

Ces images d'art qu'on ne saurait voir : logique de la censure à l'ère du biopouvoir

Chacun se sera étonné de l'étrange distorsion, pour ne pas dire incohérence, entre d'une part, la propagation des images relevant d'une rhétorique de la surenchère, proliférant au gré de l'apparition des nouvelles scènes canalisant leur diffusion – Internet pour une grande part, lequel rend disponible ces images à qui veut les consommer – et, d'autre part, l'augmentation des actes de censure à l'encontre des images, celles de l'art cette fois, jugées violentes, pornographiques, et susceptibles de porter atteinte, entre autres, à l'intégrité de l'enfance. De là, on peut dresser un premier constat : la logique d'interdiction qui s'abat de façon implacable et désormais quasi-systématique sur les images d'art n'est en rien indexée sur leur supposé caractère « transgressif », lequel semble bien davantage assuré par l'imagerie télévisuelle, qui atteste que le *gore*, le porno, ou encore le *trash* ne sont en rien des motifs sujets à sanction. Quelle logique, alors, préside à la censure de l'image d'art, partant que l'argument du contenu transgressif ne saurait être retenu, dans la mesure où celui-ci s'insère dans une économie d'offre et de demande plutôt florissante ? Curieuse société du spectacle que la nôtre, dans laquelle licence et pudibonderie coexistent dans le plus grand désordre...

On peut, pour tenter d'en saisir le mouvement, avancer l'hypothèse suivante, qui nous servira de fil rouge tout au long de ce développement : ne serait-ce pas plutôt le régime de visibilité, au sens où celui-ci relève d'un mode d'exposition et de réception publiques lorsqu'il s'agit d'art, qui serait sujet à interdiction, quand serait laissée, dans le domaine privé, toute liberté à l'individu de jouir des spectacles de son choix ?

L'hypothèse de l'extrême comme régime contemporain

Réaffirmant le lieu commun qui persiste depuis ces vingt dernières années – nous vivons dans une *société*

du spectacle et même de *l'au-delà du spectacle* –, Paul Ardenne, dans son dernier ouvrage, définit notre époque comme celle de la recherche de « l'extrême » compris comme « limite dépassée », et diagnostique « un culte de l'émotion¹ » au travers duquel on tente de conjurer l'inertie et le conformisme ambiants par une quête croissante et infinie de stimulants toujours plus puissants. Ecstasy, conduites à risques, aventures insolites, musique trépidante, actes de violences, états de transe, raves, sports acrobatiques²... Autant de conduites et d'attitudes qui révéleraient un attrait pour ce « qui frappe l'esprit et fouette le corps » et traduisent une demande d'un « toujours plus », quitte, ajoute l'auteur, à s'abîmer dans la jouissance (la pulsion de mort présiderait à ce régime de l'offre et de la demande).

Séduisante car en tous points conforme à l'apologie que la société du spectacle fait d'elle-même, cette thèse ne permet pas de rendre compte des différences de régimes de cet « extrême » qui semble tant désiré dans son versant spectaculaire mais bel et bien contenu lorsqu'il s'agit de l'interroger publiquement. Qu'en est-il de ce désir d'extrême lorsque que des films comme *Baise-moi* ou *Le pornographe* de Virginie Despentes et de Bertrand Bonello, font l'objet d'un nouveau décret les interdisant aux moins de 18 ans, quand ces mêmes mineurs ont accès sans plus de contrôle à des images à caractère pornographique sur Internet ? Cette même disparité peut s'observer à propos des images de guerre et de violence en général, largement plébiscitées par les journaux télévisés et « la culture jeune³», mais sujettes à scandale lorsqu'elles investissent le champ de l'art. L'exemple de la pornographie reste toutefois le plus emblématique, tant la disjonction entre les régimes de visibilité est abusive au point que les logiques et les arguments qui président à sa censure prêteraient à rire, s'ils n'allaient jusqu'à la mise en examen de ceux qui ont

l'impudence d'exposer des images portant atteinte à l'innocence de l'enfant⁴.

Personne, pas même, suppose-t-on, les parties civiles, ne peut souscrire en toute bonne foi à de tels chefs d'inculpation. Non pas qu'ils soient hypocrites... Il ne s'agit pas là d'une quelconque tartufferie, mais bien d'une attaque en règle, non pas contre la pornographie, mais contre sa représentation. Ce qui est poursuivi, c'est la mise en question de la pornographie au travers de la représentation cinématographique : ici « ce n'est pas tant le sexe qui est considéré obscène que le cinéma lui-même⁵».

**« Notre société n'est pas celle du spectacle
mais de la surveillance »**

« Notre société n'est pas celle du spectacle mais de la surveillance⁶ » écrivait Foucault, faisant sans doute directement référence à l'ouvrage de Guy Debord qu'il ne cite toutefois pas. Est-ce à dire qu'il démentait la transformation de la réalité en spectacle, son abstraction grandissante et la généralisation de la pulsion scopique à tous les domaines de la vie ?

S'il ne nie pas que notre société obéit à un régime du spectaculaire, celui-ci n'est toutefois pour Foucault que l'écume d'un processus souterrain et insidieux et pas toujours conscient. Notre société, selon lui, ne cherche pas tant à « rendre accessible à une multitude d'hommes l'inspection d'un petit nombre d'objets » (civilisation du spectacle) qu'à « procurer à un petit nombre ou même à un seul la vue instantanée d'une grande multitude » (société panoptique). Or, « sous la surface des images, on investit les corps en profondeur ; derrière la grande abstraction de l'échange se poursuit le dressage minutieux et concret des forces utiles » (p. 218).

Au mode relationnel issu du spectacle dénoncé par Debord dans lequel tout vécu s'éloigne inexorablement en représentation et en images, Foucault substitue celui produit par le biopouvoir, qui permet de décoder la dialectique permissivité/ répression qui régit l'économie des signes et des comportements. Le biopouvoir en effet, fruit de l'évolution de l'art libéral de gouverner qui se met en place à partir du XVIII^e siècle, remplace et invalide « l'hypothèse répressive du pouvoir », selon laquelle le pouvoir se structurerait autour du couple transgression/répression et s'incarnerait dans une garantie de la liberté au travers de mécanismes de protection, au profit d'une dynamique à la fois productrice et consommatrice de liberté, qui nécessite sa gestion.

Dans cette logique, le pouvoir n'a pas à sanctionner et censurer des comportements de nature transgressive qui relèveraient de « la limite dépassée » mais bien plutôt à

gérer les libertés que lui-même produit : la « culture du danger » n'est pas le dehors qui vient contester le pouvoir en place, elle est inhérente et propre au libéralisme : « la devise du libéralisme, c'est vivre dangereusement⁷ ». Le rapport de production/destruction de la liberté se substitue au rapport transgression/répression qui prévalait jusqu'alors et vide de toute signification l'idée même d'interdit : à l'heure de la gouvernementalité libérale, celui-ci n'existe plus, puisque la loi aujourd'hui est celle du « tout est possible » qui succède au modèle ancien de l'autorité. Certes, un tel principe introduit « un rapport problématique toujours différent, toujours mobile entre la production de la liberté et cela même qui en la produisant, risque de la limiter et de la détruire », mais c'est à ce niveau précisément qu'interviennent les dispositifs de censure qui le régulent : on introduit « un plus de liberté par un plus de contrôle et d'intervention » (p. 69). Le rapport entre liberté et censure n'est pas inversement proportionnel mais en constante concurrence : plus la société est permissive, plus elle met en place des dispositifs « libérogènes » (p.69), afin de se protéger du mal qu'elle-même secrète.

En la matière, la meilleure façon est de veiller au mode de circulation de ces images : cautionner d'une part, au nom de la liberté individuelle, un mode de diffusion à même de garantir leur jouissance, et circonscrire, d'autre part, les espaces de visibilité où ces images ne seraient pas purement et simplement ingérées mais interrogées et critiquées : où elles feraient l'objet d'une représentation et non pas d'une consommation pure et simple.

Une crise de la représentation

Au sein d'un tel dispositif, les actes de censure qui frappent les images d'art se voient dotés d'une tout autre

signification que celle de leur supposée nature subversive ou dérangeante : ce qui est bien plutôt sujet à condamnation, c'est la nature publique et représentationnelle de l'image d'art, qui par définition introduit une distance – critique – entre ce qui est montré et ce qui est vu, quand sont privilégiées à l'inverse les esthétiques du contact, de la présence, privée, rendue possible par les techniques multimédias.

De ce point de vue, à l'encontre de la thèse debordienne d'une conversion du réel en sa représentation, on pourrait postuler à l'inverse une crise de cette même représentation, dont la censure qui affecte les images d'art serait le symptôme le plus aigu et le plus alarmant. Car, ainsi que le dit très justement Marie-José Mondzain, « l'écran n'est pas une scène » et « montrer n'est pas représenter. Ce sont les capacités symboliques qui sont en danger⁸ ». Et ce sont ces capacités que l'on censure quand tout est montrable par ailleurs.

Ainsi compris, on peut avancer que ce ne sont pas tant les images en soi qui sont censurées que la scène, en l'occurrence celle de l'art, qui les porte. Marie-José Mondzain insiste encore sur le fait qu'il ne saurait y avoir de quiddité des images – une essence qui leur serait propre –, mais uniquement des économies de visibilité, des régimes relationnels, qui en l'espèce, sont distincts selon que l'on a affaire à des représentations ou à de l'imagerie, telle qu'elle se diffuse au travers de l'écran. Si « l'écran n'est pas une scène », force est de constater que ce dont on nous prive, c'est de la scène.

On comprend ainsi, comment, de façon concomitante, depuis les années 60, les limites de l'interdit n'ont cessé d'être repoussées quand celles de la censure en matière d'art n'ont elles, en revanche, cessé d'être resserrées. Et le résultat est pour le moins édifiant dans son contraste. Selon une étude récente, l'attitude adoptée vis à vis de la mise en scène de la violence et du sexe a considérablement évolué entre 1960 et 2000 : « la société fran-

çaise est, en effet, de plus en plus permissive et l'individualisme triomphant admet de moins en moins que des normes sociales lui dictent sa conduite⁹ ». Ainsi l'auteur constate-t-elle que la frontière de l'interdit recule, si l'on en croit la montée de la violence dans les films depuis le milieu des années 80 quand en 1967, des films comme *Hôtel du nord* ou *Quai des orfèvres* étaient frappés d'un carré blanc lors de leur diffusion à la télévision du fait de leur caractère jugé choquant.

Parallèlement, l'avocate spécialiste de la censure en art, Agnès Tricoire, souligne que « les motifs d'interdiction n'ont cessé d'augmenter depuis plus de cinquante ans : au caractère licencieux ou pornographique, et à la place faite au crime (1949), ont été ajoutées la violence (1967), la discrimination, la haine raciale, l'incitation à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants (1987). Il est évident qu'une application littérale de cette loi permettrait au ministre de l'Intérieur de fermer les bibliothèques, les musées, les salles de cinéma, les librairies, etc.¹⁰ ».

Les obstacles que rencontrent certains films pour obtenir auprès du Conseil d'État les visas d'exploitation nécessaires, rapportée à la promotion de la culture jeune précédemment évoquée incarnée par des films comme *Tueurs nés* d'Oliver Stone ou *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino suffira à illustrer pareille dichotomie, et confirmera, s'il en était besoin, que ce n'est nullement le caractère intrinsèquement violent ou pornographique qui fait l'objet de censure mais bien plutôt l'inquiétude que de telles images sont susceptibles de générer ou pas. « S'il y a censure ou incitation à la censure, c'est que sont mises en jeu des valeurs partagées, et a contrario, des interdits, en particulier contre la violence sous toutes ses formes.¹¹ ». A l'opposé, les images de *Tueurs nés* sont « à la fois subliminales et convulsives », en elles « la déréalisation et l'abstraction dominant » et suscitent une expérience « quelque part entre l'ecstasy et la cocaïne » dont la jouissance est assurée par « la situation-même du spectateur, sa passivité fondamentale face à cet enlèvement¹² ».

S'affirment dès lors deux régimes d'images aux modes de visibilité, de circulation et de tolérance spécifiques : l'imagerie, qui se donne à la vision et à la consommation, de nature essentiellement privée, et l'image, qui elle s'adresse au regard, fait l'objet d'une réception publique et s'offre au jugement esthétique. Or, c'est bien ce coefficient de publicité, au sens propre, qui affecte l'image d'art et qui assure une visibilité par tous, qui est cause de son ostracisme. Si l'on prend l'exemple de la pornographie, Agnès Tricoire rappelle à ce sujet qu'elle n'est pas un concept juridique¹³ et que celle-ci est évaluée à l'aune d'une esthétique de la réception, à

savoir l'atteinte supposée qu'une image peut porter à celui qui est susceptible de la voir. Ainsi, ce que le ministère public demande revient en fait à « exiger que les œuvres soient cachées » (p. 98), sans que celles-ci ne soient finalement intrinsèquement remises en cause. On remarquera à ce propos que c'est précisément le motif de la plainte portée par l'association de défense des enfants La Mouette à l'encontre de Henry-Claude Cousseau et de l'exposition au CAPC *Présumés innocents*, laquelle fait valoir « la représentation pornographique de mineurs et l'exposition d'enfants à des images pornographiques, violentes, ou de nature à porter atteinte à la dignité humaine » (p. 89). Le principe sous-jacent à une telle interdiction, selon lequel ces images pourraient être vues, atteste que ce qui est jugé indécent, c'est que l'on puisse soulever publiquement le lien entre enfance et sexualité. Dans cette affaire comme dans la plupart des autres décisions d'interdiction récentes, « c'est la protection des enfants qui a servi de justification à la décision et non le caractère subversif de ces œuvres » analyse Ruwen Ogien. C'est au titre d'un « principe de non-nuisance » que les associations réclament la censure des œuvres : « on ne punit plus ce qui est supposé « scandaleux », « obscène », sacrilège » ou « subversif » (...) mais ce qui est censé porter atteinte à l'intégrité psychologique ou physique ou à la dignité particulière de personnes particulières¹⁴ ». Ainsi, la censure qui frappe ces images est réclamée au nom des libertés individuelles : revendication d'une liberté privée, à décider par soi-même de ce que l'on veut voir, à ne pas être exposé et qui inéluctablement restreint la sphère publique de représentation par l'art, espace par définition de monstration.

Ce ne sont donc en aucun cas les images en elles-mêmes qui se voient attaquées, raison pour laquelle une économie solide assure leur prolifération¹⁵, mais bien plutôt

leur exposition au sens fort dans la sphère publique du jugement, laquelle se voit elle en revanche sévèrement surveillée et réprimée. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'art se trouve en ligne de mire des politiques de censure, car il donne l'occasion de réfléchir en public à ce dont on jouit impunément en privé.

- 1 En référence au titre du livre de Michel Lacroix, *Le Culte de l'émotion*, qui vient selon le sociologue remplacer une culture du sentiment qui prévalait jusqu'alors. Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 19
- 2 Paul Ardenne reprend ici à son compte la thèse d'Ivan Illich : dans une société analgésique, inerte et conformiste dans laquelle « la faculté de jouir des plaisirs simples et des stimulants faibles décroît, il faut des stimulants de plus en plus puissants aux gens qui vivent dans une société anesthésiée pour avoir l'impression qu'ils sont vivants. (...) Dans son paroxysme, une société analgésique accroît la demande des stimulations douloureuses. » Ivan Illich cité par Paul Ardenne, *Ibid.* p. 21
- 3 Nous faisons ici référence à un article de Thierry Jousse, « Les tueurs de l'image » qui analyse les films de Tarantino et d'Oliver Stone comme archétypes d'une « culture jeune » « qui repose sur un immense réservoir d'images, de signes, de fétiches, d'objets à disposition de tout un chacun, comme dans un hypermarché, une mémoire informatique, un vidéo-store ou une chaîne de télévision interactive. On peut ainsi accumuler, jouer, jongler, détourner, sampler, monter, télescoper, synthétiser, émietter, détruire, atomiser... Toute une série d'opérations qui ne s'excluent pas l'une de l'autre. C'est assez perturbant pour le cinéma et plus particulièrement pour l'idée du cinéma que les Cahiers défendent depuis longtemps. Une idée du cinéma héritée d'André Bazin et fondée sur le regard, le hors-champ, le cadre, l'enregistrement, l'interrogation morale, la mystique du réel. » In *Cahiers du cinéma*, n°484, oct 1994, p. 50.
- 4 Nous faisons ici directement référence à la mise en examen de Henry-Claude Cousseau, en tant que directeur en 2000 du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, pour l'exposition sur le thème de l'art contemporain et l'enfance, *Présumés innocents*. Cette mise en examen a été prononcée sur le fondement de deux articles du code pénal, lesquels sanctionnent habituellement des trafiquants de cassettes pédophiles ou des réseaux diffusant des messages pornographiques mettant en scène des enfants.
- 5 Frédéric Bas, Antoine Germa, « Montrez ce sexe que l'on ne saurait voir : le cinéma français à l'épreuve du sexe (1992-2002) » in *Le Temps des médias*, Paris, Le nouveau monde éditions, 2003, p. 97
- 6 Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 218
- 7 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Seuil/ Gallimard, 2004, p. 68
- 8 Marie-José Mondzain, « Images, violence : ouverture de pistes » in *Images et violence*, Paris, BPI, 1997, p. 30
- 9 Hélène Diccuni, « Carré blanc et signalétique télévisée en France, 1961-1998 » In *Le Temps des médias*, Paris, le nouveau monde éditions, 2003, p. 65
- 10 Agnès Tricoire, « C'est pas de l'art, c'est de la pornographie ! » In *Le Sens de l'indécence*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, p. 85
- 11 Hélène Diccuni, *op.cit.*
- 12 Thierry Jousse, *op.cit.*, p. 50-51
- 13 Agnès Tricoire, *op.cit.*, p. 91
- 14 Ruwen Ogien, *L'Éthique aujourd'hui, Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard, 2007, Folio essais, p. 92-93
- 15 La pornographie totalise 50 milliards d'euros de chiffre d'affaire sur la planète (dont 1 milliard et demi pour la France) et les sites érotiques représentent 25% du trafic mondial sur Internet.