

R. COSANDEY, A. GAUDREULT et T. GUNNING (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema* (Québec, Lausanne, Presses de l'Université Laval, Éditions Payot, 1992, 383 p.).

Fabrice Montal

Volume 14, Number 2, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082491ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082491ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Montal, F. (1992). Review of [R. COSANDEY, A. GAUDREULT et T. GUNNING (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema* (Québec, Lausanne, Presses de l'Université Laval, Éditions Payot, 1992, 383 p.).] *Ethnologies*, 14(2), 192–195. <https://doi.org/10.7202/1082491ar>

ness, with every response carefully set down in proper ethnopoetic style. However, the Princes' sincere admiration for the people and their stories makes this as much a work of art as an ethnographic document.

Kay STONE
University of Winnipeg
Winnipeg, Manitoba

R. COSANDEY, A. GAUDREAU et T. GUNNING (sous la direction de), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema* (Québec, Lausanne, Presses de l'Université Laval, Éditions Payot, 1992, 383 p.).

Depuis une dizaine d'années, le cinéma des premiers temps suscite l'intérêt dans le milieu des études cinématographiques d'une façon beaucoup plus marquée qu'il ne l'avait fait auparavant. Une association internationale a été créée en 1987 afin d'établir des liens entre les individus, universitaires ou non, préoccupés par le sujet. Elle a pour nom Domitor. Nous ne reviendrons pas sur le parcours généalogique de cette dénomination; les éditeurs le font mieux que nous dans l'introduction de ce recueil. Disons d'emblée que nous avons affaire ici à une sélection des communications du premier colloque de liaison de cette association qui s'est tenu à Québec en juin 1990.

Comme peut le laisser croire le titre, le cinéma des premiers temps, même s'il ne fut pas partout considéré comme une «invention du diable», fut inévitablement confronté à la religion, à son système de pouvoir et à ses représentations. Par opportunisme au départ, les organisateurs de cet événement avaient choisi ce thème en raison justement des débuts conflictuels que connut le cinéma dans le paysage social québécois fortement catholique du début du siècle et, de façon plus anecdotique, parce que l'une des premières projections du cinématographe Lumière au Canada avait eu lieu, en 1897, dans les locaux du Séminaire de Québec devant plusieurs autorités ecclésiastiques de la province. Ils ont été dépassés par la pertinence du sujet qui avait été imposé.

Ce livre contient 26 articles répartis sur quatre parties. La première est confinée à une histoire narrative de type institutionnel. Les éditeurs ont préféré y placer les articles qui abordent les rapports entre l'Église et le cinéma, du point de vue de la censure autant que de celui de la propagande, tant il est vrai que, selon les lieux, le cinéma balbutiant ne connaît pas le même

destin face aux différents pouvoirs ecclésiastiques nationaux. Dans des pays comme la France, l'Italie ou la Belgique, les élites catholiques savent très tôt utiliser ce nouveau médium en continuité avec l'image fixe de la lanterne magique ou de la gravure d'Épinal qui servaient antérieurement à l'édification des croyants. Il n'en est pas de même en Russie où la hiérarchie orthodoxe, suivant le dogme iconoclaste, puis la censure officielle interdisent toute représentation d'image religieuse mais permettent celle de la nudité et du démon, plus en accord selon elles avec l'essence diabolique de ce qui n'est encore à l'époque qu'un spectacle forain. Clochers espagnols, notamment catalans, et clochers québécois n'apparaissent pas les plus favorables à la popularité croissante du cinématographe. Selon G. Lacasse, au Québec, les premières années de pénétration des images animées connaissent l'approbation, voire l'encouragement, du clergé. À partir de 1900, devant la diversité des thèmes abordés, le contexte change sensiblement et, lorsque le spectacle devient l'objet d'une exploitation commerciale plus systématisée vers 1907-1908, le clergé s'organise et tente d'en interdire les représentations dominicales. En Catalogne, l'avènement du cinéma coïncide avec celui d'un mouvement socioculturel nationaliste conservateur: le noucentisme. Le retour aux valeurs chrétiennes et la rigueur morale qu'il préconise lui font combattre le cinéma, sous des prétextes d'hygiène publique et individuelle, voire de sécurité. On reproche au cinématographe de rendre aveugle, d'être projeté dans des lieux insalubres, de favoriser la promiscuité, de pervertir la jeunesse, de répandre la violence et la luxure dans la société. S. Pliskin nous apprend qu'en Australie, par l'inverse, c'est grâce à l'Armée du Salut, la promotrice de l'hygiène civique elle-même, que va débiter l'industrie cinématographique.

Le contenu de ces articles démontre bien que l'image cinématographique est d'emblée reçue comme vectrice d'une force de conviction et comme instrument de pouvoir par la hiérarchie religieuse. Il s'agit alors de combattre ou d'accompagner le médium naissant. Ce sont tout de même les sujets religieux qui furent les plus populaires durant les premiers temps du cinéma. Le catalogue de ces films nous montrerait une prédilection pour les histoires de l'Ancien et du Nouveau testament; et, parmi celles-ci, sortirait du lot la Passion de Jésus Christ.

Ce thème est si important que toute la seconde partie du livre lui est consacrée. A. Gaudreault va jusqu'à suggérer de le considérer comme un genre cinématographique à part entière. Cette fois, c'est une approche narratologique qui est en vedette. La question à laquelle veulent répondre la majorité des auteurs est celle de la construction originale de ces histoires qui s'inspirent en grande partie de superproductions théâtrales fort en vogue à l'époque, comme la Passion d'Oberammergau en Bavière ou de leurs divers avatars en France et aux États-Unis. Car, ce que la Passion filmée des pre-

miers temps questionne, c'est le fonctionnement du récit filmique. En effet, dans ces années-là, le langage cinématographique ne s'est pas encore codifié; il n'a pas construit ses règles de montage. Ce que la Passion permet, en tant que récit, c'est premièrement le découpage en sections pour les représentations foraines, à la façon d'un feuilleton, celui dont tout le monde connaît l'histoire, mais dont tout un chacun veut voir le rendu cinématographique, avec ses tranches de merveilleux, ses apparitions et ses miracles devenus plus tangibles par les trucages de la nouvelle machine de vision. C'est aussi un récit qui se conforte d'une construction elliptique, fort accentuée dans les premières années du cinéma, et d'un traitement par montage de plusieurs films d'origines différentes, à la façon d'un palimpseste, nous dit T. Gunning, puisqu'ils racontent tous la même histoire d'un même modèle théâtral, avec les mêmes cadrages, les mêmes poses hiératiques, voire les mêmes types de décor. Cette interchangeabilité démontre que la Passion est avant tout un objet commercial propre à être manipulé et transformé par l'exploitant (Raynauld).

Mais cet objet a une histoire, qui est souvent liée aux mouvements sociaux de l'époque, à une quête de liberté d'expression de la part des artistes. C. Musser, dans son article sur les Passions filmées aux États-Unis, la plus volumineuse contribution du recueil, démontre bien que ce combat liait acteurs et producteurs contre la critique conservatrice et les Églises de diverses confessions. La représentation de la vie de Jésus-Christ n'a pas été la seule aventure religieuse du cinéma des premiers temps. F. de la Bretèque nous introduit à la production hagiographique en utilisant comme base d'analyse les écrits historiographiques récents des médiévistes sur les représentations des vies de saints. Selon lui, l'apport de cette approche se vérifie, puisque la vie de saint a été le premier modèle narratif de l'Occident. Le parallèle entre ce début d'une certaine organisation du langage textuel et la naissance du langage cinématographique est donc intéressant à faire, d'autant plus que l'on fonctionne avec le même matériau de contenu. Divers autres articles s'intéressent à l'écriture du religieux. Entre autres, I. Raynauld parle des proto-scénarios des Passions produites par Pathé qui ont été conservés en France et qui permettent de mieux comprendre comment s'élaborait un film dans les premières années du cinéma.

La troisième et la quatrième partie du livre s'attardent aux représentations du religieux et à leurs correspondances sociales. Les articles de J. Malthête et de F. Jost abordent un sujet riche en s'intéressant aux phénomènes périphériques du fantastique cinématographique qui n'est qu'une traduction de la sensibilité de l'époque pour le surnaturel et le merveilleux, autres visages de la religiosité. T. Lefebvre conduit une enquête contextuelle en mettant en relation l'apparition des crucifix dans les films avec les crises sociales qu'a traversées la France, telles la fin de l'Affaire

Dreyfus et la séparation des Églises et de l'État. A. Knee nous parle du rôle du montage dans le cinéma de Griffith et nous fait comprendre à quel point son élaboration est liée à la conception d'un ordre moral dans l'univers, dans laquelle nulle existence n'est entièrement séparée de celle des autres, ne peut se soustraire à certaines obligations spirituelles et évolue dans un monde guidé par une présence divine omnisciente.

Nous accompagnons l'affirmation de J. Staiger, qui prétend dans sa conclusion qu'il n'y a, en fait, que trois types d'articles: 1) ceux sur les relations entre les Églises, la production des films et l'État entre 1895 et 1917; 2) ceux sur le développement d'une pratique textuelle à l'intersection du cinématographique et du religieux; 3) ceux qui portent sur la signification culturelle des films. Une telle organisation aurait assuré plus de limpidité à l'ensemble. Il ne s'agit là que d'une critique superficielle envers un travail qui mérite l'attention, non seulement des spécialistes, mais aussi des théoriciens des médias et des socio-historiens de la période visée. On ne peut plus faire l'histoire du vingtième siècle sans analyser ce médium de pouvoir et de représentations qu'a été le cinéma.

Et ce recueil nous montre bien qu'en cela le cinéma constituait une grande menace pour l'ordre des croyances et des traditions en insinuant au fil des ans l'idée de la plurivalence et de la relativité des perceptions.

Fabrice MONTAL
CÉLAT
Université Laval

Serge GRUZINSKI, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e-XVIII^e siècle* (Paris, Gallimard, 1988, 375 p., ISBN 2-07-071090-4, collection «Bibliothèque des Histoires»).

S'inscrivant dans l'histoire des mentalités, *La colonisation de l'imaginaire* de Serge Gruzinski analyse le processus d'occidentalisation des sociétés indigènes du Mexique entre les XVI^e et XVIII^e siècles, en privilégiant l'étude de la transformation de la mémoire, des croyances et de l'écriture.

S'appuyant sur un énorme matériel, étudiant tous les supports — peintures, pictographie, premières manifestations d'un apprentissage de l'écriture —, relisant l'ensemble des enquêtes menées par les autorités