

Intervention



La censure tranquille

Guy Durand

Numéro 14, février 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57475ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, G. (1982). La censure tranquille. *Intervention*, (14), 5-7.

LA CENSURE

TRANQUILLE

Y-a-t-il des conditions à remplir aujourd'hui par les artistes pour pouvoir produire et travailler au Québec ou au Canada? Au premier survol, la censure et la répression demeurent ici des formes spectaculaires et extrêmes d'interdit. Car elles soulèvent immanquablement le tollé, d'abord des intellectuels, et quelquefois du grand public.

La réalité est tout autre dans les pays sous le joug de dictatures militaires comme l'Argentine¹, les États totalitaires comme l'Union Soviétique² ou sous l'obscurantisme d'un certain fanatisme comme en Iran. L'Association Internationale de Défense des Artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA) souligne à ce propos:

«Parce qu'ils relatent des faits vrais, des artistes, qu'ils soient écrivains, cinéastes, musiciens ou peintres, sont intimidés, censurés, interdits, emprisonnés, internés, torturés, assassi-

nés dans un nombre croissant de pays. La raison d'État interdit le plus souvent toute critique, toute liberté d'expression et d'opinion des individus, et notamment des artistes. et sert d'argument en l'absence de preuves...» 3

Chez nous, cette relation d'intolérance entre les appareils d'État et certains groupements ou individus ne s'appuie donc pas sur la délation, la peur entretenue et la violence systématique. Pourtant sous le couvert d'un pluralisme des manières de faire et de penser se camoufle une censure plus subtile, plus tranquille mais non moins efficace. Pour reprendre les mots d'Ignacio Colombes disons que «lorsque la censure finit, celle de l'autocensure commence, plus triste, plus sordide»⁴. Ailleurs la peur, ici des stratégies qui entendent transformer le citoyen en «sujet désarmé» et docile.

Retenons dès le départ que toute critique

par l'imaginaire, de la fonction de valorisation ou de complaisance qu'entendent lui assigner les pouvoirs, est frappé par la censure ou la mise en place d'une autocensure que ce soit à la télévision, la radio, la presse, l'édition, la musique, les arts plastiques et l'éducation. Or ce sera constamment un rapport politique d'échec. En effet, face à l'art actuel, toute censure reflète un état de perte de contrôle par les institutions. Et cela malgré le fait que la mécanique idéologique de contrôle se soit donné un solide trio pour contrer les dissidences de toutes sortes:

1) d'abord les règles gouvernementales (nationales ou municipales). Sous formes de lois et normes, elles autorisent et délimitent les conduites sociales acceptables. Sous le signe de la violence ou du sacré, on retrouve là la contrainte comme fondement de la vie sociale: le bien et le mal, le normal et l'anormal, le sain et le pathogène, le légal et le criminel se sont manifestés historiquement dans une panoplie de contrôleurs allant du curé au soldat en passant par le juge, le psychiatre et le technocrate, sans oublier l'éducateur. Tout commence ou finit par des règles. En art, ce fut le règne des Académies, instruments de l'État, qui ont toujours cherché à régulariser et standardiser la création artistique. Non pas tellement les oeuvres que l'imagination même des artistes avant qu'ils ne créent.⁵

2) en second lieu opère la propagande, s'appuyant sur un style officiel dans les pays totalitaires ou sur la permissivité pluraliste de programmes dans les régimes libéraux, mais dans tous les cas en fonction de standardiser un conformisme de la production culturelle selon la consommation économique et politique. À ce stade l'État met en place, sous le couvert de réformes progressistes — ce qui est souvent le cas dans la mesure où les luttes sociales et les innovations modifient les politiques en vigueur —, un processus réel de récupération de plus en plus raffiné qui s'occupe systématiquement de désamorcer tout impact subversif de la déviance. La société «techno-bureaucratique de consommation dirigée»⁶ exige des citoyens et artistes une chose fort simple: accepter les limites fixées par le système. En Argentine par exemple, la junte exige des artistes de renoncer à toute action de dénonciation, à toute oeuvre politiquement engagée ou abstraite et à toute condamnation du militarisme, jugées par les autorités «ennemies des traditions nationales»⁷. Au Canada ou au Québec, la critique politique est permise et l'expérimentation aussi mais dans des lieux «parallèles», à impact réduit, entre experts de l'élite artistique.

3) et finalement le rappel à l'ordre brutal, la répression punitive ou la destruction des oeuvres ayant franchies l'interdit. C'est à ce moment que la censure se colore de spectaculaire.

La répression, la censure et l'autocensure sont au coeur d'une société de classes, tant en régime capitaliste que socialiste. Chaque fois que les autorités en use, il y a double échec: le pouvoir est autant ébranlé que l'imaginaire révolté est rabroué. Car chaque moment de répression tisse l'expérience limite de ce qui maintient une élite au pouvoir, une classe qui possède et impose ses codes de bonne vie.



MORELLI — "Pendant que le monde joue, Alberto Piccinini meurt", 1980.

Photo Yan Boulerice



Le plan de jeu

Chaque type de société prône une identité (ex. les nationalismes) selon un développement culturel intégré à l'économie en vigueur. À ce titre, les Beaux-Arts ont toujours eu comme fonction de mettre en place un système de règles artistiques devant refléter l'homogénéité et la tradition du pouvoir. Aujourd'hui, l'apparente harmonie entre les finalités des politiques culturelles même progressistes et les finalités de l'art converge aussi vers l'objectif de la classe dominante: oeuvres qui louangent les valeurs et le prestige de ceux qui ont réussi ou, à défaut, être spectateur neutre de la réalité, c'est-à-dire ce qui explique cette «réussite».

Dans la société québécoise, les politiques culturelles ont certes opéré des avantages pour l'art actuel. Il ne fait pas de doute que le marché de l'art a imposé ses lois mercantiles à la production des artistes. Mais l'émergence de nombreux programmes publics du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts d'Ottawa ont favorisé des possibilités nouvelles pour les artistes.

Ces nouveaux liens contractuels publics ont en quelque sorte soustrait pour une période de temps, certains projets artistiques incompatibles avec la servilité exigées par les marchands ou commanditaires privés.

Mais ne nous leurrions pas. Tout cet art organisé vise en fait à établir subtilement une mentalité «de subventionné» liée aux subventions des programmes culturels. Permissivité acquise hors du marché de l'art, mais encadrée dans des règles de gestion et dans un lieu d'exercice précis, l'univers des lieux d'art «parallèles».

On ne doit plus parler à ce stade-ci de censure mais de récupération introduisant l'idée d'autocensure. L'impact d'une dénonciation politique du pouvoir dans une galerie pour un faible public averti devient forcément minime. Le piège se voulait très subtil: mentalité de subventionné et endroits peu connus et peu fréquentés pour l'exécution de ces «énergies revendicatives» dont le message est condamné à n'être compris que par les détenteurs des codes seulement. C'est cela aussi une des dimensions politiques de tous les Ose-Art, subventions aux lieux communautaires et programmes Exploration etc.

Est-ce la solution «libérale» du contrôle de l'art? Non puisque l'on observe que cette volonté de soutien de tout ce qui est en faveur du pouvoir — les argents dévolus aux institutions officielles de l'art sont énormes par rapport aux programmes d'aides aux artistes — et le contrôle de tout ce qui le conteste, nécessite encore la censure. Pourquoi?

C'est que ces nouvelles possibilités de production artistique ont accentué un certain engagement en contexte social de plusieurs pratiques cantonnées dans «l'avant-garde» — notamment les interventions de critique des institutions elles-mêmes et les expériences de dématérialisation de l'oeuvre traditionnelle d'art.⁸ Ces foyers artistiques se démarquent fréquemment du moule officiel.

La recette de production (formation dans les départements d'art, marché privé des galeries ou muséologie d'État, histoire académique de l'art) qui entend lier le progrès de la carrière au statut économique de l'artiste, est devenue moins efficace que prévue.

Les faiblesses de la défensive

Le discours officiel sur l'art a rarement retenu ces épisodes de dysfonctionnement survenu à un moment donné où se produit l'iconoclasme, la destruction d'oeuvres ou d'images, ou encore le pillage des éléments de la culture populaire par la culture savante pendant l'ère industrielle et urbaine. Entre commanditaires, publics, institutions, artistes et oeuvres, des distorsions évidentes apparaissent à maintes reprises. Par exemple, le commanditaire refuse l'oeuvre, l'artiste transgresse les demandes du commanditaire, le public repousse l'artiste, les institutions ignorent telles oeuvres, s'opposent entre elles. La censure que l'on observe signifie chaque fois un processus de bouleversement de l'ordre établi.⁹



Comme le souligne Hervé Fischer, certaines pratiques artistiques provoquent délibérément la censure sociale, non pas du fait de l'artiste, de sa volonté individuelle ou de son militantisme subversif, mais justement parce que les systèmes institutionnels en place tolèrent mal le questionnement¹⁰. La censure s'abat sur les arts chaque fois que des interventions, si marginales soient-elles, disent davantage que les discours officiels. Pourtant, l'artiste qui agite la

scène sociale n'attaque pas toujours délibérément les autorités. Sauf, et c'est là l'essentiel, qu'il met en lumière les conditions autour de lui qui font appel à sa contestation.

Ce n'est pas l'oeuvre d'art qui menace la société, mais la réalité contre laquelle s'élève parfois la proposition artistique. L'art le plus véhément en sa manifestation ou en son appel à la révolte demeure faible lorsque comparé à la brutalité quotidienne, à la violence, à l'injustice et à l'hypocrisie cynique dont nous sommes quotidiennement témoins¹¹.

Sans se leurrer, le rôle social de l'artiste actuel justifie difficilement l'ampleur de la répression qui l'accable dans le monde. Les autorités pensent le contraire. Pour eux, autant l'art docile les exalte, autant il laisse sous-entendre un pouvoir corrosif lorsque devenu contestataire. Il suffit que certaines interventions ou oeuvres mettent en évidence ces aspects de la réalité que l'on s'efforce de passer sous silence, qu'un index accusateur pointe contre les responsables pour que la perspective change. Qui plus est, si ces artistes politisés empruntent les voies institutionnelles de production pour dénoncer les abus sociaux, la censure refait surface.

L'échappée

Les récents faits confirment que ces milieux «non officiels» de l'art actuel portent en eux des velléités de communications sociales élargies vers un public concerné et non plus élitique. Dès lors on déborde vers les places publiques, les mass-média et la rue. Les artistes profitent d'événements d'envergure genre **Corridart** durant les jeux olympiques pour passer un message critique.

Ces oeuvres ou pratiques publiques plutôt qu'en milieu «d'avant-garde» ne peuvent que provoquer la censure, il va sans dire. Démanteler ce qu'on avait pas prévu. Se faire prendre le drapeau en berne quoi! Mais dans une société pluraliste, ces coups de censure institutionnelle sont publicisés, dénoncés. Ce qui génère un débat, allant même devant les tribunaux.

À ce titre, tout phénomène de répression, qu'il soit du domaine judiciaire (le cas de la libération de Paul Rose), théâtral (le sort de la pièce **Les fées ont soif**), ou des arts visuels (la murale de Jordi Bonnet au Grand Théâtre à Québec, l'événement **Corridart** à Montréal) éclaire la nature de l'idéologie dominante. Il est alors possible de mieux faire le lien entre les valeurs qui défendent réellement ceux qui dominent et les méthodes de récupération et de répression qu'ils sont prêts à utiliser pour anéantir toute contestation.

Les débats entourant les cas de répression ou de censure jettent aussi un éclairage sur la collusion entre les divers paliers contrôlés par les establishment (les média d'information, l'appareil législatif et l'appareil judiciaire). Rappelons deux cas: lors de la querelle à propos du «Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de cates. C'est assez» du duo Péloquin-Bonnet et inscrit dans la murale du Grand Théâtre (1971), la télévision privée de Québec prêtait gracieusement son temps d'antenne à Roger Lemelin, porte-parole de la bourgeoisie of-

fusquée, aujourd'hui président du journal **La Presse**; de même, le juge Deslaurier confirme dans un jugement (1981) les valeurs élitiques de complaisance et d'exaltation que l'art devrait promouvoir. Il apporte la sanction institutionnelle morale et légale au démantèlement de **Corridart**, décrété unilatéralement par le maire de Montréal.

Si ces moments rendent visibles une forme de répression, il ne faut pas oublier les manœuvres plus subtiles et pourtant bien réelles.

Les coupures budgétaires et les tracasseries administratives, exercées sous le prétexte de restrictions financières, alourdissent désormais la condition de subventionné de la plupart des regroupements dans le champ culturel et artistique. La censure et l'autocensure y jouent à l'aise. Par exemple, en 1975, la **Galerie Comme** de Québec a perdu sa subvention du Fédéral au moment où les membres se donnaient une orientation de travail politisée. Pour sa part, la **Galerie Articule** de Montréal n'a pas été parrainée pour son événement relié à **Amnistie Internationale** (1980) qui exprimait la solidarité des artistes avec les prisonniers politiques dans le monde. Sûrement des malencontreuses coïncidences...

dition des artistes en particulier et des citoyens en général.

J'ai déjà avancé l'idée de guérilla culturelle en opposition à la carrière permanente en institutions¹². C'est-à-dire de produire des oeuvres, événements et autres interventions qui non seulement transgressent les interdits subtils mais aussi sont solitaires des travailleurs culturels. À cet égard, la position de l'AIDA sur le sort des artistes réprimés mérite diffusion:

«Il faut maintenant que les artistes du monde entier s'unissent pour recueillir les informations, les diffuser, recevoir les témoignages et faire résonner le nom de l'opprimé le plus obscur dans tous les pays du monde, qu'il soit enfoui dans le secret d'une cave à Buenos Aires ou ligoté dans un asile de fou à Moscou. Les artistes ne doivent plus se contenter de signer des pétitions innombrables, ils doivent se rendre sur place, en mission de solidarité, et non pour servir de caution aux régimes en place, ils doivent enquêter, ils doivent intervenir auprès de leur propre gouvernement, qui le plus souvent cautionne de telles pratiques, ils doivent lutter aux côtés de ceux qui combattent déjà pour le simple respect des droits de l'Homme.»¹³

quitter, comme le dit si bien Hervé Fischer, les «symboles de standing social et les éléments de décoration esthétique»¹⁴ au profit de la lucidité d'être artiste. Il remettre en branle des procédures artistiques qui interrogent la réalité sociale.

Guy Durand

Références

1. A.I.D.A. **Argentine. Une culture interdite. Pièces à conviction 1976-1981.** PCM/ petite collection maspéro no 258. 215 pages
Dossier sur la répression culturelle en Argentine composé d'un montage d'articles de la presse du régime et accompagné de témoignages d'artistes et d'intellectuels argentins en exil. Le texte d'Ignacio Colombres sur «Les arts plastiques domestiqués», p. 141-150, explique cruellement le sort de l'artiste oeuvrant dans ce secteur.
2. Les excès du totalitarisme russe en matière culturelle sont nombreux et de plus en plus dénoncés. Un incident récent de censure et d'intolérance a été rapporté en septembre 81 par AFP: le livre du critique d'art Vadim Gaevski intitulé **Divertissement** se livre à une critique du conservatisme du ballet Bolshoi et de son directeur Youri Grigorovitch. La presse officielle a déclenché une violente hostilité contre les thèmes du livre de Gaevski notamment sa préférence pour le ballet occidental qualifié de «formaliste, érotique, mystique et subjectif», tous des crimes contre le réalisme qui ne serait nullement une forme de traditionalisme et d'immobilisme. Résultat: retrait du bouquin du marché, licenciement du directeur de la publication de la maison IssKoustvo, m. Nicouline, renforcement de la tradition du ballet Bolshoi, mise sur la liste noire de Gaevski auprès des maisons d'éditions soviétiques. Un petit livre de John Berger intitulé **Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the role of the artist in the U.S.S.R.**, Writers and Readers Publishing Cooperative. 1969. 185 p., à partir du cas d'un sculpteur, ne fait pas qu'explorer les conditions de créateur sous les sévères restrictions imposées par la bureaucratie culturelle soviétique. Il questionne aussi les fondements et l'évolution de l'art russe, les conséquences des politiques artistiques russes de puis Staline. L'art dit révolutionnaire et la conscience politique chez l'artiste prennent alors un éclairage nouveau.
3. A.I.D.A. «Pourquoi l'AIDA?» dans **Argentine. Une culture interdite op. cit.** p. 203
Créée à Paris en octobre 1979, l'Association Internationale de défense des Artistes victimes de la répression dans le monde s'est donné pour but de briser le silence qui entoure la répression, en défendant la liberté d'expression, de création et de travail des artistes partout dans le monde. Présente dans cinq pays (France, Allemagne, Belgique, Suisse, Hollande), l'AIDA a mené des actions pour au moins six artistes en péril (Havel de Tchécoslovaquie, Rammeld d'Estonie, Souza d'Uruguay, Forti en Bolivie, Breytenbach d'Afrique du Sud, Wei-Jingsheng de Chine).
4. Ignacio Colombres **op. cit.** p. 150
5. John Berger, **op. cit.** p. 23
6. Henri Lefebvre, **La vie quotidienne dans le monde moderne**, Idées no. 161. Gallimard nrf 1968. «Comment nommer la société actuelle» p. 90-131 et «La société bureaucratique de consommation dirigée» p. 133-209.
7. Ignacio Colombres, **op. cit.** p. 141
8. Richard Martel, «Vers l'art contextuel: la critique institutionnelle», chap. III de **Réflexion sur l'art conceptuel**, Université Laval. Thèse de maîtrise, novembre 1979, p. 89-99.
9. Enrico Castuelnovi, «L'histoire sociale de l'art, un bilan provisoire», dans **Actes de la recherche en Sciences Sociales**, Paris, Maison des Sciences **Actes de la recherche en Sciences Sociales**, Paris, Maison des Sciences de l'homme et de l'École des Hautes études en Sciences sociales, Décembre 1976, no. 6, p. 75.
10. Hervé Fischer, «Le statut social de l'artiste», dans **Penser l'art contemporain**, Rapports et documents 3. Office Franco-allemand pour la jeunesse. Colloque OFAJ, Biennale de Paris 1980, p. 116
11. Stefan Morawski, «L'art et la politique» dans **L'Homme et la Société**, Revue Internationale de Recherche et de Synthèse sociologique no. 26, Paris, Ed. Anthropos 1972, p. 156
12. Guy Durand, «De la guérilla culturelle aux actions de guérilla artistique» dans **Intervention 12**, Québec, Juin 1981, p. 4.
13. «Pourquoi l'AIDA.» dans **Argentine. Une culture interdite, op. cit.** p. 203
14. Hervé Fischer, **op. cit.** p. 117.



Illustrations Renée Girard

Ces état de faits, ici comme ailleurs, de la répression et de la censure pose une question politique aux actuelles stratégies artistiques. Ou bien se mouler en docilité aux lois du marché de l'art et aux normes des subventions pour produire une marchandise délectable mais silencieuse. Faire carrière dans l'art pour l'art. Ou bien opter pour les actions artistiques qui permettent, sans nier l'utilité partielle des structures culturelles existantes ici, de détourner chaque fois que cela s'avère possible les institutions de leur silence forcé sur la con-

Bien entendu ce type d'engagement entre en conflit avec l'Ordre régnant et n'a rien pour amenuiser les rappels à la docilité. Sauf que la censure apparait de plus en plus comme un constat d'échec puisqu'elle engendre la dénonciation des réels mobiles poursuivis par les tenants du pouvoir

À l'opposé des méthodes de répression, l'art actuel doit colporter le défi du changement social. «L'art marchandisé qui dépend de quelques marchands ou quelques fonctionnaires «apparaît aux yeux de plusieurs comme un cul-de-sac. Il faut donc