Document généré le 19 avr. 2024 20:12

Anthropologie et Sociétés

André GAUDREAULT, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dir.), Au pays des ennemis du cinéma… Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec. Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 215 p., photogrammes, illustr., réf.

Christian Poirier

Volume 21, numéro 2-3, 1997

Comparaisons régionales

URI : https://id.erudit.org/iderudit/015510ar
DOI : https://doi.org/10.7202/015510ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Poirier, C. (1997). Compte rendu de [André GAUDREAULT, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dir.), Au pays des ennemis du cinéma… Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec. Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 215 p., photogrammes, illustr., réf.] *Anthropologie et Sociétés*, *21*(2-3), 342–346. https://doi.org/10.7202/015510ar

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

santé publique est viciée par l'appareil gouvernemental. « À qualification égale, un membre du Parti connaît un avancement plus rapide » (p. 119).

Le désenchantement et le désengagement que Hours a identifiés dans l'organisation des soins à tous les échelons, Selim les a aussi rencontrés dans les deux usines de fabrication de produits pharmaceutiques où elle a travaillé. Contrastées dans leurs orientations puisqu'une usine fonctionne sur le mode de l'entreprise privée, tandis que l'autre relève de l'État, connaissant des styles de gestion très différents en partie à cause de la personnalité des directeurs, ces deux usines ne présentent pas moins les mêmes caractéristiques de quasi-anomie évoquées au sujet du système de santé publique. Pour Selim, « L'État communiste, en opérant une déhiérarchisation radicale de la société et en s'attaquant à ses assises idéelles, a engendré un édifice social bancal » (p. 296).

La démonstration que font les auteurs tient d'un montage très efficace. C'est en dépeignant les attitudes et les comportements de certains « personnages » rencontrés en cours d'enquête, en appuyant à l'occasion ces descriptions de citations *verbatim* d'interviews que les deux anthropologues « font parler » les énoncés qui fondent leur analyse. Cette mise en scène aide à saisir l'état d'esprit des personnes observées et interviewées, ainsi qu'à faire sentir le climat général qui règne dans le pays. Face à une telle décrépitude, les malades qui en ont la possibilité vont se faire traiter en Thaïlande, le personnel de santé qui en a les moyens établit son propre commerce de pharmacie et les cérémonies appelant les génies à la rescousse se multiplient.

C'est d'ailleurs ce dernier phénomène, en pleine croissance dans le pays, qui fait l'objet de deux courts chapitres : « Les génies, thérapeutes du politique au service du marché » (chapitre VI par Selim) et « État, bouddhisme, génies et société dans l'ancien et le nouveau régime » (chapitre VII par Hours). Ces deux sections de l'ouvrage sont en fait celles qui se rapprochent le plus d'une anthropologie politique du Laos annoncée dans le titre. Étant donné l'importance de la littérature anthropologique consacrée à de tels phénomènes et leur relation manifeste avec le pouvoir politique, n'aurait-il pas été préférable d'effectuer une analyse en profondeur de cette montée du recours aux médiums ? Évidemment, le ton de l'ensemble de l'ouvrage eût été différent. Peut-être un peu moins pessimiste aussi.

Serge Genest
Département d'anthropologie
Université Laval
Sainte-Foy
Québec G1K 7P4

André GAUDREAULT, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN (dir.), *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*. Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, 215 p., photogrammes, illustr., réf.

La plupart des écrits sur le cinéma québécois passent rapidement sur la période précédant la création de l'Office national du film (1939) pour ne retenir que la domination américaine de la distribution des vues animées (comme on appelait les films à l'époque). Cependant, un certain nombre d'écrits commencent à nuancer la perspective. Ainsi en est-il de ce livre, fruit du travail accompli par le Groupe de recherche sur l'avènement et la

formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) de l'Université de Montréal. Les trois auteurs sont rattachés au Département d'histoire de l'art de cette institution. Le livre est en fait une version remaniée d'une série d'articles parus dans la revue *24 images*. Lacasse et Gaudreault avaient par ailleurs déjà publié plusieurs livres et articles majeurs portant sur les débuts du cinéma au Québec. Poursuivant le travail développé, l'objectif général des auteurs est d'éclairer la physionomie de la période du cinéma des premiers temps, de retrouver comment et dans quelles circonstances le cinéma a débuté au Québec (p. 31). Plus précisément, ils suggèrent que les premiers contacts entre le cinéma et le peuple québécois furent une réussite. L'appropriation locale du nouveau média peut être repérée selon trois éléments : sa popularité, l'émergence rapide d'une exploitation locale, et les réactions de l'Église et du gouvernement. L'opposition au cinéma fut d'autant plus forte qu'il était populaire et apprivoisé localement.

La recherche est basée sur l'examen et l'interprétation de documents d'époque (particulièrement le discours journalistique), la période couverte étant celle qui précède 1915-1920, alors que le cinéma allait devenir une véritable institution culturelle. Un certain nombre de ces documents sont rassemblés à la fin des chapitres, des photographies d'époque ajoutant à la qualité documentaire de l'ouvrage. Une synthèse de l'argumentation, une mise en perspective de ce cadre et une discussion entourant la pertinence de l'utilisation du cinéma pour la recherche en sciences sociales constitueront l'essentiel de ce compte rendu.

On apprend que la première projection d'une vue animée au Canada eut lieu rapidement après la première mondiale de Paris (décembre 1895). Donnée par des représentants des frères Lumière, elle se déroula le 27 juin 1896 à Montréal. Le succès fut immédiat, prolongé et à la grandeur de la province. Les commentaires des journaux montrent que les vues Lumière ont marqué l'imagination de toute une génération. Le cinéma naissant est immédiatement perçu sous l'angle de la mémoire qu'il permettra de faire vivre pour la collectivité : « Désormais, l'homme, comme ses œuvres, est impérissable » (p. 31). Très tôt également (1898) des envoyés des frères Lumière viennent tourner des vues animées. Les grandes sociétés américaines (Edison, Biograph) ou britanniques s'intéressent aussi aux paysages québécois. La présence nombreuse et fréquente de ces étrangers suscitera la curiosité puis un désir d'appropriation par la population locale : les Québécois voudront apprivoiser le cinématographe pour projeter leur propre vision de l'histoire.

Le Québec se tourne vers l'exploitation organisée au même moment que dans les grandes villes des États-Unis ou d'Europe. Léo-Ernest Ouimet et Georges Gauvreau fondent les premières salles de vues animées en 1906 et en 1907 (le Ouimetoscope et le Nationoscope). Les journaux saluent dans ces constructions une entreprise patriotique et nationale (les anglophones possédaient presque tous les théâtres de Montréal). La grandeur de ces salles (plus de mille sièges) représente à l'époque une particularité québécoise. Les vues animées entrent véritablement dans les mœurs, d'abord chez les cols blancs et les petits-bourgeois puis chez le public ouvrier. Le contexte d'exploitation permettait donc des investissements importants. Les films, loin d'être « muets », étaient souvent accompagnés de la voix de comédiens locaux ou des commentaires d'un bonimenteur devant le public. Ce « conférencier » a connu au Québec un succès plus vif qu'ailleurs : il survivra ici à l'arrivée des intertitres. Très tôt les Québécois mettent au point des pratiques locales de consommation des vues animées, le film étranger étant intégré dans un spectacle local. Pour expliquer cet engouement, les auteurs avancent l'hypothèse, qui demeure à vérifier, que le cinéma fut pour les Canadiens français une façon de contrer l'hégémonie anglophone.

Ouimet est également à l'origine des premières tentatives locales de réalisation de vues animées. À partir de 1906, il filme par exemple les débris du Pont de Québec, un

discours de Wilfrid Laurier, les fêtes du tricentenaire de la fondation de Québec. Il souligne le côté historique et canadien-français de ses réalisations. D'autres producteurs suivront cette voie : nous sommes en présence d'une société qui cherche à reconnaître une figure de son destin et de son imaginaire à l'écran. Le documentaire se concentre sur le local et la réalité quotidienne, laissant l'aspect spectaculaire et fictionnel aux Américains. Les premières activités cinématographiques de mise en scène par des Québécois n'arriveront que plus tard : « Ne serait-ce pas là d'ailleurs la *condition essentielle* du cinéma québécois que d'avoir le documentaire qui lui colle à la peau ? » (p. 101, italique de l'auteur).

Mais ces tentatives de production ne compensent pas la domination anglophone qui, conjuguée à la popularité du média, provoquera une réaction négative de l'Église et du gouvernement. Le cinéma est perçu comme corrupteur et dénationalisateur. Les autorités religieuses militent, sans y parvenir, pour l'interdiction des représentations le dimanche. De son côté, le gouvernement provincial crée en 1913 le Bureau de censure des vues animées de la province de Québec, qui interdit la représentation de certains films ou coupe de nombreuses scènes. Il sera si sévère que les distributeurs américains menacent de ne plus fournir de films. Le premier ministre Louis-Alexandre Taschereau déclare : « Mieux vaut nous passer du cinéma américain et garder notre jeunesse » (p. 109).

Voilà pour l'essentiel de l'argumentation. De nombreuses archives demeurent à dépouiller et la nécessité d'une recherche sur les relations entre le cinéma et les politiques gouvernementales est criante. La mise en perspective est à compléter et les conséquences de ces premiers temps sur la suite de l'histoire du cinéma restent à tracer. L'absence d'une conclusion et d'une bibliographie semble témoigner d'ailleurs du caractère essentiellement « documentaire » de l'entreprise. Sans doute des ouvrages ultérieurs effectueront-ils des synthèses plus élaborées.

Une lecture parallèle de l'*Histoire générale du cinéma au Québec* d'Yves Lever nous permet d'ailleurs un élargissement intéressant. L'auteur établit explicitement un lien entre le clergé et le Bureau de censure qui devient de plus en plus sévère. Le cinéma sert en fait de bouc émissaire pour des transformations sociales (industrialisation, nouvelles élites, syndicalisme, contestation des autorités traditionnelles), alors qu'il n'en est que le révélateur. L'enjeu principal de la lutte est le contrôle sur l'imaginaire collectif lié traditionnellement aux figures de la survivance. Le clergé investira d'ailleurs lui-même le média, contribuant ainsi, avec les Ouimet et Gauvreau, à l'émergence d'une cinématographie nationale. Les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx filment des gens d'ici en montrant la grandeur paysanne, le nationalisme, le respect des ancêtres, une Église catholique triomphante. Le cinéaste Pierre Perrault appelle ces réalisations un « cinéma de l'album », un cinéma de la mémoire collective. L'imaginaire s'attache à la survivance. Mais il y a un malaise, car cette société manifeste le désir de projeter un nouvel imaginaire de la modernité, que les fictions développeront davantage. La société ne s'identifie plus avec les représentations dominantes d'elle-même. Cette alternance jamais dépassée entre la survivance et un néo-nationalisme moderne caractérisera plus tard les œuvres des cinéastes « onéfiens[1] » québécois.

En somme, l'ouvrage de Gaudreault *et al.* refermé, une question demeure : l'engouement manifesté par les Québécois pour le cinéma ferait-il partie des signes précurseurs du morcellement de l'idéologie de la survivance (le cinéma est un instrument de la modernité) ou bien en a-t-il prolongé les effets ? D'une façon ou d'une autre, il y a eu appropriation et nous sommes en présence d'une société qui découvre un nouvel instrument dans lequel elle pourra investir son imaginaire.

1. Produisant sous la houlette de l'Office national du film.

Mais au-delà de ces critiques, il importe de bien saisir la pertinence d'un tel ouvrage dans le champ du savoir. Car la perspective privilégiée ici est celle du cinéma en tant que phénomène de société et pratique sociale. On peut y percevoir l'amorce d'une approche empruntant à celle du sociologue Fernand Dumont. Il serait à tout le moins intéressant de poursuivre le travail dans cette direction. Esquissons sommairement un tel programme.

Le cinéma, en tant que production visuelle et pratique sociale (exploitation, réception), fait partie de ce que Dumont nomme la culture qui, on le sait depuis *Le lieu de l'homme*, se présente sous les aspects d'une culture première et d'une culture seconde. Toute société met en place un univers familier de signes, environnement dont la signification s'offre spontanément, et une culture seconde qui, prenant la première comme horizon, la met à distance afin de faire surgir du sens. Cette distance est rendue perceptible par l'existence des médiations que sont la stylisation (les œuvres d'art, la poésie, la littérature, le théâtre, le cinéma) et la connaissance (sciences et savoirs). L'horizon d'hier devient milieu, et d'autres horizons se déploient : on peut repérer une historicité de la culture seconde. La culture est donc questionnement et héritage, elle est genèse et mémoire. Ce qui implique un double programme pour les sciences sociales : effectuer la genèse d'une société en examinant les différentes figures prises par le dédoublement, et assurer une fonction de mémoire collective.

L'ouvrage de Gaudreault *et al.* semble répondre à ces deux exigences. Une sociologie ou une anthropologie des œuvres et pratiques liées au cinéma doit expliquer leur possibilité d'existence, montrer comment, dans l'outillage mental d'une société, se constitue la fonction cinématographique. Le cinéma n'est pas ici reflet de la société mais formulation d'une réponse à une situation. C'est en créant un autre univers que celui de la vie empirique que le cinéma convie à l'interprétation. Les œuvres constituent ici une phénoménologie du possible : par le recours à l'utopie et à la mémoire, une société prend distance par rapport aux événements et aux défis qui la pressent et elle se donne une image d'elle-même. Cet ouvrage nous aide à mieux comprendre le dédoublement de la culture au début du siècle. Il aborde par ailleurs de front la question du devoir de mémoire : prendre en charge l'héritage sans le répéter. La genèse permet de retracer l'évolution d'un problème, en l'occurrence identitaire, qui se pose toujours aux Québécois. Il y a certes aujourd'hui un « devoir de mémoire » repérable en plusieurs points du globe, mais la société québécoise n'est-elle pas particulièrement à la recherche d'une mémoire ? Les auteurs sont très explicites à ce sujet : « Souhaitons que notre effort en vue de la restauration de ce chapitre "amnésié" de l'histoire de notre cinématographie nationale puisse servir de base à un réexamen en profondeur de la naissance du cinéma québécois » (p. 62).

Source documentaire pour le chercheur, le cinéma pourrait être conçu non pas comme une simple preuve supplémentaire pour appuyer une démonstration, mais sous l'angle de ce qui, dans le cinéma, est intrinsèquement historique, est témoin de l'expérience du temps, est constitution d'un temps à soi, personnel et collectif. Dès sa naissance au Québec, le cinéma est vu comme une machine mémorielle, instrument de mémoire avant d'être instrument de fiction. L'archive cinématographique procède donc de l'élucidation de la vérité historique. Le cinéma rejoint le chercheur non parce qu'il reconstitue le passé mais parce qu'il le reconstruit : il est une mise en intrigue par laquelle on découpe un objet particulier dans la diversité événementielle de l'histoire. Christian Delage (1997) propose ainsi la mise en place d'une « herméneutique de l'œuvre cinématographique », ce qui nous semble correspondre à l'approche retenue par Gaudreault *et al.* Le cinéma peut être mis à profit sous l'angle institutionnel et sous celui du contenu.

Cet ouvrage est donc une invitation. Si les auteurs appartiennent à une filière typiquement cinématographique, Gilles Deleuze (1985) nous rappelle que la théorie du cinéma ne

porte pas uniquement sur le cinéma comme tel mais aussi sur les concepts et les pratiques sociales qu'il utilise ou met en place et qui impliquent l'ensemble des sciences sociales. Nous sommes en présence d'une « base » et il reste à d'autres champs disciplinaires, et je pense ici surtout à l'anthropologie, à la sociologie et à la science politique, d'en tisser les prolongements. Mais en définitive, la plus grande valeur de ce livre tient à ce qu'il contribue à la mémoire de la société québécoise.

Références

DELAGE C., 1997, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », *Vertigo*, n° 16 : 13-22.

DELEUZE G., 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique ».

DUMONT F., 1971, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*. Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Constantes » (1re édit. 1968).

LEVER Y., 1995, *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal.

Christian Poirier
Institut d'Études Politiques de Bordeaux
B.P. 101, Domaine universitaire
33405 Talence
France

Lyne BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien : Lectures du Natyasastra*. Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992, 519 p., schémas, tabl., illustr., bibliogr., index.

Cet ouvrage de Lyne Bansat-Boudon est tout à fait bienvenu pour éclairer les divers aspects de la pratique du théâtre dans l'Inde ancienne. L'originalité de ce projet ambitieux réside dans l'attention particulière portée à la représentation et au jeu de l'acteur. Mené dans la cadre d'une thèse de doctorat, le texte ne met pas uniquement en lumière la théorie et la pratique scénique, mais nous livre de nombreux éléments pour comprendre la représentation théâtrale dans l'Inde contemporaine et plus généralement, pour approcher la société dans son ensemble, car le théâtre, dans la conception indienne, est le reflet du monde. C'était une gageure que de vouloir pénétrer le *Natyasatra*, le *Traité du théâtre* indien, texte de référence incontournable sur l'art dramatique. L'auteur ne dissocie pas ce texte, auquel l'histoire octroie une affiliation mythologique, de son commentaire l'*Abhinavabharati*, qui a révélé le sens des aphorismes rendant inaccessible le *Traité du théâtre*. Le résultat de cette analyse est à la hauteur de l'ambition de Lyne Bansat-Boudon, car elle a réussi à donner teneur et existence à des concepts cachés sous la forme de « dénominations énigmatiques » (p. 85) et à sortir le *Natyasatra* et l'*Abhinavabharati* de l'ésotérisme.

L'auteur présente la naissance du théâtre et les règles du jeu théâtral. Tous les aspects du théâtre y sont décrits. De l'économie du texte, du commencement et de l'ouverture de la pièce, du jeu de l'acteur, de l'organisation de la salle où se trouvent les spectateurs, de l'arrangement musical et du chant, rien n'échappe à la description et à la théorisation.

Le *Natyasastra* tire son autorité de son origine mythique. Il est considéré comme la version profane du *Natyaveda*, partie intégrante des Vedas, ces textes hindous qui fondent