

Introduction

Cet ouvrage porte sur la censure du cinéma dans la France des années 1968. L'usage que l'on fait de cette catégorie de censure mérite d'abord d'être précisé. On n'abordera pas la censure en tant que « pathologie » des processus de communication¹, mais à travers une institution bien précise : la Commission de contrôle des films cinématographiques et son ministre de tutelle². Dans la littérature grise de cette institution, la qualification de « censure » est partout présente. Cet usage interne s'explique par la notion juridique de « censure administrative », laquelle implique un contrôle des contenus *a priori* par opposition à la

-
1. Laurent Martin, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », *Questions de communication*, n° 15, 2009, p. 67-78. Dans des perspectives différentes, voir aussi Sue Curry Jansen, *Censorship : The Knot That Binds Power and Knowledge*, New York, Oxford University Press, 1988 ; Pascal Ory (dir.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Bruxelles, Complexe, 1997 ; Jean-Yves Mollier, « La censure et l'histoire », *Ethnologie française*, n° 1, vol. 36, 2006, p. 125-128.
 2. Sur les limites des définitions larges de la notion de censure, voir Jean-Matthieu Méon, « Contrôle concerté ou censure ? L'euphémisation du contrôle public des médias et sa légitimation », *Raisons politiques*, n° 17-1, 2005, p. 149-160, Robert Darnton, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014.

répression judiciaire qui exerce un contrôle *a posteriori*³. Cette institution est aussi qualifiée de « censure » par ses détracteurs qui ne font pas tant référence à cette notion juridique qu'à une forme illégitime de contrôle restreignant l'exercice de la liberté d'expression. Dans la deuxième moitié des années 1970, l'usage de cette dénomination stigmatisante perd néanmoins de son évidence, y compris pour les juristes qui président la commission⁴.

La censure d'État du cinéma a été instituée en France à partir de 1909, alors que la censure du théâtre avait été abolie en 1906⁵. Mise en place en 1945, la Commission de contrôle des films cinématographiques n'existe plus aujourd'hui : elle a été remplacée en 1990 par la Commission de classification. Cette enquête ne propose pas une histoire du contrôle du cinéma « des origines à nos jours ». Elle s'amorce avec la réforme qui reconfigure la Commission de contrôle des films cinématographiques en 1961 et se termine en 1975, quand le cinéma obtient officiellement la liberté d'expression et que la classification X est mise en place. Il s'agit de saisir l'institution dans une temporalité brève, d'autant plus signifiante qu'elle correspond à la phase critique située autour de 1968 pendant laquelle sa persistance est remise en cause. Dans un contexte contestataire, comment une institution qui pratique la censure politique et mutile des chefs-d'œuvre au nom des « bonnes mœurs » peut-elle persister dans un État démocratique qui contribue à la légitimation artistique du cinéma ?

Dans la perspective de la sociologie politique des institutions, on étudiera ce qui a été institué (règles, savoirs, modalités

3. Maxime Dury, *La Censure. La prédication silencieuse*, Paris, Publisud, 1995, p. 22-23.

4. Pierre Soudet, « Nécessité et limites du contrôle cinématographique », *Études et documents*, Conseil d'État, n° 30, 1978-1979, p. 57-71 ; Jean-François Théry, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 20.

5. Sur la censure du théâtre, voir Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985. Sur les débuts de la censure du cinéma en France, voir Kenneth Garner et Richard Abel, « Regulating a Risky Business : Film, Censorship, and Public Safety in Prewar France, 1909-1914 », *Yale French Studies*, n° 122, 2012, p. 160-185.

d'organisation), ainsi que les investissements concrets, dans des situations précises, dont l'institution fait l'objet⁶. Il s'agit de mettre au jour les représentations, les pratiques et les discours de ses acteurs, ce qu'ils font de l'institution et ce que l'institution fait, selon les configurations et les contextes historiques⁷. Cette institution n'est pas seulement étudiée de l'intérieur, en confrontant ses discours de façade et ses pratiques en coulisse⁸, mais aussi de l'extérieur, comme enjeu de mobilisations et de conflits. Cela implique des plans larges, qui permettent de saisir dans quels rapports de force se situe cette institution, et des gros plans, qui éclairent la « multiplicité des pratiques auxquelles s'activent ceux qui, de leur propre mouvement, la font vivre⁹ ».

Centrée sur une institution d'État, cette enquête est aussi une contribution à la socio-histoire de l'État et de l'action publique. Placée sous la tutelle du ministre chargé de l'Information, puis des Affaires culturelles, la Commission de contrôle des films cinématographiques assemble des représentants de ministères, des experts et des professionnels du cinéma. Elle est l'enjeu de mobilisations d'acteurs variés : des acteurs du champ du cinéma (réalisateurs, producteurs, distributeurs, critiques, etc.), des agents des champs politique et bureaucratique (hauts fonctionnaires, parlementaires, ministres, voire le président de la République), des entrepreneurs de morale (en particulier les clercs de l'Église catholique), des journalistes, des intellectuels. Organisant des transactions entre les différents secteurs sociaux,

-
6. Jacques Lagroye, Michel Offerlé, « Pour une sociologie des institutions », dans Jacques Lagroye, Michel Offerlé (dir.), *Sociologie de l'institution*, Paris, Belin, 2011, p. 12.
 7. Brigitte Gaïti, « Entre les faits et les choses. La double face de la sociologie politique des institutions », dans Antonin Cohen, Bernard Lacroix, Philippe Riutort (dir.), *Les Formes de l'activité politique : éléments d'analyse sociologique, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 39-64.
 8. Vanessa Codaccioni, Nicolas Maisetti, Florent Pouponneau, « Les façades institutionnelles : ce que montrent les apparences des institutions. Introduction », *Sociétés contemporaines*, n° 88, 2012, p. 5-15.
 9. Jacques Lagroye, « L'institution en pratiques », *Revue suisse de science politique*, n° 8, 2002, p. 117.

cette institution participe des « puissantes formes intersectorielles de domination » qui caractérisent l'État contemporain¹⁰. La focale sur cette institution permet d'appréhender l'État comme un espace de régulation des rapports entre champs¹¹. Elle permet de rendre compte de la construction conflictuelle, contingente et multisectorielle des actes d'État, y compris, de la manière la plus inattendue, de ceux commis au nom de la raison d'État.

Cette enquête est également une contribution à la sociologie des arts et de la culture, et en particulier à la sociologie du cinéma. Comme Pierre Bourdieu le note, « on peut dire d'une institution, d'une personne, d'un agent, qu'ils existent dans un champ quand ils y produisent des effets¹² » : c'est assurément le cas de la censure pour le champ du cinéma¹³. Dans les années 1960, le cinéma subit une emprise de la censure d'État qu'on pourrait qualifier d'autoritaire, malgré le contexte démocratique¹⁴. Cette institution est en particulier un excellent observatoire des rapports entre art et politique¹⁵, tout particulièrement dans une

-
10. Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles* [1986], Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2009, p. 112.
 11. Pierre Bourdieu, *Sur l'État. Cours au Collège de France (1989-1992)*, Paris, Seuil, 2015 ; Vincent Dubois, « L'action de l'État, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 201-202, 2014, p. 11-25.
 12. Pierre Bourdieu, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 38.
 13. Pour une analyse du cinéma en tant que champ de production culturelle, voir Julien Duval, Philippe Mary, « Retour sur un investissement intellectuel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 4-9 ; Tatiana Heise, Andrew Tudor, « Constructing (Film) Art : Bourdieu's Field Model in a Comparative Context », *Cultural Sociology*, n° 2, 2007, p. 165-187.
 14. Pour une réflexion sur l'autonomie des champs culturels en contexte autoritaire, voir par exemple Justyne Balasinski, « La Pologne : "un cas clinique" ? Autonomie culturelle et régime de type soviétique », *Transitions*, n° 43, 2004, p. 23-40.
 15. Sur ce thème, voir notamment Justyne Balasinski, Lilian Mathieu (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Murray Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; Benoît Lambert, Frédéric

période critique où la légitimité de l'engagement politique pour les cinéastes, artistes ou écrivains se redéfinit¹⁶.

Les mutations de l'ordre censorial

L'intérêt principal d'étudier la censure du cinéma pendant les années 1968 est de saisir la fabrication concrète d'un ordre étatique, à la fois moral, politique et artistique, et sa recomposition dans une conjoncture critique. Face aux archives, une difficulté surgit : comment rendre compte de l'extrême variété des films sanctionnés et des motifs de censure ? Dresser une typologie des motifs de censure apparaît une tâche malaisée : opérer un tel classement reviendrait à essentialiser des catégories indigènes pourtant mouvantes, équivoques et se chevauchant, comme la « pornographie » et l'« érotisme »¹⁷. Pour faire face à la multitude du censurable, nous avons élaboré, au fil des archives, un cadre théorique, en empruntant à plusieurs traditions des sciences sociales et humaines. Le premier élément de ce cadre théorique s'inspire d'un ouvrage classique de Mary Douglas : *De la souillure*. Dans cette optique, la censure d'État met en œuvre un « système de classification¹⁸ ». Tous les films ou séquences qui sont susceptibles d'être censurés sont à considérer comme des anomalies. En s'inspirant des cinq « dispositions » des systèmes de classification, l'action des censeurs pour défendre l'ordre

Matonti (dir.), *Sociétés & représentations*, « Artistes/Politiques », n° 11, 2001 ; Violaine Roussel (dir.), *Les Artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010.

16. Boris Gobille, *Crise politique et incertitude : régimes de problématisation et logiques de mobilisation des écrivains en mai 1968*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Pudal, EHESS, 2003.
17. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente glorieuses*, Paris, Nouveau monde, 2015. Cet ouvrage est construit autour de dix-huit « motifs » de censure, les uns qui sont utilisés par les censeurs, les autres catégorisés par l'auteur selon « une part de subjectivité assumée qui découle de la subjectivité du censeur lui-même » (p. 35).
18. Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1967], traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, p. 55.

contre les anomalies peut être découpée en cinq opérations : ils les repèrent (en utilisant plusieurs dispositifs, comme la précensure), les classent (en recourant, par exemple, aux genres cinématographiques), contrôlent leur existence (par les sanctions comme la coupure ou l'interdiction), les confrontent à des règles (en construisant notamment une « jurisprudence ») et les lient à des dangers (pour la jeunesse, les « bonnes mœurs » ou l'« ordre public »)¹⁹.

Une fois la division entre l'ordre et les anomalies posées avec l'aide de Mary Douglas, il demeure à saisir, dans la multitude des avis de censure, les logiques principales de l'ordre censorial, qui est celui d'une société fortement différenciée. Dans la pratique de leur activité, les censeurs opèrent une division entre deux grandes catégories : certains films relèvent de la censure politique et les autres de la censure des « bonnes mœurs ». Que dit cette division ? Face à cette difficulté, la lecture d'un texte de Michel Foucault nous a permis de mieux saisir les pratiques censoriales²⁰. Cette division entre la censure politique et celle des mœurs peut être en effet rapprochée des deux rationalités politiques de l'État contemporain dégagées par ce philosophe : le pouvoir politique qui s'exerce sur les sujets civils et le pouvoir pastoral qui s'exerce sur les individus vivants. Tandis que la censure politique cherche à contrôler l'opinion publique, la censure des mœurs se soucie de la santé psychique et du bien-être de la population. L'usage de la théorie foucauldienne nous a permis de déparcelliser l'action de la censure d'État du cinéma : il s'agit de saisir ses archives, non pas comme celles d'une institution périphérique, mais comme un prisme permettant d'appréhender concrètement les deux logiques centrales du pouvoir exercé par l'État.

La masse des films censurés ne relève pas de la censure politique, mais concerne la censure des mœurs. Malgré l'intérêt de la notion de pouvoir pastoral, l'extrême diversité des motifs

19. *Ibid.*, p. 58-59.

20. Michel Foucault, « *Omnes et singulatim* : vers une critique de la raison politique », dans *Dits et Écrits*, tome 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 953-980.

liée à cette forme de censure étonne. Qu'est-ce que les « bonnes mœurs », sinon une catégorie juridique extrêmement floue²¹ ? Face à cette difficulté pour éclairer les archives et donner une logique à l'ordre censorial, la lecture de Norbert Elias nous a été très utile²². Son œuvre, désormais classique dans les sciences sociales et humaines²³, n'est pourtant pas, ou rarement, utilisée, en sociologie de l'action publique et en sociologie de la culture. La théorie de la civilisation peut être brièvement résumée : « le procès de civilisation » est un changement, non linéaire et non nécessaire, des normes comportementales des individus. Ces derniers, par la contrainte mais surtout par l'autocontrainte, relèguent hors de la vie publique, dans les coulisses de la vie sociale, un ensemble de pratiques liées au corps, comme ce qui relève de la violence, du sexe, de la maladie ou de la mort. Ce processus s'accompagne d'une compartimentation de la vie sociale, avec des lieux dédiés comme l'abattoir, les toilettes ou la chambre à coucher. Norbert Elias explique que ce processus est intrinsèquement lié au développement de l'État. En monopolisant la violence physique et l'impôt, l'État contribue à la pacification interne de la société, au développement de la différenciation sociale et des chaînes d'interdépendance, dynamiques qui alimentent en retour celle du « procès de civilisation ».

Nous avançons que la théorie de la civilisation fournit une grille de lecture efficace pour analyser les représentations, pratiques et discours des censeurs du cinéma, ces « gardiens des tabous sociaux²⁴ ». La masse des films censurés le sont parce que les censeurs estiment qu'ils pourraient remettre en cause

21. Danièle Lochak, « Le droit à l'épreuve des bonnes mœurs. Puissance et impuissance de la norme juridique », dans CURAPP, *Les Bonnes Mœurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 15-53.

22. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973 ; *La Dynamique de l'Occident*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1975.

23. Marc Joly, *Devenir Elias. Histoire croisée d'un processus de reconnaissance scientifique : la réception française*, Paris, Fayard, 2012.

24. Norbert Elias, *Dynamique de l'Occident*, op. cit., p. 309-310.

ce qu'Elias appelle le « procès de civilisation ». Cependant, la dynamique du processus de civilisation n'est pas que le bridage du cinéma par la censure. En effet, le cinéma participe à une expression euphémisée et contrôlée des pulsions qui sont régulées par le « procès de civilisation » en simple « plaisir des yeux²⁵ ». Paradoxalement, les transgressions au régime des mœurs représentées publiquement dans les enceintes confinées des cinémas participent donc du processus de civilisation. Autrement dit, la censure des mœurs qui est exercée par l'institution censoriale est à appréhender comme une tentative de contrôle étatique de la dynamique des mœurs à l'écran.

Toutefois, la théorie de la civilisation semble insuffisante pour mettre au jour complètement l'ordre censorial. Une multitude d'avis de censure comportent des jugements esthétiques. Or, la théorie de la civilisation ne laisse que peu de place à l'art. Certes, pour Norbert Elias, le cinéma n'est pas seulement comparable à un sport de combat, qui transforme la violence (ou d'autres passions) en « plaisir des yeux » domestiqué, mais aussi un art, qui représente « l'individu dans le contexte de son interdépendance sociale²⁶ ». Si l'on se place dans cette perspective, il serait possible de supposer que les censeurs apprécient les films qui, comparables aux romans de la littérature générale, ordonnent les rapports sociaux dans une société pacifiée, contrairement, par exemple, aux films d'horreur²⁷. Toutefois, ces quelques lignes que Norbert Elias accorde au rapport entre l'art et le « procès de civilisation » apparaissent insuffisantes pour notre objet. Comment saisir le paradoxe des gardiens des tabous qui accordent de la valeur artistique à des films qu'ils jugent obscènes ? Comment comprendre la logique de leurs jugements esthétiques ?

25. Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, *op. cit.*, p. 443. Voir aussi *La Dynamique de l'Occident*, *op. cit.*, p. 197.

26. *Ibid.*, p. 242.

27. Fabienne Soldini, « Littérature et procès de civilisation : les récits horrifiques », dans Yves Bonny, Erik Neveu et Jean-Manuel de Queiroz (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation : lectures et critiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 123-124.

Le cadre théorique pour saisir l'ordre censorial, qui est aussi artistique, nécessite alors d'être complété. Les censeurs ne sont pas seulement des gardiens des tabous. Ils sont plus ou moins traversés par l'*illusio* cinématographique, un principe de croyance dans la valeur des œuvres présidant à leur classement et à leur hiérarchisation à la faveur de luttes dans le champ du cinéma²⁸. On s'interrogera sur la contribution des censeurs à la fabrique de la valeur artistique, mais il ne s'agit pas pour autant de se demander si la censure a des effets bénéfiques sur l'art cinématographique, qu'elle stimulerait par la répression²⁹. On adopte au contraire ici une conception constructiviste de la valeur cinématographique. Objet d'une construction sociale conflictuelle, cette valeur est un enjeu de lutte pour les « auteurs » ou les critiques, mais aussi pour les censeurs.

L'ordre que fabrique l'institution censoriale est donc animé par trois rationalités principales : les pouvoirs politique et pastoral de l'État et l'*illusio* cinématographique. Ces trois rationalités sont au fondement des trois formes de contrôle exercées par les censeurs : la censure politique, la censure des mœurs et la police artistique. En examinant les archives de la censure, on constate un bouleversement de cet ordre censorial au tournant des années 1968 : la censure politique tend à disparaître, la censure des mœurs s'atténue et la police artistique s'affirme. Au milieu des années 1970, les censeurs en sont même à considérer que les transgressions cinématographiques les plus évidentes aux normes morales, sociales et politiques peuvent relever d'un art incensurable. Comment comprendre cette transformation ?

28. Sur l'*illusio*, voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 23.

29. Nora Gilbert, *Better Left Unsaid : Victorian Novels, Hays Code films, and the Benefits of Censorship*, Stanford, Stanford University Press, 2013.

L'État, l'art et les mœurs : trois hypothèses de recherche

Pour mettre au jour les ressorts de cette transformation, nous avons fait appel à un système combiné de trois hypothèses explicatives. Notre première hypothèse est que la transformation de l'institution censoriale participerait de l'autonomisation du champ du cinéma vis-à-vis de l'État³⁰. Cette hypothèse s'appuie sur la théorie de la différenciation sociale : la société se différencie tendanciellement en une multiplicité d'espaces sociaux (ou mondes, champs ou secteurs, qu'on ne distinguera pas dans ce travail)³¹, qui tendent à devenir relativement autonomes, construisant des règles du jeu et des capitaux spécifiques. À l'évidence, la censure est pour le champ du cinéma une force hétéronome (c'est-à-dire une force exogène, contraire à ses intérêts économiques et artistiques). Sa transformation résulte des luttes multiformes des acteurs du champ du cinéma pour gagner leur autonomie. La lutte contre la censure s'inscrit en ce sens pleinement dans la logique du champ contrairement à d'autres luttes politiques³². On s'interrogera sur le rôle des grandes « affaires » de censure dans ce processus d'autonomisation³³. On avancera que ce processus s'accélère avec la crise politique de

30. Sur l'autonomisation des champs, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998, p. 361.

31. En particulier : Pierre Bourdieu, « Les modes de domination », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 2-3, juin 1976, p. 122-132 ; Norbert Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Paris, Pocket, 1991.

32. Sur la contradiction entre les logiques professionnelles des artistes et l'engagement politique, voir notamment Violaine Roussel, *Art vs War. Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po, 2011.

33. Dans cette perspective, sur un autre terrain, voir Violaine Roussel, *Affaires de juges. Les magistrats dans les scandales politiques en France*, Paris, La Découverte, 2002. Sur le rapport entre une « affaire » plus récente et l'autonomisation du champ du cinéma, voir Lilian Mathieu, « L'art menacé par le droit ? Retour sur "l'affaire Baise-moi" », *Mouvements*, n° 29, 2003, p. 60-65.

1968, qui favorise les alliances et les échanges entre les champs culturels et l'espace des mouvements sociaux³⁴.

La deuxième hypothèse pour expliquer la transformation de l'institution censoriale se propose de la relier à la bifurcation du régime des mœurs qui marque les années 1968. La censure d'État serait confrontée à cette bifurcation, à laquelle elle résisterait, mais à laquelle, paradoxalement, elle contribuerait aussi. Nous montrerons que, dans les années 1960, la censure des mœurs du cinéma est à appréhender comme un des dispositifs du gouvernement « traditionnel et autoritaire » des conduites, marqué par l'emprise disciplinaire de l'État sur les mœurs³⁵. Mais à la fin des années 1960 et au début des années 1970, la censure est affectée par un relâchement rapide du régime des mœurs au cinéma, qui amène à un changement de la régulation du contrôle des films à l'échelle internationale³⁶. Ce relâchement du régime des mœurs cinématographiques a contribué à une bifurcation plus générale du régime des mœurs qui s'est déroulée pendant cette période dans les sociétés occidentales³⁷.

La troisième hypothèse que nous avançons est que la transformation de l'institution censoriale participe de la légitimation artistique du cinéma. S'amorçant dès les débuts du cinéma, ce processus s'affirme tout particulièrement au début des années 1960, accompagnant l'embourgeoisement et la diminution du public, tandis que se développe la télévision³⁸. Contrairement

34. Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques*, op. cit. ; Lilian Mathieu, *L'Espace des mouvements sociaux*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011.

35. Dominique Memmi, *La Revanche de la chair. Essai sur les nouveaux supports de l'identité*, Paris, Seuil, 2014, p. 259.

36. Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel, « Introduction », dans Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (dir.), *Silencing Cinema : Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 4.

37. Cas Wouters, « La civilisation des mœurs et des émotions : de la formalisation à l'informalisation », dans Yves Bonny, Erik Neveu, Jean-Manuel de Queiroz (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, op. cit., p. 147-168.

38. Christophe Gautier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des chartes/Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999 ; Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*.

à ce qu'avance Shyon Baumann pour le cas américain³⁹, nous montrerons en nous appuyant sur le cas français que ce n'est pas tant le relatif relâchement de la censure qui facilite le processus de légitimation artistique du cinéma que l'inverse : les censeurs eux-mêmes tendent à se montrer de plus en plus sensibles à cet art qui devient aussi légitime auprès d'eux. Cette troisième hypothèse explicative s'articule avec les deux premières hypothèses : la légitimation artistique du cinéma participe aussi bien de l'autonomisation du champ du cinéma (et de l'affirmation d'un pôle artistique) que de la bifurcation du régime des mœurs : on montrera que l'*illusio* cinématographique a en effet la capacité proprement magique de sublimer les passions disqualifiées par la civilisation des mœurs en émotions esthétiques.

Présentation des matériaux

Pour étudier la transformation de l'institution censoriale pendant les années 1968, nous nous sommes appuyés essentiellement sur des sources écrites. Les archives consultées sont principalement publiques et n'avaient été que peu ou pas exploitées jusque-là⁴⁰. Aux Archives nationales, nous avons dépouillé de manière exhaustive les abondantes archives relatives à l'institution de la censure d'État. L'avantage pratique de travailler sur cette institution est la faible dispersion de ses archives. Les cartons d'archives, constitués pour la plupart d'épaisses liasses de documents divers, informent sur son activité (avis de censure, notes, correspondances, etc.), sur les « affaires » de censure

Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968, Paris, Fayard, 2003 ; Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.

39. Shyon Baumann, *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 97.

40. Aux Archives nationales, nous avons obtenu l'autorisation de consulter les archives privées d'Henri Domerg, conseiller de Georges Pompidou. De manière ponctuelle, nous avons aussi consulté des archives conservées à la Bibliothèque internationale du film (BIFI), au Centre national des archives de l'Église de France (CNAEF) et aux archives des Frères de la Charité à Issy-les-Moulineaux.

(lettres d'entrepreneurs de morale, pétitions, etc.), comme sur ses réformes (projets de textes législatifs et réglementaires, rapports, correspondances interministérielles, correspondances avec les organisations professionnelles, statistiques, etc.). Ces archives proviennent de plusieurs ministères : essentiellement les ministères de l'Information et des Affaires culturelles, mais aussi d'autres, comme la Justice ou l'Intérieur, ce qui rend compte du caractère intersectoriel de l'action publique relative à la censure du cinéma.

Pour saisir la vie de l'institution dans une perspective ethnographique, le matériau essentiel est constitué par les notes de membres de la commission de censure aux ministres qu'ils représentent. Ces notes permettent d'envisager les rapports de force et les interactions qui se jouent dans les coulisses de l'institution dans leur existence concrète, avec leurs émotions, voire leurs gestuelles. Ces notes ont été conservées essentiellement pour la période 1961-1969. Pour cette période, on trouve également dans les archives du ministère de l'Information des centaines de dossiers de censure classés par ordre alphabétique. Comme le note l'un des bureaucrates de l'institution, les motifs de la commission avant la réforme de 1961 étaient « assez sommaires et peu explicites » : la réforme doit amener les censeurs à expliciter ces motifs, de façon à ce que se dégage une jurisprudence⁴¹. En rationalisant la bureaucratie censoriale, la réforme de 1961 a conduit les acteurs de la censure à produire et à archiver des documents bien plus nombreux, variés et des justifications bien plus longues et plus riches qu'auparavant. Le volume des archives produites tend à se réduire après 1969 : décroît alors l'importance étatique de cette institution. Pour les films liés à des « affaires » de censure, et notamment pour les années 1969-1975 moins représentées aux Archives nationales (notamment en raison de la disparition du ministère de l'Information), nous avons complété ces matériaux

41. Archives Nationales (AN), 19840297 5, note de Robert Touzery, 25 mars 1960.

avec des dossiers d'archives conservés par le CNC⁴². Dans les archives produites par l'institution se trouvent également de riches dossiers de coupures de presse sur des « affaires » de censure. En plus de recherches ponctuelles sur des titres variés de la presse générale, professionnelle ou de critique cinématographique, nous avons complété ces données par un dépouillage exhaustif du quotidien *Le Monde* et du journal professionnel *Le Film français*⁴³. Les essais ou mémoires publiés par les acteurs ont été également mobilisés.

Le caractère foisonnant du matériel documentaire résultant du dépouillage des archives, de la presse et des ouvrages publiés a rendu les entretiens peu utiles. En raison de la distance temporelle, peu d'acteurs de cette période étaient de toute façon susceptibles de nous répondre. Pour les censurés, les conflits avec la censure ont souvent donné lieu à des transactions peu légitimes dont les archives étatiques conservent la trace, mais qui sont susceptibles d'être oubliées dans les interviews. De même, pour les censeurs, la participation au contrôle des films n'a été qu'une activité très secondaire qui a perdu aujourd'hui une grande part de sa légitimité. Toutefois, nous avons mené des entretiens ponctuels avec le scénariste de *La Religieuse*, Jean Gruault (1924-2015), et avec deux censeurs qui ont joué un rôle essentiel dans l'institution : Bruno Chéramy (1934-2016), dans les années 1960, et Jean-François Théry (né en 1934), à partir de 1974.

Pour mener notre enquête, nous avons fait le choix de ne pas analyser directement les films, *scenarii* ou affiches, malgré

42. Pour sélectionner ces dossiers, nous nous sommes appuyés sur la requête « censure » dans le site d'indexation de revues de cinéma calindex.eu et sur la liste des films censurés proposée par Gérard Camy (*CinémAction*, n° 103, 2001, p. 224 et suiv.). Ces dossiers étaient consultables dans les locaux du service Visas et classification du CNC. Nous avons pu y consulter une centaine de dossiers.

43. Sur ce périodique, voir Laurent Creton, Kira Kitsopaniidou et Thomas Pillard (dir.), « *Le Film français* », 1945-1958 : rôles, fonctions et identités d'une revue corporative, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2015.

la possibilité de produire une « herméneutique située⁴⁴ ». Ces matériaux ont donc fait l'objet d'une analyse indirecte : ils sont saisis par l'intermédiaire des acteurs qui les produisent, les critiquent, les censurent ou se mobilisent à leur propos. Ce choix ne résulte pas d'un postulat négatif sur l'analyse sociologique des œuvres, mais de la construction de l'objet et du questionnement choisi. Pour étudier la transformation de l'institution censoriale pendant les années 1968, ce qui compte est avant tout de mettre au jour les perceptions, prises de positions et pratiques changeantes et conflictuelles des acteurs sur les films, plutôt que de produire une herméneutique sociologique des œuvres censurées. Cela n'empêchera pas d'étudier les effets très concrets de la censure sur la création cinématographique.

Pour analyser ces sources et explorer ces hypothèses de recherche, on s'est d'abord intéressé à la configuration qui s'installe avec la réforme de la censure d'État du cinéma de 1961 (chapitre 1). Le renforcement du dispositif est la condition de possibilité de la principale « affaire » de censure de la période, autour de *La Religieuse* de Jacques Rivette (chapitre 2). L'interdiction de ce film se rattache à la fois à la censure politique (chapitre 3) et à la censure des mœurs (chapitre 4). On s'attache à expliquer la transformation concomitante, au tournant des années 1968, de ces deux formes de contrôle étatique sur les films. Enfin, le rapport entre la censure d'État et la légitimation du cinéma est exploré. En effet, l'institution produit une police artistique des films (chapitre 5). La réforme de la « classification » lui permet de distinguer l'art du cinéma et la pornographie (chapitre 6).

44. Cécile Boëx, *La Contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire. L'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'Organisation générale du cinéma (1964-2010)*, thèse de doctorat en science politique, sous la direction d'Élizabeth Picard, Université Aix-Marseille 3, 2011, p. 19-26.

