

*Censure et cinema dans la France des Trente Glorieuses de
Frédéric Hervé*
*Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinema de
Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.)*

Alice Michaud-Lapointe

Number 256, Spring 2016

Sacrer ou se taire : actualité de la censure

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82636ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud-Lapointe, A. (2016). *Censure et cinema dans la France des Trente Glorieuses* de Frédéric Hervé / *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinema* de Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.). *Spirale*, (256), 44-46.

(EM)PRISES D'IMAGES

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

**CENSURE ET CINÉMA
DANS LA FRANCE DES TRENTE GLORIEUSES**

de Frédéric Hervé

Nouveau Monde éditions, 543 p.

**DICTIONNAIRE DE LA CENSURE AU QUÉBEC.
LITTÉRATURE ET CINÉMA**

dirigé par Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry

Fides, 720 p.

« *Le geste du Censeur est toujours un aveu d'impuissance : autant s'en féliciter.* »

« La guerre est commencée »

Éditorial des *Cahiers du cinéma*, avril 1966.

À une époque où l'on ne cesse de parler des images et de se construire à travers elles, de dire qu'elles défilent, se multiplient, passent en boucle, se superposent, nous ensevelissent (et tant d'autres formules convenues), on est en droit de se demander comment, malgré la réalité de ce flux médiatique omniprésent, certaines représentations cinématographiques réussissent encore aujourd'hui à influencer, à désorienter, voire à menacer la « vision » sociopolitique et culturelle d'un pays, au point que les instances gouvernementales ressentent le besoin de les interdire. Quel genre de danger secrètent ces œuvres cinématographiques contemporaines et, surtout, est-il réellement possible de s'en libérer en croyant les faire « disparaître » ou en révoquant leur droit à l'accessibilité ?

S'il serait facile de croire que ces questions ne sont plus d'actualité ou qu'elles ne concernent que certaines parties du monde, tant le développement des nouvelles technologies et des plateformes de partage et/ou de piratage donne l'impression qu'aucun film - même le plus choquant, le plus dégradant ou le plus amoral - ne peut désormais être supprimé définitivement, le recours à la censure n'est pourtant pas histoire du passé. Les raisons pour s'opposer à la distribution d'un film se révèlent par ailleurs toujours variables. Parmi



les dizaines de films qui ont récemment fait l'objet d'un visa de censure, on peut évoquer ceux qui ont souhaité faire exploser les représentations sexuelles normées à l'écran (*Nymphomaniac I et II* de Lars Von Trier, *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche, *Love* de Gaspar Noé), ceux dont l'expérience de visionnement a été publicisée comme « *une épreuve à la limite de l'insoutenable* » (*A Serbian Film*, de Srđan Todorović, *The Tribe* de Miroslav Slaboshpitsky) ou encore ceux qui, en raison de circonstances politiques exceptionnelles, n'ont pu être diffusés publiquement, tel le tout premier film de Nicolas Boukhrief, *Made in France*, dont la trame fictionnelle colle de trop près aux attentats terroristes qui ont bouleversé la France (et le reste du monde) le 13 novembre dernier. La sortie en salles de *Made in France*, prévue pour le 18 novembre, a d'ailleurs été repoussée en janvier, pour finalement être annulée, le film n'étant désormais disponible qu'en version VOD (vidéo à la demande).

Cas complexe s'il en est un, le phénomène qui entoure ce film porte à réfléchir à la prégnance des images, à l'autorité de leur pouvoir de hantise, mais surtout à la peur même de voir ou plutôt de *re-voir* des scènes trop difficiles, trop tôt, « ensemble », dans une salle de cinéma. Car c'est bien là que se noue le problème : ce n'est

plus la diffusion en elle-même qui inquiète (*Made in France* se trouvant désormais sur des sites de *streaming* gratuit), mais plutôt l'expérience de cette diffusion en salle et la publicité qu'elle aurait entraînée. Le noir de la salle de cinéma demeure peut-être en ce sens le véritable lieu du danger et de la transgression, « *ce noir anonyme, peuplé, nombreux [...] où gît la fascination même du film* », comme l'écrivait Barthes en 1975 dans « En sortant du cinéma ». Mais sans doute faut-il repartir d'encore plus loin que Barthes et les années 1970 pour comprendre l'insoumission qui loge encore et toujours au cœur du septième art, celle-là même qui provoque les formes singulières et insidieuses que prend la censure aujourd'hui.

ON CONSTATE ÉGALEMENT QUE LES ALLUSIONS À L'INCESTE OU À LA PÉDOPHILIE OFFENSENT MOINS QUE LES SCÈNES D'AMOUR INTERETHNIQUES OU LES FILMS « ANTIPATRIOTIQUES » DURANT LES TRENTE GLORIEUSES.

L'interdit de l'oubli

Deux ouvrages, l'un québécois et l'autre français, répondent justement à ce besoin de briser les tabous et de reconstruire, avec exhaustivité et précision, l'une des histoires parallèles les plus intéressantes du cinéma : celle des films qui se sont vus (avant, pendant ou après leur réalisation) marqués du fer rouge de la censure. Publiés respectivement en 2006 et en 2015, le *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, dirigé par Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, et *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses* de Frédéric Hervé constituent des sommes qui se distinguent par l'ambition de leur projet et leur travail de documentation minutieux, qu'il soit question de la période très spécifique des Trente Glorieuses en France (1945 à 1975) ou de la situation québécoise à plus large échelle. La structure de chaque livre est toutefois fort différente, le *Dictionnaire* se lisant comme un abécédaire où tous les types de censure se côtoient et s'expliquent indépendamment les uns des autres – on passe, par exemple, de *Salò ou les 120 jours de Sodome* de Pasolini au roman *La Scouïne* d'Albert Laberge en croisant le *Scarface* de Hawks – alors que *Censure et cinéma* propose

une nomenclature en dix-huit motifs de mise à l'index (ex : subversion, guerres, gangsters, drogue, mœurs, jeunesse, homosexualité). Si le *Dictionnaire* et l'ouvrage de Hervé étudient en profondeur des événements qui ont marqué l'histoire de la censure et de l'art – les dessous de l'Affaire Rivette sont notamment très bien démystifiés par Hervé, qui explicite également la prise de conscience abrupte qui a suivi et la véhémence de l'engagement qu'elle a suscité chez les cinéphiles de la Nouvelle Vague –, ils s'attardent également, et non sans un plaisir évident, à exposer les incongruités de certaines décisions gouvernementales et le caractère trop souvent aléatoire, exagéré ou scandaleux de leurs prescriptions.

Parmi nombre de faits et d'anecdotes, on retient entre autres, chez Hervé, que *Les Tricheurs* (1958) de Carné n'a subi aucune amputation alors que *Les Cousins* (1959) de Chabrol, qui traite des mêmes thèmes (jeunesse frivole, alcool, décadence), est interdit aux mineurs. On constate également que les allusions à l'inceste ou à la pédophilie offensent moins que les scènes d'amour interethniques ou les films « antipatriotiques » durant les Trente Glorieuses. Le *Dictionnaire*, quant à lui, recense rigoureusement l'ensemble des cas de censure québécois qui témoignent de l'hégémonie des pouvoirs cléricaux, ceux-ci voyant le cinéma et ses salles comme « *une école du soir tenue par le diable* », « *un dévergondage de l'imagination* », « *une université des imbéciles* ». Or, à la lecture du *Dictionnaire* on réalise contre toute attente que le Québec, malgré la répression de l'Église et sa duplicité – les clercs utilisent dès les années 1930 la forme du film documentaire comme instrument de propagande catholique –, opère une mise à l'index moins sévère que la France, et ce, dès les années 1960, le Bureau de censure faisant place en 1967 à l'ancêtre de l'actuelle Régie, le Bureau de surveillance du cinéma. Des films décriés aux États-Unis, en France ou ailleurs sortent dès lors librement au Québec, les articles du *Dictionnaire* interprétant cette nouvelle tolérance par l'arrivée de la Nouvelle Vague et des « *jeunes cinémas nationaux* », qui modifient sensiblement la culture cinéphilique naissante de l'époque. Alors, le Québec, grand représentant de la liberté d'expression ? Pas exactement, le *Dictionnaire* montrant bien comment certains vieux réflexes de contrôle moral persistent tout de même après 1967, qu'on pense au procès retentissant qui a été intenté à la comédie érotique *Après-Ski* de Roger Cardinal ou à la censure politique décrétée par la haute direction de l'ONF à l'endroit de plusieurs œuvres de Denys Arcand.

En colligeant des fragments d'histoire oubliés, des articles, des anecdotes et des archives relatifs au cinéma (et, pour le *Dictionnaire*, aussi liés à la littérature et aux arts de la scène), ces deux sommes visent à outrepasser le refoulement populaire, l'ignorance indifférente, la pudeur inculquée, de même que l'effacement d'un récit méconnu et contre-culturel qui, jusqu'aux dernières années, n'était fait que de flous, de non-dits et de mystères condamnés. On peut toutefois regretter de ne pas voir se profiler, dans l'introduction ou la conclusion des deux ouvrages, une étude vraiment approfondie des incidences de la censure contemporaine et des liens qui se tissent entre le pouvoir de sanction d'hier et celui de demain, la synthèse « rassembleuse » prenant chaque fois le dessus sur une analyse à teneur un peu plus ontologique. Qu'est-ce que cela représente d'écrire une telle somme sur la censure de nos jours ? Quelles en sont les implications, les raisons, les défis ? Et de quel oubli et de quel silence parle-t-on désormais ? Cette question du silence, très pertinente, est seulement effleurée dans la conclusion de Hervé et aurait pu ouvrir sur d'autres considérations, puisque, comme l'affirme l'auteur : « *Le silence a été l'arme la plus efficace du censeur pendant la décennie régalienne puis cette arme s'est retournée contre lui.* »

Godard, des ciseaux et un taxi

En dépit de l'aspect synthétique parfois fastidieux des deux ouvrages, et plus particulièrement de *Censure et cinéma* dont la sous-division répétitive en motifs finit par décourager la lecture, un élément ne cesse de piquer l'intérêt au fil du livre de Frédéric Hervé : l'assurance avec laquelle l'auteur insiste sur le rôle qu'a joué Jean-Luc Godard dans cette « *guerre commencée* » – et sans cesse « *à recommencer* » – contre le musèlement et le contrôle étatique des libertés du cinéma. Provocateur à souhait, Godard a sans aucun doute été le cinéaste qui a le plus bravé l'institution censoriale durant cette époque, de façon à mettre de l'avant son caractère caduque, prévisible, et son incapacité à réellement dominer un langage qui lui échappe foncièrement : celui des images et des fulgurances qu'elles suscitent par leur agencement, leur mouvement, leurs couches de sens plus insaisissables et infinies les unes que les autres. « *On sait que les ruses du créateur, à l'égard de celui qui veut le bâillonner, sont innombrables et peuvent être fécondes* », écrit Pascal Ory dans la préface de *Censure et cinéma*. On ne pourrait mieux dire pour décrire Godard, le cinéaste ayant fait preuve à plusieurs reprises

d'une inventivité éblouissante en réussissant à créer formellement à partir de la contrainte même, en contournant l'obligation « venue d'en haut ». Hervé rappelle comment, à la fin de la bande-annonce de *Masculin, Féminin*, les mots « *Bientôt sur cet écran* » disparaissent et se scindent pour devenir « *Bien sûr interdit aux moins de 18 ans puisqu'il parle d'eux* », Godard s'attaquant par là à l'hypocrisie du gouvernement français, résumée en ces termes par Hervé : « *Que ces choix méritent d'être interrogés, il suffit, pour s'en convaincre, de penser au sort de ces jeunes que l'on entendait protéger du cinéma jusqu'à 18 ans avant de les envoyer, à 20 ans, mener une guerre.* »

Parmi les autres stratégies ironiques (et réjouissantes) qui sont relatées et étudiées dans *Censure et cinéma*, on note la façon dont Godard a inséré entre deux scènes de *Pierrot le fou* un plan où Anna Karina fait mine de couper l'écran d'une paire de ciseaux (Anastasia, quand tu nous tiens !) ou encore le plan significatif qu'il a ajouté à son *Petit Soldat* lorsqu'il a su qu'il devrait être amputé de plusieurs scènes, plan métaphorique où une grue rouge et une grue blanche se croisent encore une fois en ciseaux, sur fond de ciel bleu français.

Créer par la colère fertile, refuser l'envahissement du silence, désobéir sciemment et, surtout, croire à la toute-puissance et la toute-parole des images, telle est la réponse de Godard à l'apathie prescrite et commandée. Cette réponse trouve aujourd'hui encore des formes fortes et efficaces, comme celles qui se révèlent dans les œuvres de Jafar Panahi¹, auxquelles il est impossible de ne pas penser puisqu'elles « *commencent et recommencent* » elles aussi cette guerre à mener sur tous les fronts, redoublant d'ingéniosité et de courage pour créer un cinéma « autre », défiant toutes les sentences. Entrer dans *Taxi Téhéran*, la plus récente œuvre de Panahi – filmée illégalement grâce à une caméra fixée sur le tableau de bord du taxi, caméra qui se fait voler mystérieusement à la fin du film, symbole d'une échappée ultime –, c'est ainsi non seulement pénétrer dans une salle de cinéma en mouvement, dangereuse et imprévisible, mais également réaliser combien chaque image, captée dans son urgence, sa fragilité, son pouvoir d'emprise, porte en elle la possibilité d'une infraction soudaine. ■

¹ Jafar Panahi est un cinéaste iranien qui a été condamné à six ans de prison pour avoir contesté le gouvernement de Mahmoud Ahmadijead. Depuis 2010, il lui est interdit de réaliser des films et il ne pourra quitter le pays avant 2030.