

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011
Varia

« Catholics and Cinema : productions, policies, power »

Mélisande Leventopoulos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4381>

DOI : 10.4000/1895.4381

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 160-164

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Mélisande Leventopoulos, « « Catholics and Cinema : productions, policies, power » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4381>

sayer de comprendre quelque vingt ans plus tard, quel a été l'impact de cette parole – confrontant le bourreau aux victimes – dans le parcours intérieur des personnes interrogées. Ce qu'on entend est alors saisissant car il rend palpable l'impact du procès sur la société israélienne, et ses limites. Ainsi de la femme âgée, qui a vu tuer sa fille devant ses yeux, en Ukraine, et qui dit simplement qu'elle vit toujours avec cette mémoire, que le procès n'y a rien changé. Ou d'une autre, plus jeune, qui attendait du procès d'arriver à comprendre quelque chose de ces actes, mais auquel le procès n'a pas apporté cette réponse. Ou plus saisissant encore, le témoignage de ce photographe polonais, Henri Roth. Chargé par les Nazis de réaliser les photos d'identités des détenus du ghetto de Lodz, il documenta aussi au péril de sa vie le quotidien de ce ghetto et sa liquidation. Il était au procès avec sa femme, tous deux appelés comme témoins. Face à la caméra, lui et sa femme racontent la peur, en nous regardant dans les yeux. Une peur irrationnelle comme au ghetto. Ils la revivent là. Même dans ces conditions où ils n'ont plus de raison d'avoir peur. Il leur semble qu'Eichmann, tout prisonnier qu'il est, peut encore les regarder, qu'il se demande pourquoi ils ont survécu et qu'il leur en fait le reproche.

Cette peur arrivée jusqu'à nous, c'est la force du cinéma de nous la faire ressentir.

Claire Angelini

Colloques

« Catholics and Cinema : productions, policies, power »

ORGANISÉ PAR DANIELA TREVERI GENNARI (Université d'Oxford Brookes) et Daniel Biltereyst (Université de Gand), le colloque *Catholiques et cinéma : productions, politiques, pouvoir* s'est tenu à Oxford les 2 et 3 septembre derniers. L'étude des rapports de l'Église avec le cinéma n'avait pas été à l'honneur dans un colloque international depuis *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, organisé par Domitor, il y a maintenant plus de vingt ans. Consacrer deux nouvelles journées à l'histoire des catholiques et du cinéma constituait donc, en soi, un pas important pour la mise en lumière d'un objet de recherche largement marginalisé au regard de son importance dans l'histoire des usages du média cinématographique.

Comme les organisateurs l'ont rappelé en introduction, le monde anglo-saxon connaît pourtant, depuis une décennie, un regain d'intérêt pour le sujet : nombre de publications interrogent aujourd'hui la représentation du fait religieux au cinéma, à l'instar de la très récente *Encyclopedia of religion and film* dirigée par Eric Michael Mazur. Dans une perspective ouvertement critique, le présent colloque a proposé de dépasser cette étude des représentations pour appréhender le champ des publics et des réceptions. Les organisateurs ont choisi de privilégier l'étude des composantes de la relation entre Église catholique et industrie cinématographique, dans ses différents contextes de production, distribution, projection, classification, censure. Il s'agissait ainsi d'aborder la question en termes de rapports de pouvoir, pari osé pour un objet d'étude souvent encore réduit à une lecture hagiographique et militante.

Dans son discours liminaire, Thomas Doherty, connu entre autres pour son important ouvrage sur Joseph Breen (*Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration* paru en 2007), a posé les enjeux américains de la question en interrogeant la tactique de la Legion of Decency : l'orchestration des pressions politiques au niveau local et national est, dans ce cas, rendue possible par la nature hiérarchisée du catholicisme américain. L'efficacité de la Ligue l'opposerait ainsi à la prohibition protestante mettant l'historien face au paradoxe d'un pays à minorité catholique dont la production cinématographique est pourtant contrôlée par un groupe de pression de cette confession. Après la mise en application du code en 1934, le succès de cette censure confessionnelle expliquerait en partie la disparition de toute référence au judaïsme dans le cinéma hollywoodien jusqu'en 1940. Ainsi dans *Confessions of a Nazi Spy* (*les Aveux d'un espion nazi*, Anatole Litvak, 1939) le mot « juif » est-il encore remplacé par une terminologie codée.

Nul doute que l'un des principaux mérites du colloque ait été de croiser les approches cinématographiques des catholiques des deux rives de l'Atlantique afin d'élaborer une typologie européenne. Diverses communications ont utilisé l'exemple américain comme contrepoint, en l'érigant en modèle d'implication pour interroger les formes de l'action catholique en Europe. C'est ainsi que le colloque a mis en lumière les compromis, ébauches, tentations, des catholiques européens pour se hisser jusqu'au modèle de la Ligue de décence. Autant d'efforts et d'échecs reflétant des utilisations confessionnelles originales du cinéma, parfois innovantes, loin d'Hollywood. Cette référence systématique et ce souci comparatiste ont d'ailleurs justifié le choix, étonnant de prime abord, d'introduire le sujet par une communication consacrée au cas états-unien.

La première journée a appréhendé les catholiques et le cinéma sur un mode dual (production/censure). C'est d'abord en termes de tech-

nologies que la question de la production de films s'est posée. Née de l'invention d'un procédé d'enregistrement du son pendant la course au parlant, la maison Eidophon a été présentée par Karel Dibbets. Censée permettre à l'Église de s'imposer dans le domaine de la production internationale, Eidophon mobilise à l'époque d'importants fonds (dont ceux de la très catholique firme C & A) et est soutenue avec enthousiasme par les milieux confessionnels germaniques qui croient un temps en l'illusion d'une salvation du monde par le cinéma parlant. Au point qu'en 1932, Pie XI bénit officiellement cette compagnie à Amsterdam.

Dibbets a su interroger cette « idée fixe » à mi-chemin entre une approche culturaliste des techniques et une histoire économique du cinéma sans pour autant négliger la question des réseaux. À travers deux figures de prêtres, celle de l'inventeur Heinrich Könemann et celle de Hyacinth Hermans, militant de l'action cinématographique catholique, favorable à l'implication commerciale de l'Église dans l'industrie du film, la pluralité des engagements cléricaux possibles dans le média, dès l'entre-deux-guerres, a pu être saisie. Eidophon est apparue de surcroît comme un prisme privilégié pour appréhender les conflits internes au monde catholique néerlandais quant à la définition d'une politique cinématographique.

Comment interpréter l'échec d'Eidophon en 1934 ? Le débat s'est engagé sur la célèbre encyclique sur le cinéma, *Vigilanti cura*, promulguée par Pie XI en 1936. Selon Dibbets, l'échec d'Eidophon a signé le glas de toute implication officielle du Vatican dans la production cinématographique. Cela expliquerait qu'il ne soit pas question de production internationale de films dans l'encyclique. On se souvient pourtant en France du nonce apostolique venu soutenir le tournage de *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947). Des maisons de production catholiques se sont développées aussi dans l'Italie de la Libération mais celles-ci demeurent des initiatives locales, sans

portée internationale. Autant dire que le Vatican ne s'engage plus véritablement dans ce secteur après-guerre.

Le néoréalisme permet cependant un certain nombre de rencontres entre communistes et catholiques, ou même d'hybridations, comme l'a souligné Daniela Treveri Gennari. Son étude du scénario de Cesare Zavattini pour le film *Prima comunione* (*La Majesté Monsieur Dupont*, Alessandro Blasetti, 1950) semble ouvrir la voie à une étude comparée des valeurs filmiques par-delà les cloisonnements idéologiques. Le dépouillement de la presse catholique s'est ici avéré très riche : au centre de l'appréhension du cinéma par les publications confessionnelles italiennes se trouve le scénariste, salué comme auteur. Par conséquent, la spiritualité sécularisée d'un Zavattini y trouve toute sa place.

La censure catholique, problématique attendue, a traversé les débats des deux journées. Il s'agissait d'abord d'évaluer l'action « négative » de l'Église sur la diffusion des films. Un certain nombre de chercheurs présents, auteurs de travaux sur la censure étatique de leurs pays respectifs, entendaient aussi interroger le rôle des catholiques au sein des commissions de contrôle. Lors de la session consacrée à la censure, un type de pays a émergé, dans lesquels l'action catholique dans le cinéma prend une forme majoritairement institutionnelle, comme le Portugal ou l'Irlande. Toutefois, un déplacement semble s'être dessiné durant la deuxième journée du colloque permettant de sortir d'une approche trop étroite de la censure, pour une analyse des réceptions comme phénomène global.

Ce changement de focale a pu être saisi dès l'étude biographique que Paul Lesch a consacré dans la matinée au père Jean Bernard, figure de proue de l'action cinématographique catholique luxembourgeoise comme internationale (Bernard a fait carrière à l'Office catholique international du cinéma - OCIC). Les responsabilités éditoriales de ce prêtre dans le quotidien *Luxemburger Wort* dont il est direc-

teur de 1944 à 1958, et la tenue de la rubrique cinématographique dans ce même périodique pendant plus d'un quart de siècle, expliquent le rôle qu'a pu jouer Bernard dans la réception du cinéma au Luxembourg. En abordant les textes programmatiques du prêtre, Lesch pointe entre autres les ambitions moralisatrices qui incitent Bernard à accorder une place de choix à la classification morale des films. C'est là une activité capitale qui fonctionne nationalement et le *Luxemburger Wort* publie quotidiennement les cotes des films sortis. Plus que partout ailleurs, la taille réduite du Luxembourg oblige son Église à établir un compromis entre l'expertise belge, jugée proche, et celles des autres pays voisins, pour parvenir à un équilibre moral national.

Avec Thunnis van Oort et Daniel Biltereyst, la question de l'exploitation a été explicitement posée. Riches en archives, les deux communications semblaient participer d'une démarche euristique commune où l'histoire locale trouve toute sa place. Dans le sud catholique des Pays-Bas, la petite ville de Rucphen se voit imposer une ségrégation sexiste à l'entrée de son cinéma commercial par le clergé local durant la fin des années 1920. Ce cas unique, cette « anomalie », est appréhendé par van Oort au regard de l'échec de l'exploitation catholique néerlandaise. *A contrario*, l'Église compte nombre de lieux de projection en Flandre. Guido Convents, présent au colloque, avait montré, dans un travail de référence antérieur, l'existence d'un engagement catholique important dans ce secteur, avant la Première Guerre mondiale. Biltereyst s'est ici focalisé sur la Flandre de l'entre-deux-guerres, en insistant d'emblée sur les problèmes méthodologiques que pose l'étude des projections confessionnelles : comment aborder cette exploitation catholique qui n'est pas toujours commerciale, ni forcément régulière ?

En s'appuyant sur les résultats d'une extraordinaire enquête collective sur le cinéma en Flandre qu'il a dirigée, Daniel Biltereyst a été en mesure de proposer une étude comparée de l'exploitation catho-

lique et socialiste avec l'exploitation commerciale à Gand. Ici comme dans d'autres travaux, il a posé la question de l'expérience du spectateur. Si les cinémas socialistes s'apparentent à des salles commerciales, les lieux de projection catholiques renvoient à d'autres types de pratiques. Comme en France, les spectateurs belges vont en famille dans ces salles. Ils s'y rendent en connaissance de cause, sachant que les films projetés ne présentent pas de risques moraux. Cependant certains anciens spectateurs interrogés témoignent aussi d'un dédain à l'égard de ces salles, froides, inconfortables, aux séances moins fréquentes. En d'autres termes, les salles catholiques n'avaient pas, aux yeux d'un public exigeant, l'allure de « vrais cinémas ».

À l'évidence, le cas belge et le cas français présentent des similitudes dans cette approche combattante du cinéma que l'on ne retrouve pas en Italie où pourtant le tiers de l'exploitation est confessionnel. Les cinémas paroissiaux de format réduit se situent quasi exclusivement au nord de la péninsule, principalement en Lombardie, explique Mariagrazia Fanchi, sans pour autant que des facteurs politico-idéologiques en soient la cause. Cette disparité géographique de l'exploitation catholique souligne l'inachèvement de la politique universaliste de l'Église en faveur du cinéma éducateur pour Fanchi, qui voit dans le développement de l'exploitation une réponse aux besoins sociaux locaux. D'ailleurs, le retard avec lequel les salles catholiques envisagent la transition au parlant témoigne de l'hésitante modernisation opérée par l'Église : à la fin des années 1930, la majorité des salles italiennes projettent encore en muet.

En opposant les débuts de la diffusion de la télévision en Sicile à ce développement préalable des salles paroissiales, Mariagrazia Fanchi apporte de nouveaux éléments de réponse sur le passage du cinéma à la télévision. Cela permet d'abord de saisir le rapport différencié des catholiques à chacun des médias. Toutefois, le 16 mm participerait aussi à une

dilution de l'expérience cinématographique : la négation des spécificités du cinéma (format, lieu de projection) le rapprocherait, par là même, de plus en plus de la télévision au tournant des années 1960. Voilà pourquoi l'ensemble des médias se fond dans l'appellation « instruments de communication sociale », utilisée officiellement par l'Église catholique à partir du concile de Vatican II.

Cette histoire italienne pleine de contradictions a été aussi abordée par Massimo Locatelli, Maria Francesca Piredda et Deborah Toschi. Les trois communications ont insisté sur les stratégies divergentes d'acteurs qui, à différents niveaux, utilisent le cinéma. Ces chercheurs ont unanimement rejeté l'idée d'une politique culturelle unitaire des catholiques italiens. En effet, missionnaires et éducateurs ne se rangent pas systématiquement du côté de la politique vaticane. C'est ainsi qu'une production missionnaire de films émerge avant l'acceptation du cinéma par la papauté et s'inscrit peut-être d'avantage, durant l'entre-deux-guerres, dans la politique extérieure de l'Etat fasciste italien. Soutenus par le régime mussolinien, les salésiens s'engagent dans la réalisation de films. Au point que les films produits resserrent les liens de la société de Saint-François de Sales avec le régime, comme a su le montrer Piredda.

La cinéphilie a été la grande absente du colloque. Dans son cheminement de l'institutionnel au social, le colloque n'a pas véritablement pris en compte le poids de l'élite culturelle catholique. Cette absence s'explique en partie par la problématique des journées qui excluait implicitement l'appréhension de cette question. Pourtant, dès la deuxième session, la parole a été donnée aux acteurs, représentant SIGNIS, Association catholique mondiale pour la communication, héritière de la tradition cinéophile de l'Office catholique international du cinéma. Guido Convents, à la fois homme de terrain et historien, a notamment insisté sur cet amour du cinéma à contre-courant des lieux communs : l'OCIC est loin d'être,

selon lui, un simple utilisateur qui exploiterait le potentiel propagandiste du média sans prendre en compte sa dimension artistique. Preuve en est le premier prix du jury œcuménique à Cannes en 1974 décerné à *Angst essen Seele auf* (Tous les autres s'appellent Ali, Rainer Werner Fassbinder, 1973). La stupéfaction de Peter Malone, également membre de SIGNIS, face à l'exposé de Silvia Dibeltulo sur la contestation par l'Église américaine de *The Last Temptation of Christ* (la Dernière Tentation du Christ, Martin Scorsese, 1988) a pointé la divergence des points de vue catholiques sur le film religieux, sans pour autant que cette question ait pu être approfondie. Toujours est-il que la réaction de Malone a corroboré l'idée d'une scission au sein de l'Église catholique entre deux courants dont l'un seulement (celui dont il était question pendant le colloque) entretient un rapport politique au média cinématographique.

Dans l'ensemble, « Catholics and Cinema » a conforté l'existence d'une démarche collective, principalement historique. Outre quelques communications discrètes en sciences des religions, la recherche sur les catholiques et le cinéma a semblé s'inscrire pleinement dans les études cinématographiques mais aussi participer plus largement de l'étude des politiques culturelles. Les communications d'une majorité de participants ont témoigné de l'existence d'un véritable champ de recherche, relativement homogène au niveau européen, tant dans ses problématiques que dans ses méthodes de travail. Beaucoup ont partagé la conviction d'un incontournable travail commun à poursuivre et l'envie d'ouvrir leurs études nationales à la comparaison internationale. Le colloque a finalement marqué une étape symbolique dans la sécularisation de l'étude des usages confessionnels du média, en faisant acte de l'existence de ce champ comme territoire à part entière de l'histoire du cinéma.

Mélisande Leventopoulos

« Le Film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création ».

Colloque international,
Université de Lausanne, 14-16 avril 2011

Du 14 au 16 avril 2011 a eu lieu, à la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, un colloque international intitulé « Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création ». Ce colloque, dirigé par François Albera, Kornelia Imesch, Laurent Le Forestier, Mario Lüscher et Valentine Robert, était coorganisé par trois sections de l'Université de Lausanne (Sciences historiques de la culture, Histoire de l'art, Histoire et esthétique du cinéma) et par le laboratoire de cinéma de l'Université Rennes 2, à l'initiative de ce projet. Cette manifestation s'inscrivait en effet dans le cadre de son programme de recherche ANR engagé en 2009 et consacré à la représentation au cinéma de l'acte de création. Précisons que cette problématique est née d'un premier colloque intitulé *Filmer l'acte de création* en mars 2007 (dont les actes ont été publiés en 2009 sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart aux Presses Universitaires de Rennes) et que, depuis, de nombreuses journées d'études organisées dans le cadre du laboratoire rennais ont complété ces premiers travaux, à partir d'un corpus étendu mêlant fiction et non-fiction.

Le colloque d'avril 2011 venait donc prolonger ces recherches, se donnant pour mission de s'intéresser spécifiquement à un genre documentaire jusqu'ici peu étudié : le film sur l'art. C'est à cette tâche que s'est attelée, trois jours durant, l'équipe de chercheurs qui participait à ce colloque orienté vers un double objectif. Il s'agissait d'abord de contribuer à « faire l'histoire » de ce type de films dont l'essor significatif débute en Europe après la Seconde Guerre mondiale. Puis d'interroger la complexité et l'hétérogénéité du très vaste ensemble de productions assimilées au seul genre « film sur l'art », complexité la plus souvent occultée par l'étude systématique de

quelques titres canonisés (les films réalisés par Renais, *le Mystère Picasso* de Clouzot, etc.) qui ne laissent en rien apercevoir la richesse et les contradictions de cet ensemble.

Ajoutons que d'autres manifestations accompagnaient le colloque, parmi lesquelles une table-ronde réunissant des acteurs de la production, de la conservation et de la diffusion des films sur l'art aujourd'hui, ainsi que des présentations d'œuvres récentes par leur réalisateur (étaient invités l'historienne de l'art Judith Wechsler et l'artiste plasticien Hannes Brunner), rendez-vous qui ont souligné avec force la vitalité de la production sur l'art aujourd'hui. Une rétrospective à la Cinémathèque suisse venait également compléter les communications du colloque et proposait de manière très pertinente quelques « films-jalons » de l'histoire du genre, films fréquemment cités par les chercheurs (parmi lesquels *Henri Matisse* de François Campaux [1946] et quelques-uns des *critofilms* de Ludovico Ragghianti) ou faisant l'objet d'études de cas (tels le *Rubens* d'Henri Storck et Paul Haesaerts [1948] et *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry [1915 et 1952]), auxquels s'ajoutèrent également quelques raretés à découvrir (ainsi le *Molinier* de Raymond Borde [1962]).

La richesse de ces événements oblige évidemment à ne donner ici qu'un modeste aperçu des interventions qui ont eu lieu et des débats suscités par ces rencontres. La première orientation du colloque consistait à réinscrire les films sur l'art dans le vaste contexte socioculturel qui a rendu possible et accompagné leur institutionnalisation. Une des problématiques privilégiées de ce point de vue a été l'étude des liens réciproques entre cette production cinématographique liée au cinéma d'enseignement et le champ de l'histoire de l'art. Cette production a-t-elle rencontré l'intérêt des historiens de l'art? Ces derniers ont-ils investi la réalisation de ces films? Si oui, à quelle fin les ont-ils utilisés et quelle a été la contribution de ces films à l'histoire de l'art comme discipline? Et, à défaut, est-ce que ces films portent tout

de même en eux les marques de l'historiographie d'un moment donné?

Les premières contributions ont abordé de front ces problématiques. Valentine Robert (Lausanne) a ouvert le colloque en s'intéressant à ce qu'elle présentait comme les origines du film sur l'art, questionnant l'existence de tels films, entre l'apparition du cinématographe et la Première Guerre mondiale, et leurs usages dans l'enseignement de l'histoire de l'art. Sa communication a montré comment l'avènement du dispositif cinématographique a participé à renouveler à ce moment le regard porté sur les œuvres et les pratiques artistiques, dans la continuité des bouleversements introduits dans l'enseignement de l'histoire de l'art par l'usage de la projection fixe, laquelle rend alors notamment possible la mise en mouvement du regard (par la possibilité de multiplier les points de vue) ainsi que l'accompagnement des images par un discours analytique. Autant d'apports qui constitueront, selon elle, les modalités essentielles de la représentation des œuvres dans les films sur l'art à venir.

Laurent Le Forestier (Rennes 2) a ensuite interrogé la rencontre entre le champ de l'histoire de l'art et le champ cinématographique dans le contexte français de l'après-Seconde Guerre mondiale, rencontre qui expliquerait, selon lui, l'émergence des films sur l'art à cette période, au même titre que d'autres raisons contextuelles plus souvent évoquées (le retour au double programme ou la création du Festival international du film éducatif notamment). En étudiant les activités de deux associations, l'une fondée à l'initiative d'historiens de l'art (Les Amis de l'art), l'autre fondée par des critiques, théoriciens et professionnels du cinéma (Plaque tournante), Le Forestier a montré comment ces deux champs ont eu intérêt, à cette période, à ce que ces films soient produits et diffusés, car ils constituaient des supports pour leurs discours respectifs. Alors que les historiens voyaient en ces films de précieux vecteurs de démocratisation de l'art, les intellectuels et professionnels