

La République et le problème de l'espace public culturel. Naissance de la censure du cinéma en France (1909-1919)

Résumé de la thèse

Pour comprendre les motifs qui commandent la mise en place d'un dispositif de contrôle du cinéma en France, au début du vingtième siècle, je me suis efforcé de mettre en évidence l'existence d'un **problème structurel**, qui tient à la nature même de l'expression publique. Pour réglementer cette dernière, ou bien on se place du point de vue de l'individu et de ses droits, ou bien on prend en compte l'intérêt de la collectivité. Ce dilemme auquel le pouvoir se trouve inévitablement confronté prend un tour particulièrement aigu sous la III^e république.

D'un côté en effet, des *exigences normatives* poussent à consacrer le droit de communiquer librement ses idées et ses opinions. Les Républicains, comme Claude Nicolet l'a établi, entendent renouer avec les principes fondateurs de 1789, et notamment avec l'héritage de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. A cela, nul hasard : il existe une intime affinité entre la démocratie et la liberté d'expression (la loi sur la liberté de la presse de juillet 1881 en constitue une frappante illustration).

Mais d'un autre côté, les acteurs ne peuvent faire l'économie de *considérations sociales*. Le cinéma, à la veille de la Guerre, a une portée collective ; il touche les masses. Or, les contemporains craignent que les films policiers, alors abondamment diffusés, ne provoquent une recrudescence de la délinquance juvénile. La violence mise en scène à l'écran alimenterait la violence réelle, selon un processus implacable. Je souligne au passage que cette thèse du cinéma criminogène constitue le point d'application d'une rationalité plus générale : à cette époque, l'ensemble des moyens d'expression publique (le journal, le théâtre, les romans etc.) sont en effet considérés comme de redoutables instruments de manipulation des masses. On leur attribue le *pouvoir* de façonner les mœurs, d'influencer les mentalités.

Comme on peut le constater, il y a donc une **tension matricielle** entre d'une part un principe de légitimité et d'autre part une inquiétude sociale : la liberté d'expression est certes jugée souhaitable, mais ne risque-t-elle pas d'avoir de fâcheuses conséquences pour la collectivité ? Dans le cas du cinéma, il est clair que l'inquiétude sociale l'emporte sur le point de vue du droit, avec à la clé la décision politique de soumettre les oeuvres de fiction à un contrôle institutionnel.

Si l'on veut éclairer la mise en place de la censure, il faut donc essayer de comprendre pourquoi les films policiers, à cette époque, sont perçus comme criminogènes. Qu'est-ce qui procure à cette croyance une irrésistible puissance de séduction sur les esprits ? Pourquoi fait-elle autorité ? Il est clair en tous cas, et c'est le point sur lequel je souhaite attirer l'attention, que cette représentation ne constitue pas un vernis trompeur : elle fait *sens* pour l'immense majorité des individus.

Pour expliquer la naissance et la propagation de cette croyance, j'ai été conduit à penser à nouveaux frais la question de l'espace public. Ma thèse est la suivante : c'est pour des raisons structurelles que l'on attribue à cette sphère une influence considérable sur les esprits. Elle se présente sous un jour tel qu'on ne peut pas ne pas penser qu'elle façonne les

moeurs et oriente les conduites. Autrement dit, la thèse des films criminogènes est indissociable du rôle que joue le cinéma dans l'économie de la vie sociale. C'est ce rôle qu'il faut commencer par analyser.

Je ne puis que rappeler les principaux axes de ma démonstration. Mon point de départ est le suivant : contrairement à ce que répètent paresseusement la plupart des manuels de science politique ou de sociologie, il y a non pas un mais **deux** espaces publics : un espace public politique d'un côté, un espace public du divertissement de l'autre. L'espace public politique, classiquement étudié par Habermas, constitue une instance médiatrice entre la société civile et l'Etat : c'est une sphère de l'information, de la délibération, de la formation de l'opinion. L'espace public du divertissement, en revanche, est tout entier tourné vers la sphère privée. Chansons, films, romans, pièces de théâtre : autant de distractions, fondées sur un usage public de la parole, qui n'ont d'autre but que de permettre à chacun de se détendre, de se changer les idées.

La mise en évidence de cet autre espace public, voilé au milieu de son exposition même, constitue à mes yeux l'apport principal de ce travail. Naturellement, je ne me suis pas simplement contenté de pointer le phénomène : j'ai également essayé d'en produire la théorie, cela à partir de trois axes de réflexion :

1 / D'un point de vue **historique**, j'ai d'abord mis en évidence l'existence d'un double processus d'extension et d'autonomisation de cette sphère, qui s'enclenche autour de 1850 et ne cesse par la suite de s'amplifier. *Extension*, car cette sphère a touché au fil du temps un public de plus en plus large ; elle s'est massifiée. *Autonomisation*, car elle s'est parallèlement dotée de ses propres acteurs et de ses propres structures. Le point essentiel, ici, est l'apparition d'une industrie culturelle et de professionnels de la distraction. Pour paraphraser Max Weber, de nombreux individus se sont mis à vivre *du* divertissement, et non plus simplement *pour* le divertissement.

Ce phénomène inédit, qui a très largement remodelé nos existences, me paraît imputable aux transformations de l'état social démocratique : il résulte principalement de l'avènement de la liberté des Modernes, de la décantation progressive de la notion de temps libre et du formidable travail d'homogénéisation culturelle de la société accompli par l'Etat (notamment *via* l'école).

2 / Le deuxième volet de ma réflexion a consisté à ouvrir la boîte noire de la publicité. Quand on parle d'expression publique, de quoi parle-t-on exactement ? Si la notion est fréquemment employée, elle est rarement analysée. Je me suis efforcé de remédier à cette lacune, en montrant que les distractions publiques recèlent une *efficacité symbolique* : *au même titre que le politique*, elles relient les hommes entre eux en les reliant à des personnages publics qui les connectent aux fondements de la société où ils vivent. Cette efficacité symbolique est produite par deux séries de mécanismes inhérents au fonctionnement de l'expression publique : le premier d'entre eux est d'ordre *phénoménologique* (à travers la parole publique s'établit une consociation des consciences), tandis que le second est d'ordre *herméneutique*. Sous cet angle, la sphère des distractions peut être envisagée comme une institution du sens. Elle délivre en effet un discours sur les moeurs, les valeurs et les croyances collectives. A travers elle, la société se met en scène, elle s'apparaît à elle-même. C'est pourquoi nous pouvons parler à son propos d'une instance de la représentation sociale, qui remplit son office parallèlement au domaine de la représentation politique.

Il s'agit d'ailleurs d'une représentation d'un genre très particulier : **une représentation qui ne dit pas son nom**. Si les romans, les films, les chansons font nécessairement *référence* à des aspects de la vie collective, cette référence n'est pas directement perceptible, elle n'est pas immédiatement déchiffrable. Elle demeure en quelque sorte à l'arrière-plan, comme enrobée dans l'imaginaire du créateur. Le langage courant peut ici nous servir de guide : très significativement, nous parlons de l'univers de tel ou tel romancier, de tel ou tel ou tel cinéaste, comme s'il s'agissait de *petits mondes propres* - j'emprunte l'expression à Nietzsche. Des petits mondes repliés sur eux-mêmes, qui n'entretiendraient donc aucun rapport avec la grande société. Etrange paradoxe : le divertissement nous parle de la collectivité, mais sans nous le dire, de manière implicite et clandestine.

3 / Le dernier niveau d'analyse, enfin, est transcendantal : il vise à élucider les mécanismes qui produisent les représentations subjectives. C'est ici que s'éclaire le problème dont je suis parti. La thèse du cinéma criminogène ne germe pas par hasard dans l'esprit des acteurs : elle est rendue possible par la dimension herméneutique de la fiction. Pour expliquer ce point de la manière la plus simple possible, je serais tenté de reprendre à mon compte la fameuse tripartition lacanienne du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Le **réel**, c'est le fait que la société de la Belle Epoque se vit comme une citadelle assiégée par des criminels et des hordes de jeunes délinquants, les "apaches" comme on les nomme alors. Le **symbolique**, c'est le fait que le cinéma "recycle" cette inquiétude sociale sous la forme de fictions policières. Il divertit la foule avec un sujet qui angoisse la communauté. Chronologiquement, ces films se multiplient au moment où le problème de la délinquance juvénile atteint une sorte de paroxysme. Les deux phénomènes sont strictement concomitants. Or, comment les contemporains ne seraient-ils pas tentés de rapprocher ces deux séries de données ? Plus encore, puisque la fiction se présente comme un *inconditionné* (son ancrage social, on l'a vu, n'est pas directement perceptible), comment ne penseraient-ils pas qu'elle *conditionne* la réalité ? C'est ici qu'intervient le 3^e registre, qui est celui de l'**imaginaire**. On bascule dans l'imaginaire quand on hypostasie, quand on réifie les représentations, en *oubliant* l'activité référentielle dont elles résultent. C'est bien parce que les films policiers recyclent la violence réelle, mais sans le dire, que l'on peut ensuite penser qu'ils alimentent cette violence.

Au passage, ma théorie permet d'expliquer pourquoi, aujourd'hui encore, nous continuons à voir dans les médias un **pouvoir** : nombre d'entre nous, très spontanément, pensent qu'ils façonnent la réalité, influencent les élections ou encore manipulent les esprits. La réfutation savante de cette thèse - je songe notamment aux travaux sociologiques sur la réception - n'entame nullement son autorité sociale.

Une fois le noyau dur de cette représentation dégagé, j'ai enfin montré comment des acteurs s'en saisissent et la font jouer dans le champ politique, cela à partir d'une approche de politiques publiques. Trait remarquable, la censure du cinéma est la première censure qui voit le jour dans un cadre formellement démocratique, ce qui n'est pas sans peser fortement sur les conditions de sa mise en place. Je me suis notamment employé à étudier les tensions qui surgissent entre le pouvoir central (le ministère de l'Intérieur) et le pouvoir périphérique (les maires et les préfets), entre les acteurs politiques et la société civile, ainsi que le rôle joué par les tribunaux administratifs. Mais l'essentiel est d'observer que les stratégies des acteurs sont secondes et dérivées par rapport à une croyance qui fait *sens* pour le plus grand nombre. Contre les approches qui réduisent la politique à un champ de bataille, travaillé par des rapports de force, qu'il me soit ici permis de réaffirmer le rôle central que jouent les représentations dans la détermination de l'action publique.