

## Thomas Schlessler, *L'art face à la censure, cinq siècles d'interdits et de résistances*

Paris, BeauxArts éditions, 2011, 240 pages.

C'est l'affaire des caricatures de Mahomet, en 2006, qui amène Thomas Schlessler, historien de l'art, professeur et journaliste, à s'interroger sur le problème de l'interdit de la représentation souvent dicté par le souci qu'ont les censeurs de préserver le bien commun et de court-circuiter le pouvoir de séduction de l'artiste, à l'instar de Platon dans *La République*. A partir de ces prémisses, T. Schlessler envisage l'évolution de la censure au fil des époques depuis la Renaissance jusqu'aux années 2010 sur neuf chapitres ponctués de très belles illustrations. Cet ouvrage n'envisage pas la censure dans son sens technique d'autorisation préalable, mais dans ses sens multiples de censure religieuse ou politique, d'opinion publique ou d'autocensure, tous tributaires de l'évolution des mœurs. Ainsi il apparaît que si, pour le génie, la transgression reste « une nécessité intérieure », selon l'expression de Kandinsky, celle-ci est toujours liée à un contexte historique précis que l'artiste transcende pour laisser ensuite la place à une norme qui à son tour doit être transgressée. Mais jusqu'où la transgression peut-elle aller ? C'est la question que se pose Thomas Schlessler au tout dernier chapitre consacré à l'art contemporain après avoir décrit le visage de la censure à chacune de ses époques.

Le premier chapitre s'ouvre sur la contradiction entre l'humanisme naissant qui fait de l'homme, et donc de l'artiste, la mesure du monde et l'obligation dans laquelle se trouvent peintres et sculpteurs de se plier aux exigences des guildes et des corporations. Peu à peu, l'Académie va se substituer à ces organisations et permettre à l'individualisme de s'exprimer tout en imposant une nouvelle censure éthique qui exige des élèves des principes moraux très rigoureux.

Dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour l'image inquiète l'Eglise, tant du côté protestant que du côté catholique : Luther plie devant les instances de Zwingli qui lance une violente campagne iconoclaste contre le culte des représentations. En réaction, le Concile de Trente repense le rôle de l'image ; c'est ainsi que l'on confie à Daniel de Volterra la tâche délicate qui consiste à ajouter des « voiles de pudeur » sur la nudité des personnages de la Chapelle Sixtine. A l'âge baroque, la censure religieuse ne relâche pas son étreinte malgré l'affranchissement progressif du statut de l'artiste. L'Angleterre continue de subir sous Cromwell la

fureur iconoclaste allumée par les Puritains sous Charles I. En Espagne, le peintre Pacheco, beau-père de Vélasquez, est nommé censeur par le Saint-Office ; en Italie, le style du Caravage offusque les cardinaux ; toutefois, certains artistes comme le Bernin apprennent à jouer de l'ambiguïté entre extase amoureuse et extase mystique.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la censure se diversifie : les adversaires du libertinage réclament l'interdiction des images jugées inconvenantes et certains artistes « à l'épicurisme délicat » comme Watteau ou Lépicié s'autocensurent. Dans les sphères du pouvoir, les monarques et leurs favorites craignent les allusions à leur intimité ; de son côté, le censeur royal tente de canaliser la production d'œuvres qui pourraient célébrer l'avènement de la démocratie en Amérique. A la fin du siècle, deux révolutions, l'américaine et la française, accordent à chaque citoyen le droit à l'expression subjective, ce qui n'empêche pas l'éthique puritaine d'asphyxier la liberté de l'art aux Etats-Unis et les révolutionnaires français de saccager d'innombrables œuvres d'art. En effet, on attend une représentation strictement contrôlée des événements comme dans *Le Triomphe de Marat*, 1794, que peint Louis Léopold Boilly tout en brûlant discrètement ses estampes licencieuses. Au-delà des Pyrénées, Goya, après sa conquête d'une place officielle à la cour, se transforme dès 1794 en « pionnier dans l'exploration systématique de toute forme de violence légale protégée par l'obscurantisme religieux et la terreur politique »<sup>1</sup> pour s'ériger en « censeur de la censure »<sup>2</sup> ainsi qu'en témoigne la *Scène de l'Inquisition*, 1815-1819.

Les révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle vont elles aussi contribuer à modifier l'attitude des censeurs face à de nouvelles formes de critique. Louis-Philippe accueille *La Liberté guidant le peuple*, 1830, de Delacroix pour satisfaire l'opinion républicaine mais n'expose pas cette œuvre qui connaîtra la consécration à l'Exposition Universelle de 1855, sous le règne de Napoléon III, très opportuniste en matière d'art. Parallèlement, l'art de la caricature se développe : Daumier fustige le régime policier du second Empire et André Gill donne au bandit Rocamboles les traits de Napoléon III. L'empereur avait parfaitement compris que les caricatures qui proliféraient dans la presse étaient beaucoup plus dangereuses que la nouvelle peinture de paysage. Et, si Manet fut inquiet, ce fut pour avoir réalisé une lithographie destinée à une vaste diffusion à partir de son tableau, *L'Exécution de l'empereur Maximilien du Mexique*, 1867, qui dénonce une politique coloniale désastreuse.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes de l'Europe en voie de déchristianisation représentent un monde désenchanté, déstabilisant pour le consensus social. Le réalisme d'un Courbet fait scandale, mais le peintre saura habilement utiliser la censure pour soigner sa publicité avec *Les Baigneuses*, 1853, et *L'Enterrement à Ornans*, 1850. Après l'insurrection de la Commune, le ton change : on accuse Courbet d'avoir abattu la colonne Vendôme, il choisit alors de s'exiler en Suisse. Curieusement, le scandaleux tableau, *L'origine du monde*, 1866, sera l'objet d'une autocensure du vivant du peintre et de ses propriétaires successifs – dont

1. Thomas Schlessler (2011) : *L'art face à la censure*. Paris : BeauxArts éditions : 100.

2. *Ibid.*

Jacques Lacan – qui l’ont tous prudemment dissimulé jusqu’à ce qu’il échoie au Musée d’Orsay par donation en 1995. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la méfiance qu’inspire le désenchantement s’accroît : à Berlin, l’exposition du Norvégien Edvard Munch dont l’univers semble dangereusement mortifère est fermée ; à Vienne, les recherches d’Egon Schiele sont jugées pornographiques et certains de ses dessins sont publiquement brûlés en 1912.

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes, révoltés par la barbarie des conflits, ont tendance à détruire ce qui les a précédés pour se lancer dans des mouvements d’avant-garde comme le futurisme italien ou le suprématisme russe. Mais ils seront vite rattrapés par différents types de censure : celle du public qui comprend mal le refus de la mimésis et celle des démocraties qui craignent que certaines représentations des horreurs de la guerre ne démoralisent les troupes, comme *Les Sentiers de la gloire*, 1917, de C. R.W. Nevinson, en Grande Bretagne ou *La Tranchée* d’Otto Dix soustraite en 1923 au regard des Allemands encore sous le coup de la défaite. Enfin et surtout, notons la censure des dictatures. En 1937, quatre ans après l’autodafé de Berlin, Hitler tient personnellement à organiser l’exposition dite « d’art dégénéré » qui, en contrepoint à une exposition sur l’art allemand officiel, rassemble les plus grands noms de l’art contemporain, les cibles privilégiées restant les œuvres de peintres juifs traitées d’ « immondices ». Dans la France de l’Occupation, peu d’œuvres de résistance voient le jour ; il faut cependant saluer le courage de la galeriste Jeanne Bûcher qui organisa une exposition Kandinsky en 1942 à Paris. En URSS, l’un des boucs émissaires du stalinisme sera le peintre Malévitch, brimé, emprisonné, en raison de son choix de l’abstraction jugée incompatible avec un programme politique tourné vers la production matérielle.

Le chapitre 8 aborde la censure au cinéma à travers quelques exemples éloquentes qui montrent la méfiance des gouvernements totalitaires ou démocratiques à l’égard de son étrange pouvoir de fascination. En 1934, le Code Hays est mis en application aux Etats-Unis dans le but de préserver le sentiment national et la décence des mœurs, ce qui selon Thomas Schlessler contribua « au renforcement du conservatisme américain et, surtout, à une profonde césure entre fiction et réalité »<sup>3</sup>. Mais la menace vient surtout de la HCUA (*House Committee on Un-American Activities*) soutenue par la droite républicaine qui, avec l’appui du sénateur McCarthy, organise entre 1946 et 1956 la chasse aux réalisateurs, scénaristes et acteurs sympathisants du communisme. Dans l’Europe des années 1960, on censure surtout les cinéastes comme Tarkovski ou Godard dont le nihilisme risque de miner le consensus social, ainsi que Rivette ou Pasolini qui sont considérés comme de véritables dangers politiques.

Dans le dernier chapitre, intitulé « L’ère de la transgression permanente », T. Schlessler répertorie les cas de censure les plus significatifs des conflits entre pouvoir et création jusqu’en 2011. Il commence par les « profanateurs » qui refusent toute idéalisation de la nature pour chercher la vérité dans ce qu’il y a de plus laid ou de plus tragique et s’arrête sur le cas du photographe américain Robert Mapplethorpe

3. *Ibid.*, p. 180.

qui cultive le décalage entre perfection technique et thèmes provocateurs à la limite de l'obscénité. Vient ensuite le cas des « actionnistes viennois », Nitsch et Muehl, qui s'en prennent à l'intégrité du corps humain ou animal qu'ils manipulent ou lacèrent, et celui du photographe russe, Oleg Kulik, qui explore la frontière entre être civilisé et animal sauvage. Schlessner évoque également le rapport à la mort, trop souvent effacé par nos contemporains, pour citer le cas du plasticien Von Hagens qui, après avoir mis au point une technique de plastination, parvient à exposer des cadavres à Londres en 2002, non sans certaines réticences de la part de Scotland Yard. Autre type de transgression : le détournement dont *La leçon de guitare* de Balthus est l'un des prototypes. Ce tableau a été peint en 1934, date à laquelle la majorité sexuelle était encore fixée à l'âge 11 ans. Thomas Schlessner<sup>4</sup> clôt sa liste avec les cas de militants comme le Chinois Ai Weiwei qui ne renonce jamais à dénoncer les excès du pouvoir malgré emprisonnement et brimades.

Ces derniers constats ouvrent sur une postface qui ne prétend pas être une conclusion et qui peut se résumer par une interrogation sur les dangers de la provocation qui « s'accélère, sans recherche de sens ni de signification » et par un avertissement quant aux dangers de la récupération de la production contemporaine par les puissants qui « absorbent sans peine les subversions dont ils sont la cible », et ainsi « cautionnent l'obscénité de leur position dominante »<sup>5</sup>. Une telle postface, aussi brève que pertinente, est la seule qui, à nos yeux, s'imposait.

— Catherine CHAUCHE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

---

4. *Ibid.*, p. 227.

5. *Ibid.*