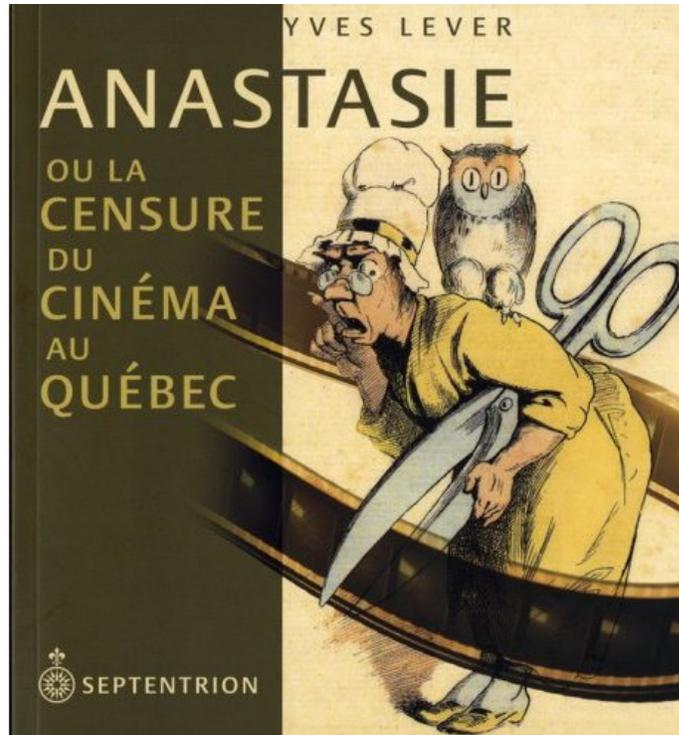


**Yves Lever. *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec*. Sillery: Septentrion, 2008.**

Compte rendu de Christian Poirier



Anastasie est le nom donné à la censure à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'espace francophone. Elle est figurée comme une « mégère à grosses lunettes armée d'immenses ciseaux, avec une chouette sur l'épaule » (9), cette dernière pouvant représenter les critères utilisés afin de légitimer l'opération. Yves Lever propose dans cet ouvrage destiné à un large public une analyse minutieuse de l'évolution de la censure du cinéma au Québec, et ce, de 1896 à 2007. Il y traite du contexte social et des principaux acteurs, présente les mesures étatiques et l'organisation ainsi que le fonctionnement de l'organisme chargé d'assurer la censure, dresse un bilan des films censurés et aborde les motifs invoqués, qu'il s'agisse de la religion, de la morale, de la politique, de la pornographie ou de la violence.

Christian Poirier– Compte rendu de lecture : Yves Lever. *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec*. Sillery : Septentrion, 2008. *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 11, Hiver 2009-2010, [www.cinema-quebécois.net](http://www.cinema-quebécois.net)

L'ouvrage est structuré en sept chapitres et suit un développement chronologique. Le partage d'une longue trame sociale en périodes historiques est une entreprise souvent périlleuse : il suffit d'aligner quelques ouvrages portant sur l'histoire du Québec pour constater la très grande diversité de propositions séquentielles. Ici, le pari est réussi, les périodes présentant des unités thématiques distinctes et bien repérables, l'auteur soulignant de surcroît les continuités et les changements entre celles-ci ainsi qu'en leur sein. Les chapitres proposent d'emblée un résumé du contenu abordé ainsi qu'une brève synthèse à la toute fin. De nombreux et pertinents extraits d'archives éclairent le propos. Il faut souligner la richesse de la documentation et le travail archivistique accompli, que ce soit à la Régie du cinéma du Québec, à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, à la Cinémathèque québécoise ou à Radio-Canada. Par exemple, Lever et son équipe ont dépouillé tous les procès-verbaux du Bureau de la censure, la correspondance ainsi que les fiches de films, incluant les notes prises par les censeurs. La documentation inclut également des publications religieuses, des journaux et des revues. D'utiles statistiques présentent, notamment, le nombre et le pourcentage de films refusés. À cet égard, des figures établies à partir des tableaux auraient enrichi leur lecture. Des références scientifiques sont aussi mobilisées et quelques entretiens complètent ce cadre méthodologique imposant. L'iconographie déployée (images, photographies, extraits de films, affiches, caricatures, etc.) est abondante et extrêmement judicieuse. Bref, à l'exception de quelques coquilles et de petites répétitions, l'ouvrage est très agréable à lire et à feuilleter.

Un des mérites de ce livre est de montrer les différentes formes prises par la censure, qu'il s'agisse de l'interdiction de diffusion d'un film, de coupures, de l'imposition d'un préambule au film afin d'indiquer la voie interprétative, etc. La censure des affiches et des annonces dans les journaux est également examinée. Qui plus est, Lever aborde aussi bien la censure « directe » que celle, subtile, qui est intériorisée : « C'est lorsqu'elle semble inexistante ou insignifiante que la censure peut exercer ses pires ravages, car cela signifie que le discours dominant est si bien intégré qu'il devient inutile de le souligner et que les préalables de ce discours ne sont pas élucidés » (15). De plus, l'auteur montre particulièrement bien les relations entre les censeurs et le gouvernement, tout en ne

se limitant pas au Bureau, traitant notamment de la censure effectuée par des organismes tels que l'Office national du film, l'Office du film du Québec, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne ou Téléfilm Canada. Dans ce vaste parcours, des anecdotes savoureuses et des informations très pertinentes concernant la censure de nombreux films (*Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939), *The Blue Angel* (Josef von Sternberg, 1930), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Le rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954), *Maxime* (Henri Verneuil, 1958), etc.) sont fournies. Les dynamiques entre censure et société sont bien exposées, notamment les façons dont la censure entraîne une remise en question de celle-ci par les réactions et résistances qu'elle provoque et les réflexions qu'elle inspire. Elle est même parfois utilisée comme outil de promotion par certains distributeurs. Relevons également que le dernier chapitre évoque des pistes intéressantes, à développer ultérieurement, concernant la multiplication contemporaine des supports (télévision, vidéo, Internet, jeux vidéo).

Deux aspects nous semblent toutefois plus problématiques et suscitent, à tout le moins, certains questionnements. D'abord, malgré de nombreuses nuances apportées par l'auteur, il n'en demeure pas moins que l'impression persiste d'une période obscurantiste dont la Révolution tranquille allait, très soudainement, permettre le renversement : « En continuité avec la 'grande noirceur' de la pensée, l'imposition d'une censure du cinéma allait de soi » (11) ; « Ce sont [les années Duplessis] des années d'obscurantisme et d'étouffement des énergies créatrices » (95-96) ; « Le décès de Maurice Duplessis, le 7 septembre 1959, va favoriser l'ouverture des vannes, puis la crue des idées réprimées va se répandre comme inondation printanière » (175). Or, depuis près de vingt ans, la recherche historique et en sciences sociales a largement remis en question cet obscurantisme en dissociant le discours « officiel », d'ailleurs beaucoup plus complexe que monolithique, et la réalité vécue et interprétée par la société. Certaines indications de Lever vont d'ailleurs dans ce sens mais elles sont parfois éclipsées par des propos qui retombent dans les ornières paradigmatiques de la « grande noirceur ». Cette posture provoque des allusions pour le moins douteuses, telle l'association entre le système politico-religieux

de l'époque et les régimes totalitaires : « Avec cette histoire, on assistera à la construction d'une structure étatique et religieuse à visée totalitaire entre 1911 et 1930, à son maintien pendant une trentaine d'années, puis à son effondrement quasi soudain » (15). Le totalitarisme, même en visée seulement, est historiquement et conceptuellement quelque chose de bien différent.

Certaines affirmations sont faiblement démontrées et tombent plutôt dans l'affirmation catégorique. Lever déclare, à propos de Criticus (le père Marcel-Marie Desmarais) : « Genre littéraire mis à part, il laisse supposer que Sade et du matériel obscène sont facilement accessibles, que n'importe qui peut prôner n'importe quoi. Ce n'est pas le cas dans le Québec des années 1930 » (112). Ce n'est peut-être pas « généralement » le cas mais ce type de matériel était peut-être disponible dans certains cercles. Des propos similaires conduisent à des amalgames douteux sur le plan historique. Ainsi, à la fin des années 1950, « [T]ant les évêques que les ministres de l'Union nationale au pouvoir ne sentent pas encore que le tapis commence à glisser sous leurs pieds » (175). Or, il est maintenant reconnu que la Révolution tranquille a été en partie associée à l'arrivée au pouvoir, à la fin des années 1950, de Paul Sauvé (son fameux « Désormais »), ministre de longue date sous Duplessis et chef de file du courant « progressiste » au sein de l'Union nationale. Dans le même esprit, l'ouvrage traite très peu, comparativement à Duplessis, du gouvernement d'Adélard Godbout et de ses réformes sociopolitiques, alimentant ainsi l'impression d'une « grande noirceur ». En somme, des nuances, généralement présentes dans l'ouvrage, auraient été de mise.

Un autre élément pose certains problèmes. Un des mérites de l'ouvrage, avons-nous souligné, est d'aborder la censure aussi bien « directe » qu'« indirecte », notamment celle qui dicte les bonnes conduites, qui oblige à dire (censure prescriptive), ou celle qui est intériorisée (autocensure). Lever cite justement Roland Barthes : « la pire censure n'est pas toujours celle qui empêche de parler, c'est souvent celle qui oblige à dire » (241). Nous partageons entièrement cette volonté d'élargissement de la notion. La difficulté survient lorsque l'opération conduit parfois à diluer cette dernière, au risque de la confondre avec d'autres concepts ou d'autres dynamiques. Ainsi, pour Lever, la censure se déploie également,

notamment au XXI<sup>e</sup> siècle, sous la forme des contraintes de la rectitude politique ou de certains modes, des lois du marché, du cinéma commercial, de l'élimination de la concurrence, de la présence massive de certains films provenant de certains pays, de l'action des distributeurs, de la propriété des salles, voire même du prix de l'entrée. Est-ce bien là de la censure, même indirecte? Nous pourrions ici aisément changer le mot « censure » par celui de « pouvoir » ou de « domination » et nous obtiendrions les mêmes résultats. N'y a-t-il donc aucune distinction entre la censure et le pouvoir ou la domination? Quelle est alors la spécificité de la censure sur le plan conceptuel et pratique?

De même, parlant des politiques et des films privilégiés par la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, Lever affirme que le « pouvoir de définition de ce que sera le film » s'est déplacé du réalisateur au producteur, puis au distributeur : « les cinéastes québécois se sont laissés assimiler à une vision du cinéma qui contredisait toute leur expérience antérieure. Le cinéma d'auteur tend à disparaître au profit d'une production qui, bien qu'elle soit rentable, limite l'expression en tant qu'artiste et l'amène à toutes sortes de concessions pour élargir son public ou chercher la reconnaissance sur le tapis rouge du festival de Cannes » (263). Nous appuyons tout à fait cette analyse, d'ailleurs étayée dans nos propres travaux. « La 'liberté de choix' pour le public, souligne justement Lever, semble assurée, mais elle demeure limitée, non par des mesures législatives, mais par le fonctionnement de l'industrie de la diffusion » (294). Ne s'agirait-il pas plutôt de relations de pouvoir (politiques, économiques, culturelles) que de censure? On semble ainsi confondre unilatéralement le résultat, c'est-à-dire la limite du choix, avec la censure.

De plus, selon l'auteur, les prises de position fortement idéologiques, qu'elles émanent de critiques de revues ou de cinéastes tels que Pierre Falardeau, constituent de la censure : « Quand la critique, aussi bien de cinéma que de littérature, est produite par des personnes faisant partie d'un groupe fortement caractérisé sur le plan idéologique, elle s'apparente toujours un peu ou beaucoup à la censure, non seulement par les jugements qui tendent à exclure certaines œuvres, mais aussi par ceux qui font la promotion d'un autre ensemble » (241). « Presque inévitablement, le militant d'une

idéologie fortement typée s'impose une forme d'autocensure plus ou moins castratrice qui limite considérablement sa liberté. Il devient le garde-chiourme de sa propre pensée et s'interdit d'explorer d'autres horizons » (287). La confusion entre censure et idéologie s'ajoute ici à celle entre censure et pouvoir. En somme, tout peut pratiquement prendre les caractéristiques de la censure dès qu'une opinion un peu trop « tranchée » ou idéologique est proposée. Il n'est alors pas étonnant de lire que « l'auteur qui se donne trop de place ne pratique-t-il pas une sorte de censure prescriptive en imposant sa lecture et en tentant d'imposer à ses spectateurs une interdiction de polysémie et d'exploration du potentiel des images? » (288). L'herméneutique a pourtant démontré que même les œuvres les plus « fermées » sur le plan idéologique pouvaient donner lieu à des interprétations complexes et multiples. De plus, toute affirmation, des conversations « ordinaires » à des textes plus élaborés, comporte un certain nombre d'éléments qui balisent en quelque sorte la direction du sens. S'agit-il pour autant de censure? Au fond, une lacune de l'ouvrage nous semble résider dans l'absence de définition d'une notion, la censure, qui est pourtant au cœur de l'entreprise.

Ces réserves n'enlèvent toutefois rien à la très grande qualité de la recherche et de la publication proposées. *Anastasie ou la censure du cinéma au Québec* constitue à cet égard un ouvrage nécessaire et important contribuant de façon décisive à l'enrichissement de l'histoire du cinéma au Québec, inévitablement liée à l'évolution globale de la société québécoise.

**Christian Poirier est professeur à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) – Urbanisation, Culture et Société. Ses recherches portent sur le cinéma québécois, les industries culturelles ainsi que les organisations et institutions culturelles. Il est l'auteur de *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité? Tome 1. L'imaginaire filmique* et *Tome 2. Les politiques cinématographiques* (2004).**