau, P. Dubois et G. Leblanc, que « lesdites dernières technologies ne font, en fait, jamais rien d'autre que réactiver de très anciennes questions de représentation » (*op. cit.*, p. 9 ; l'italique est dans le texte) et que, par conséquent, « il est évident que l'examen des images, des dispositifs ou des discours de ce que le sens commun identifie comme "nouvelles technologies", ne peut faire l'économie d'un regard *historique*, articulé sur les formes de la représentation » (*ibid.*). Or l'histoire du cinéma est ici particulièrement maltraitée, se réduisant presque à une lecture téléologique et idéaliste – dans le double sens bazinien du terme. En effet, comme Bazin, plusieurs fois cité, et comme Vincent Pinel dans sa préface, Laurence Alfonsi semble considérer que l'évolution naturelle du cinéma tend vers une seule *idée*, celle d'être une reproduction *idéale* de la réalité, ce que l'auteur nomme donc le *cinéma total* (auquel elle consacre son chapitre 6 : « vers un *cinéma total* ? »). Ce syntagme n'est jamais réellement défini tout au long de l'ouvrage (pas plus, d'ailleurs, que la notion de « cinéma » qui aurait mérité de l'être à partir du moment où l'on spéculait sur son évolution), si ce n'est par sa fonction, son but : « l'immersion totale du public dans le film » (p. 49). Bref, cette conception univoque du cinéma se fonde essentiellement sur son mode de réception, appréhendé globalement et non dans ses nombreuses singularités. Surtout, il s'agit là, dans un mouvement un peu paradoxal, de répondre (?) à l'une des critiques de Comolli à l'encontre de Bazin et de Mitry (qui stigmatisait « le défaut de la prise en compte de la *place du spectateur* dans le procès filmique » - « Technique et idéologie (2) : Pour une histoire matérialiste du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 230, juillet 1971), par un surcroît d'idéalisme (qui, en un sens, prolifère du langage cinématographique au spectateur). Repartant des origines, Laurence Alfonsi peut alors résumer ainsi un siècle de cinéma : « les futurs et lents progrès techniques du septième art – le parlant, la couleur, le relief ou les écrans géants – ne seront qu'une quête de la magie des premiers films, de cet idéal d'une existence absolue » (p. 42). Outre que cette vision se construit sur des présupposés erronés (l'auteur semble ignorer, par exemple, que le Cinéorama de Grimoin-Sanson n'a jamais fonctionné – voir Jean-Jacques Meusy, « L'énigme du Cinéorama », *Archives*, n° 37, janvier 1991, pp. 1-16), elle tend surtout à livrer une lecture simplificatrice, reconstruite, d'innovations techniques aux effets fort disparates, et, ainsi, à étayer son hypothèse au prix de quelques coups de force. Pour ne prendre qu'un exemple, les réactions au lancement des écrans larges ne se résumèrent pas à l'enthousiasme bazinien (« Fin du montage », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954). Welles, notamment, y vit, avant Fritz Lang (*Cahiers du cinéma*, n° 99, septembre 1959, puis dans *le Mépris*), l'« idéal pour un plan général d'un cortège ou pour le gros plan d'un serpent », ajoutant que « tous les procédés nouveaux expriment une peur identique : la perte de confiance dans le

cinéma lui-même » et que « l'effet de nouveauté [des formats larges] disparu, nous ne répondons plus à l'appel du démesuré ; nous nous contentons de nous endormir » (*Bulletin du Festival de Cannes*, Cinémonde-Film français, 16 mai 1958). Nous voilà bien loin de l'immersion propre au *cinéma total*. À ce sujet, ajoutons, sur le plan méthodologique, l'oubli curieux d'un texte qui aurait pu apporter quelques arguments à l'auteur : celui de Valérie Peseux, « Le mythe du cinéma total », dans l'ouvrage dirigé par Jean-Jacques Meusy, *le Cinémascope entre art et industrie* (Paris, AFRHC, 2003, pp. 335-344).

- 3 Pour Laurence Alfonsi, le cinéma représente donc une idée monolithique, une expérience singulière dont l'essence ne saurait être comparée à ce qui caractérise « les nouvelles technologies de l'image » (le virtuel, les écrans domestiques, selon les principaux éléments apparaissant dans la table des matières). Elle affirme par exemple que « la survie du cinéma est étroitement liée à ses capacités de distinction et d'originalité » et que « révolution secondaire, le virtuel (...) n'est donc pas un enjeu vital pour le cinéma » (pp. 15-16). Mais, en choisissant, sans réelle justification, de ne s'intéresser (dans le chapitre 2) qu'au virtuel (en quoi serait-il métonymique du « cinéma numérique » ?), la démonstration souffre de sa vision restrictive, ne parvenant pas à saisir tout à la fois la portée de ce « fracassant big-bang » numérique (titre de l'article d'Edmond Couchot, paru dans *Cinémas*, vol. 1, n° 3) et sa nature, que le même Couchot (avec Nicolas Hillaire) définit comme relevant ontologiquement de l'hybridation (*L'art numérique - Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Champs Flammarion, 2005). En affirmant à maintes reprises que le numérique, sous ses différentes formes (ici, le DVD), « reste donc résolument étranger à l'art cinématographique » (pp. 26-27), l'auteur paraît vouloir considérer les nouvelles technologies comme autres, extérieures au cinéma (mais il ne s'agit en fait que de son *idée* du cinéma) et, par conséquent, incapables selon elle d'en menacer l'unicité et l'intégrité. Le cinéma survivra car il n'a rien à voir avec ces dévoiements. Mais pourquoi vouloir penser à tout prix le cinéma selon une alternative quasi shakespearienne - être ou ne plus être ? Pourquoi ne pas le voir comme un moment, un état des images en mouvement, appelé à de multiples *métamorphoses* ? Selon Laurence Alfonsi, le cinéma n'a qu'une seule forme, qui s'affine au fil des évolutions, et non des formes, qui le travaillent de l'intérieur. Or on pourrait montrer sans peine, par exemple, que le succès actuel du DVD constitue le corollaire commercial d'une tendance esthétique contemporaine, celle d'un retour à une certaine *forme* (justement) de cinéma des attractions (ce que Tom Gunning avait parfaitement pressenti dans « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994), et non un événement extérieur, étranger, au cinéma actuel. Ce trop rapide exemple montre aussi ce qui est refoulé dans l'approche de l'auteur : l'aspect économique, industriel du cinéma, qui sous-tend pourtant indéniablement « les enjeux des nouvelles technologies de l'image ». Quelle est d'ailleurs cette histoire du cinéma, qui fait fi de l'économie, du politique, de l'idéologie pour se cantonner à une approche esthétique quelque peu périmée ? Une histoire idéaliste (on en revient nécessairement à cela, même si Bazin, lui, dans des textes comme « Le cinéma est-il mortel ? » et « Le Cinémascope sauvera-t-il le cinéma ? », développa ses réflexions à partir d'une analyse industrielle et technique de la situation du cinéma au début des années 1950 - textes reproduits dans *Trafic*, n° 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? »), qui s'écrit aujourd'hui en faisant comme si... Comme si la pensée de Bazin pouvait encore s'appliquer telle quelle (c'est-à-dire sans interroger le lieu de son énonciation), comme si le matérialisme historique n'avait pas

montré depuis longtemps l'aporie de cette « "histoire" linéaire (même si conflictuelle), causale, autonome et flottante, tendue vers l'accomplissement d'un but qui serait l'appropriation de sa "vérité", telle qu'une "nécessité interne" de progrès ferait s'enchaîner et se perfectionner les formes » (Comolli, *op. cit.*), etc. S'il est sans aucun doute nécessaire de recourir à l'histoire pour penser le « cinéma du futur », encore faudrait-il que celle-ci ne soit pas (dé)passée...