

A l'ombre de la censure II

Sous la direction de Stéphanie Bory,

Paloma Otaola et Nolwenn Salmon

A l'ombre de la censure II

L'Harmattan

Des mêmes auteurs :

Stéphanie Bory, L'Éveil du dragon gallois, L'Harmattan, 2019.

Paloma Otaola, La pensée musicale espagnole à la Renaissance : Héritage antique et tradition médiévale, Paris, L'Harmattan, 2008.

Partie 2 : Censure et liberté d'expression

La chanson protestataire au Japon face à la censure avant et après Fukushima ?

Chiharu CHUJO

INALCO/ IFRAE

Résumé

L'objectif de cet article est de se pencher sur la relation entre musiciens et systèmes de censure et d'autocensure, au sein de la diffusion musicale dans le Japon contemporain, où les critères de réglementation et de contrôle de la diffusion demeurent très ambigus. Malgré la limite de pouvoirs des organismes de contrôle, les interdictions de diffusion de chansons persistent, en raison de zones d'incertitude autour de l'application par les médias de ce type de restriction. D'autre part, les artistes dits « engagés », tels que ceux contre le nucléaire, sont contraints de renoncer à la diffusion des chansons protestataires sous la pression de maisons de disques et parfois à la demande de l'audience. Nous examinons la complexité de leur diffusion au sein du monde musical populaire japonais, et l'évolution de la situation jusqu'à la période post-Fukushima, où de nombreux artistes commencent à manifester leur contestation contre la politique de l'énergie nucléaire.

Mots clés : Chanson engagée – protestation – autocensure – chanson populaire – Fukushima

Introduction

Le 7 avril 2011, Saitô Kazuyoshi (1966-), chanteur pop-rock très populaire au Japon, a réagi à l'accident de la

centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, en diffusant sur YouTube une parodie de sa chanson *Zutto suki datta* [Je t'ai toujours aimée]¹. Une parodie qui mettait explicitement en cause la politique de l'énergie nucléaire au Japon, puisque le morceau s'intitulait désormais *Zutto uso datta* [Vous nous avez toujours menti]. La vidéo avait été filmée par l'artiste, mais il fut décidé, après discussion avec sa maison de disque, de ne pas la diffuser. Pourtant, quelques jours plus tard, elle fut publiée sur YouTube « sans son autorisation » par l'un de ses amis proches, à qui il avait confié l'enregistrement. Les musiciens contestataires suscitent toujours une forme de malaise au Japon, qu'ils soient reconnus ou non. Si leur argumentaire ou leur comportement est trop explicitement politique, ils suscitent systématiquement la controverse. Derrière cette situation, on constate bel et bien une coutume de (auto)censure. Or, dans le monde de la musique populaire japonaise, les critères de réglementation et de contrôle de la diffusion sont ambigus. L'objectif de cet article est d'étudier la relation entre musiciens et systèmes de censure et d'autocensure des œuvres contestataires, au sein de la diffusion musicale dans le Japon contemporain, et l'évolution de la situation jusqu'à la période post-Fukushima, où nombre d'artistes commencent à manifester leur contestation contre la politique de l'énergie nucléaire.

Censure et autocensure au Japon

Depuis la Seconde Guerre mondiale, la liberté d'expression est protégée au Japon par l'article 21 de la

¹ Manabe, Noriko, « La musique dans le mouvement antinucléaire japonais après Fukushima : quatre espaces de manifestation », Grassy, Elsa, et Jedediah Sklower, *Politiques des musiques populaires au XXI^e siècle*, Guichen : Éditions Mélanie Seteun, 2016. (pp. 160-186) Web. <http://books.openedition.org/ms/950>.

Constitution. La clause première de l'article précise que « tous les moyens d'expressions sont protégés, qu'il s'agisse de rassemblements, d'associations politiques, de discours ou de publications », liberté complétée par la deuxième clause, qui interdit la censure. Malgré cette loi, les pratiques censoriales persistent à l'heure actuelle, essentiellement dans le domaine de la littérature et de la culture visuelle (jeux vidéo, cinéma, etc.), où il est le plus souvent fait appel au système de censure, en japonais *kisei*¹.

Dans le monde de la musique populaire, les critères de réglementation et de contrôle de la diffusion sont ambigus, et demeurent peu étudiés. Les travaux de Nakajima Ikuko constituent à cet égard l'un des rares documents à dévoiler les rapports entre chansons populaires et censure. Nakajima y mentionne deux institutions : l'Association des émissions commerciales du Japon (*Nihon minkan hōsō renmei*, ou *Minpōren*), et le Comité de jugement éthique des disques (*Rēkōdo rinri shinsa-kai*, en abrégé *Rekorin*). La personnalité juridique de la *Minpōren* se compose de salariés du secteur audiovisuel privé ; le *Rekorin*, quant à lui, est un organisme appartenant à la *Recording Industry Association of Japan* (RIAJ), autre association fondée par d'anciens employés de maisons de disques. Ces organismes vérifient le bien-fondé éthique des œuvres, en accord avec la liberté d'expression telle que définie dans l'article 21. Lorsqu'une maison de disques ou un artiste envisage de commercialiser une œuvre, cette dernière est d'abord examinée par le *Rekorin* ; après avoir obtenu son aval, la chanson est envoyée à la *Minpōren* pour un contre-

¹ Voir par exemple : Murakami-Giroux, Sakaé, et al., *Censure, autocensure et tabous : actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Arles, Philippe Piquer, 2011 ; Orbaugh, Sharalyn, « Creativity and Constraint in Amateur 'Manga' Production », *U.S.-Japan Women's Journal*, n°25 (2003), pp. 104–124.

examen¹. Ces organismes se donnent pour mission de relever les « chansons requérant une attention particulière » (*yôchûi kayôkyoku*²) et celles « à bannir de la diffusion » (*hôsô kinshi uta*), toutes deux leur semblant impropres à la diffusion. En réalité, ces deux institutions ne remettent qu'un avis consultatif sur les œuvres soumises à leur appréciation ; elles n'ont pas le pouvoir d'en interdire la commercialisation. Dans sa liste de critères — sur laquelle nous reviendrons infra —, la *Minpôr* précise d'ailleurs clairement que « les organismes de diffusion demeurent seuls juges de la légitimité de ces chansons à être diffusées » : l'expertise proposée a donc pour unique finalité de « guider » le jugement des autorités compétentes.

Nakajima relève trois grandes périodes dans l'histoire de la censure, la première commence avec la signature du Traité de San Francisco et du Traité de sécurité nippo-américaine (1951). Tandis que les médias de masse commencent à assurer la promotion et la diffusion de la musique populaire japonaise, le contenu des chansons se met à poser problème : les chansons au langage obscène ou violent ont tendance à se propager rapidement, notamment au sein des plus jeunes générations. Elles feront polémique et ceci, jusque dans les années 1960. Dès la seconde moitié des années 1960 (la deuxième période), des chansons prenant une forme virulente, ainsi que des titres évoquant des gangs mafieux (les *yakuzamono*) ou encore des sujets politiques et subversifs sont alors vivement critiqués par la société, dans un contexte de tension accrue entre autorités et étudiants. Lorsque le Japon amorce son essor

¹ Yamaguchi, Shin'ya 山口晋也 et Isa, Tsunetoshi 伊佐常利, « The Popular Song in which Broadcast was Forbidden: The Actual Condition and Problems of Self-imposed Control System in Okinawa Broadcasting Station », in *Bunka jôhôgaku kenkyû*, n°2 (2003), p. 56.

² Le terme *kayôkyoku* désigne ici toute chanson populaire produite à des fins commerciales.

économique et se transforme progressivement en « société de consommation », que Nakajima considère comme la troisième période, tout débat ou controverse abordé dans une chanson lui vaut une salve de critiques. Alors qu'elles faisaient jusqu'ici l'objet d'un contrôle par une instance autorisée, les chansons peuvent à partir des années 1980 être diffusées sans autorisation préalable ou officielle. Ce sont désormais les titres traitant de drogue et de toxicomanie qui subissent un contrôle plus rigoureux. Si le travail de Nakajima cerne avec justesse l'évolution du contrôle de la liberté d'expression en matière de musique, la chercheuse souligne néanmoins que ce système de contrôle reste « mystérieux », et que « seules les personnes concernées en connaissent les règles ». D'où une véritable nécessité, selon elle, de mener des recherches plus approfondies sur le sujet¹.

Le cinéaste et écrivain Mori Tatsuya s'est penché sur cette question dans un essai antérieur à la publication de l'ouvrage de Nakajima² : dans cette étude tirée d'un reportage, « Chansons interdites de diffusion » (*Hôsô kinshi uta*), Mori note que la censure s'exerce dans les faits grâce aux accords tacites que concluent les institutions de production avec celles de diffusion. Il ne sera pas inutile de nous pencher davantage sur la partie de son analyse consacrée aux acteurs de ce système de censure.

Définition

S'il n'existe pas, au Japon, de système de censure clairement identifié qui soit en mesure d'émettre une

¹ Nakajima, Ikuko 中嶋郁子, « 'Hôsôkinshi-uta' wo megutte – jidai ni honrô sareta uta » [Autour des « chansons interdites de diffusion » – des œuvres à la merci des conjonctures sociales], *Nihon bunka-ron nenpô*, n°16 (2013), pp. 27-59.

² Mori, Tatsuya 森達也, *Hôsôkinshi-uta* [chansons interdites de diffusion], Tokyo, Chienomori, 2003.

interdiction de diffusion par voie juridique et officielle, certaines chansons se voient pourtant étiquetées comme « interdites de diffusion » : les *hôsô kinshi uta*. Selon Mori, il s'agirait là d'une simple recommandation à destination des médias, les enjoignant à « s'abstenir de diffuser ces titres ». Malgré l'utilisation d'un terme sans équivoque tel que *kinshi* pour les catégoriser, il s'agit de chansons auxquelles on retire tout au plus leur visibilité médiatique, mais qui légalement, ne sont pas censurées. Mori souligne que l'expression *hôsô kinshi uta* a d'ailleurs été inventée par les médias, et non par les deux organismes précités. Quels sont, alors, les critères pouvant justifier la décision de la *Minpôren* ou du *Rekorin* de décourager la diffusion d'une chanson sur les ondes ?

Critères et exemples

Signalons, en premier lieu, que ces deux institutions possèdent chacune leurs propres critères pour déterminer si une œuvre requiert une attention particulière ou devrait tout simplement ne pas être diffusée. Le *Rekorin*, tout d'abord, cherche à savoir si une chanson 1. « nuit à l'ordre public ou promeut de mauvaises habitudes » ; 2. « est irrespectueuse de la vie ou de la justice et évoque l'utilisation de drogues ou des comportements incorrects, criminels » ; 3. « évoque un personnage renvoyant à ces pratiques, ou est discriminante par rapport à certaines situations et croyances, au genre, à la nationalité, au métier, ou au handicap physique ou psychologique » ; 4. « porte atteinte à l'honneur de la nation, de l'ethnicité, de l'organisation ou de la communauté internationale » ; 5. « est obscène » ; 6. « risque d'exercer un impact négatif sur la jeunesse »¹. Après avoir été validée par le *Rekorin* pour le respect de cet ensemble de critères, la chanson est à nouveau inspectée par

¹ RIAJ, « 'Rekôdo Rinri Shinsa-kai' ga hatashite kita yakuwari » [Le rôle accompli par le *Rekorin*], *Record*, n°645 (2013), pp. 3-6.

la *Minpôren*. Cette seconde organisation établit alors une norme de diffusion, à laquelle se réfèrent les chaînes membres de l'association. Parmi les dix-huit articles du document spécifiant ces normes, le huitième aborde plus explicitement la question des modalités d'expression et précise le règlement présidant à l'expression musicale (*hôsô ongaku nado no toriatsukai naiki*). Mori Tatsuya explique que cette norme est établie conformément à la Loi sur la diffusion (*Hôsô-hô*) entrée en vigueur en 1950 : l'article premier de la loi évoquant la neutralité d'opinion et interdisant le prosélytisme, il bannit de fait les discours politiques partisans. Selon Mori, ce principe de neutralité d'opinion influence grandement les critères de la *Minpôren*, notamment en ce qui concerne l'expression contestataire. Une fois la chanson évaluée, l'organisation juge si elle requiert ou non un surcroît d'attention. Si tel est le cas, le titre signalé est classé selon trois niveaux — A, B ou C. Le niveau C indique une chanson pouvant être diffusée à condition que les parties incriminées soient modifiées ou supprimées. Le niveau B dénote un avis défavorable quant à la diffusion des paroles, quand le niveau A, le plus sévère d'entre tous, préconise une non-diffusion de la chanson. Ce classement demeure cependant mystérieux et ambigu, comme en témoignent les quelques exemples que nous aborderons *infra*. Cette évaluation, fondée sur des principes similaires à ceux du *Rekorin*, revêt pour objectif de vérifier si une chanson contient des expressions soit obscènes, licencieuses ou risquant d'encourager des actes criminels, soit discriminatoires, soit « protestataires ».

a. Les expressions obscènes ou licencieuses

Sont concernées par l'étiquette d'« obscènes » ou « licencieuses » les chansons dont le texte ou le titre évoque plus ou moins explicitement un comportement lubrique.

D'après les travaux de Yamaguchi et Isa¹, certaines chansons de films des années 1980 faisant référence à l'acte sexuel firent pour cette raison l'objet de sévères contrôles. Le seuil de tolérance à l'égard des suggestions et sous-textes de nature sexuelle s'avère cependant variable en fonction de l'époque et du contexte social, comme en témoigne la chanson qui lança en 1985 la brève carrière musicale du O-nyanko Club² : *Sêrâfuku wo nugasanaide* [Ne m'enlève pas mon uniforme]. Celle-ci fit en effet l'objet d'un avertissement de la part de la *Minpôren*, alors qu'elle est aujourd'hui largement diffusée par les médias. De même, le quatrième album de Sheena Ringo, *Karuki Zamen Kuri no hana* [Chlore, sperme, fleur de châtaigne] (2003) fut évalué très sévèrement par les institutions précitées en raison de l'« inconvenance » de son titre, alors que les chansons de l'album en elles-mêmes ne posaient pas de problème, puisque ne comportant pas d'allusions sexuelles trop explicites³. Toutefois, le seul titre de l'album suffit alors à l'exclure des canaux médiatiques habituels, et notamment de la publicité télévisuelle⁴. En dehors des chansons faisant explicitement mention des parties génitales ou usage d'expressions obscènes, la majorité des chansons traitant de l'acte charnel échappent en principe à l'évaluation négative de la *Minpôren* : ce critère est ainsi relativement souple par rapport à d'autres.

¹ Yamaguchi, S, et Isa, T, *The popular song*, p. 58.

² Groupe d'idoles emblématique né d'une émission de télévision diffusée sur la chaîne *Fuji Terebi*, et qui confina au phénomène de société entre 1985 et 1987, durée d'existence de la formation. Nous reviendrons sur le cas du O-nyanko Club dans notre deuxième partie, consacrée à la posture des idoles au Japon.

³ Les chansons de cet album traitent pourtant de procréation.

⁴ Yamaguchi, S, et Isa, T, *The popular song*, p. 59.

b. Les expressions discriminatoires

Toute allusion à une forme de discrimination fait systématiquement l'objet d'un examen. Ce critère se fonde sur deux grilles établies en 1962 par la même association : celle des « mots propres à la diffusion » (*hōsō yōgo*) et celle des « mots à éviter » (*saketai kotoba*)¹. Font ainsi l'objet d'un contrôle les mots renvoyant au handicap, tels que *mekura* (« aveugle ») ou *bikko* (« claudiquant »), ceux qui ridiculisent une ethnie, comme *chibikuro* (littéralement « petit nègre ») ou *bakachon* (« idiot de Coréen »), ou encore ceux renvoyant à un métier ou un quartier discriminé par la société japonaise, tels que *dokata* (« charpentier »), ou *buraku*, ces « hameaux » habités par les *eta*² et les *hinin*³, classes les plus discriminées au Moyen-Âge. Il est intéressant de souligner que les œuvres combattant la discrimination en nommant explicitement le phénomène font elles-mêmes l'objet d'avertissements. Le meilleur exemple en est sans doute la chanson d'Okabayashi Nobuyasu *Tegami* [Une lettre], classée niveau A dans la catégorie des « chansons requérant une attention particulière » (*yōchūi kayōkyoku*).

¹ Katō, Natsuki 加藤夏希, « Sabetsugo kisei to media - 'chibikuro sanbo' mondai wo chūshin ni » [Censure de mots discriminatoires et médias : à travers l'analyse du débat sur *Chibikuro sanbo*], *Riterashishi kenkyū*, n° 3 (2010), p. 43.

² L'une des appellations de la « classe » sociale considérée comme « la plus basse » dans la hiérarchie des citoyens établie à l'ère d'Edo (1603-1867), selon le dictionnaire Daijisen. Elle désigne les populations exerçant la profession de tanneurs, qui ont été fortement discriminées et contraintes à vivre dans des quartiers à part, les « hameaux » (*buraku*). Cette discrimination à l'égard des *burakumin* n'a jamais disparu.

³ Littéralement, les « non-humains ». Autre appellation désignant des individus appartenant à la même classe que les *eta*, mais pratiquant des arts d'agrément (tels que le théâtre, la cérémonie de thé ou l'arrangement floral) ou s'occupant des lieux d'exécution.

Dans cette chanson, le musicien folklorique Okabayashi Nobuyasu met en scène un couple dont la femme est *burakumin*, population de *buraku*, fortement discriminée au Japon comme mentionné *supra*. Le grand-père de son compagnon refuse de céder son magasin à son petit-fils si celui-ci choisit de rester avec elle. Désespérée, l'héroïne décide de quitter son amoureux afin qu'il puisse hériter du magasin. Le « problème des quartiers *buraku* » (*buraku mondai*) est ici désigné comme une forme de discrimination sociale ; le texte ne se veut certainement pas discriminant lui-même, mais au contraire dénonce cette injustice. La chanson a néanmoins été qualifiée d'« impropre à la diffusion » par la *Minpôren*.

Autre exemple ayant retenu pour les mêmes raisons notre attention : la chanson *Takeda no komori uta* [La berceuse de Takeda], chant folklorique du quartier *buraku* de Takeda, au nord de la ville de Kyôto, qu'entonnaient à l'origine les nourrices du hameau aux enfants. Elle fut reprise par de nombreuses formations folk dans les années 1960, telles que le groupe *Akai tori* (1969-1974), qui obtint avec ce titre un succès considérable. Les reprises modifièrent largement le texte originel et la musique pour se concentrer sur la situation des nourrices de Takeda. Bien que le terme *buraku* ne soit jamais utilisé dans cette chanson, celle-ci a progressivement disparu des circuits de diffusion. Mori, qui travailla longtemps dans le milieu médiatique, soupçonna la « Ligue pour l'Émancipation des *Buraku* » (*Buraku kaihô dômei*)¹ d'avoir déposé une réclamation auprès de la *Minpôren* contre l'emploi du terme *zaisho*, pourtant très peu usité dans le langage courant, mais

¹ Fédération d'associations ayant pour objectif l'émancipation des populations *burakumin* par la lutte contre la discrimination des individus issus de ces quartiers. Cette organisation tire son origine d'un groupe militant fondé en 1922, la « Société nationale des niveleurs » (*Zenkoku Suiheisha*).

dont l'emploi métaphorique désignerait ici le « quartier discriminé » (*hisabetsu buraku*). Or, au cours de son reportage, Mori apprit que la Ligue n'avait jamais fait le moindre commentaire à l'organisation concernant cette chanson. Les paroles de la chanson nous apprennent en effet que le narrateur n'est pas issu du *buraku* comme sa nourrice, puisqu'il « voit la maison de ses parents au-delà de cet endroit (*zaisho*) ». Selon Mori, le terme *zaisho* indiquerait dans ce contexte « un lieu », et ce de manière générique ; il ne serait pas question ici des « quartiers discriminés ». Ce serait donc davantage la voix des nourrices du *buraku* donnée à entendre par cette chanson qui attira l'attention de la *Minpôren*. La « censure » de cette chanson procéda donc en définitive d'une décision arbitraire des médias, qui ne vérifièrent ni l'origine du terme, ni le vrai motif de sa condamnation informelle par la *Minpôren*. Le réalisateur du reportage souligne qu'un tel malentendu témoigne incidemment de l'extrême prudence des médias à l'égard de tout ce qui pourrait contrevenir à leur « neutralité » supposée.

c. Les expressions protestataires

Les chansons contestataires et antiautoritaires constituent la cible la plus évidente de la *Minpôren* : nombre de chansons folk des années 1960 ont ainsi été examinées et signalées par l'association, notamment celles d'Okabayashi Nobuyasu. Outre ces chansons clairement contestataires, les chansons « satiriques »¹ sont également visées par les foudres de la censure. Prenons à cet égard l'exemple de la chanson *Hôsô kinshi uta* [Chanson interdite de diffusion], écrite en 1972 par le populaire parolier Shirai

¹ Nous définirons plus précisément cette notion de « chanson satirique » dans le sous-chapitre suivant.

Michio¹. Interprétée par Yamahira Kazuhiko (1952-2004), un artiste folk issu de la même génération qu'Okabayashi, cette chanson composée de quarante-six expressions de quatre caractères chinois (*yoji jukugo*) comportait des mots ouvertement polémiques. Son premier couplet était le suivant :

世界平和 支離 滅裂	Sekai heiwa / Shiri metsuretsu	<i>Paix universelle / incohérence</i>
人命尊重 名無 実	Jinmei sonchô / Yûmei mujitsu	<i>Respect pour la vie humaine / en nom mais pas en titre</i>
定年退職 茫然 自失	Teinen taishoku / Bôzen jishitsu	<i>Retraite à la limite d'âge / stupéfaction</i>
山平和彦 時節 到来	Yamahira Kazuhiko / Jisetsu Tôrai	<i>Yamahira Kazuhiko / le moment est arrivé</i>
皇室批判 人蓄 無害	Kôshitsu hihan / Jinchiku mugai	<i>Critique de la famille impériale / sans nocivité pour les êtres vivants</i>
被害妄想 原論 統制	Higai môsô / Genron tôsei	<i>Délire de la persécution / censure des discours</i>
七転八倒 人生 流点	Shichiten battô / Jinsei ryûten	<i>Se tordre de douleur / vicissitudes</i>
七転八起 厚顔 無恥	Shichiten hakki / kôgan muchî	<i>Tomber pour mieux se relever / effronterie</i>
放送禁止 自主 規制	Hôsô kinshi / Jishu kisei	<i>Interdit de diffusion / autocensure</i>

¹ Shirai a également collaboré avec Okabayashi sur de nombreuses chansons.

奇妙奇天烈 摩 Kimyô kiteretsu / Maka Étrange et excentrique /
 訶不思議 fushigi¹ tellement incompréhensible

Il est à souligner qu'à travers cette chanson, Yamahira ne faisait que citer, en les caricaturant, des exemples de mots censurés au Japon, sans tenir de discours spécifique à l'encontre de quoi ou qui que ce soit. *Kôshitsu hihan* (« critiques de la famille impériale »), par exemple, est une expression généraliste, délibérément provocatrice et passible de censure, mais qui ne constitue pas à proprement parler une critique concrète de la famille impériale. Le titre de la chanson, *Hôsô kinshi uta*, est en lui-même un procédé parodique destiné à montrer à quel point la liberté d'expression pouvait être contrainte au Japon. Les derniers vers de chaque couplet, *kimyô kiteretsu / maka fushigi* (« étrange et excentrique, tellement incompréhensible ») révèlent le cynisme du chanteur vis-à-vis de ce système arbitraire. Malgré son esprit parodique clairement affiché, la chanson fut interdite de diffusion, puis interdite de vente.

La catégorie des « chansons requérant une attention particulière » tomba toutefois en désuétude vers 1983, pour ne finalement plus être employée à compter de 1989. Malgré la disparition de cette étiquette, les interdictions de diffusion persistent, à la fois en raison de l'existence du *Rekôrin*, qui tend à faire respecter son article huitième sur les normes de diffusion, et de zones d'incertitude autour de l'application par les médias de ce type de recommandation. Au cours d'une enquête de terrain, Mori a constaté que la majorité des personnes travaillant dans le secteur médiatique ne savaient guère de quelle marge de liberté disposer vis-à-vis du jugement de la *Minpôren* ou du

¹ Yamahira, Kazuhiko, « *Hôsô kinshi uta* » [Chanson interdite de diffusion], 1972. Nous retranscrivons ici le texte en *rômaji* afin de donner à entendre la musicalité des mots.

Rekorin. La plupart d'entre elles ignoraient que la décision finale dépendait de chaque chaîne et non du jugement émis par l'une ou l'autre de ces institutions. Au-delà de cette méconnaissance, c'est la négligence des médias et leur fainéantise à penser la liberté d'expression que Mori pointe : selon lui, les acteurs médiatiques sont les premiers responsables de la situation actuelle, la décision finale de diffusion étant laissée, comme nous l'avons vu, à la discrétion de chaque organisme de diffusion. Si ces derniers pouvaient avoir recours, jusqu'en 1989, à la grille établie par la *Minpôren*, ces critères sont devenus obsolètes et donc inapplicables aux nouvelles productions musicales. Malgré tout, les coutumes et les usages persistent.

Cette analyse ne suffit cependant pas à expliquer la censure et/ou l'autocensure observée dans le cas de chansons plus récentes. En 1999, Imawano Kiyoshirô (1951-2009), musicien rock très populaire et bien connu pour ses excentricités, tenta de sortir une reprise du *Kimigayo*, l'hymne national japonais. Au Japon comme dans les autres pays asiatiques, le potentiel polémique de cet hymne est notoire : il symbolise effectivement pour certaines populations le nationalisme et l'impérialisme nippons en leur rappelant l'occupation japonaise des pays d'Asie orientale et du Sud-Est durant la Seconde Guerre mondiale, Imawano n'apporta aucune modification aux paroles ; il se contenta de transformer le rythme et l'instrumentation du morceau pour en faire une chanson punk — archétype même du genre musical à visée critique et subversive. Ce faisant, l'artiste parvint à faire transparaître sa critique implicite de l'hymne national par l'unique biais de l'arrangement musical, suscitant du même coup une polémique. Sa maison de disques se refusa finalement à commercialiser son œuvre, compromis que le musicien accepta provisoirement¹. Depuis les années 2000,

¹ La chanson a finalement été produite sous un label indépendant.

l'attentat du 11 septembre 2001 et les conflits qui s'ensuivirent, de nombreuses chansons contestataires ne reçurent l'autorisation d'être diffusées qu'en *streaming* sur Internet, afin d'esquiver cette « censure » inavouée. Tombent dans ce cas de figure les chansons antinucléaires, que les artistes se retrouvent contraints d'édulcorer sous la pression de maisons de disques encourageant ainsi efficacement l'autocensure de leurs propres artistes.

L'autocensure et le dilemme des artistes

Outre la pression de la part des acteurs dans les médias, il semblerait que la pression des « sponsors » influe tout autant sur la diffusion et la vente des œuvres : en effet, certaines chansons, pourtant approuvées par le *Rekorin*, peuvent être interdites de sortie par les compagnies titulaires des droits de commercialisation. Derrière cette décision transparaît souvent l'opinion d'organismes extérieurs ayant contribué au financement de la maison de disques. Les chansons antinucléaires en sont un exemple typique. Certaines chansons antinucléaires n'ont pas été diffusées par la maison de disques de leurs interprètes ou certains diffuseurs commerciaux, lorsque ceux-ci entretenaient des liens avec l'industrie nucléaire. Jusque dans les années 1990, la majorité des grands labels musicaux du Japon appartenaient à des sociétés issues de l'industrie électronique. Il apparaît que toutes les chansons antinucléaires interdites de sortie au cours des dernières années relevaient que des maisons de disques entretenaient un lien de nature économique avec au moins un organisme impliqué dans l'énergie nucléaire.

De plus, après l'échec des mouvements estudiantins au début des années 1970, le désengagement avait pris de l'ampleur jusqu'à devenir la posture de référence dans les milieux musicaux dits « engagés ». Dans les années 1970, tandis que la société japonaise entrait dans une forte

croissance économique, le mouvement folk commença à décliner avec le reflux de la vague des mouvements sociaux. L'engagement des artistes s'essouffla ; le travail sur la musicalité revint au centre de l'attention. De leur côté, les artistes rock continuèrent à chercher une forme d'authenticité musicale « nationale », allant toujours plus loin dans leur détachement. Comme nous l'expliquerons *infra*, la commercialisation croissante des productions musicales et leur standardisation industrielle accélèrent ce phénomène de désengagement en marche chez les artistes. Le monde de la musique populaire vit ainsi progressivement disparaître les orientations engagées.

Le folk japonais atteignit donc son apogée à la fin des années 1960, avant de péricliter au milieu des années 1970, parallèlement à l'échec des mouvements sociaux dirigés par les étudiants. La déception de ces derniers fut profonde : déprimés par cette défaite face aux autorités et par un renoncement forcé, nombre de jeunes Japonais demeurèrent désenchantés et perdus. Le développement économique spectaculaire que connaissait alors l'archipel avait beau leur offrir l'occasion de combler ce vide idéologique soudain par des possibilités nouvelles de consommation, ce contexte socio-économique ne fit qu'engendrer une certaine apathie chez les jeunes Japonais de l'époque, en butte à une perte de sens et de repères. Ces jeunes gens dénués de toute motivation ou émotion sont alors baptisés *shirake sedai*, « la génération incapable de s'émouvoir pour la moindre cause »¹.

Encore une fois, le monde musical populaire se pose en reflet de cette dépression générationnelle. Le spécialiste de la littérature japonaise et critique musical Michael K. Bourdaghs remarque ainsi que les artistes des années 1970 « renièrent » la société des années 1960, manifestant par là-

¹ Jolivet, Muriel, *Japon, la crise des modèles*, Arles, Philippe Picquier, 2010, p. 11.

même le rejet de la recherche artistique de leurs aînés. L'heure n'était plus au mimétisme de la musique dite « authentique »¹, ni à la reproduction de mouvements sociaux et étudiants calqués sur les modèles français ou soviétique. Pour Bourdaghs, les musiciens des années 1970 cherchèrent à créer une forme de musique « qui ne pourrait être authentifiée par aucune référence au passé »².

L'essor économique de l'archipel japonais toucha par ailleurs les milieux musicaux populaires et permit à certains artistes de produire et diffuser leurs œuvres sans avoir recours à l'industrie musicale. Ces artistes parvinrent à ne plus dépendre des médias, notamment télévisuels. La musique qui fut ainsi créée est aujourd'hui appelée « new music » (*nyû myûjikkû*, anglicisme pour « nouvelle musique »). Un terme qui serait néanmoins, selon Tanada et Yamaguchi, « très ambigu », de sorte qu'il est difficile de définir précisément quel genre de musique tombe sous la bannière de cette catégorie³. La *new music* désigne en effet moins un type de musique qu'elle ne renvoie à un positionnement des artistes vis-à-vis d'un courant déjà existant. En effet, la musique folk est d'abord née d'un contre-courant historiquement opposé à la musique « commerciale » des *Group Sounds* (*Gurûpu saundo*, ou

¹ De nombreux musiciens rock de cette époque, également amateurs de musique occidentale, préférèrent composer uniquement en anglais. Pour eux, la sonorité de la langue japonaise « n'est pas adaptée » au rythme du rock. Un grand débat eut lieu entre certains artistes sur la « meilleure langue pour chanter le rock » (Minamida, Katsuya, 南田勝也, *Rokku myûjikkû no shakaigaku*, Tôkyô, Seikyûsha, 2001, pp. 126-127).

² Bourdaghs, Michael K., *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 171.

³ Tanada, Teruyoshi 棚田輝義 et Yamauchi, Hiroyuki 山内博之, « An Analysis of Lyrics in *New Music*: The Loss of Folk Song Lyrics' Characteristics », *Jissen kokubungaku*, n°81 (2012), pp. 1-23.

GS)¹. Ce style musical se scinda cependant en deux branches dès la fin des années 1960 : l'une conserva l'engagement politique de la musique folk américaine, tandis que l'autre l'abandonna. Ces deux branches du folk japonais connurent alors deux phases d'évolution, la première entre 1968 et 1969, la seconde de 1974 à 1975. Durant cette première période, les artistes folk se focalisèrent sur le fond et élaborèrent les discours subversifs et contestataires qu'ils souhaitaient porter, avant de se concentrer sur la forme (musicale) au cours de la seconde période. Ce fut à ce moment-là qu'émergea la *new music*, dont l'avènement fut favorisé par un environnement économique dans lequel les artistes pouvaient prétendre à une production musicale plus autonome. Au début, la majorité des artistes qualifiés de musiciens *new music* conservèrent une sonorité à dominante folk. En revanche, leurs paroles rompirent radicalement avec les normes du genre : plus aucune trace de subversion n'apparut dans les chansons, quand ce ne fut pas une revendication inverse, comme en témoigne *Kasa ga nai* [Je n'ai pas de parapluie], d'Inoue Yôsui (1948-), artiste qui émerge en 1969. Dans sa chanson, l'artiste fait référence aux problèmes sociaux dont il est question à la télévision. Mais pour lui, le plus grave est de ne pas avoir de parapluie, ce qui l'empêche de partir à la recherche de l'amour sous la pluie. Dans le refrain, le

¹ Si le rock a commencé à être repris au Japon, ce n'était pas, toutefois, dans son aspect subversif : les GS se contentaient de reprendre l'esthétique de la musique rock occidentale. Comme le constate non sans ironie le critique Satô Yoshiaki, la majorité des Japonais de l'époque « buvaient une solution de musique rock coupée à l'eau » (Satô, 2009). Derrière cette altération de la musique rock, force est de souligner — bien évidemment — les intentions de l'industrie musicale. Satô, Yoshiaki, 佐藤良明, « Sekai to Nihon no rokku no hajimari » [Les débuts du rock au Japon et dans le monde], in Inoue, Takako (dir.), *Nihon de rokku ga atsukatta koro* [Quand la musique rock enflammait le Japon], Seikyûsha, Tôkyô, 2009, pp. 60-61.

narrateur indique l'impossibilité de penser à autre chose qu'à son amour, soulignant son trop-plein de sentiments. Ces paroles explicitement apolitiques soulevèrent des critiques sévères de la part de la génération des années 1960, d'autant qu'Inoue a lui-même vécu l'époque des mouvements estudiantins, mais en restant à l'écart de tout militantisme. Comme le souligne le sociologue Oguma Eiji, les mouvements estudiantins de l'époque étaient finalement réservés à une partie de la population aisée et non majoritaire¹. De nombreux artistes de la mouvance *new music* issus de la même génération se sont donc tenus à distance des mouvements politiques, regrettant l'instrumentalisation de la musique à des fins idéologiques. Certes, des musiciens folk comme Kobayashi entretenirent des liens amicaux avec ces mouvements, mais d'autres refusèrent que la musique soit mise au service de l'action politique. La chanson d'Inoue traduit ainsi la mentalité de la jeunesse de deux générations différentes : les jeunes de la période post-68, qui refusèrent d'adhérer aux mouvements, et ceux de l'époque post-post-68, caractérisés selon Jolivet par « l'inertie », « l'irresponsabilité » et « l'indifférence »².

Ainsi, les artistes *new music* sortirent progressivement du cliché folk par leur désengagement, et contribuèrent à renouveler ce genre, notamment par le biais d'innovations musicales : ils employèrent une plus grande variété d'instruments (y compris électroniques) et traitèrent de thématiques bien plus variées qu'une simple peinture du quotidien, ce qui les rendait d'autant plus difficiles à catégoriser. Pour reprendre les mots du sociologue Ogawa Hiroshi, ce mouvement musical a engendré :

[U]ne musique populaire propre au Japon, une musique loin d'être commerciale [...] mais qui ne tend pas vers

¹ Oguma, Eiji, 小熊英二, 1968 (*jô*) [1968 Tome 1], Shohan, Tôkyô, Shin'yôsha, 2009.

² Jolivet, M, *Japon*, p. 11.

l'anti-commercialisme, ni ne s'implique dans les problèmes sociaux comme la musique protestataire, et encore moins ne se projette dans le passé comme la musique folk ¹.

Le terme *new music* renvoie ainsi à une période transitoire durant laquelle la nouvelle génération artistique chercha à se positionner vis-à-vis des artistes des époques antérieures — et d'un héritage historique lourd à porter.

Alors que la *new music* infiltrait la société japonaise, la scène rock poursuivait sa marginalisation au cours des années 1970. Elle se gardait ainsi de devenir commerciale, ce qui permit aux artistes de déployer leur créativité². Des sous-genres très variés virent alors le jour, comme le *hard rock*, le *rock progressif*, le *glam rock*, le *heavy metal*, et dans un autre registre, la *techno*, la *country*, ou encore la *city pop*. Au Japon, presque tous les types de musique rock précités sont apparus dans les années 1970³. Ce mouvement musical, répondant au nom de *new rock* (*nyû rokku*), est devenu l'un des grands courants de la sous-culture japonaise de cette décennie. Ainsi, l'évolution du rock japonais suivit la trajectoire inverse du folk, gagnant en subversivité par rapport aux années 1960. Mais de quel type de subversivité s'agissait-il ? Parmi les nombreux artistes rock de l'époque, nous nous sommes intéressées à un cas insolite : le groupe Zunô Keisatsu (1970-), au demeurant l'un des plus représentatifs de la scène rock japonaise des

¹ Ogawa, Hiroshi, 小川博司, *Ongaku suru shakai* [La société sonore], Tôkyô, Keisô Shobô, 1988, p. 51.

² Inoue, Takako, 井上貴子, « Taiken-teki Nihon rokku-ron » [Discours par expérience sur le rock japonais], in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's* [Témoignages du rock au Japon dans les années 1970], Musashino, Artes, 2009, pp. 17-19.

³ Masubuchi, Hideki, 増淵英紀, « Nihon ga taiken shita rokku no riariti » [La réalité du rock telle que l'a vécue le Japon], in *Nihon no rokku ga atsukatta koro*, [l'époque où le rock japonais a connu l'essor], Tôkyô, Seikyûsha, 2008, pp. 87-88.

années 1970. Zunô Keisatsu se démarquait notoirement des autres formations par un style provocateur et séditionnel, en pleine période post-68. Son premier album éponyme, censuré pour son contenu jugé trop radical, constitue un quasi-éloge des mouvements estudiantins de l'époque. La première chanson de cet album, *Sekai kakumei sensô sengen* [Déclaration de guerre de la Révolution mondiale], est ainsi tirée d'un pamphlet élaboré par un groupe militant radical de la nouvelle gauche japonaise, *Sekigun-ha* ; elle assure au groupe une grande popularité dans les milieux des nouvelles gauches japonaises. Malgré cet ancrage politique, PANTA, le chanteur du groupe, souligne que l'intérêt de leur œuvre réside dans son originalité, et non son engagement. À l'inverse de nombreux groupes de rock japonais qui avaient adopté l'anglais, Zunô Keisatsu était l'une des rares formations à écrire ses paroles en japonais — une manière de briser la logique de copie des groupes occidentaux. Ce choix leur imposa toutefois de porter une attention particulière à leurs paroles. Dans l'extrait suivant, PANTA exprime la difficulté de chanter en japonais, qui va jusqu'à interférer avec ses exigences artistiques.

Chanter en japonais m'a forcé à réfléchir au sens, à ce dont je voulais parler dans mes chansons. Personnellement, je trouvais ennuyeuses les chansons en japonais qui ne parlaient que de relations entre hommes et femmes ; aussi, lorsque j'ai dû choisir des mots japonais qui soient adaptés à ma conception du rock, ceux-ci sont progressivement devenus agressifs et belliqueux, similaires à ceux que l'on utilise lors de disputes.¹

Chanter dans sa langue maternelle fut ce qui lui permit pour la première fois de réellement travailler sur les paroles qu'il écrivait. Cette prise de conscience de PANTA nous

¹ PANTA, « Taikenteki Nihon rokku-ron », in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's*, Musashino, Artes, 2009, pp. 44-45.

conforte dans l'hypothèse que le choix de l'anglais ne possède pas en lui-même de sens, qu'il procède de questions de sonorité. La musique de *Zunô Keisatsu* se pose alors autant comme un exemple de contre-culture dans un monde musical très commercial, qu'un coup porté au monolithisme de la scène rock de l'époque, où la musicalité prévalait sur le sens des paroles. Aussi peut-on avancer l'idée que le sentiment de révolte de PANTA découlait, paradoxalement, de l'apolitisme des sphères du rock japonais.

Sociologue de la musique, Minamida Katsuya voit dans la musique rock trois éléments fondamentaux : un esprit d'« outsider » (*autosaidâ shikô*) s'opposant à l'autorité et aux idées dominantes, une exigence esthétique (*âto shikô*) poussant les musiciens à explorer sans cesse de nouvelles conceptions artistiques, et finalement, le sens du spectacle (*entâteimento shikô*)¹. Si ces trois éléments coexistent harmonieusement dans le rock occidental importé au Japon (tel que celui des Beatles), la musique des *Group Sounds*², qui correspond à la première vague « rock » ayant déferlé sur l'archipel, faisait principalement intervenir le troisième élément de l'équation. Dans les années 1960, le folk japonais valorisa le premier élément — l'esprit d'« outsider » —, tandis que le rock, lui, mit l'accent sur le deuxième — l'exigence esthétique. Une telle divergence fut garante d'une grande richesse artistique dans le monde de la musique populaire japonaise. Mais au fil de l'élargissement du marché musical, la frontière entre le premier et le deuxième élément commença à se brouiller : être un « outsider » passait désormais par une recherche formelle plutôt qu'une posture sociale ou politique. Dans les années 1980 et 1990, décennies au cours desquelles l'industrie musicale atteignit l'apogée de sa croissance économique,

¹ Minamida, K, *Rokku myûjikkû*, pp. 10-39.

² Certains groupes GS (tels que les Jacks) se tenaient toutefois à distance des tendances commerciales du monde du spectacle.

cette tendance ajouta de nouvelles finalités à l'expression musicale.

Évolution – depuis le 11 mars 2011

Cette situation a toutefois commencé à évoluer au début des années 2000, principalement en raison du développement de nouveaux systèmes de diffusion et, par extension, du déclin des ventes de disques à la fin de la décennie 1990. À cela s'ajoute une vague de remise en question du nucléaire, très prégnante dans la société japonaise depuis le 11 mars 2011. Certains artistes diffusent leurs œuvres contestataires en profitant de ce changement de paradigme ; celui de Saitô Kazuyoshi en est sans doute le plus emblématique. D'autres musiciens l'ont suivi et diffusé leurs propres morceaux contestataires sur les médias sociaux, notamment sur YouTube : un mois après la mise en ligne de la vidéo de Saitô, un musicien reggae alternatif du nom de Rankin' Taxi a ainsi publié sa chanson antinucléaire *Dare ni mo mienai, nioi mo nai* [Personne ne le voit, personne ne le sent], initialement sortie en 1989. Les paroles, écrites après l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl, furent modifiées pour mentionner les récents événements de Fukushima. D'autres musiciens hip-hop comme King Giddra (1993-) ou Coma-chi (2003-), mais aussi des musiciens J-pop comme UA, ont également diffusé leurs œuvres sur les médias sociaux. Il convient de noter qu'il s'agit là d'une démarche individuelle, qui ne répond pas au cadre d'une alliance, d'une fédération de musiciens, ou encore d'une organisation politique. L'espace d'expression offert par ce type de plateformes leur a en effet permis de manifester leur engagement sans devoir recourir à de larges réseaux de soutien.

Néanmoins, il convient de souligner que, dans la société japonaise, la réception des œuvres contestataires demeure

toujours tiède¹, contraignant les artistes à s'affirmer de manière détournée. Nous pouvons citer à cet égard la stratégie de Kishida Shigeru, chanteur et compositeur de Quruli, un des groupes de la scène rock japonaise les plus populaires. Quruli est même l'un des groupes représentatifs de la « génération perdue » née durant la décennie 1970 et frappée par une crise de l'emploi sans précédent une vingtaine d'années plus tard. La posture des artistes de cette génération n'est pas antisociale, mais « se détache du sociétal » (*shakaisei no kihaku sa*)², ce qui n'est pas sans influencer de façon claire leur expression artistique. Or, un an après le 11 mars 2011, certaines chansons de l'album sorti par Quruli abordaient en effet la question de la catastrophe de Fukushima, mais de manière détournée dans la dénonciation de la politique pro-nucléaire³. Cette posture est également observable chez Gotô Masafumi, le chanteur d'Asian Kung-Fu Generation, autre groupe rock très connu au Japon. Si ces artistes se sont limités à des insinuations dans les paroles pour suggérer leur parti-pris résolument antinucléaire, une musicienne du nom de Terao Saho a sorti en 2012 une chanson questionnant plus ouvertement l'énergie nucléaire à travers la situation des travailleurs de cette industrie. Les artistes n'ont pas commencé à affirmer leur positionnement par hasard : l'effondrement des ventes de disques et l'évolution des supports de diffusion ont considérablement affaibli l'autorité des labels, jouant pour les artistes un rôle crucial dans ce regain de liberté

¹ Miyairi, Kyôhei, 宮入恭平, « Music of Affect: Meanings of the Issue of 'Do Not Bring Politics into Music' », *Kunitachi ongaku daigaku kenkyû kiyô*, n°51 (2016), pp. 171-181.

² Minamida, Katsuya, *Orutanatibu rokku no shakaigaku* [sociologie du rock alternatif], Tôkyô, Kadensha, 2014, p. 199.

³ Manabe, Noriko, *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*, New York, Oxford University Press, 2015.

d'expression¹. Les avancées techniques présentées par les systèmes logistiques et procédures d'enregistrement ont également favorisé l'émergence de labels indépendants dès la fin des années 1990. Ce contexte économique aura permis aux artistes de développer une certaine autonomie vis-à-vis de l'industrie musicale et des médias de masse.

Conclusion

Nous avons pu constater dans cet article que la (pratique de la) censure au Japon, du moins en ce qui concerne la musique populaire, relevait autant du paradoxe que du tâtonnement. Les pratiques visant à restreindre la portée des chansons se traduisent par un système de censure soucieux de défendre le consensus et éviter à tout prix la controverse publique en évitant soigneusement les questions qui fâchent. D'autre part, la tendance au désengagement observée depuis les années 1970 chez les musiciens et musiciennes semble démontrer, ironiquement, une affinité de leurs positions avec celles de l'industrie musicale. Une attitude qui les a conduits – inconsciemment mais volontairement – à épouser les intérêts de cette dernière.

Certains artistes ont néanmoins conquis au fil des mutations du contexte socio-économique une part d'autonomie à l'égard de l'industrie musicale et du paysage médiatique. Depuis 2011, les voix protestataires se sont faites plus audibles, quand d'autres, quoique de manière encore hésitante, ont cherché à subvertir les limites du style. Devant des systèmes de censure et d'autocensure bien installés, fussent-ils conscients ou non, les artistes engagés se sont mis en quête d'une forme de contestation alternative

¹ Chûjô, Chiharu, « Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées », thèse de doctorat à l'université Lyon 3, pp. 104-111.

qui leur permettrait *a minima* d'échapper aux contraintes imposées par l'industrie du disque, quitte à bousculer le tabou de la chanson contestataire dans la société japonaise contemporaine.

Bibliographie

BOURDAGHS, Michael K., *Sayonara Amerika, Sayonara Nippon: A Geopolitical Prehistory of J-Pop*, New York, Columbia University Press, 2012.

CHUJO, Chiharu, « Formes et enjeux politiques de la musique populaire dans le Japon des années 1970 jusqu'à aujourd'hui : arrangements stratégiques des artistes femmes engagées », thèse de doctorat à l'université Lyon 3, 2018.

INOUE, Takako 井上貴子, « Taiken-teki Nihon rokku-ron » [Discours par expérience sur le rock japonais], in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's* [Témoignages du rock au Japon dans les années 1970], Musashino, Artes, 2009, pp. 17-19.

JOLIVET, Muriel, *Japon, la crise des modèles*, Arles, Philippe Picquier, 2010.

KATO, Natsuki 加藤夏希, « Sabetsugo kisei to media - "chibikuro sanbo" mondai wo chûshin ni » [Censure de mots discriminatoires et médias : à travers l'analyse du débat sur *Chibikuro sanbo*], *Riterashî-shi kenkyû*, n° 3(2010), pp. 41-54.

MANABE, Noriko, *The Revolution Will Not Be Televised: Protest Music After Fukushima*, New York, Oxford University Press, 2015.

MANABE, Noriko, « La musique dans le mouvement antinucléaire japonais après Fukushima : quatre espaces de manifestation », Grassy, Elsa, et Jedediah

Sklower. *Politiques des musiques populaires au XXI^e siècle*. Guichen, Éditions Mélanie Seteun, 2016, pp. 160-186.

MASUBUCHI, Hideki, 増渕英紀, « Nihon ga taiken shita rokku no riariti » [La réalité du rock telle que l'a vécue le Japon], in *Nihon no rokku ga atsukatta koro*, [l'époque où le rock japonais a connu l'essor], Tôkyô, Seikyûsha, 2008, pp. 87-88.

MINAMIDA, Katsuya 南田勝也, *Rokku myûjikkû no shakaigaku*, Tôkyô, Seikyûsha, 2001.

MINAMIDA, Katsuya, *Orutanatibu rokku no shakaigaku* [sociologie du rock alternatif], Tôkyô, Kadensha, 2014.

MIYAIRI, Kyôhei 宮入恭平, “Music of Affect: Meanings of the Issue of « Do Not Bring Politics into Music »”, *Kunitachi ongaku daigaku kenkyû kiyô*, n°51(2016), pp. 171-181.

MORI, Tatsuya 森達也, *Hôsôkinshi-uta* [Chansons interdites de diffusion], Tôkyô, Chienomori, 2003.

MURAKAMI-GIROUX, Sakaé, SÉGUY, Christiane, SCHAAL, Sandra (dir.) *Censure, autocensure et tabous : actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'Université de Strasbourg*, Arles, Philippe Piquet, 2011.

NAKAJIMA, Ikuko 中嶋郁子, « “Hôsôkinshi-uta” wo megutte – jidai ni honrô sareta uta » [Autour des « chansons interdites de diffusion » – des œuvres à la merci des conjonctures sociales], *Nihon bunka-ron nenpô*, n°16 (2013), pp. 27-59.

OGAWA, Hiroshi 小川博司, *Ongaku suru shakai* [La société sonore], Tôkyô, Keisô Shobô, 1988.

OGUMA, Eiji 小熊英二, *1968 (jô)* [1968 Tome 1], Shohan, Tôkyô, Shin'yôsha, 2009.

ORBAUGH, Sharalyn, “Creativity and Constraint in Amateur ‘Manga’ Production.” *U.S.-Japan Women's Journal*, n°25(2003), pp. 104–124.

PANTA, « Taikenteki Nihon rokku-ron », in *Shôgen ! Nihon no rokku 70's*, Musashino, Artes, 2009, pp. 44-45.

RIAJ, « “Rekôdo Rinri Shinsa-kai” ga hatashite kita yakuwari » [Le rôle accompli par le *Rekorin*], *Record*, n°645 (2013), pp. 3-6.

SATÔ, Yoshiaki, 佐藤良明, « Sekai to Nihon no rokku no hajimari » [Les débuts du rock au Japon et dans le monde], in Inoue, Takako (dir.), *Nihon de rokku ga atsukatta koro* [Quand la musique rock enflammait le Japon], Seikyûsha, Tôkyô, 2009, pp. 60-61

TANADA, Teruyoshi 棚田輝義 et YAMAUCHI, Hiroyuki 山内博之, « An Analysis of Lyrics in *New Music*: The Loss of Folk Song Lyrics' Characteristics », *Jissen kokubungaku*, n°81(2012), pp. 1-23.

YAMAGUCHI, Shin'ya 山口晋也 et ISA, Tsunetoshi 伊佐常利, "The Popular Song in which Broadcast was Forbidden: The Actual Condition and Problems of Self-imposed Control System in Okinawa Broadcasting Station", in *Bunka jôhôtôgaku kenkyû*, n°2(2003), pp. 51-82.

YAMAHIRA, Kazuhiko, « *Hôsô kinshi uta* » [Chanson interdite de diffusion], 1972.

**『図書館戦争』 (*Library Wars*) ou les
politiques conflictuelles de la censure : étude
philosophique critique du produit d'animation
de HAMANA Takayuki**

Florence EMPTAS

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

*Si le Japon n'est plus sujet à la censure américaine de l'après-guerre, cela ne signifie pas pour autant qu'il peut désormais se détourner du sujet et cesser d'en discuter alors que, encore de nos jours, les dirigeants du pays doivent répondre de leur intégrité politique malgré un manque total de transparence devant le public. Nombreux sont les scandales qui font encore état de cette ambivalence entre revendication d'une liberté d'expression sans pareil, et opacité de la machine politique au Japon. Le cas d'étude choisi, la série d'animation *Library Wars*, en fait état. La question de la censure reste une préoccupation culturelle et philosophique contemporaine dans un Japon qui se veut nation globalisée. En confrontant cette production de l'animation télévisée japonaise à des considérations philosophiques japonaises et occidentales, nous nous intéresserons particulièrement au sujet de la philosophie du droit à la liberté d'expression personnelle. Cela dans un effort de porter attention au traitement médiatique que la censure peut provoquer, dans son expression et sa réception.*

Mots-clés : Animation japonaise – philosophie – Watsuji Tetsurô

Introduction

La présente étude se focalise sur une analyse des représentations des censures culturelles selon les aspects cinématographiques et philosophiques de la série d'animation japonaise 『図書館戦争』 ou *Library Wars* pour son titre français¹. Il s'agira de présenter au lecteur une étude comprehensive d'un medium apprécié comme production à portée transculturelle tandis que son format en lui-même est revendiqué comme profondément japonais. L'origine de l'*anime*² reste un sujet souvent remis en question sans jamais être particulièrement gravé dans le marbre. L'idée même de l'*anime* japonais semble tendre vers une spécificité japonaise mais le medium de l'animation dessinée est plutôt traité comme un objet transculturel par excellence. Par exemple, Ian Condry introduit l'animation japonaise comme « [l'anime est] un succès dans le sens où il est devenu une forme durable de l'expression créative et d'un style reconnu comme 'japonais' qui est devenu global sans l'appui de sociétés majeures (au début en tout cas) et donc représente une sorte de globalisation par le bas. »³ Bien que ce dernier défende l'aspect transnational du medium en lui-même, le concept, dans son succès global, reste japonais. En ce qui concerne

¹ Le titre français ne se différencie de façon surprenante du titre anglais que par l'addition d'un pluriel. Le titre anglais étant *Library War*.

² Afin d'éviter toute confusion issue de la multiplication des termes employés, nous nous limiterons autant que possible à l'utilisation du terme *anime* pour traiter des séries d'animation télévisuelles japonaises. Celui-ci est une transcription directe du japonais アニメ et se prononcera selon l'alphabet phonétique français comme [anime].

³ Condry Ian, *The soul of anime*, Londres, Duke University Press, 2013, p. 2. [Notre traduction].

la deuxième considération selon laquelle l'*anime* est un produit culturel n'appartenant pas exclusivement au Japon, il nous faudra retenir entre autres les propos de Susan J. Napier et des chercheurs suivant ses traces sur l'argumentation d'un *anime* finalement apatride :

Néanmoins, il ressort clairement de la situation selon laquelle l'animation japonaise est acceptée dans le monde entier que l'animation est intrinsèquement « sans état ». Comme le dit la chercheuse littéraire japonaise Susan Napier, de nombreux critiques japonais décrivent l'anime comme « apatride » [...].¹

Malgré l'ambiguïté manifeste de la définition de la nationalité de l'*anime*, ce point reste crucial pour notre analyse. Plusieurs études ont déjà été faites sur la pertinence des interactions para-sociales (nous reviendrons sur ce point ultérieurement) mais savoir que le produit culturel étudié jouit d'une perméabilité culturelle est un attribut non négligeable. Plus sa sphère d'influence est grande et plus son bien-fondé pédagogique est palpable. Un autre objectif de notre article est de continuer à ouvrir la voie de l'étude philosophique d'une production se rapprochant de la définition du Professeur Timothy Morton en tant qu'hyper-objet² culturel populaire. Nous craignons malheureusement

¹ Hyun Mooam, « Transnational “Anime-Song Community”: South Korean Cultural Identity as related to Japanese Popular Culture and to a Desire for the Original », in *The journal of International Media, Communication and Tourism Studies*, Hokkaido, 北海道大学大学院 国際広報メディア・観光学院, 2014, p. 28. [Notre traduction].

² Nous comprendrons dans cette étude l'hyperobjet selon les propos suivants de Timothy Morton : « Les Hyperobjets invoquent une terre au-delà du sublime [...] », Morton Timothy, *The Ecological Thought*, Londres, Harvard University Press, 2012, p. 131. [Notre traduction]. Thomas Lamarre reprendra plus tard ce terme à plusieurs reprises dans *The Anime Ecology* pour désigner l'aspect transcendantal qu'impliquent la création et la distribution effrénée des anime à travers le monde, à une échelle surhumaine s'inscrivant dans la continuité de l'hypermodernisme.

de ne pouvoir qu'à peine effleurer la pertinence de cet objet d'étude qu'est *Library Wars*, et si nous avons pour démarche de privilégier les théories philosophiques de penseurs japonais (notamment Watsuji Tetsurô¹), certains philosophes issus de la branche plus occidentale vont aussi participer à l'illustration théorique de notre présente étude de cas.

Du réel à la fiction : De l'hybridité symbolique

Sur l'objet d'étude

Les romans originels dont l'arc narratif est inspiré ont été publiés de 2006 à 2007. Ceux-ci trouvent leur origine dans un communiqué bien réel sur la liberté des bibliothèques au Japon publié dans sa version révisée en 1979² par l'association des bibliothèques. Une inspiration on ne peut plus propice à l'épanouissement du discours contre la censure. L'adaptation en série d'animation se fera en 2008 sous l'influence de la grande popularité des romans.

Afin que nos propos soient le plus clair possible, il nous semble pertinent de résumer le scénario de la série d'animation en question. Il s'agit d'une comédie romantique prenant place dans un contexte dystopique. En 1989 une nouvelle loi fut votée : la « メディア良化法 » ou *loi*

¹ 和辻哲郎 Watsuji Tetsurô (1889 - 1960) est un philosophe japonais notamment reconnu pour ses études sur les questions de l'influence du milieu (風土, *Fûdo*) en tant qu'environnement dans lequel évoluent les humains et les implications sur les questions éthiques (倫理, *Rinri*). Nous utiliserons en majorité ses propos sur l'éthique pour illustrer notre présente étude de cas.

² Le communiqué originel date de 1954, deux années après la fin de l'occupation américaine mais quatre années avant la fin officielle de la censure mise en place alors. Ce communiqué aura fait l'objet de plusieurs brèves révisions jusqu'en 1974 où il sera adopté comme convention officielle de l'association des librairies du Japon.

d'amélioration des médias. Elle permet à une milice gouvernementale de saisir puis détruire toute œuvre jugée néfaste à la distribution ou à la consommation. Que cela soit pour cause de contenu pornographique, de critique ouverte au gouvernement ou bien selon des critères plus arbitraires comme des contes pour enfants trop fantaisistes qui leur permettraient de développer un regard trop critique. Horrifiés par cette loi, les directeurs des bibliothèques (principalement) se rassemblent et font voter la constitution d'une force armée de défense des bibliothèques ¹. Successivement d'autres amendements arriveront sur la liberté du choix des ouvrages à conserver ou à détruire, choix laissé à la discrétion des bibliothèques. Mais cela n'empêche pas la milice de patrouiller et d'éliminer autant d'œuvres que se peut. Le récit nous projette trois décennies plus tard pour suivre la lutte entre ces deux corps paramilitaires par le biais du quotidien de Kasahara Iku, notre héroïne, première recrue féminine dans ce corps de défense des bibliothèques 図書館体.

Le format de l'animation (et du *light novel* dont elle est inspirée) n'utilise pas les codes d'un documentaire ou bien d'un récit d'armes. Bien au contraire, le genre de la comédie romantique qui constitue, en partie, cette série facilite le suivi quasi quotidien de l'héroïne, unique personnage féminin d'ailleurs à être visiblement engagée dans ce corps de défense des librairies. Cela permet aussi indirectement une implication facilitée du spectateur dans la cause et les embûches de l'héroïne, notamment en tant qu'individu actif de la société. Lorsque nous évoquons l'expression « actif dans la société », nous comprenons cette expression dans le sens des théories du philosophe Watsuji Tetsurô sur l'Acte Humain en tant qu'opposition constante du Soi à l'Autre. Nous développerons ce point plus loin dans notre article.

¹ Takayuki Hamana, *Library Wars*, Production I.G, 2008.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que le personnage principal suit la trame bien définie du héros de manga ou d'*anime* destiné à la lecture ou au visionnage par un grand public. Cela dans le sens où elle devient l'incarnation d'un idéal de justice et où, malgré ses fautes (humanisantes), elle montre une incroyable persévérance dans ses Actes qui ont pour but de consacrer cette justice culturelle qu'elle chérit tant. Et ce dans le carcan donné de la loi d'amélioration des médias, contre laquelle elle ne montrera pas d'opposition explicite, comme je l'ai précédemment énoncé. Et pourtant, malgré la semi-classification de la série en tant que comédie romantique¹, il ne se passera pas un seul épisode sans intervention d'un conflit, plus ou moins armé, témoignant des troubles sociaux régnant dans la société dépeinte. Si l'héroïne se définira comme « l'alliée de la justice »², dans cet *anime*, la loi de censure des œuvres publiées et distribuées n'est jamais réellement mise en cause. Les individus enivrés par ces pleins pouvoirs qui régissent l'autorité sur les décisions d'information sont les antagonistes principaux. La lutte de nos protagonistes s'axe sur deux plans, lutter contre ces antagonistes et agir auprès de la population pour défendre le droit à une information non censurée.

De la pertinence de l'anime comme objet d'étude

Le choix du format de l'*anime* comme objet d'étude permet aussi une fascinante étude du potentiel transtextuel de l'animation en tant que medium descendant de la publication papier. Si l'animation a muté du manga ou du roman par incidence technologique, chaque support possède toutefois sa propre individualité créatrice.

¹ La série se trouve dans un entre-deux thématique plutôt rare en mélangeant les genres de la science-fiction dystopique et de la comédie romantique.

² Dans le texte japonais : « 正義のみかた » (*Seigi no mikata*).

Pourquoi donc choisir l'*anime* comme sujet d'étude ? D'une part, principalement pour l'intérêt de l'étude de l'imaginaire de la philosophie suivant leurs représentations dans un medium fabriqué de toute pièce. D'autant plus que ces imageries sont des créations virtuelles autorisant le phénomène de suspension consentie de l'incrédulité. D'autre part, la transition entre le roman papier et l'animation permet une liberté dans le choix d'apports ou d'ellipses dans le produit fini. Il y a eu beaucoup d'adaptations du roman, grâce à sa popularité. Notons dix-sept volumes papiers en comptant le *spin-off*¹ alors que la série ne se compose que de douze épisodes d'environ vingt-cinq minutes chacun, la série d'animation ne couvrant que les quatre premiers volumes. Nous ne ferons cependant pas une liste des différences entre publication papier et publication animée, car là n'est pas le sujet de cet article, mais nous évoquerons sporadiquement des éléments pertinents à titre d'illustration de nos propos.

En tant que spectateur, nous pouvons parfois perdre dans l'adaptation filmée l'attrait de l'ambiguïté de la description écrite qui permet à l'imagination personnelle de compléter certaines informations. L'animation est un medium empreint d'un certain déterminisme visuel qui finalement force la vision projetée par l'équipe de design. Mais l'accessibilité à une œuvre d'animation ultérieure permet aussi d'autres libertés. Par exemple, lors de l'épisode 3, l'un des personnages détient une liste de livres disparus de la bibliothèque car en cours d'étude par le comité de censure. Si certains titres sont illisibles ou bien inexistants, la

¹ Le *Spin-off*, ou adaptation en français, est un procédé très fréquent dans le traitement des produits culturels au Japon, soumis au *media-mix* : un environnement foisonnant se construisant sur une seule œuvre originelle (par exemple, un roman ou *light novel* dans sa compréhension japonaise) pour se voir adapté en une multitude vertigineuse de produits dérivés (par exemple, des mangas, des *anime* ou jeux vidéo... etc.) si elle est assez populaire.

première entrée de la liste est justement le titre en écriture anglaise et majuscule « Library War ». Détail qui n'est pas présent dans les *light novels* et qui pourtant rajoute une vision artistique bien importante. Cette mise en abîme consciente propose aux spectateurs, l'espace d'un instant¹, non seulement de se souvenir qu'ils sont en effet immergés dans une œuvre de fiction utopique² mais aussi que celle-ci est un reflet de possibilités terrifiantes. En effet, la fiction a toujours la possibilité de devenir une réalité.

La censure au Japon

Library Wars n'est pas vraiment une œuvre à prendre en tant que critique directe de l'État japonais. Il s'agit d'un travail fictionnel effectué selon une double ligne scénaristique oscillant entre la comédie romantique et le genre de la dystopie³. Le genre de la dystopie est particulièrement intéressant puisqu'il a pour but de se focaliser sur le point de rupture d'une vision socio-politique poussée à l'extrême, dont la critique négative tient de l'évidence, selon nos critères sociaux puis personnels. Pourtant, si la question de censure dans les institutions bibliothécaires n'est plus vraiment d'actualité au Japon dans le sens extrême représenté dans cette série d'animation, il nous est facile d'imaginer une telle situation exister dans d'autres pays par exemple où certaines œuvres

¹ À comprendre littéralement en japonais comme 一瞬間, *isshunkan* : un unique vacillement dans l'espace-temps. Ce concept est aussi ce qui donne aux œuvres cinématiques leur charme particulier dans l'immédiateté de l'interaction réception-réaction entre spectateur et produit visualisé.

² Terme à comprendre dans le sens du néologisme forgé par Thomas More οὐτόπος : ou-topos, un lieu inexistant.

³ Dans l'intelligence d'une négation du néologisme précédent de l'utopie. Si l'utopie est un lieu inexistant (idéal dans sa finalité), la dystopie sera comprise comme la déformation de ce lieu inexistant (corruption d'un système qui se serait voulu parfait).

sont interdites à la consommation ou bien simplement en considérant l'histoire du Japon qui aura subi de multiples censures médiatiques au fil des époques¹. Il nous semble toutefois juste de noter que le Japon a une relation particulièrement ambivalente avec les systèmes de censure. Celle-ci est officiellement interdite par l'article 21 de la Constitution japonaise protégeant effectivement la liberté d'expression. Cependant l'article 175 du code pénal punit rigoureusement la distribution de contenu obscène (obscénité qui n'est par ailleurs pas définie). Mais il ne faut pas se fourvoyer sur ces deux principes. La liberté d'expression au Japon est telle que les discours de haine (communément appelés *hate speech*) peuvent être impunément et légalement menés en public. Dans un même temps, rares sont les plaintes portées sur la distribution de produits obscènes car la définition même de l'obscénité reste souvent trop vague et complique la tâche à ceux qui souhaiteraient s'y attaquer.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans notre cas d'étude va s'axer selon deux dynamiques que sont la question philosophique de la censure et ses possibles représentations dans l'animation japonaise en tant que sujet narratif.

L'écrit et le non-dit au service de l'image

Venons-en au vif du sujet en nous entretenant sur les exemplifications de la censure présentes dans l'*anime*. Nous pouvons constater que les actes parmi les plus importants ne seront pas mis en dialogue comme le fait habituellement l'animation mais plutôt seront mis en exergue par les silences et, ironiquement pour un *anime*

¹ Par exemple, dans son immédiate après-guerre, lors de l'ère Shôwa, le Japon aura été confronté à la censure prodémocratie américaine qui fut abolie en 1958.

traitant de la censure des textes : l'écrit¹. Ces brèves allusions seront une autre ressource de mise en scène de la censure où le non-dit est tout aussi important. Cela dans une stratégie d'imagerie où ce qui n'est pas dit peut être montré et ce qui ne veut être montré peut être écrit. Cela, comme une forme d'écho à la multiplicité des arts et leur efficacité dans la lutte contre la censure. Ces images uniques, presque arrêtées dans le temps sont mises en exergue par l'omniprésence de l'image-mouvement synchronisée à une bande-son d'arrière-plan chère à la structure de l'*anime*². Ce sont donc de brefs instants de grâce qui ne requièrent qu'un peu d'attention de la part du spectateur dans le tumulte de la structure des images-mouvements. L'existence obsédante du dialogue ou des musiques³

¹ Nous avons évoqué un peu plus tôt la pertinence des titres des livres évoqués dans l'*anime*. Bien qu'il s'agisse d'un univers parfaitement fictif, une majorité des œuvres évoquées sont des titres bel et bien réels.

² Les bandes son dans les séries d'animation japonaises sont le plus souvent des morceaux dédiés et à portée thématique forte. Par exemple, chaque personnage peut avoir son propre thème musical. Dans d'autres cas, sur plusieurs épisodes différents, les moments de tension seront accompagnés d'une musique particulière (bien que chaque épisode soit une œuvre différente en soi). Cette récurrence de l'emploi de la bande son dite obsédante agit sur plusieurs niveaux. Par habitude presque pavlovienne, le spectateur saura quelle réaction émotionnelle sera appropriée en fonction de la musique qui débute. Dans d'autres cas, cela pourra aussi constituer une forme de fidélisation du spectateur à l'égard de l'*anime* qu'il regarde grâce au rituel musical spécifique à l'*anime* en question.

³ Nous qualifierons par ailleurs cette bande son comme « son d'ambiance englobante » puisque plus souvent ce sont des sonorités naturelles plutôt que des BO musicales qui interviendront dans les scènes chocs. Le « son d'ambiance englobante » (ou obsédante) aura été défini par Robert Bonamy dans la revue *Filigrane*, pour lequel il reprendra l'explication de Michel Chion tel qu'il « enveloppe une scène et habite son espace sans soulever la question obsédante de la localisation et de la visualisation de la source. » Il nous semble intéressant d'informer le lecteur que l'article fut justement intitulé « Le fond sonore au cinéma, une poétique de l'absence ».

formant de fait un environnement étouffant pour la narration et pour les spectateurs qui subissent aussi cette narration¹. Un format entièrement écrit ne pourra pas utiliser ce mécanisme emphatique.

Parmi ces scènes muettes nous pouvons citer notamment une séquence qui intervient dans les premiers épisodes de la série. Il s'agit d'une scène contenue dans un flashback expliquant la raison de l'engagement de l'héroïne pour la cause de la sauvegarde des bibliothèques. Alors qu'elle vaque dans une librairie, un groupe des forces de défense pour la censure s'introduit dans le bâtiment, menace le gérant des lieux et tente de soustraire de force un livre convoité par Iku. Celle-ci se débat en vain et ce sera par l'intervention finale d'un nouveau protagoniste mystérieux que la jeune fille pourra repartir saine et sauve avec son livre. Nous qualifions l'adjuvant comme « mystérieux » car, mise à part sa silhouette, rien ne nous permet vraiment de connaître son identité. Il ne possède pas de voix, ses paroles sont retranscrites telles un sous-titre sur l'écran et ses caractéristiques faciales sont plongées dans l'ombre. Cela, parce qu'il est introduit en total contre-jour d'une lueur quasi dorée (l'on supposera qu'il s'agit des rayons du soleil couchant) conférant au personnage une aura incroyablement puissante. Outre les demandes scénaristiques, il est possible de comprendre une telle présentation d'un personnage de plusieurs façons. Nous en avons dégagé trois dans la logique d'une allégorie

<https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=97>, consulté le 21/05/21.

¹ Nous utilisons le terme « subir » dans l'intelligence du visionnage passif de l'*anime*. Le spectateur qui est effectivement récepteur symbolique ne contrôle pas ce qu'il voit. Il ne peut qu'à peine contrôler ce qu'il raffine de ce minerai brut qu'est l'information télévisuel. De fait, il « subit » le produit dans l'objectif de traiter l'information plus tard (après les multiples appréciations cognitives et esthétiques dont il peut être capable).

anthropomorphe de la volonté d'opposition à la censure. Ainsi, nous supputons l'image d'une puissance sans voix comme population minoritaire¹, d'une population qui ne possède pas d'autorité politique donnant voix à ses opinions ou bien une force d'opposition multiple car non définie. Cette lumière éblouissante tendant vers l'orangé reviendra souvent dans des épisodes ultérieurs, généralement pour symboliser une forme d'espoir ou de renouveau.

La dystopie d'une censure, une contre-pensée philosophique

La résonance philosophique avec les concepts Watsujiens

Il faut garder en mémoire que la série d'animation présente une structure narrative qui oscille entre la comédie romantique et la dystopie. L'on considère la dystopie comme représentation d'une réalité différente de la nôtre avec un aspect politique poussé à l'extrême négatif. Mais finalement un des aspects dystopiques réside aussi dans la non-réaction fondamentale face à une telle loi. Selon Watsuji Tetsurô, « Nous pouvons dire que l'inaction est aussi un acte. »² Dans les faits, en tant que spectateur, nous suivons le quotidien du personnage principal alors que cela fait déjà une trentaine d'années que la loi a été votée et que les conflits s'en vont grandissants. Cet état de fait résonne particulièrement dans le contexte d'un Japon qui aujourd'hui encore est un état politiquement stagnant. La problématique de l'inaction est un sujet très proche de

¹ Nous entendons ici par « minoritaire » le poids politique représenté. Il est évident dans l'*anime* que peu dans la population sont parfaitement d'accord avec la censure arbitraire imposée mais la disparité dans les pouvoirs politiques fait de la majorité actuelle une minorité politique.

² Watsuji Tetsurô, Td. Yamamoto Seisaku et Robert E. Carter, *Watsuji Tetsurô's Rinrigaku : Ethics in Japan*, Albanie, State University of New York Press, 1996, p. 239 [Notre traduction].

l'engrenage politique japonais bien qu'il soit très peu remis en question publiquement. C'est pourquoi constater cette transtextualité thématique entre la représentation animée de *Library Wars*, la digression philosophique sur la question de l'éthique humaine et plus particulièrement dans les thèmes de la confiance et de la vérité chez Watsuji ainsi que l'expérience réelle de la politique japonaise depuis les années 1960 frappe d'autant plus que le sujet n'est traité qu'implicitement.

Cependant, nous pouvons voir cette tendance à l'implicite comme s'inscrivant dans un principe d'inaction. Celle-ci faisant face à ce que nous considérons actuellement comme un abus politique dans le contexte théorique du concept de confiance (誠, *makoto*)¹ chez Watsuji. La majorité de la population finalement stagne dans l'inaction en prônant une *confiance* intrinsèquement liée au concept de Vérité watsujienne qui est par sa définition liée à « la préservation de la vie » :

[...] alors entendre une voix appeler à l'aide est à la fois saisir un état de fait dans lequel il y a un besoin de secours et aussi entendre une voix de confiance. Alors il est qu'une personne ressent la valeur innée dans l'état de fait appelé préservation de la vie, et en même temps, cette même personne essaiera de répondre à la demande de confiance.²

Ce que Watsuji exprime ici est que la confiance en tant que *makoto* est un état inné chez l'être humain. Il utilise ici une illustration assez stéréotypée³ afin de justifier de la nécessité d'une confiance sans arrière-pensée entre chaque individu. Cela se retrouve ainsi dans l'attitude de la

¹ Watsuji Tetsurô, *Rinrigaku*, p. 272.

² Watsuji Tetsurô, *Rinrigaku*, p. 266 [Notre traduction].

³ Nombreux furent les philosophes japonais issus de l'école de Kyoto qui insistèrent sur l'importance de la communauté chez le citoyen japonais. Cela, pour notamment le mettre en contraste avec le citoyen occidental qui s'épanouirait plus sous une philosophie individualiste.

population japonaise à l'égard du corps politique. Attitude qui se traduit par une inaction politique menant à la stagnation du système. Pour Watsuji « L'action humaine ne peut cependant pas avoir lieu hors de la présence d'une confiance d'un degré à un autre. »¹ et « Les éthiques y² ajoutent la vérité, mais les éthiques ne peuvent acquérir la vérité par leurs efforts seuls. »³

Le tout est de savoir comment considérer la préservation de la vie en prenant en compte l'évident abus d'autorité (selon nos critères actuels) sur la question de la censure de distribution médiatique. Ce concept de confiance est d'ailleurs une base nécessaire à la présence d'Actes de l'humain⁴ (人間行為, *ningen kouï*). Notre notice inclue dans la précédente citation y fait allusion mais Watsuji finit par développer dans ses écrits sur l'éthique le concept de l'entre-milieu (間柄, *Aidagara*) exprimant une sphère d'existence définie pour chaque individu. Ces sphères interagissent entre elles selon les principes de relations

¹ Watsuji Tetsurô, *Rinrigaku*, p. 268 [Notre traduction].

² « y » désigne ici les existences humaines fondées sur une structure spatio-temporelle de relations de confiance. Cette structure trouvera son écho dans le concept précédemment expliqué d'*Aidagara*.

³ Watsuji Tetsurô, *Rinrigaku*, p. 273 [Notre traduction].

⁴ Watsuji Tetsurô, *Rinrigaku*, p. 19. Il faudra comprendre *ningen* comme dans sa signification actuelle : « être humain », mais aussi dans l'intelligence de la philosophie développée par Watsuji définissant *ningen* comme « ne pouvant pas être pensé comme tel [une substance subjective] séparément des interconnections d'actes en constants mouvements » [Notre traduction]. *Ningen* est un individu mais aussi une totalité en même temps qu'un élément de cette totalité sociale. Afin que cet individu puisse s'épanouir en société, la confiance qu'il voue aux autres se doit d'être innée et sans condition. Cette confiance se traduit par les Actes humains qui forment eux-mêmes l'espace (Entre-milieu) dans lequel chacun évolue grâce aux autres. Par ce schéma d'éthique humaine, Watsuji crée un cycle presque infini et absolu fondé sur la codépendance entre êtres humains. De fait, sans cette confiance supposément innée dans la vérité fournie à chacun, c'est tout le système éthique qui s'ébranle.

humaines et se constituent d'Actes humains. De fait, selon la logique philosophique watsujienne, une sphère d'existence humaine se fonde sur la vérité formelle supportée par des actes protégés par l'inhérente confiance entre individus humains. Ce schéma crée ainsi une structure sociale d'éthiques¹. Si l'un de ces préceptes est rompu, alors toute l'ossature s'effondre et l'acte humain éthique ne peut avoir lieu. Dans ce contexte, la menace de la censure, un obstacle à la vérité formelle est de fait une menace pour un engrenage social éthique.

Confronter les philosophies à la censure

Le thème principal de *Library Wars* est, le lecteur l'aura compris, celui de la censure culturelle, de la défense (ou non) de la liberté d'expression et donc, de la restriction voire de l'inaccessibilité totale à certains aspects du savoir. Or, comment forger son indépendance humaine si l'on ne possède pas les outils nécessaires à l'évolution de ses connaissances personnelles. La question de l'évolution est très prégnante chez Watsuji lorsque l'on parle de la formation de l'individu en tant qu'entité physique et consciente. Surtout lorsque cette même entité se voit confrontée à d'autres. Et ce, dans le seul but de la survie communautaire par le partage évolutionnaire.

Finalement, la question de la libre expression présentée par *Library Wars* reste contingente de celle de la dangerosité du texte, ou en tout cas de l'apprentissage qui peut découler de sa lecture. Il faut savoir qu'officiellement, dans *Library Wars*, l'idée principale de l'acte de destruction des livres jugés comme nocifs à l'individu existe pour

¹ Watsuji use du terme « éthiques » au pluriel car pour lui, si le schéma des relations entre individus reste le même, les interactions qui soutiennent celui-ci sont multiples. Ces interactions sont des actes humains éthiques. Ils prennent donc de multiples formes : l'acte éthique de vérité et celui de la confiance en sont deux exemples.

protéger l'être humain de lui-même, c'est-à-dire de dérives qui iraient à l'encontre de ses actes inscrits dans une compréhension éthique de l'existence communautaire.

Selon le philosophe japonais du XIX^e siècle Nakae Chômin¹, il existe deux formes de liberté : « La 'liberté morale' [qui] consiste à développer parfaitement et sans réserve aucune notre esprit et nos pensées sans subir quelque contrainte que ce soit venant de l'extérieur [...] » et « la 'liberté politique' [qui] consiste en la liberté d'agir, elle renferme tout ce qui nous fait agir par rapport à nous-même comme par rapport aux autres »². Alors que dans un deuxième temps, le philosophe anglais John Stuart Mill a exprimé, dans son œuvre, la nécessité de la liberté d'opinion selon quatre critères : 1) Une opinion censurée peut être vraie ; 2) Même si elle se révélait être fausse, elle pourrait contenir des parts de vérité ; 3) Dans le cas où l'opinion est effectivement totalement fausse, elle pourrait empêcher des opinions plus véridiques de devenir des dogmes ; 4) Car en tant que dogme, l'opinion ne sera jamais remise en question³.

Pourquoi est-ce que nous nous attachons particulièrement aux discours de ces deux philosophes aux parcours bien distincts ? C'est parce que leurs théorisations de la liberté d'expression se rapprochent bien plus qu'il n'y paraît. Elles sont fondées sur la possibilité humaine du

¹ 中江兆民 Nakae Chômin (1847 – 1901), de son vrai nom 中江篤助 Nakae Tokusuke fut un penseur politique notamment connu pour avoir largement contribué à la popularisation des doctrines égalitaires de Jean-Jacques Rousseau, prônant une pensée libérale et s'attaquant à la corruption des enclaves du gouvernement japonais de l'époque.

² Joly Jacques, « Nakae Chômin : Idées sur la société Shasetsu », in Allieux Yves-Marie, *Cent Ans de Pensée au Japon*, Arles, Éditions Philippe Piquier, 1996, p. 28.

³ Nous inviterons notamment le lecteur à se conférer à *L'Histoire de la philosophie*, publié sous la direction de Léo Strauss et Joseph Cropsey, éditions Quadrige en 2013 et son article « Théorie de la liberté » p. 885.

changement, de l'évolution ou bien, comme nous l'avons dit plus tôt, de la remise en question. C'est ainsi que, nous-même, nous définirions la liberté d'expression. Mais aussi, c'est cette forme de liberté d'expression par le savoir et l'évolution que l'œuvre *Library Wars* défend.

Dans l'*anime*, si la loi sur l'amélioration des médias est bien un outil politique problématique, la véritable lutte réside non pas tant dans l'abolition de celle-ci que dans la résistance menée contre les abus entraînés par cet excès de puissance autoritaire de la milice pro-censure. Ce sera cette idée de résistance à l'inaction et au musellement de la vérité formelle qui primera. Bien que la trame narrative suggère à chaque épisode des conflits armés, la violence visuelle en tant que telle sera plutôt évitée à l'écran. L'apparition graphique du sang, par exemple, sera des plus rares et seulement en tant qu'illustration de la nécessité de sacrifice pour la liberté. C'en est justement sa rareté qui en fait une puissante image lorsqu'elle intervient vers la fin des derniers épisodes.

Si la loi de censure a été créée avec pour raison officielle de protéger les droits de chaque citoyen, son application sera dévoyée en un outil de contrôle de masse des connaissances et des formes d'expressions artistiques. Dans son origine l'on peut toutefois comprendre cette censure comme une liberté en elle-même dans le sens où elle est sensée promouvoir la défense des droits intellectuels de l'homme. Alors la défense de la liberté d'expression deviendrait une problématique d'idéaux de justices individuelles. Quelle valeur donc donner à chaque liberté individuelle ? La question se pose ainsi sur les survenances éthiques des droits et devoirs de chacun.

De l'importance de l'accès absolu à la culture

Aidagara et l'évolution socio-éthique de l'individu

C'est sur ce point qu'intervient à nouveau le philosophe principal de notre étude, le penseur japonais, Watsuji Tetsurô. Sa théorie se fonde sur l'existence d'un espace que nous avons dénommé plus tôt comme *Aidagara* où l'être humain va, par des Actes, forger des relations avec les Autres ou bien avec des concepts¹. Le point pertinent ici est que chaque Acte est défini en tant qu'opposition du Soi à l'Autre. C'est-à-dire que l'Acte intervient justement parce que le Soi existe en dehors de l'Autre mais qu'il reste inextricable de cet entrelacement socio-éthique. La pertinence de ses théories réside dans le fait que par l'existence de cet espace *Aidagara*, nous pouvons constater que bien des notions se recoupent. Notamment dans le traitement de la censure comme théoriquement opposition (dans un sens de rejet) au développement du Soi socio-éthique. Pourtant, dans *Library Wars*, la loi de censure est comprise comme l'implication de l'Acte humain d'une autorité supérieure dans l'idée de la protection pérenne d'une éthique chez l'individu social. Mais cela se révèle, bien sûr, être un faux argument en considération de la théorie de Watsuji. Ce dernier mise au contraire sur la compétence de l'individu à s'améliorer par les interactions nourrissant des interdépendances avec Autrui ou bien des concepts. Or quoi de plus essentiel dans l'amélioration du Soi que l'accès indiscriminé à la connaissance. Et même si

¹ La raison pour laquelle nous séparons la relation à l'Autre de la relation au concept est tout simplement parce que l'Autre est une existence humaine et que le concept peut être compris comme un acte de création par l'Humain. Prenons par exemple l'*anime* lui-même. Il s'agit d'un produit culturel donc forgé par une conscience considéré comme Soi pour être consommé par un Autre, séparé et en même temps lié à ce Soi. Cette mise en confrontation rentre dans le schéma d'interactions socio-éthiques comme décrit par Watsuji.

ces œuvres étaient véritablement nocives pour l'intégration socio-éthique de l'individu, il faudrait aussi prendre en compte la capacité de ce même individu à surpasser cela pour faire évoluer son action sociale, et par incidence watsujienne, l'action sociale des Autres (puisque chacun se construit par l'Autre). Reconnaître qu'une œuvre médiatique, dans sa consommation ou dans sa diffusion, peut être un objet nocif à l'individu en tant que membre à part entière de la société est aussi reconnaître le potentiel culturel, d'influence de l'œuvre créée envers l'individu consommateur. Ainsi l'acte de consommation devient *Acte Ningen* dans l'évolution du Soi dans l'opposition watsujienne du Soi aux Autres. L'accès culturel devient alors accès à une forme de potentiel socio-éthique.

Dans *Library Wars*, il est frappant de constater l'esprit martial, puis plus tard belliqueux des factions paramilitaires. Cette lutte quasi bilatérale peut être considérée comme une forme allégorique de ce Soi luttant contre l'imposition de l'idéal d'une autorité politique Autre. Autorité politique qui finalement participe à une forme de sabotage de l'individualité de la population qu'elle régit en bloquant arbitrairement l'accès à certaines connaissances.

La problématique de ce tri de la distribution culturelle se pose aussi. Afin de sélectionner les œuvres nocives, il faut qu'elles soient consommées par le comité, ce qui résulte paradoxalement d'une forme de pollution éthique des membres de ce comité qui possède en conséquence un éventail de connaissances différentes, plus développées (par définition) que la population qu'il essaye de protéger. En contrepartie, si l'on accepte que ces œuvres soient effectivement néfastes au développement des droits humains, alors se pose la question d'une supériorité dans la réflexion éthique des membres mêmes du comité de censure. Cette supériorité supposée serait arbitraire et donc naturellement éthiquement fausse. Scénaristiquement

parlant, rien, hormis leur position politique, ne les distingue des individus qu'ils contrôlent. Mais pour une raison, jamais spécifiée, ceux-ci se voient confiés la tâche de tri des œuvres culturelles. Cette ambiguïté ne fait finalement qu'accentuer l'émergence de doutes ciblant l'existence même d'un tel appareil politique. La question du rapport à l'autorité dans un tel système de censure médiatique pose alors le problème d'inégalités dans les valorisations d'individus humains éthiques puisque le comité reste vraisemblablement composé des mêmes membres.

Comment les relations para-sociales aident à la construction du Soi éthique

Dans la lignée philosophique de l'essentialité d'interactions entre individus et leurs concepts, nous ne pouvons laisser de côté les questions concernant la validité des interactions para-sociales. Donald Horton et R. Richard Wohl avaient déjà théorisé en 1956 l'existence de relations para-sociales lors de l'interaction (virtuelle, à distance) selon un processus d'« illusion de relation en face à face avec l'interprète »¹ dans le cas des médias de masse (la radio, la télévision et le cinéma). Ils ajoutèrent même que :

Les hommes les plus lointains et les plus illustres sont rencontrés comme s'ils faisaient partie de nos pairs ; cela est vrai aussi pour le personnage d'une histoire qui prend vie dans ces médias d'une façon particulièrement vive et saisissante. Nous proposons d'appeler cette semblance de relation en face à face entre le spectateur et l'interprète une relation para-sociale².

Même dans une relation fondée sur des existences aux niveaux ontologiques radicalement différents (l'un réel humain et l'autre de manufacture artificielle), l'expérience

¹ Horton Donald et Wohl R. Richard, « Mass Communication and Para-social Interaction », in *Psychiatry* n°19, 1956, p. 215 [Notre traduction].

² Horton Donald et Wohl R. Richard, MCPI, p. 215 [Notre traduction].

acquise dans ces interactions sciemment consenties n'est ni négligeable ni à ignorer. D'autant plus qu'un des aspects possibles de ces relations para-sociales propose que :

[L]e média présente des opportunités pour le jeu des rôles auxquels le spectateur a – ou ressent qu'il a – une revendication légitime, mais pour lequel il ne trouve aucune opportunité dans son environnement social. Cette fonction du para-social peut alors être proprement appelée compensatoire [...]¹.

Le concept même d'une possibilité d'expérimentation dans l'interaction sociale laisse à penser que la défense watsujienne de l'évolution socio-éthique de l'être humain comprise aussi comme une responsabilité personnelle, a encore plus de potentiel qu'escompté. Certes, l'interaction humaine pure est un Acte irremplaçable mais il ne faudrait pas non plus négliger l'approche socio-médiatique formulée plus tôt.

Conclusion

Pour conclure, la série d'animation *Library Wars* est une production qui laisse planer, en filigrane, la critique sur l'acte de censure culturelle. Le combat contre elle est viscéral et apparaît comme une évidence puisqu'illustré depuis le point de vue des personnages principaux. Peu d'allusions sont faites aux opinions des opposants, proposant ainsi une trame scénaristique tendant plus vers le manichéisme éthique que vers le traitement nuancé des problématiques. Ainsi nous pouvons nous demander si cela n'est pas une forme de censure dans l'idéalisation.

Mais pour mettre un terme à notre article, nous pensons qu'il nous est essentiel d'attirer l'attention sur le potentiel philosophique du medium de l'animation, qu'elle soit japonaise ou non. Elle permet entre autres une meilleure

¹ Horton Donald et Wohl R. Richard, MCPI, p. 222 [Notre traduction].

accessibilité par son format transculturel ainsi qu'une continuité dans la promotion du roman et de son propos. Le cas de *Library Wars* frappe par l'urgence de son sujet. Cette œuvre n'a pas eu à trop s'inquiéter d'une quelconque censure, mais avertit sur la réelle existence ou possibilité de l'abolition de la liberté fondamentale d'expression par le savoir, quel qu'il soit. Cela est un état de fait qui fait particulièrement écho dans notre ère hyper-médiatique dans laquelle chaque information mise à disposition devrait être vérifiée dans sa véracité et où encore bien des systèmes sont soumis à des structures de censure plus ou moins bien élaborées.

Bibliographie

ALLIOUX, Yves-Marie, *Cent Ans de Pensée au Japon*, Arles, Editions Philippe Piquier, 1996.

BONAMY, Robert, *Filigrane*, juin 2011. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=97>, consulté le 21/05/21.

CONDY, Ian, *The soul of anime*, Londres, Duke University Press, 2013.

CROUSEY, Joseph et STRAUSS, Leo (dir.), SEDEYN Olivier (td.), *Histoire de la philosophie politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 3^e édition Quadrige, 2013.

FERRI, Antoni J., *Willing Suspension of Disbelief*, Maryland, Lexington Books, 2007.

HORTON, Donald et WOHL, R. Richard, « Mass Communication and Para-social Interaction », in *Psychiatry* n°19, 1956.

HYUN, Mooam, « Transnational “Anime-Song Community” : South Korean Cultural Identity as related to Japanese Popular Culture and to a Desire for the Original »,

in *The Journal of International Media, Communication and Tourism Studies*, Hokkaido, 北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院, 2014.

LAMARRE, Thomas, *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.

MORTON, Timothy, *The Ecological Thought*, Londres, Harvard University Press, 2012.

TAKAYUKI, Hamana, *Library Wars*, Production I.G, 2008.

WATSUJI, Tetsurô (aut.), YAMAMOTO, Seisaku et CARTER, Robert E., (td.), *Watsuji Tetsuro's Rinrigaku: Ethics in Japan*, Albany, State University of New York Press, 1996.

**D'une censure à l'autre : le combat pour la
liberté d'expression de la revue *Xinyue* 新月
(1928-1933)**

Jacqueline ESTRAN

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin – Lyon 3**

Résumé

Quelques intellectuels et artistes aux idées libérales se regroupent dans les années 1920/1930, pour publier une revue – Xinyue (1928-1933) – qui apparaîtra comme l'un des principaux fers de lance contre les tentatives de mainmise sur la liberté d'expression par le nouveau pouvoir en place. Le rôle joué par la revue Xinyue dans le débat sur la démocratie et les droits de l'homme pendant la période républicaine lui a valu différentes formes de censure, de tentatives d'intimidation jusqu'au meurtre, puis une longue mise à l'index jusqu'à sa réédition, en 1985. Le regain d'intérêt qu'elle a alors suscité a amené à une réévaluation de son contenu qui apparaît aujourd'hui comme constitutif à part entière du processus de modernisation de la société, de la culture et de la politique chinoises. Cet article analyse les éléments qui ont permis aux collaborateurs de la revue d'inscrire une résistance durable à la censure.

Mots clés : histoire de la censure – Xinyue – Luo Longji – Hu Shi – Wen Yiduo.

Introduction

Éminemment dépendante de l'époque dans laquelle elle se manifeste, la censure (au sens large, entendue comme l'ensemble des contraintes institutionnelles limitant la liberté d'expression) a, en Chine, une longue histoire et de multiples visages peu ou mal connus¹. Si la censure est intégrée dès le III^e siècle avant notre ère dans la conception et l'exercice du pouvoir en Chine, Marianne Bastid a montré, en retraçant son évolution, que la censure impériale a finalement un pouvoir qui reste limité et qu'elle cherche surtout à limiter l'expression de l'opposition politique sans pour autant imposer une idéologie jusqu'à la dynastie des Qing au milieu du XVII^e siècle². Cette dernière, plus sévère, met en place des mesures répressives particulièrement violentes à certaines périodes et c'est dans sa suite que s'inscrit la République de Chine proclamée le 1^{er} janvier 1912. Marquant une nouvelle étape dans cette histoire de la censure, elle a un impact majeur sur la vie intellectuelle, culturelle et politique de la population.

Les intellectuels et artistes, comme Hu Shi, Luo Longji, Xu Zhimo, Liang Shiqiu entre autres, qui se regroupent dans les années 1920/1930, pour publier la revue *Xinyue*

¹ Sur les différentes formes que peut prendre la censure et ses champs d'action, je me réfère et renvoie à Martin, Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, vol. 1, n° 21 (2006), pp. 331-345. URL : <https://www-cairn-info.ezscd.univ-lyon3.fr/revue-societes-et-representations-2006-1-page-331.htm>, consultée le 22/09/2018.

² Bastid, Marianne, « Les lettrés et l'ordre moral : la 'prison des Lettres' - Censure et inquisition sous la dynastie des Qing », *Extrême-orient Extrême-occident*, 1984, n° 4, pp. 71-80. M. Bastid constate notamment que la censure est le fait de fonctionnaires ordinaires et n'a pas donné lieu à la création d'un corps spécifique de censeurs jusqu'à la fondation de la dynastie des Qing. Voir aussi Führer, Bernhard (dir.), *Zensur – Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003.

(1928-1933) font alors partie de ceux qui défendent avec le plus de détermination la liberté d'expression. Leur indépendance et leur position dans le champ intellectuel leur ont permis d'étayer leur opposition au pouvoir en place sur la base de solides arguments. Non seulement ils alimentent le débat sur les Droits de l'homme et la nouvelle constitution en discussion à la fin des années 1920 mais ils proposent même leur propre déclaration des Droits de l'homme¹.

Censure et pouvoir dans les années 1920-1930

Corrélatrice de l'exercice du pouvoir, la censure ponctue donc de façon inégale l'histoire en Chine depuis les origines. Le renversement de la dynastie des Qing en 1911 et l'avènement de la République de Chine qui suit, auraient pu faire espérer un allègement de celle-ci mais le contexte politique et social particulièrement instable amène les nouveaux détenteurs du pouvoir à prendre rapidement des mesures coercitives relativement à la liberté d'expression, notamment dans les médias. Après une année de relative liberté sur le plan politique, le gouvernement met en place dès 1913 des mesures de contrôle (censure de type financier, avec l'obligation de verser une somme d'argent pour pouvoir publier), contrôle qui connaîtra différents stades et est légitimé par un objectif politique : conforter le pouvoir de la nouvelle république et moderniser la Chine tout en inscrivant son évolution dans la continuité de la

¹ Luo, Longji, « Lun renquan » [Les droits de l'homme en question], *Xinyue*, 1929, vol. 2 n° 5, pp. 1-25, repris dans *Renquan lunji* [A propos des droits de l'homme], Xinyue shudian, 1930, pp. 33-75. Traduit en anglais dans Angle, Stephen S. et Svensson, Marina (dirs.), *The Chinese Human Rights Reader: Documents and Commentary 1900-2000*, Armonk / London, M. E. Sharpe, 2001, pp. 138-160. L'article de Luo est traduit mais pas les 35 articles de sa déclaration des Droits de l'homme.

culture chinoise traditionnelle. Le nouveau gouvernement, en grande partie issu de la classe militaire de l'ancien empire sous la direction de Yuan Shikai, concentre les prises de position paradoxales : au pouvoir grâce aux forces révolutionnaires qui ont permis le renversement du régime dynastique, il s'oppose à elles et, tout en limitant la liberté d'expression et de publication, promeut des valeurs traditionnelles, comme les modèles de femmes vertueuses, remises à l'honneur au cours des années 1910¹.

Ces mesures coercitives et le contexte politique international génèrent des réactions fortes du côté de l'élite progressiste et des intellectuels. Ceux-ci s'expriment au travers du Mouvement pour une nouvelle culture en 1916 puis du Mouvement du 4 mai 1919, à la faveur duquel ils vont gagner le droit de prendre la parole en tant que représentants de l'opinion publique chinoise. Ils sont en effet les meneurs de la contestation contre le Traité de Versailles signé en 1919, traité qui attribue au Japon les droits allemands en Chine, là où le gouvernement chinois « officiel » n'a pas été pris en compte par les Alliés². Les intellectuels représentent dès lors un pouvoir non officiel mais légitime dans la mesure où ils font entendre la voix de

¹ Les premières années de la république voient de nombreuses luttes de pouvoir. Pour une analyse détaillée de la période, voir Bergère, Marie-Claire, Bianco, Lucien et Domes, Jürgen, *La Chine au XXe siècle – D'une révolution à l'autre (1895-1949)*, Paris, Fayard, 1989, en particulier : Chevrier, Yves, « Le printemps de la révolution et la mort du politique (1912-1913) », pp. 118-121 et Bianco, Lucien, « Seigneurs de la guerre et révolution nationaliste (1913-1927) », pp. 123-160.

² Si, en Chine, les faits sont connus et traités pour ce qu'ils sont, les histoires occidentales de la Chine évoquent plus qu'elles ne traitent réellement de ces faits, symptomatiques de la volonté impérialiste nippo-occidentale sur le territoire chinois. Parmi les ouvrages consacrés au mouvement intellectuel qui découle du Mouvement du 4 mai, voir Schwarcz, Vera, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley, University of California Press, 1986.

la Chine à l'international pour le respect de sa souveraineté sur son sol. Parmi ces intellectuels, se trouve Hu Shi, leader des deux mouvements précités qui sera aussi l'un des principaux intervenants sur la question des droits de l'homme et de la liberté d'expression au sein de la revue *Xinyue*.

1927-1928 : Le *Guomindang* et la liberté d'expression

Les années 1920 voient, avec la fondation du Parti communiste chinois en 1921, la mise en place d'une force politique majeure qui sera la principale force d'opposition au *Guomindang* (GMD), le Parti nationaliste en place. Les luttes politiques internes ainsi que des affrontements avec les puissances étrangères présentes en Chine, le Royaume-Uni et le Japon notamment, aboutissent à une prise de pouvoir par le GMD, en avril 1927, date qui marque le début de la Décennie de Nankin, une période longtemps considérée comme faste car la relative stabilité (liée à un régime autoritaire) qui règne alors a permis de mettre en place un certain nombre de réformes et d'avancées sur le plan social (notamment dans le domaine de l'instruction) mais ce fut, dans le même temps, une période redoutable pour les libertés.

L'espoir premier est celui d'une Chine unifiée dans laquelle chacun puisse s'exprimer mais les illusions disparaissent aussi vite qu'elles étaient apparues. Jiang Jieshi (Tchang Kai-shek), qui a pris la tête du GMD, veut imposer un contrôle strict de la population. S'inspirant de l'armée, il prône le respect de l'ordre et l'obéissance. Et, de fait, plus de la moitié des membres du GMD appartiennent à cette époque à l'armée¹.

Afin de légitimer ses décisions, notamment en matière de contrôle de l'expression, le GMD se réfère à la pensée

¹ Voir Bergère M. C. et al., *La Chine au XXe siècle*, pp. 178-179.

de Sun Yat-sen (1866-1925). Celui-ci, considéré comme le père de la révolution chinoise, premier président de la République de Chine et désormais décédé, avait envisagé la mise en place d'une société démocratique en Chine en trois étapes : une dictature militaire (afin de garantir la stabilité du nouveau régime), une période de tutelle (sous la direction d'un parti) et, en dernier lieu, un régime constitutionnel¹. En s'inscrivant dans la lignée de celui qui est considéré comme le père de la révolution chinoise et qui n'est plus là pour dire ce qu'il en pense, le GMD s'assure une légitimité, du moins en apparence. Et, afin de contrôler les intellectuels, qui sont peu nombreux dans les rangs de son parti, Jiang Jieshi va lancer une campagne dite « d'unité de la pensée » (*sixiang tongyi*). Celle-ci comprend notamment la distribution d'un fascicule du Parti à tous les enseignants qui ont pour devoir de l'étudier une demi-heure par jour. Cette action déclenche une salve de critiques de la part des collaborateurs de *Xinyue*, en particulier de Luo Longji qui en fait une critique dans son article intitulé « A ceux qui briment la liberté d'expression »² et de Liang Shiqiu³. Hu Shi, qui a étudié sous la direction de John Dewey aux Etats-Unis, se charge de démonter l'argumentation proposée par le GMD sur la base de la pensée de Sun Yat-sen, dans plusieurs articles implacables qui traitent à la fois des fondements de la pensée de Sun Yat-sen et de leur transposition dans le domaine politique.

La volonté de prise de contrôle sur la liberté de pensée et d'expression s'accompagne d'une mise au pas des opposants politiques : campagne anti-communiste qui se traduit par des exclusions, des arrestations, puis des

¹ Sur Sun Yat-sen, voir Chesneaux, Jean, *Sun Yat-sen*, Editions Complexe, 1982 [1959].

² « Gao yapo yanlun ziyou zhe », *Xinyue*, vol. 2 n° 6/7 (1929), pp. 1-17.

³ « Lun sixiang tongyi » [A propos de l'unité de la pensée], *Xinyue*, vol. 2 n° 3 (1929), pp. 1-10.

exécutions, des membres du Parti communiste chinois à partir d'avril 1927, interdiction de tous les partis politiques hormis le GMD en octobre 1928.

Plus tard, en 1934, dans un dernier effort pour tenter de gagner la population à ses vues et favoriser la cohésion sociale, Jiang Jieshi lancera le Mouvement de la vie nouvelle, qui met en avant des valeurs s'inspirant des valeurs traditionnelles confucéennes tout en prenant pour modèle certains mouvements chrétiens américains¹.

La revue *Xinyue* : positionnement dans le champ politique

Dans le cadre de sa campagne anti-communiste, c'est aux personnalités représentatives que le GMD s'en prend, celles qui servent de références et de points de repère aux sympathisants communistes, avec pour vraisemblable objectif, avec ces exemples, d'effrayer et conditionner l'ensemble de la population. La militante féministe Xiang Jingyu (1895-1928) fut l'une des victimes de cette campagne. Après avoir contribué au Mouvement mi-travail, mi-études en France et y être venue elle-même, elle part étudier en U.R.S.S. puis a en charge la question des femmes au sein du PCC. Arrêtée peu de temps après son retour en Chine, elle est exécutée le 1^{er} mai 1928².

Mais l'effet ne sera pas celui escompté : cette position du GMD entraîne, d'une part, une radicalisation de l'engagement des sympathisants communistes et, d'autre part, un mouvement de solidarité entre intellectuels quelle que soit leur appartenance politique. C'est ainsi que la

¹ Voir Dirlik Arif. « The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution », *The Journal of Asian Studies*, vol. 34, n° 4 (1975), pp. 945-981.

² Sur la vie de Xiang Jingyu, voir Gipoulon, Catherine, « Xiang Jingyu ou les ambiguïtés d'une carrière entre féminisme et communisme », *Études chinoises*, n° 5 (1986), pp. 101-131.

maison d'édition *Xinyue*, identifiée dans le champ littéraire comme libérale et bourgeoise, publie des écrivains ouvertement communistes, comme Hu Yepin et Ding Ling ¹, et proclame son soutien aux communistes emprisonnés. C'est dans cet esprit que Hu Shi rendra visite à Chen Duxiu (1879-1942), leader du Mouvement pour une nouvelle culture et membre fondateur du PCC, incarcéré par le GMD de 1932 à 1937, et demandera publiquement, pour lui, un procès juste et équitable.

L'engagement politique des collaborateurs de *Xinyue* ne date pas de 1927, moment où ils s'associent pour fonder une maison d'édition et alors que le GMD limite les libertés individuelles. Tous se sont investis précédemment dans des associations et / ou publications à caractère politique avec cette particularité qu'ils n'ont jamais souhaité intégrer un parti politique officiel, que ce soit le GMD ou le PCC. Ce qui les intéresse, c'est le débat d'idées, la réflexion qui sous-tend et génère le changement social et politique. En 1922, Hu Shi lance un hebdomadaire qu'il souhaite consacrer précisément au débat d'idées, le *Nuli zhoubao* [L'effort]. En 1924, Liang Shiqiu et Wen Yiduo fondent aux Etats-Unis, où ils étudient, une association en réaction au racisme dont ils sont victimes en tant que Chinois et dans le cadre de laquelle ils élaborent une réflexion personnelle sur ce qu'ils appellent le « Nationalisme du long fleuve » (*Dajiang de guojiazhuyi*), une forme de nationalisme qui doit permettre à la Chine de trouver sa place dans le concert des nations. En 1924, Hu Shi et Chen Xiying participent au lancement de la revue *Xiandai pinglun* [Critique

¹ La maison d'édition *Xinyue* publie le premier recueil de textes de Hu Yepin (1904-1931) en 1927 (*Shengtu*, Le disciple) ainsi qu'un recueil de nouvelles de Ding Ling (1904-1986) en 1931 (*Yi ge ren de dansheng*, La naissance d'une personne). Tous deux sont des amis de Shen Congwen qui intervient vraisemblablement pour rendre ces publications possibles.

contemporaine] qui a, elle aussi, pour objectif d'intervenir dans le débat public¹.

Conscients de la mise en place de ce qui s'apparente de plus en plus à une dictature, les collaborateurs de *Xinyue* vont donc publier un nombre conséquent d'articles (une cinquantaine) pour s'opposer à cette privation de leurs libertés, articles que l'on peut regrouper en trois grands thèmes :

- La liberté d'expression et la liberté de pensée
- Les Droits de l'homme et la constitution provisoire
- Le système politique et le système législatif en général.

Ces articles très offensifs s'en prennent directement à la ligne idéologique du GMD. Liang Shiqiu associe son article sur l'unité de la pensée voulue par le GMD, à des essais sur la nécessité d'un esprit critique, sur la pensée de Sun Yat-sen et sur la liberté de pensée en général, remettant en cause selon des angles d'approche multiples l'idéologie officielle.

Hu Shi publie, pour sa part, trois articles conséquents dans lesquels il interroge le rôle du GMD à partir du Mouvement pour une nouvelle culture (1916), les problèmes posés par la position idéologique du GMD et les perspectives d'avenir proposées par ce Parti.

Luo Longji critique, lui, directement un des trois leaders du GMD, Wang Jingshu, ainsi que le GMD et ceux qui briment la liberté d'expression.

La liberté académique (abordée notamment par Dong Renjian et Peng Jixiang) fait aussi partie des thèmes traités, un thème qui touche particulièrement les collaborateurs de la revue, la plupart d'entre eux étant enseignants.

¹ Sur les activités politiques des collaborateurs de la revue, voir Estran, Jacqueline, « 2. 3. Les activités politiques du groupe », in *Poésie et liberté dans la Chine républicaine : la revue Xinyue (1928-1933)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010, pp. 33-36.

À ces articles, Liang Shiqiu, Hu Shi et Luo Longji en ajoutent sur la période de tutelle et la constitution provisoire qu'ils réclament afin de garantir les Droits de l'homme et notamment la liberté de pensée et la liberté d'expression. Luo Longji va jusqu'à proposer sa vision des Droits de l'homme en 35 articles¹.

Les articles rédigés entre 1928 et 1931 par les collaborateurs de *Xinyue* les font apparaître comme les plus ardents défenseurs des Droits de l'homme en Chine à l'époque². Ils sont parfois même qualifiés de « Groupe des Droits de l'homme » (*Renquanpai*)³.

Cet engagement amène également leurs contemporains à les voir comme une troisième force politique, aux côtés du GMD et du Parti communiste chinois qui, bien que traqué par le GMD, étend son influence dans les zones rurales.

Si l'indépendance de la revue et le capital culturel reconnu à ses principaux collaborateurs leur assurent une certaine liberté d'expression, celle-ci ne dure pas néanmoins et les deux collaborateurs les plus engagés, Hu Shi et Luo Longji, subissent personnellement des tentatives d'intimidation et de censure et à partir de 1929.

¹ Pour une liste de ces articles, voir les tableaux en annexe, extrait d'Estran, Jacqueline « Répertoire méthodique des articles publiés dans *Xinyue* », in *Poésie et liberté*, pp. 300-304.

² Voir Svensson, Marina, « The Xinyue Group and Human Rights: The Liberal View », in *Debating Human Rights in China – A Conceptual and Political History*, 2002, pp. 160-170.

³ Svensson, M. « The Xinyue Group and Human Rights... », M. Svensson cite Qu Qiubai qui consacre un article au groupe intitulé « Zhongguo renquanpai de zhenmianmu » [Le véritable visage du groupe chinois des Droits de l'homme], *Buershiweike*, vol. n° 6 (1931).

Les tentatives de censure du *Guomindang* sur *Xinyue*

C'est d'abord Hu Shi qui est visé. Personnalité incontournable du monde intellectuel, il est à l'origine des principales évolutions de la Chine moderne : passage de la langue classique (*wenyan*) à la langue vernaculaire (*baihua*) dans le domaine littéraire, auteur des premiers poèmes en *baihua* et de la première pièce de théâtre parlé (*huaju*), promoteur d'une approche scientifique dans tous les domaines d'études. Il apparaît alors comme le moteur du groupe, c'est lui qui rédige les articles les plus provocateurs et argumentés contre le *Guomindang* alors que celui-ci s'acharne à limiter toujours plus la liberté d'expression. Ainsi, en mars 1929, lorsque le Parlement vote un texte autorisant l'arrestation et la condamnation de toute personne s'opposant à la révolution/au Parti (nationaliste), sans passer par un juge ou une quelconque instance judiciaire, Hu Shi rédige un article de protestation et l'envoie pour publication à un journal mais l'article est intercepté par la censure et ne sera jamais publié. Il s'ensuit une campagne de dénigrement à l'encontre de Hu Shi dans des périodiques officiels mais ces attaques publiques contre l'un des intellectuels les plus brillants de la période – dont l'engagement a permis le Mouvement pour une nouvelle culture et une réforme de la littérature qui marque une rupture sans précédent et une évolution nécessaire en Chine – a surtout pour effet de mobiliser les intellectuels à ses côtés.

En avril 1929, Hu Shi fonde une société, la *Pingshe* (Société de la paix) qui a pour projet de réunir des intellectuels afin de discuter des problèmes sociaux et politiques que connaît la Chine et de leur apporter des solutions. Elle comprend notamment Luo Longji et Liang

Shiqiu et leurs discussions donnent lieu à la publication d'articles dans *Xinyue*¹.

Après les attaques par presse interposée, Hu Shi reçoit du GMD un avertissement en octobre 1929 pour un article qui met directement en cause le Parti nationaliste : il y démontre le caractère conservateur et réactionnaire du GMD en relevant les éléments promus par ce parti et qui vont à l'encontre des idées défendues par le Mouvement pour une nouvelle culture, un mouvement auquel s'est ralliée toute l'élite progressiste et cela, alors que le GMD sait pertinemment qu'il n'est pas suivi par cette élite dont il a besoin pour permettre au pays de sortir de la crise économique, sociale et politique dans laquelle il se trouve². Avec cet article, Hu Shi fait ressortir le décalage existant entre le parti au pouvoir et l'évolution appelée par la population, au moment où ce parti prétend s'imposer comme parti unique, seul capable de moderniser le pays.

Le GMD s'en prend, ensuite, à l'université dans laquelle Hu Shi enseigne (*Wusong zhongguo gongxue*, connue sous le nom de *China College*), ce qui amènera Hu Shi à quitter celle-ci, non sans avoir, au préalable, déclaré publiquement que ses prises de position n'engagent que lui et pas l'institution dans laquelle il officie.

Luo Longji est un ancien étudiant de l'institut Qinghua qui a fait des études de sciences politiques aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, et rédigé une thèse sur les élections parlementaires en Angleterre. De retour en Chine en 1928, il rejoint Hu Shi au *China College* pour y enseigner et s'investit dans l'action politique par des articles dans la

¹ Hu Shi évoque les réunions de la société dans l'article « Women zou na tiao lu ? » [C'est sur cette voie que nous sommes engagés ?], *Xinyue*, vol. 2 n° 10 (1929).

² « Xin wenhua yundong yu Guomindang » [Le mouvement pour une nouvelle culture et le Guomindang], *Xinyue*, vol. 2 n° 6/7 (1929), pp. 1-15.

revue¹, la création ou la participation à des associations, puis la création de son propre parti politique en 1931². Dans la revue, il se bat aux côtés de Hu Shi pour promouvoir un débat public sur la question des droits de l'homme et de la liberté d'expression. Il est rédacteur en chef du quatrième comité de rédaction de la revue, d'octobre 1930 à décembre 1931.

Au moment où il prend en charge la rédaction de la revue, en novembre 1930, Luo Longji est arrêté. Il relate les conditions de son arrestation dans un numéro de la revue³ et en profite pour dénoncer la mainmise du GMD sur les instances judiciaires et policières du pays. Cette arrestation – qui apparaît clairement comme une tentative d'intimidation – ne l'empêche pas, dans un premier temps, de parler. C'est Hu Shi qui intervient pour faire cesser la garde à vue de Luo Longji puis, lorsque, peu après, Luo Longji perd son poste, l'aide en lui confiant des traductions.

Les tentatives d'intimidation vont en augmentant au cours de l'année 1931. En septembre, ce sont quatre cents exemplaires de la revue qui sont saisis ; une saisie qui se fait en représailles d'un article de Luo Longji intitulé

¹ On peut noter également que la publication de la revue *Xinyue* n'empêchera pas Hu Shi de participer à d'autres projets éditoriaux. Ainsi, peu de temps après le lancement de la revue *Xinyue*, il lance avec Luo Longji et Gao Yihan le *Mensuel de Wusong* (*Wusong yuekan*, sept. 1928 – juil. 1930), d'après le nom de l'université dans laquelle il enseigne avec plusieurs autres intellectuels du groupe *Xinyue*.

² Sur Luo Longji, voir Fröhlich Thomas, « Das Recht auf Expertenheerrschaft – Luo Longji (1896-1965) und die chinesische Rezeption der Menschenrechte », *Asiatische Studien – Etudes asiatiques*, vol. 50 n°1 (1996), pp. 29-53 ; Spar Frederic J. « Human Rights and Political Engagement : Luo Longji in the 1930s », in Jeans Roger B. (dir.), *Roads Not Taken: The Struggle of Opposition Parties in Twentieth-Century China*, Boulder, Westview Press, 1992.

³ L'arrestation de Luo Longji n'a duré qu'une demi-journée. Voir « Wo de bei pu de jingguo yu fangan » [Mon arrestation et les réflexions qu'elle m'inspire], *Xinyue*, vol. 3 n° 3 (1930).

« Qu'est-ce que gouverner par la loi ? »¹. Luo Longji y met certes en cause le GMD, mais il n'est pas le seul, il a été précédé en cela par Hu Shi. Celui-ci ne s'exprime alors plus guère par l'intermédiaire de la revue *Xinyue*, il travaille à cette époque à la réforme de l'université de Pékin qu'il a réintégrée en novembre 1930. Luo Longji n'a pas la renommée de Hu Shi et ne bénéficie pas du même soutien. Les autorités profitent vraisemblablement de son isolement à Shanghai pour tenter d'affaiblir la revue et la réduire au silence. L'ouvrage publié par la maison d'édition Xinyue intitulé *Lun renquan* [À propos des droits de l'homme], et qui reprend les principaux articles publiés sur ce sujet dans la revue est également saisi.

Divers événements soulignent le rôle de la revue dans le domaine politique à ce moment précis. C'est au cours de cette période, en mai 1931, que paraît, dans un journal de Shanghai, un article présentant le « mouvement Xinyue » (*Xinyue pai*) comme l'une des trois forces politiques en présence sur la scène chinoise, aux côtés du communisme et de la théorie des Trois principes du peuple (*Sanmin zhuyi*) de Sun Yat-sen. Luo Longji lui-même est surpris de l'importance que l'on accorde à la revue².

Les réactions de *Xinyue* à la censure

Dans un premier temps, les tentatives de pression amènent les collaborateurs de la revue à se mobiliser encore plus massivement sur la question de la liberté d'expression, dans une attitude de provocation à l'encontre du pouvoir,

¹ « Shenme shi fazhi » [Qu'est-ce que gouverner par la loi ?], *Xinyue*, vol. 3 n° 11 (1931). Voir lettre de Xu Zhimo du 9-9-1931, *Xu Zhimo quanji* [Œuvres de Xu Zhimo], vol. 5, Nanning, Guangxi minzu chubanshe, 1991, p. 157.

² Voir Lettre de Luo Longji à Hu Shi n° 553, *Hu Shi laiwang shuxin xuan* [Correspondance de Hu Shi], vol. 2, 1983, pp. 63-64. Le journal cité par Luo Longji est le *Minbao* [Journal du peuple].

comme lorsque Luo Longji relate son arrestation, décrivant par le menu les questions posées et ses réponses non sans ironie. Non seulement les policiers venus l'interpeller le font sans mandat mais ils lui demandent de signer un document leur permettant de fouiller son casier à l'université. Et lorsqu'on finit par lui donner une raison à son arrestation, c'est pour lui dire qu'il est à la fois soupçonné d'être communiste et d'être un leader nationaliste. Dans son échange avec les policiers, Luo se réfère systématiquement à la loi en demandant un mandat ou des preuves, ce qui, ajouté à son statut d'enseignant à l'université, déstabilise quelque peu ses interlocuteurs. Heureusement, les policiers le ramènent chez lui assez rapidement, sans lui fournir d'explication mais sans doute en raison de l'intervention de Hu Shi.

La communication de Luo Longji sur son arrestation relève d'une stratégie récurrente chez les collaborateurs de *Xinyue*. Leurs articles sont en effet la principale source d'information sur ce qui leur arrive : les pressions qu'ils subissent, leurs réunions, leurs prises de position, les lettres qu'ils reçoivent. Ils décrivent et publient tout. Cette stratégie présente l'avantage, d'une part, de laisser une trace des tentatives d'intimidation ou de censure (là où pour des personnes inconnues, on n'en a pas, ce qui a eu pour conséquence de permettre au GMD d'exécuter des centaines voire des milliers de sympathisants communistes) et, d'autre part, de démontrer par l'exemple qu'une communication transparente est possible. Ainsi, ils publient des lettres les critiquant et y apportent une réponse.

Leur résistance aux tentatives de censure repose, par ailleurs, sur leurs connaissances, leurs compétences dans des domaines variés et leur capacité à argumenter. Ils se fondent en effet tous sur une connaissance approfondie de la pensée de Sun Yat-sen pour réfuter l'approche qu'en donne le GMD comme ils se servent de leur connaissance

de l'histoire de la pensée politique occidentale pour étayer leur argumentation.

Dans un second temps, après l'arrestation de Luo Longji, on observe un glissement : la critique est toujours présente mais elle est moins directe, elle passe au travers de traductions (comme la traduction de « The Dangers of Obedience » de Harold Laski, *Xinyue*, vol. 3 n° 5/6) ou la présentation de systèmes politiques étrangers, notamment celui des Etats-Unis.

Finalement, lorsque Hu Shi puis Luo Longji quittent la revue pour s'impliquer ailleurs, celle-ci ne survit que quelques mois.

Tous deux trouvent refuge dans le nord, Hu Shi à l'université de Pékin, Luo Longji à Tianjin. Le premier est impliqué dans la refonte de l'université et rencontre Jiang Jieshi en 1931, une rencontre qui témoigne, au minimum, du crédit accordé à Hu Shi par le plus illustre représentant du GMD. Luo Longji est recruté par le *Yishibao* ([Le bénéfique] un périodique d'envergure nationale basé dans la ville portuaire de Tianjin, à une centaine de kilomètres de Pékin. C'est un périodique indépendant qui recrutera plusieurs anciens collaborateurs de *Xinyue*).

Les collaborateurs de la revue *Xinyue* qui se sont retrouvés dans le projet de maison d'édition et de revue à Shanghai réintègrent progressivement le nord de la Chine et Pékin dans les années 1930. Ils y bénéficient d'une relative tranquillité, le GMD étant basé à Nankin, près de Shanghai. On peut se demander d'ailleurs si le GMD avait les moyens de continuer à faire pression sur la région de Pékin. Les intellectuels du nord sont traditionnellement connus pour leur intransigeance et leur intégrité. Outre l'éloignement géographique de la région de Shanghai où ils se sont réunis autour de la revue, le groupe *Xinyue* perd, en 1931, Xu Zhimo, le poète qui avait réuni autour de lui depuis 1923 des personnalités aussi diverses que Wen

Yiduo, Hu Shi ou encore Shen Congwen et ce décès est l'un des facteurs qui a contribué à desserrer les liens entre ces combattants pour la liberté.

A posteriori, on constate que c'est bien la volonté de contrôle de la liberté d'expression par le GMD qui a fait émerger ce qui apparaîtra plus tard comme le premier mouvement en faveur des Droits de l'homme en Chine. Hu Shi, ancien élève de John Dewey (1859-1952)¹, prônait notamment le suffrage universel, rétorquant à ceux qui doutaient de cette possibilité dans une Chine largement analphabète que la démocratie doit s'apprendre et qu'elle ne peut s'apprendre que par la pratique et en commettant des erreurs. Ensemble, Hu Shi, Luo Longji et Liang Shiqiu demandaient que l'état garantisse la liberté d'expression et cela par la loi, au travers d'une constitution.

Luo Longji, dans son article « A ceux qui briment la liberté d'expression » annonçait que tous les pouvoirs qui avaient tenté de limiter la liberté d'expression finissaient par être renversés et qu'il est plus risqué de limiter la liberté d'expression que de l'autoriser, comme un avertissement au pouvoir en place qui n'en a pas tenu compte. Il cite Rome et son opposition au christianisme qui finit par l'emporter, les révolutions anglaises de 1641 et 1688, la Révolution française ou encore la répression américaine de 1798, terminant sur la dynastie des Qing qui, malgré ses efforts pour contrôler l'expression, n'a pu empêcher Sun Yat-sen d'écrire ce qu'il avait à dire et la dynastie d'être renversée.

¹ Hu Shi a étudié aux Etats-Unis de 1910 à 1917 et préparé un doctorat sous la direction de John Dewey, représentant du pragmatisme, portant sur la logique dans la pensée traditionnelle chinoise. John Dewey, venu en Chine de mai 1919 à 1921, y a tenu des conférences sur la pensée scientifique et la démocratie.

La seconde censure

Si les collaborateurs de la revue continuent à prendre la parole après l'arrêt de la publication, c'est en général de façon isolée et avec une audience moindre. Le climat politique se radicalise et se polarise entre les partisans du PCC et ceux du GMD. Les collaborateurs de *Xinyue* ne se retrouvent dans aucun de ces extrêmes et l'assassinat de Wen Yiduo¹, en 1946, par la police politique du GMD à la suite d'une prise de parole publique, marque la fin d'un possible engagement.

Avec l'avènement de la République populaire de Chine, la revue et ses collaborateurs expérimentent une nouvelle forme de censure : ils sont, pour les moins connus d'entre eux, littéralement effacés de l'histoire de la période (comme le dramaturge Chen Chuhuai dont le nom même est confondu avec celui d'un autre dans les histoires de la littérature de l'époque), pour les plus connus, présentés sous un jour qui ne reflète ni leurs actions ni leur pensée. Leurs textes étant inaccessibles, personne ne peut contester la vision officielle proposée de leur rôle et de leurs opinions politiques. C'est ainsi que leur engagement en faveur des communistes est, par exemple, complètement effacé et qu'ils sont présentés comme des libéraux bourgeois, partisans du capitalisme occidental. Leurs recherches sur la culture et l'histoire chinoises sont elles aussi ignorées et d'autant plus qu'ils furent parmi les premiers en Chine à s'intéresser à ce passé, d'abord rejeté par le Mouvement

¹ Wen Yiduo (1899-1946) fait partie des personnalités représentatives de la revue *Xinyue*. Il a beaucoup contribué à la constitution du groupe avant la publication de la revue et a surtout publié dans celle-ci des articles sur la littérature traditionnelle et contemporaine chinoise et anglaise. Son engagement politique s'affirme plus tardivement, dans les années 1940, et c'est après avoir rendu hommage à la mémoire d'un membre de la Ligue démocratique, Li Gongpu (1900-1946), victime de la police du GMD, qu'il fut assassiné par cette même police.

pour une nouvelle culture. La réécriture de leur histoire s'est donc faite tant sur leur action politique que sur leurs écrits académiques.

Conclusion – et après

Hu Shi et Liang Shiqiu ont quitté la Chine continentale pour s'installer à Taiwan puis aux Etats-Unis. Luo Longji est, lui, resté en Chine mais taxé de droitier dans le cadre de la campagne anti-droitier de 1957, il est emprisonné puis meurt (1965) au début de la révolution culturelle.

En 1985, un fac-similé de la revue *Xinyue* est publié en République Populaire de Chine, une publication qui a ouvert la voie à une réévaluation radicale – bien que progressive – des apports de la revue et de ses collaborateurs à l'histoire politique et littéraire de la période républicaine (1912-1949). Nombreux sont les intellectuels de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle qui se sont retrouvés dans les prises de position courageuses et affirmées des collaborateurs de la revue, en particulier sur la question des droits de l'homme et de la liberté d'expression.

Parmi les éléments saillants de la réflexion développée par des penseurs aussi différents que le furent Liang Shiqiu, Luo Longji ou Hu Shi, le refus de se référer à une idéologie est sans doute le point commun qui leur a permis de se retrouver dans leur combat mais aussi de perdurer dans le temps. De fait, c'est leur volonté de porter un regard scientifique sur la société, la culture, l'histoire chinoises, indépendamment d'une idéologie, qui sert aujourd'hui de point de départ à la réflexion de leurs successeurs¹.

Si la censure de deux régimes autoritaires s'est portée sur les défenseurs de la liberté d'expression que furent les collaborateurs de la revue *Xinyue*, leurs textes sont

¹ Voir, par exemple, les travaux de Fu Guoyong (1967-).

néanmoins restés et servent aujourd'hui de fondement en Chine à la réflexion sur une société future dans laquelle démocratie et liberté d'expression seraient possibles, démontrant que la censure n'empêche pas d'espérer et que le combat pour la liberté n'est limité ni dans le temps ni dans l'espace.

Annexe : Principaux articles publiés dans *Xinyue* autour de la liberté

Liberté d'expression et liberté de pensée

DONG Renjian : « Daxue de xueshu ziyou » (La liberté académique à l'université) vol. 3 n° 1

HU Shi : « Zhi nan, xing ji bu yi » (Connaître une difficulté est une chose, la dépasser en une autre) vol. 2 n° 4

« Xin wenhua yundong yu Guomindang » (Le mouvement pour une nouvelle culture et le Guomindang) vol. 2 n° 6/7

« Women zou na tiao lu? » (C'est sur cette voie que nous sommes engagés ?) vol. 2 n° 10

LIANG Shiqiu : « Luosu lun sixiang ziyou » (B. Russell à propos de la liberté de pensée) vol. 1 n° 11

« Lun sixiang tongyi » (A propos de l'unification de la pensée) vol. 2 n° 3

« Lun piping de taidu » (Une attitude critique) vol. 2 n° 5

« Sun Zhongshan xiansheng lun ziyou » (Sun Yat-sen à propos de la liberté) vol. 2 n° 9

« Sixiang ziyou » (La liberté de pensée) vol. 2 n° 11

LIANG Shuming : « Guanyu 'women zou nei tiao lu ? ' yi wen de taolun » (A propos de la discussion soulevée par l'article de Hu Shi : « C'est sur cette voie que nous sommes engagés ? ») vol. 3 n° 1

LUO Longji : « Gao yapo yanlun ziyou zhe » (A ceux qui briment la liberté d'expression) vol. 2 n° 6/7

« Wo dui dangwu shang de 'Jinqing piping' » (Ma critique sur les affaires du parti) vol. 2 n° 8

« Wang Jingshu lun sixiang tongyi » (Wang Jingshu à propos de l'unification de la pensée) vol. 2 n° 12

« Fucong de weixian » (Du danger de la soumission aveugle) vol. 3 n° 5/6
 PAN Guangdan : « Renwen xuanshi yu zhonghua minzu » (Le choix humaniste et la nation chinoise) vol. 3 n° 2
 PENG Jixiang : « Wenhua jingshen » (Quel esprit dans les affaires culturelles) vol. 3 n° 5/6

Droits de l'homme et constitution provisoire

HU Shi : « Mingjiao » (De la religion du nom) vol. 1 n° 5
 « Women shenme shihou cai keyou xianfa? » (Quand donc pourrons-nous avoir une constitution ?) vol. 2 n° 4 (et autres) « Renquan yu yuefa de taolun » (Discussion sur les droits de l'homme et la constitution provisoire) vol. 2 n° 4
 « Renquan yu yuefa » (Droits de l'homme et constitution provisoire) vol. 2 n° 7
 LUO Longji : « Lun renquan » (A propos des droits de l'homme) vol. 2 n° 5
 « Wo de beipu de jingguo yu fangan » (Mon arrestation et les réflexions qu'elle m'inspire) vol. 3 n° 3
 « Yuefa yu xianfa » (Constitution et constitution provisoire) vol. 3 n° 5/6
 « Renquan bu neng liu zai yuefa li » (Les droits de l'homme ne peuvent être dépendants d'une constitution provisoire) vol. 3 n° 7
 « Dui xunzheng shiqi yuefa de piping » (Critique de la constitution provisoire de la période de tutelle) vol. 3 n° 8

« Women bu zhuzhang tianfu renquan » (Nous ne préconisons pas des droits de l'homme naturels) vol. 3 n° 8
 « Renquan shiyi » (Expliquons la question des droits de l'homme) vol. 3 n° 10

Systèmes politique et législatif

LIU Dajie : « Zhengzhi qixiangxue » (Le climat politique) vol. 2 n° 12
 LUO Longji : « Meiguo weixing kaoshi zhidu yiqian zhi lizhi » (Le système politique américain avant l'instauration du système des examens nationaux) vol. 1 n° 8, 9, 10
 « Meiguo de lizhifa yu lizhiyuan » (La loi et le tribunal administratif des fonctionnaires américains) vol. 2 n° 1
 « Zhuanjia zhengzhi » (La politique des experts) vol. 2 n° 2
 « Women yao shenmeyang de zhengzhi zhidu » (Quel système politique nous voulons) vol. 2 n° 12
 « Lun gongchanzhuyi » (A propos du communisme) vol. 3 n° 1
 « Women yao caizheng guanli quan » (Nous voulons le pouvoir de l'administration des finances) vol. 3 n° 2
 « Zhengzhijia de taidu » (L'attitude des hommes politiques) vol. 3 n° 5/6
 « Minhui xuanju yuanlai ruci » (Le vote du Congrès national) vol. 3 n° 7
 « Zongtong wenti » (La question d'un président) vol. 3 n° 7

« Guomin huiyi de kaimuci » (Le discours d'ouverture du Congrès national du 5 mai 1931) vol. 3 n° 8
 « Meiguo guanli de fenji » (Les catégories de fonctionnaires américains) vol. 3 n° 8
 « Meiguo guanli de kaoshi » (Les examens des fonctionnaires américains) vol. 3 n° 10
 « Lun zhongguo de gongchan » (A propos du parti communiste chinois) vol. 3 n° 10
 « Shenme shi fazhi » (Qu'est-ce que le gouvernement par la loi) vol. 3 n° 11
 MEI Ru'ao : « Xiandai faxue de qushi » (Tendances du Droit moderne) vol. 4 n° 2
 QIAN Jiuwei : « Yingguo neige zhi chengli de yanjiu » (La fondation du cabinet parlementaire anglais) vol. 3 n° 2, 4
 QU Shiying : « Weiwulun yu wuzhi » (Matérialisme et biens matériels) vol. 2 n° 4
 WANG Zaoshi : « Zuori zhongguo de zhengzhi » (La politique chinoise d'autrefois) vol. 3 n° 9
 « Zhengdang de fenxi » (Analyse du parti politique) vol. 3 n° 12
 YE Qing : « Zenyang jie jue zhongguo de caizheng wenti » (Comment régler la question des finances chinoises) vol. 3 n° 1

Bibliographie

ANGLE, Stephen C. et SVENSSON, Marina (dirs.), *The Chinese Human Rights Reader: Documents and Commentary 1900-2000*, Armonk / London, M. E. Sharpe, 2001.

BERGERE, Marie-Claire, BIANCO Lucien, DOMES Jürgen, *La Chine au XXe siècle – D'une révolution à l'autre (1895-1949)*, Paris, Fayard, 1989.

DARNTON, Robert, *De la censure – Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 2014.

ESTRAN, Jacqueline, *Poésie et liberté dans la Chine républicaine : la revue Xinyue (1928-1933)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010.

ESTRAN, Jacqueline, « Liang Shiqiu et la revue Xinyue (1928-1933) », *Etudes chinoises*, vol. XXI n° 1-2 (2002), pp. 261-273.

ESTRAN, Jacqueline, « Le rôle de la revue Xinyue (1928-1933) dans l'introduction des littératures étrangères en Chine », *Cahiers de la Société Asiatique*, Paris-Louvain, Peeters, 2005, pp. 407-431.

ESTRAN, Jacqueline, « Un monde rêvé : la France dans la revue Xinyue (1928-1933) », [*Transtext\(e\)s - Transcultures*](#), n° 1 (2006), pp. 167-181.

ESTRAN, Jacqueline, « Occident et occidentalisme dans la Chine des années 1920 : le cas de la revue Xinyue (1928-1933) », *Sismographie des luttes – Répliques, Vers une histoire globale des revues critiques et culturelles XIXe XXe siècles*, Nouvelles éditions Place, 2021, pp. 152-159.

FRÖHLICH, Thomas, « Das Recht auf Expertenheerrschaft – Luo Longji (1896-1965) und die chinesische Rezeption der Menschenrechte », *Asiatische Studien – Etudes asiatiques*, vol. 50 n°1 (1996), pp. 29-53.

FÜHRER, Bernhard, *Zensur – Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003.

HU Shi, *Hu Shi laiwang shuxin xuan* [Correspondance de Hu Shi], éd. (Zhongguo shehui kexueyuan jindai shi yanjiu suo, 3 vol., Hong Kong, Zhonghua shuju, 1983.

MARTIN, Laurent (dir.), *Les censures dans le monde XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

SVENSSON, Marina, *Debating Human Rights in China – A Conceptual and Political History*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

TUNG, Constantine, *The Search for Order and Form: The Crescent Moon Society and the Literary Movement of China 1928-1933* (thèse), Claremont University, 1971.

La loi Fraga sur la presse (1966) : ouverture ou « épée de Damoclès » dans l'Espagne franquiste ? L'écriture de Jiménez Lozano

María MERINO

Université de Valladolid

Résumé

En 1966, la loi sur la presse, dite « Loi Fraga » du nom du ministre de l'Information et du Tourisme, Manuel Fraga Iribarne, supprime la procédure de la censure préalable qui était en vigueur depuis 1938. À partir de cette loi, qui amorce une certaine tolérance et soi-disant ouverture à la liberté d'expression, les directeurs des périodiques sont tenus responsables de ce qu'ils publient dans les journaux. À ce titre, ils reçoivent des menaces constantes de la part des censeurs, des avertissements et des sanctions allant jusqu'au retrait de la publication censurée. Des journalistes comme Miguel Delibes, directeur de El Norte de Castilla et Josep Vergès, directeur de la revue Destino, se plaignent fréquemment dans leur correspondance des difficultés créées par la censure. Par ailleurs, José Jiménez Lozano, sous-directeur de El Norte de Castilla et grand ami de Delibes, ironise sur l'impact de la censure qui devenait parfois un stimulant intellectuel pour le journaliste cherchant ainsi les chemins pour la contourner, avant et après la loi de 1966. L'objectif de ces pages est de montrer l'ambiguïté de la Loi Fraga et ses conséquences, dans un contexte politique de contrôle de la presse, à travers le prisme de José Jiménez Lozano.

Mots clés : Loi Fraga – Espagne franquiste – censure – presse – Jiménez Lozano

Introduction

La promulgation de la *Ley de prensa e imprenta* (Loi de la presse et de l'imprimerie) en 1966 abolit la censure préalable des publications. Elle constitue donc un point d'infléchissement dans le contrôle par l'État de l'information et de la communication. Néanmoins, comme le montre Bordería Ortiz, « une même obsession ne lâche pas un instant le franquisme, celle de contrôler la communication de masse »¹.

Le contrôle de la presse est né dans un contexte historique bien précis, celui de la guerre civile espagnole (1936-1939). Ce fut dans les deux camps que la censure de la presse s'imposa : la presse était devenue une arme de plus face à l'ennemi. Le camp victorieux, sous la direction du Général Franco, l'a maintenue pendant les vingt-six années suivantes, car il concevait la presse comme un service public mis à contribution par le nouvel État. Néanmoins, en 1966, est édictée une nouvelle « Loi de la Presse et de l'Imprimerie », dans laquelle est reconnue la liberté d'expression, d'impression et de désignation du directeur des journaux et des périodiques. Son point positif essentiel est la suppression de la censure préalable et du système des consignes². Cependant, la liberté d'expression continua à être contrôlée par différents moyens. Le principal d'entre

¹ « *Todo el franquismo queda atravesado por la misma obsesión por el control de la comunicación colectiva* », Bordería Ortiz, Enrique, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio. Valencia 1939-1975*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 2000, p. 17.

² Les consignes étaient les instructions envoyées par le Service de Presse National à tous les journaux espagnols indiquant quelles informations devaient être publiées et lesquelles ne devaient pas l'être.

eux était qu'elle attribuait la responsabilité de tout ce qui était publié dans les journaux à leurs directeurs, lesquels, en cas d'infraction, étaient personnellement l'objet de graves sanctions, qui pouvaient aller jusqu'au retrait de leur habilitation. On avait mis sur leur tête une épée de Damoclès, en passant de la censure à l'auto-censure. Par ailleurs, la nouvelle loi rendait possible la saisie des publications.

Pour donner une idée des effets qu'avait la censure, nous proposons deux cas exemplaires de répression qui eurent lieu aussi bien au cours des années qui précèdent la « Loi sur la Presse » qu'au cours de celles qui la suivent : la condamnation à une peine de prison d'un directeur de périodique et la fermeture d'un journal.

Avant et après la loi de 1966

Le premier cas s'est produit deux ans avant la publication de cette loi, en 1964. Manuel Fernández Areal, directeur du journal *Regional*, publie en 1964 un article sous le titre : « Un projet réaliste ». Il propose de ramener à trois mois le service militaire, ainsi que s'était proposé de le faire le gouvernement français. Cela a été considéré comme une insulte aux forces armées et il a été mis en prison. Il a été soumis pendant un jour à l'isolement complet et ensuite déféré devant un Conseil de Guerre, auquel assistèrent des journalistes espagnols ainsi que de nombreux correspondants de la presse étrangère. En effet, la nouvelle avait eu un retentissement international. Fernández Areal fut condamné à six mois de prison. Bien qu'il ait bénéficié d'une remise de peine un mois plus tard, la répression des libertés et le mécontentement dans la

profession de journaliste venaient de se manifester de façon éclatante¹.

L'autre épisode concerne le journal *Madrid*. Encouragé par la nouvelle loi sur la presse et sous la direction de Rafael Calvo Serer et Antonio Fontán, le journal entreprend de suivre une nouvelle ligne éditoriale. Il propose alors des articles qui développent des idées démocratiques, décalées par rapport à celles du gouvernement². Ce qui motiva l'une des premières sanctions fut l'appui apporté à la jeune génération qui n'avait pas connu la guerre civile, des jeunes qui organiseraient l'avenir du pays et qui étaient étrangers à ces expériences douloureuses. Cette idée fut très clairement exprimée par l'un des rédacteurs, José María Sanjuán, dans un article intitulé *Hacia una nueva conciencia* (« Vers une conscience nouvelle »). Il y affirmait que les jeunes ne pouvaient pas vivre arrimés à une Espagne qui « était saturée d'époques anciennes, de conscience surannée et d'un immobilisme hors d'état de manœuvrer : les gestes, les hymnes, les termes, les expressions, la dialectique sentaient la naphtaline »³.

Ce fut interprété comme une attaque contre le régime. Entre 1966 et 1971, ils firent l'objet d'une vingtaine d'inculpations, il leur fut infligé des amendes et la publication fut suspendue. La méfiance des autorités envers eux alla croissante. Manuel Fraga, ministre de l'Information, leur indiqua plusieurs thèmes qu'il leur était

¹ Pérez López, Pablo, *Católicos, política e información: 'Diario Regional' de Valladolid, 1931-1980*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1994, p. 230.

² Barrera, Carlos, *El diario 'Madrid': realidad y símbolo de una época*, 2a ed. Pamplona, Eunsa, 1995.

³ *Está demasiado llena de vieja época, de añeja conciencia, de inmóvil capacidad de maniobra. Los gestos, los himnos, las palabras, la dialéctica, son todos los elementos de baúl*. Sanjuán, José María, « Hacia una nueva conciencia », *Madrid*, 31 octobre 1967, p. 3.

interdit de traiter : remettre en cause la légitimité du 18 juillet 1936¹, évoquer les partis politiques, ou mettre à profit la nécessité de s'adapter à ce qui s'appelait alors le Marché Commun pour réclamer la même adaptation des structures politiques. La tension avec les autorités franquistes atteint son sommet en 1968, lorsque Calvo Serer écrit l'article *Retirarse a tiempo. No al General De Gaulle* (« Se retirer à temps. Non au Général de Gaulle »). Ce texte fut interprété comme une allusion à une demande de démission de Franco. Le journal dut payer une amende et fut suspendu pendant deux mois.

Un autre moment emblématique d'opposition fut un nouvel article du même auteur, Calvo Serer, publié dans *Le Monde* le 11 novembre 1971, intitulé « Moi aussi, j'accuse » et qui portait comme avant-titre : « Le gouvernement de Madrid contre les libertés ». Deux semaines plus tard, le Gouvernement décide de supprimer le journal. Bien que l'État justifie cette mesure par l'existence d'irrégularités administratives, il est évident aux yeux de l'opinion publique qu'il s'agit d'une action de l'État contre la liberté d'expression. L'immeuble du journal est acheté par un promoteur immobilier en 1973, qui le fait sauter à la dynamite. Il saute en l'air, au sens littéral de l'expression. Ces images font le tour du monde « [...] et y sont accueillies comme le symbole de la défaite d'une tentative publique – celle du *Madrid* – pour élargir la liberté et l'indépendance de la presse en Espagne »².

¹ Jour du soulèvement militaire qui a déclenché la guerre.

² « ...y quedaron como símbolo de la derrota de un intento público -el del Madrid- por ensanchar la libertad y la independencia de la prensa en España. », Barrera, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995, p. 536.

Le journaliste José Jiménez Lozano

C'est dans ce contexte que nous semble intéressant le cas de José Jiménez Lozano (1930-2020) en sa qualité de journaliste libre et indépendant de la pensée dominante¹. Sa vie tout entière a été vouée au journalisme : dès l'âge de 26 ans, lorsqu'il publie son premier article dans un journal prestigieux, *El Norte de Castilla*, jusqu'au moment où ce texte est écrit, en 2018, il continue à écrire chaque semaine dans la presse nationale². Sa contribution est demandée de façon constante par différents organes de presse : *El Sol*, *Informaciones*, *Vida Nueva*, *El País*, *ABC*, les journaux du Groupe *Promecal*, *La Razón*, etc.

L'œuvre de Jiménez Lozano peut être définie comme un appel à la liberté de pensée qu'il place plus haut que la liberté d'expression, car en même temps qu'elle en est la racine, elle dépasse celle-ci³. Ses premiers articles se situent dans une époque pleine d'intérêt : au moment où, en Espagne, on mettait au point et en pratique la loi sur la Presse et au moment où le monde entier avait les yeux tournés vers le Concile Vatican II (1962-1965). Il fut l'un des rares journalistes envoyés pour couvrir les sessions conciliaires, un moment très particulier vécu par l'Église catholique qui cherchait à s'adapter aux changements de la société, à ses inquiétudes, à ses créations, ce qu'on a appelé l'*aggiornamento*, la « mise à jour ». Les grands thèmes dont il fut question ont alors occupé le devant de la scène : « La défense de la liberté religieuse, qui entraîne implicitement celle des droits de l'homme y compris la démocratie »⁴

¹ José Jiménez Lozano est aujourd'hui l'un des écrivains les plus connus en Espagne. Il a reçu le Prix Cervantes des Lettres en 2002.

² Il est décédé le 9 mars 2020.

³ Merino Bobillo, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011, p. 258.

⁴ *La defensa de la libertad religiosa —que conllevó implícitamente la de los derechos humanos [...], incluida la democracia—. Andrés-*

revêtirent une importance particulière. La personnalité de Jean XXIII, son idée d'un *aggiornamento* nécessaire de l'Église catholique ainsi que le mot *dialogue*, ont pris une charge symbolique particulière au cours des années soixante dans tout l'Occident latin¹. Cette attitude nouvelle de l'Église stimula en Espagne le besoin d'une réforme en profondeur, celle d'une reconnaissance de la liberté des citoyens dans les domaines de la politique, de l'opinion et de son expression.

Dans ce contexte historique, Jiménez Lozano commence à être un habitué de la presse, ce qui explique le fait que ses premiers écrits abordent fréquemment le thème religieux, car ils sont contemporains des documents conciliaires, qui stimulent en lui la passion de la liberté. En même temps, il s'efforce de comprendre comment furent vécus le fait et le sentiment religieux au cours de l'histoire espagnole. Il dénonce toujours l'attitude de fermeture intellectuelle et d'hostilité à la modernité chez les Espagnols de jadis comme du moment présent².

À cette époque, José Jiménez Lozano était considéré comme « progressiste ». Dans un article publié en novembre 1966, il s'identifie lui-même aux catholiques libéraux du XIX^e siècle, qui ont souffert de la censure pour ouvrir des chemins dans l'Église³.

Le contournement de la censure

Il a été confronté à maintes reprises à la censure. La plus récente est un texte, inédit au moment de la célébration du

Gallego, José & Pazos, Antón, *La Iglesia en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, p. 123.

¹ *Idem*.

² Merino Bobillo, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011, p. 253.

³ Jiménez Lozano, José, « El asunto Rosmini », *Destino*, 12 novembre 1966, p. 30.

Colloque en 2018, et publié peu après dans son ouvrage *Cavilaciones y melancolías* [Cogitations et mélancolies]¹, que nous allons commenter de façon détaillée. Il y raconte comment il a été victime de la censure ainsi qu'en témoignent les lettres que lui envoyait l'éditeur de la revue *Destino* :

J'ai entre les mains une lettre de José Vergés, de la revue *Destino*, datée du 25 mars 1965, dans laquelle, comme les autres fois, il m'envoie des épreuves d'un de mes articles et où il me dit : « Comme vous pouvez le voir, la Direction Générale de la Presse fait tout ce qu'elle peut pour que vous n'écriviez pas, suivant les consignes données de cette parodie de libéralisation que nous vivons... De toute façon, il faut prendre patience et attendre des jours meilleurs... Nous allons insister aussi longtemps qu'il le faudra, pour voir qui se fatigue le premier ». Quant à nous, nous nous arrangions plus ou moins bien pour dire ce qu'il fallait dire, et à l'ordinaire, à la troisième ou quatrième version de la même chose, tout finissait par passer².

¹ Nous avons eu la chance d'avoir une conversation avec José Jiménez Lozano, au cours de laquelle nous lui avons manifesté notre intention de parler de sa relation avec la censure. Au terme de cette conversation, le journaliste et écrivain nous a remis le texte dans un courrier du 7 septembre 2018, dans lequel, il répond à nos questions sur la censure, ce dont nous le remercions. Jiménez Lozano, José, *Cavilaciones y Melancolías*, Almería, Confluencias, 2018.

² *Me aparece una carta de José Vergés, de la revista Destino, de fecha del 25 de marzo de 1965, en la que, como otras veces, me envía algunas galeras de un artículo mío y me dice: « Como puede usted ver, la Dirección General de Prensa hace todo lo posible para que usted no escriba, siguiendo las consignas de este escarnio de liberalización que vivimos... De todos modos, hay que tener paciencia y esperar tiempos mejores... Nosotros vamos a insistir hasta ver quién se cansa primero ». Y por nuestra parte, nos las arreglábamos más o menos para decir lo que se trataba de decir, y de ordinario, a la tercera o cuarta versión de lo mismo, todo acababa por pasar. Cavilaciones y melancolías, p. 94.*

Ce texte est un témoignage clair du mode de résistance à la censure : ne pas renoncer à dire ce que l'on veut dire et chercher d'autres voies pour y parvenir. Pour un esprit intelligent, la censure ne constitue pas à proprement parler un obstacle, mais elle sert plutôt de catalyseur pour chercher un autre langage, comme il le souligne dans un autre passage d'un courrier du 7 septembre 2018 :

En réalité, la censure m'enchante. Elle m'oblige à penser à la façon de passer par-dessus Monsieur le Censeur, en disant la même chose, mais d'une façon qui dépasse les possibilités du métier de la censure. À condition de réussir à bien le faire, il faut reconnaître qu'il n'y a rien d'aussi intéressant que la censure¹.

Pour Jiménez Lozano, la censure stimule l'intelligence de celui qui écrit, d'après sa propre expérience. Il précise néanmoins qu'il se réfère à la censure de son époque, en Espagne, de basse intensité, et qu'elle n'a rien à voir avec la terrible purge des totalitarismes contemporains, dont certains sont encore en pleine expansion. Dans cet écrit, il formule une idée brillante sur les limites de la censure, mettant en relief le fait qu'en fixant quelques interdictions concrètes, le censeur laisse libre le reste des thèmes que l'on peut traiter : « si à l'occasion d'une censure, on dit qu'on ne peut pas parler de telle ou telle chose, c'est qu'on peut parler de tout le reste »². En effet, l'une des caractéristiques de l'œuvre journalistique de José Jiménez Lozano est l'absence de référence à la politique espagnole. Pas même au moment de la mort de Francisco Franco, ce singulier

¹ *Realmente me encanta la censura, obliga a pensar en cómo saltarse al señor censor, diciendo lo mismo que se quiere decir, pero de un modo que supere las posibilidades del oficio censorio. Si se logra hacerlo bien, hay que reconocer que no hay cosa más interesante que la censura. Idem*

² *Si en una censura se dice que no se puede hablar de tal cosa, ni de tal otra, es que se puede hablar de todo lo demás. Idem*

journaliste n'a fait imprimer une seule fois son nom ni évoquer ses actes¹.

Mais, comment écrire quand la censure existe ? Il en détaille la manière : avec ironie, en utilisant des mots aux significations multiples et en répétant inlassablement les mêmes idées on peut parvenir à dire ce qu'on ne pouvait pas dire².

La censure est aussi un stimulant pour les lecteurs critiques qui savent lire entre les lignes, ainsi qu'il le dit en se référant à Simone Weil :

La censure permet de se rendre compte de la vérité, en pensant tout simplement aux réalités contraires à celles dont on parle. C'est ainsi que Simone Weil a pu dire qu'elle avait toujours été au courant de ce qui se passait en URSS, simplement grâce à la lecture des informations excellentes, paradisiaques même, qu'en publiait L'Humanité³.

La Française accuse d'être *censure* ce qu'on appelle *liberté*, mais qui n'est en réalité rien d'autre chose que l'imposition d'une pensée et d'un langage unique : « Ce qu'il y a de mal, c'est lorsque l'on dit qu'il y a liberté totale et que, si l'on dit ou si l'on écrit ce qui ne convient pas ou ne plaît pas, le partisan de la liberté totale rend la vie impossible à celui qui a dit ou écrit cela »⁴.

C'est ce type de censure que Jiménez Lozano critique, une fois le franquisme terminé. Il constate en effet que s'est

¹ Merino Bobillo, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011, p. 203.

² « El asunto Rosmini », *Destino*, 12 novembre 1966, p. 30.

³ *La censura permite enterarse de la verdad, simplemente pensando en las realidades contrarias a las que se dicen, y así pudo decir Simone Weil que ella siempre estuvo al corriente de lo que pasaba en la URSS, con solo leer las noticias tan excelentes y paradisiacas acerca de esta que publicaba L'Humanité. Idem*

⁴ *Lo malo es cuando se dice que hay libertad total y, si se habla o escribe lo que no conviene o no gusta, el partidario de la libertad total le hace la vida imposible a quien así habla o escribe». Idem*

installée dans la société une mentalité qui lui pose problème. Il s'agit du fait de se mouvoir dans les schémas de pensée qui sont dominants, dans ce qui s'appelle aujourd'hui le « politiquement correct ». C'est quelque chose qu'il déteste et qui apparaît de façon récurrente dans son œuvre journalistique et littéraire, soit aussi bien en critiquant ceux qui détiennent le pouvoir pour dicter cette façon de penser, que l'attitude moutonnaire de la masse qui la suit¹.

Mais, s'il n'y a pas de censure, il peut se faire que ce soit pour quelque chose de véritablement terrible, et le fait qu'on n'en ait pas besoin, car tout le monde ouvre la bouche de la même façon, parce que tout le monde pense de la même manière. C'est-à-dire qu'on se trouve dans une société déjà totalitaire, construite au moyen d'un enseignement et d'une communication majoritaires et puissants, qui peuvent s'autoriser comme réserve de 'vieilleseries' une liberté d'ironie ou des allusions 'démodées', qui ne sont plus comprises².

Les écrits contemporains de la loi de 1966

Nous allons parcourir à présent ses articles de journaux publiés en 1966, dans lesquels il défie la censure. En 1966, il écrivait dans la presse quotidienne de *El Norte de*

¹ Merino Bobillo, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011, p. 116.

² *Pero, si no hay censura, ello puede ocurrir que sea por algo verdaderamente terrible, y es que no se necesita, porque todo el mundo abre la boca del mismo modo, porque piensa del mismo modo. Es decir, en una sociedad ya totalitaria construida por una enseñanza y una comunicación mayoritarias y poderosas, que pueden permitirse como reserva de «antiguallas» una libertad de ironía o alusiones «demodées», que ya no son entendidas.* Entretien avec José Jiménez Lozano, <https://www.jotdown.es/2018/05/jose-jimenez-lozano-merece-la-pena-vivir-porque-hay-personas-porque-hay-pajaros-porque-hay-cosas-que-están-excelentemente-bien/> consulté le 14 avril 2021.

Castilla, et dans la presse hebdomadaire, dans la revue *Destino*. Le prestige de sa signature est attesté par la continuité des deux entreprises journalistiques : toute sa vie, il écrit pour le quotidien *El Norte de Castilla*, dont il fut le sous-directeur à partir de 1978 et le directeur de 1992 à 1995, date à laquelle il prit sa retraite, ainsi que pour la revue hebdomadaire *Destino*, de 1964 à 1980, jusqu'à la veille de la disparition de cette publication.

Destino, une modalité de résistance culturelle

Destino a été définie comme une revue de résistance culturelle¹, « la plus prestigieuse de toute l'Espagne, celle qui, sans doute, avait représenté beaucoup pour beaucoup de gens »². Elle avait été fondée par un groupe d'intellectuels catalans qui s'étaient réfugiés dans la zone contrôlée par les nationaux pendant la guerre civile. Les premiers pas de la revue née à Burgos coïncident avec ceux du régime franquiste du point de vue temporel aussi bien que spatial. Mais cette coïncidence physique ne signifie pas une coïncidence idéologique. Une fois la guerre terminée, ces intellectuels reviennent à Barcelone où ils continuent de publier la revue consacrée à des sujets culturels, de portée internationale, avec une attention particulière pour la diffusion de thèmes catalans. Ils n'abordent pas la politique nationale, ce qui rend plus facile son indépendance. La revue se fait remarquer par la qualité de ses articles, rédigés par des collaborateurs de qualité, parmi lesquels des écrivains exilés comme Azorín, Eugenio D'Ors, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, etc. Ils se considéraient eux-mêmes comme « les porte-parole légaux

¹ De Cabo, Isabel, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista "Destino" (1957-1961)*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2001.

² *La más prestigiosa de toda España y que, sin duda, había supuesto mucho para muchos*. Geli, Carles & Huertas Clavería, Josep M., *Las tres vidas de "Destino"*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 190.

de l'opposition au franquisme »¹. L'opposition de la revue était toujours implicite ou dissimulée, ce qui ne l'empêchait pas de subir des sanctions : elle fit l'objet de douze procédures entre 1967 et 1969 et resta fermée pendant quelques mois.

En 1966, cela faisait déjà deux ans que José Jiménez Lozano écrivait dans *Destino*. Pour cette raison, il était connu des lecteurs qui, à plusieurs occasions, ont envoyé des lettres à la rédaction de l'hebdomadaire, parfois, pour exprimer leur désaccord, mais presque toujours pour témoigner de leur admiration pour cet écrivain encore inconnu, en raison aussi bien du contenu que de la manière d'écrire. Les textes publiés dans *Destino* sont longs et très profonds. Ils correspondent à la tonalité intellectuelle de la revue, pléthorique de références culturelles, d'histoire, de littérature, de pensée, etc. Pour éviter les redites et ne pas prolonger cette contribution de façon excessive, nous avons procédé au regroupement de vingt-six articles publiés cette année-là, autour des deux attitudes que Jiménez Lozano a vis-à-vis de la censure : la défense de la pensée libre et ouverte ainsi que la critique de la fermeture d'esprit.

Jiménez Lozano prend constamment parti en faveur de la liberté dans l'exercice de la pensée. Il le fait en se prévalant de toutes les personnalités qui, tout au long de l'histoire, furent condamnées en Espagne en raison de leur pensée. En même temps, il dénonce la mentalité fermée des catholiques qui redoutent toute nouveauté :

La nouveauté nous fait peur, sous prétexte d'hérésie, et nous sommes pleins de complaisance envers ce qui est ancien, sous prétexte de sécurité [...] face à chaque problème existentiel et historique, nous nous abandonnons au démon de la peur, lequel est l'essence de

¹ *Idem.*, p. 89.

la violence, ou nous poussons des cris comme nos ancêtres morisques¹.

Les accusations portées envers une certaine mentalité et, plus précisément, envers les intellectuels sont directes. Mais il est évident que le journaliste se réfère également au modèle politique qui sous-tend cette mentalité. En réalité, il dénonce, dans la société espagnole, l'amalgame de ce qui est catholique avec la politique². En résumé, dans tous ses articles, ces deux aspirations se manifestent clairement : défendre la liberté de pensée et dénoncer la fermeture d'esprit. Il les fonde toutes les deux sur l'esprit que le Concile de Vatican II était venu *aggiornare*, en nettoyant la poussière des erreurs et en exaltant la liberté.

Journaliste à El Norte de Castilla

Dans *El Norte de Castilla*³, sa signature apparaît dans deux rubriques : *Las Artes y las Letras* (Les Arts et les Lettres) et *Al margen* (En marge). Dans *Las Artes y las Letras*, supplément du dimanche lancé par Miguel Delibes, où il collabore de 1956 à 1969, signalons deux de ses articles écrits en 1966. Dans l'un d'eux, il explique les raisons pour lesquelles il écrit au sujet de l'histoire religieuse espagnole : d'un côté, parce qu'étudier les faits du passé aide à mieux se comprendre en tant que nation et parce que la façon d'être espagnol en porte, à son avis, l'empreinte. Pour cela, il évoque fréquemment les difficultés auxquelles se heurte dans le pays l'introduction des réformes du Concile de Vatican II⁴.

¹ *La novedad nos da miedo so color de herejía y sentimos complacencia hacia lo antiguo so color de seguridad. (...) ante cada problema vital e histórico nos entregamos al demonio del miedo que es la esencia de la violencia o exclamamos como nuestros abuelos moriscos. « Nueva contemplación del catolicismo barroco » Destino, 11 juin 1966, p. 49.*

² « El mundo medieval todavía », *Destino*, 24 septembre 1966, p. 43.

³ Journal de Valladolid, proche de son lieu de résidence.

⁴ « De la paciencia al coraje », *El Norte de Castilla*, 26 juin 1966, p. 15.

L'autre texte est le long commentaire d'un livre publié en 1963. Son auteur est Josep Benet, figure connue de la lutte antifasciste. Quant au livre lui-même, il circule de façon clandestine pendant quelques années ; le sujet dont il traite est l'action du poète Joan Maragall au cours de la Semaine Tragique de Barcelone en 1909. Ces éléments manifestent son obstination à mettre en lumière les personnes et les moments de l'histoire de l'Espagne qui contredisent le discours et la mentalité officiels. Jiménez Lozano écrit précisément au sujet de Barcelone au moment où les événements de la *Capuchinada* étaient encore récents. En mars 1966, plus de cinq cents étudiants et une trentaine de professeurs d'université ou représentants de professions libérales, se sont réunis de façon clandestine au couvent des capucins de cette ville, afin d'approuver les statuts du Syndicat Démocratique des Étudiants de l'Université de Barcelone. La réunion fut dispersée de façon très dure par la police franquiste et son écho dans la presse nationale et internationale fut considérable. Jiménez Lozano ne se réfère pas directement à ce fait mais au choix de l'œuvre du Catalan Benet, un opposant au régime. Il manifeste clairement son intention de rendre la parole à ceux à qui elle a été prise. Une voix porteuse d'un accent culturel, non pas politique, qui explore les choses jusqu'à leurs racines et qui prend toujours la défense du dissident, de l'hérétique, de celui qu'on cloue au pilori en raison de l'ouverture intellectuelle qu'il propose¹.

Al margen est une colonne qu'il assure pendant trois ans et où il a écrit 321 articles qui sont, comme leur nom l'indique, comme les annotations que l'on fait dans les marges des livres. Il s'agit de textes courts écrits au fil de l'actualité au sens le plus large. Pour l'année qui nous intéresse, 1966, il publie 86 articles et parmi eux, il n'en est

¹ «Un libro importante: Maragall y la Semana trágica, de Josep Benet», *El Norte de Castilla*, 28 août 1966, p. 13.

qu'un seul où il fait allusion à la nouvelle loi sur la Presse. Le titre de l'article *Periódicos en extremeño* (« Journaux en dialecte d'Estrémadure »), en manifeste le ton ironique. L'*extremeño* est une variante dialectale de l'espagnol qu'on ne parle qu'en Estrémadure, région située au sud-ouest de l'Espagne. Il veut manifester ainsi le peu d'intérêt qu'aurait un journal rédigé dans une langue parlée par un nombre très limité de personnes. Pour un pareil titre, il s'inspire d'un fait réel et anecdotique. Il s'agit d'une conversation du XIX^e siècle entre l'ambassadeur d'Espagne et le Pape Léon XIII, conversation au cours de laquelle le Pape lui demande quelles langues il parle. Le diplomate lui répond sur un ton sarcastique qu'il ne maîtrise que l'*extremeño*. Pío Baroja, écrivain au prestige reconnu, la raconte dans une de ses œuvres. Jiménez Lozano récupère l'anecdote et l'applique aux journaux qui « parlent l'*extremeño* », c'est-à-dire qui ne s'intéressent qu'aux affaires locales, d'un intérêt restreint.

Dans l'article en question, Jiménez Lozano dit en substance qu'il n'est pas surpris de ce que le gouvernement soit préoccupé par la presse, car sa situation est alarmante. Mais au lieu de faire référence à la loi qui allait être approuvée quelques jours plus tard, ce qui touche aux questions politiques, il fait référence au métier de journaliste en tant que tel. Il affirme qu'en Espagne, la presse n'a jamais été rien d'autre « que polémique acharnée, qu'exagération, que lutte politique et sociale ou religieuse, mais elle n'a jamais volé bien haut et son langage est incroyablement vulgaire »¹. Pour illustrer son propos, il se sert de ses amples connaissances historiques, comme l'anecdote déjà citée et l'existence de quelques têtes de Turc qui payaient par des peines de prison les articles de

¹ *Una terrible polémica, desmesuras, o lucha política y social o religiosa, pero de muy escasa altura y de lenguaje increíblemente bajo. «Periódicos en extremeño», El Norte de Castilla, 13 mars 1966, p. 12*

journaux qui leur étaient reprochés ainsi que les abus commis par deux ministres du XIX^e siècle, Romero Robledo et Posada Herrera, lors de nominations à des emplois publics.

Dans ce sombre panorama du journalisme, il signale le changement intervenu dans les années vingt, quand les journaux commencèrent à s'intéresser aux affaires non seulement locales, mais encore internationales, ainsi qu'aux nouveautés de nature scientifique, littéraire, culturelle. Il cite, comme symboles de cette amélioration, Ortega y Gasset, philosophe exilé d'Espagne en raison de son adhésion au camp républicain, et l'écrivain Corpus Barga, également exilé. Ce qui nous inspire une double réflexion : le désir patent de l'écrivain de désigner des personnes de notoriété publique hostiles au régime et aussi l'ambiguïté à laquelle n'échappe pas la censure dans son exercice, ou du moins la manière de montrer son désaccord tant avec ce qui est établi qu'avec ce qui est interdit. Il n'est pas anodin de citer deux opposants au Régime qui sont connus, mais cela manifeste l'audace de les prendre comme des références. Il montre aussi qu'il n'accepte pas la censure des personnes et qu'il ne s'aligne pas sur la pensée imposée par le franquisme.

Dans tous ces textes de journal, il emploie un style qui le caractérise : au lieu d'affronter les questions directement, il fait un détour par l'Histoire, il mentionne de nombreuses personnes, certaines inconnues pour la majorité des lecteurs – Romero Robledo, Posada Herrera, Rampolla del Tindaro, Léon XIII, Groizard, Pío Baroja, Ortega y Gasset. Il illustre son propos par des anecdotes peu connues qui manifestent son érudition et ensuite se rapproche du temps présent pour l'éclairer grâce aux réflexions qui en découlent. Lire ses articles exige dans bien des cas de recourir à une encyclopédie, si on veut en comprendre le contenu total. À travers les références à l'Histoire, Jiménez Lozano exprime

sa conviction : ce ne sont pas les pouvoirs publics qui font le bon ou le mauvais journalisme. Ce qui le préoccupe, ce n'est pas la censure ou l'absence de censure, mais l'exercice d'un journalisme de qualité tant par ses contenus que par son écriture.

La dénonciation de la censure

Bien qu'il soit certain qu'il ne parle pas à nouveau de la Loi sur la Presse, tout au long de ses écrits, il dessine peu à peu le contenu de ce qu'est la censure que nous pouvons résumer en quatre idées fondamentales : la censure naît de l'aveuglement des idéologies ; le politiquement correct ; la censure maintient une morale hypocrite et surannée ; l'auto-censure responsable.

L'aveuglement des idéologies

Pour Jiménez Lozano, la censure naît de l'aveuglement que provoquent les idéologies. Dans ce sens, il dénonce fréquemment la censure des pays communistes. Il ironise sur la décision prise en Chine d'interdire les œuvres occidentales, de Shakespeare ou de Mozart, selon le *Quotidien du Peuple* de Pékin, « qui les considère d'esprit bourgeois et cependant propose les pensées et les poésies de Mao [...] y compris pour venir à bout des crues des fleuves »¹.

Pour illustrer les avancées de la chirurgie en Chine, les autorités commentent la réussite d'une opération du cerveau, parce que le malade avait été capable d'entonner l'hymne « L'Orient est rouge » et de réciter Mao Zedong².

¹ *Considerarlas de espíritu burgués y sin embargo proponer los pensamientos y poemas de Mao hasta para superar las crecidas de los ríos.* « Nuevo Índice de libros prohibidos », *El Norte de Castilla*, 13 août 1966, p. 12.

² « Las fieles ovejas », *El Norte de Castilla*, 1^{er} avril 1966, p. 16.

Dans tous les cas, les idéologies limitent les intelligences car, à force d'imposer leur orthodoxie, elles simplifient la réalité jusqu'à la rendre différente de ce qu'elle est. Il commente l'expulsion d'un professeur espagnol qui avait enseigné pendant trente ans à l'Université de Beyrouth, car une de ses leçons sur les commentaires de Saint Thomas d'Aquin sur l'Islam et sur Mahomet n'avait pas été bien comprise¹.

Ses dénonciations s'étendent de la même façon à l'Occident dont on pourrait dire, *grosso modo*, qu'il n'y existe point de censure. Mais lui se réfère à la censure et à l'exclusion des personnes. Il décrit Hendrik Verwoerd, Premier ministre de l'Union Sud-Africaine et un des promoteurs de l'Apartheid en Afrique du Sud, assassiné en septembre 1966, comme « le symbole de l'injustice la plus flagrante, défendue y compris au nom de supposées raisons religieuses et culturelles, mais surtout avec un impitoyable totalitarisme »². Pour la même raison, il dénonce l'Apartheid sud-africain et critique les Américains qui mirent en prison « le poète noir Bob Kaufman, en l'accusant de se droguer, mais en réalité pour les critiques qu'il émettait contre le mode de vie américain et pour la guerre qu'il menait contre cette civilisation déshumanisée des gratte-ciels, la bombe au napalm et les asiles d'aliénés »³.

¹ « Los cedros del Líbano », *El Norte de Castilla*, 19 août 1966, p. 12.

² *Símbolo de la injusticia más flagrante defendida hasta con pretendidas razones religiosas y culturales, pero sobre todo con un despiadado totalitarismo* « El doctor Verwoerd », *El Norte de Castilla*, 13 septembre 1966, p. 20.

³ *el poeta negro Bob Kaufman, bajo la acusación de que se drogaba, pero en realidad por sus críticas contra el tren de vida americano y la guerra contra esa civilización deshumanizada de los rascacielos, la bomba napalm y los manicomios*. « Las fieles ovejas », *El Norte de Castilla*, 1^{er} avril 1966, p. 16.

La censure de la pensée unique : le politiquement correct

La censure dans les pays libres est créée par une pensée monocorde ainsi que par la frivolité des modes de vie. À différentes occasions, il accuse les pays occidentaux, particulièrement leur plus grand représentant, les États-Unis, de bouleverser la signification des mots pour imposer leur pensée, ainsi que cela se produisait par leur action dans la guerre du Vietnam :

Si tout n'était pas tragique au Vietnam — de part et d'autre, évidemment —, ce serait absolument comique : une sorte de comédie d'intrigue et même d'intrigues grammaticales, car on y appelle « paix » la guerre, et on considère que les bombardements et les morts sont nécessaires à la dénommée « offensive de paix ». Humblement, je proposerais de même que nous devenions tous belliqueux et que nous lancions des « offensives de guerre », pour voir si cela signifie la paix, puisque « paix » veut dire « guerre », par conséquent, dans cette Tour de Babel dont les politiciens ont de nos jours l'usage. Au mieux, notre Mister Goldwater devient pour nous un saint François d'Assise¹.

Il ne manquait plus que quelques années pour que l'expression « politiquement correct » fît son entrée dans la société, ce que Jiménez Lozano dénonçait déjà comme en train de se produire :

Et ce qu'il y a de terrible c'est que pour le moins, cette revue a raison : notre société ne tolère rien qui soit dur et

¹ *Si todo no fuese trágico en el Vietnam —por una y otra parte, por supuesto— sería en extremo cómico: una especie de comedia de enredo y hasta de enredos gramaticales, pues se llama paz a la guerra y se considera necesario para la llamada "ofensiva de paz" bombardeos y muertes. Yo propondría así humildemente, que nos volviésemos todos bélicos y lanzásemos "ofensivas de guerra", a ver si esto significa la paz, ya que la paz significa la guerra, por lo visto, en esta Torre de Babel que usan los políticos de nuestros días. A lo mejor, nuestro mister Goldwater se nos vuelve un San Francisco. « Goldwater y San Francisco », *El Norte de Castilla*, 26 février 1966, p. 14.*

brutal, c'est-à-dire vrai et juste. Elle préfère croître dans la sottise, la super-confiance, le beau mensonge, l'opium des jolies choses, même si ces jolies choses sont terriblement immorales. En réalité, si on prend ce chemin, la seule chose qui va finir par paraître immorale à cette société, c'est la vérité et la justice¹.

La société capitaliste est en train de promouvoir des genres de vie que Jiménez Lozano critique et d'une certaine façon, considère comme une censure, car elle détourne l'attention des affaires importantes et les remplace par d'autres qui sont insignifiantes. S'appuyant sur le fait que le *mini* était à la mode avec les *minijupes* et les *mini-voitures*, il lançait cette accusation : « La seule chose qui reste à inventer, ce sont les 'mini-prix', mais cette dernière chose doit être si immorale qu'on ne va pas laisser une chose pareille se produire dans la rue »².

La censure comme résultat d'attitudes hypocrites ou d'une morale surannée

Jiménez Lozano dénonce un genre de censure sociale qui lui semble être une pruderie un peu niaise. En ces années de révoltes sociales, les jeunes exprimaient leur non-conformisme en portant les cheveux longs, ce qui scandalisait certains. Il appelait à se scandaliser pour d'autres choses d'un bien plus grand acabit, comme la faim dans le monde³.

¹ *Y lo tremendo es que a lo mejor tiene razón la revista; nuestra sociedad no tolera nada que sea duro y crudo, esto es, verdadero y justo, prefiere crecer en la tontería, la superconfianza, la bella mentira, el opio de las cosas bonitas, aunque esas cosas bonitas sean tremendamente inmorales. En realidad, por este camino, lo único que va a resultar inmoral para esta sociedad es la verdad y la justicia. « Pudor ante todo », El Norte de Castilla, 7 septembre 1966, p. 12.*

² *Lo único que queda por inventar son los 'mini-precios', pero esto último debe ser tan inmoral que no lo van a dejar salir a la calle así.*

« El mini-mundo », El Norte de Castilla, 28 septembre 1966, p. 12.

³ *« Los 'cappelloni' », El Norte de Castilla, 27 août 1966, p. 12.*

L'auto-censure responsable

Le journaliste se déclare en faveur d'une certaine censure, ou plutôt d'auto-censure, quand il s'agit de rendre compte de questions qui ne font rien de plus que de causer du tort à la société. Il le fait à propos de l'annonce en Angleterre d'un jugement sur des cas de terrible sadisme à l'encontre d'enfants, qui faisait l'indignation de l'opinion publique.

Il faudra aussi se poser la question de l'autorisation d'une certaine littérature pour le grand public. Réellement, il n'y a aucune raison pour que les œuvres de Sade puissent être lues si ce n'est par un nombre restreint de spécialistes. En effet, n'importe quel homme normal se sent offensé à la lecture des premières pages, dans lesquelles le cynisme le plus repoussant et le mépris envers tout ce qui est humain, sont intolérables, non pas en raison de quelque "a priori" inquisitorial, mais pour cette simple raison dont parlait Auguste Comte, par hygiène mentale, pour éviter la névrose [...]. C'est pourquoi une certaine censure d'hommes libres qui désirent rester libres, sera toujours nécessaire et, de fait, tout homme est conscient de se la donner à soi-même et de se l'imposer. Pourquoi lirait-il en effet des narrations de violence, de haine ou de mépris envers l'homme, en tant qu'esprit comme en tant que corps ?¹

¹ *También se planteará la cuestión de la autorización de una cierta literatura al gran público, Realmente, las obras de Sade no tiene razón alguna de ser leídas sino por muy contados especialistas y, desde luego, cualquier hombre normal se siente ofendido con la lectura de las primeras páginas, en que el cinismo más repulsivo y el desprecio de todo lo humano resultan intolerables, no por ningún 'a priori' inquisitorial, sino por esa sencilla razón de que hablaba Comte, por higiene mental, para evitar la neurosis (...) De modo que una cierta censura de hombres libres que desean permanecer libres, será siempre necesaria y, de hecho, todo hombre es consciente de hacérsela y se la hace a sí mismo. ¿Para qué lee, en efecto, narraciones de violencia y odio o desprecio del hombre en su espíritu o en su cuerpo? « Las*

Il défend cette attitude en se fondant sur une notion élevée de la dignité humaine qui est la sienne et qui pousse à protéger l'innocence des êtres les plus vulnérables, ainsi qu'il le précise dans le même article :

De plus, il est utile d'inculquer à bien des gens la conviction selon laquelle les êtres vulnérables tels que les enfants, les personnes âgées ou les indigents dans une société qui s'efforce d'être juste et civilisée sont intouchables : ce sont ses réserves spirituelles.¹

Conclusion : écrire sous la censure

Dans le cadre de la loi Fraga sur la Presse, l'écriture journalistique de José Jiménez Lozano nous aide à réfléchir à certains aspects de la censure : comment peut-on écrire sous un régime de publication contrôlée et quelle importance lui est reconnue par certains de ses acteurs. De l'exploration de ses articles, nous avons retenu les conclusions que nous détaillons ci-dessous.

Jiménez Lozano se soucie peu de la censure politique et cela, pour deux raisons. La raison pratique est que sa position en tant que rédacteur d'*El Norte de Castilla* et collaborateur dans *Destino* lui permettait d'avoir une position plus indépendante que celle des directeurs qui étaient considérés comme les responsables directs de tout ce qui se publiait. C'est ce qui explique le décalage existant entre les paroles critiques et amères du directeur du journal, Miguel Delibes, et celles de Jiménez Lozano, alors que tous deux travaillaient au même projet éditorial et entretenaient une relation de confiance qui se transforma par la suite en

lecciones del marqués de Sade », *El Norte de Castilla*, 26 avril 1966, p. 20.

¹ *Y además es precioso llevar a muchas gentes a la convicción de que precisamente los seres indefensos como los niños o los ancianos o los pobres en una sociedad que trata de ser justa y civilizada no se pueden tocar con el dedo una mano. Son sus reservas espirituales. Idem.*

admiration mutuelle et en amitié. Néanmoins, la raison fondamentale en est que la politique l'intéresse fort peu. Il ne s'y réfère jamais directement, mais seulement par des allusions qui réunissent d'habitude deux caractéristiques : elles sont toujours critiques et ne se réfèrent pas seulement à un moment et à un lieu déterminé, mais peuvent s'appliquer à d'autres pays et à d'autres moments de l'Histoire.

Estimant peut-être que c'était une censure d'une portée réduite, il ne se limite pas à celle de l'Espagne et commente celle qu'on pratique dans d'autres pays, spécialement dans ceux qui à ce moment subissaient avec virulence les rigueurs de la censure totale. Mais plutôt qu'une critique politique, ce qu'il critique et dénonce c'est la manipulation de ceux qui détiennent le pouvoir et s'en servent pour imposer une façon de penser au reste des citoyens. C'est pour cela qu'en même temps qu'il ironise sur la stupidité des raisonnements inhérents à la mentalité communiste en matière de censure, il montre du doigt les tyrannies de l'Occident, ainsi que leurs manipulations grandes ou petites.

Il ressort de ses textes que Jiménez Lozano se préoccupe de ce qui se cache derrière la censure. Il existe, dans ce domaine, des pouvoirs de fait. Mais ils ne constituent pas pour lui une explication dont il se satisfait. Il explore d'autres époques de l'histoire pour savoir comment la censure y fut vécue. L'étude du passé et l'observation du présent lui permettent d'identifier les raisons qui conduisent des personnes à en censurer d'autres. D'un côté, le manque de largeur de vue qui rend incapable de s'ouvrir aux nouveautés et à ce qui est différent. C'est une attitude de peur : toute pensée qui voudrait explorer de nouveaux chemins est regardée avec méfiance et soupçonnée d'être dangereuse. C'est la raison pour laquelle on lui coupe les ailes. On ne comprend pas qu'avancer suppose de prendre

des risques et qu'en chemin, on peut fort bien s'égarer, mais ce n'est pas un chemin à sens unique, unidirectionnel et sans retour possible : on peut récupérer ce qu'on a perdu, rectifier l'itinéraire et même revenir au point de départ pour recommencer.

L'autre raison fondamentale qui anime le censeur est son désir de contrôler la pensée d'autrui. C'est une des idées-clés qu'il répète tout au long de sa carrière journalistique et littéraire. De façon récurrente, il prend comme point de départ pour sa réflexion, l'histoire de la construction de la Tour de Babel. C'est ce que nous voulons illustrer de ses propres mots, écrits près de quarante années plus tard. Ils sont utiles pour montrer la cohérence de sa pensée tout au long du temps :

Le roi Nemrod avait un autre projet, quand il se proposa d'édifier la Tour de Babel : celui de faire que tout le monde meuve ses lèvres de la même façon, car ainsi leurs pensées et leurs sentiments aussi seraient les mêmes. Seule l'intervention de Yahvé sauva les hommes d'un tel tyrannique projet, faisant que chacun mût ses lèvres de façon individuelle et localement. Et la Tour du Village Global économique ne fut jamais construite¹.

C'est pour cela qu'au-delà des régimes qui édictent des lois contraires à la liberté d'expression, la parole de l'auteur s'adresse aux personnes. Il s'efforce de stimuler une attitude de liberté personnelle face au suivisme moutonnier que d'autres lui dictent.

¹ *Otro era el proyecto del rey Nimrod cuando se propuso levantar la Torre de Babel: el de que todo el mundo moviese los labios del mismo modo, porque así también su pensar y su sentir serían los mismos. Sólo la intervención de Yahvé salvó a los hombres de tal propósito tiránico, haciendo que cada cual moviese los labios a su modo individual y localmente; y la Torre de la aldea global económica nunca fue construida (...).* « Localismos », en Centro Virtual Cervantes, 23 février 2001.

En conclusion, au moment où l'Espagne en avait terminé avec la censure préalable, l'œuvre journalistique de José Jiménez Lozano dépasse les problématiques d'alors et s'ouvre à des questions de plus grande envergure. L'étude de sa vie de journaliste conduit à affirmer que Jiménez Lozano a esquivé la censure des années soixante et soixante-dix, mais a aussi découvert une nouvelle forme de censure dans la manipulation qui a ensuite été exercée par les médias de masse¹. Il montre aussi l'ambiguïté de la loi sur la Presse de 1966 car, en même temps qu'elle proclamait la liberté d'expression, elle surveillait la façon de l'exercer. Une surveillance qui se révéla être une épée de Damoclès sur la tête des directeurs de journaux, mais qui laissait une large marge d'action au reste des journalistes lesquels, comme ce fut le cas pour José Jiménez Lozano, étaient incités par les précautions prises par le Gouvernement à aiguïser leur esprit pour trouver les modalités de les défier par leur écriture intelligente.

Bibliographie

ANDRÉS-GALLEGO, José & PAZOS, Antón, *La Iglesia en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1999.

BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Barcelona, EIU, 1995.

BARRERA, Carlos, *El diario 'Madrid' : realidad y símbolo de una época*, Pamplona, Eunsu, 1995

BORDERÍA ORTIZ, Enrique, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio. Valencia 1939-*

¹ Merino Bobillo, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011, p. 524.

1975, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., Valencia, 2000

DELIBES, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

GELI, Carles & HUERTAS CLAVERÍA, Josep M., *Las tres vidas de "Destino"*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 190.

FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *Consejo de Guerra: los riesgos del periodismo bajo Franco*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1997.

JIMÉNEZ LOZANO, José, *Cavilaciones y Melancolías*, Almería, Confluencias, 2018.

MARTÍN DE LA GUARDIA, Ricardo, *Información y propaganda en la Prensa del Movimiento. Libertad de Valladolid, 1931-1979*, Universidad de Valladolid, 1994.

MERINO BOBILLO, María, *Palabras que apuntan lejos*, Madrid, Fragua, 2011.

PÉREZ LÓPEZ, Pablo, *Católicos, política e información: "Diario Regional" de Valladolid, 1931-1980*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1994.

SANJUÁN, José María, "Hacia una nueva conciencia", *Madrid*, 31 de octubre de 1967.

SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

REDONDO, Gonzalo, *Política, cultura y sociedad en la España de Franco (1939-1975). II-1, Los intentos de las minorías dirigentes de modernizar el estado tradicional español (1947-1956)*, Pamplona, Eunsa, 2005.

Partie 3 : Le corps et la sexualité sous les feux de la censure

**Censure, autocensure et modernité : comment
diffuser le savoir médical dans l'Espagne de la
seconde moitié du XVIII^e siècle ?**

Sylvie IMPARATO-PRIEUR

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin – Lyon 3**

Résumé

Cette étude s'appuie sur le traité de Jacques Ballexserd, Dissertation sur l'éducation physique des enfants depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté, publié pour la première fois en 1762 et réédité en 1780, et sur sa traduction en espagnol (deux éditions, 1765 et 1787). On envisagera les stratégies mises en œuvre par le traducteur, sa façon d'omettre tout ce qui pourrait heurter la vigilance des censeurs, à partir d'une série d'exemples ayant trait à la religion et à la philosophie, à la sexualité et à certaines innovations médicales. La confrontation entre l'original français et la traduction en espagnol, resituée dans le contexte scientifique, religieux et moral du XVIII^e siècle espagnol, permet d'apprécier la part d'autocensure qui a guidé ce que l'on peut considérer comme une réécriture, nécessaire à la diffusion d'une modernité scientifique.

Mots clés : Traduction – Médecine – Espagne – Lumières
– Modernité

Introduction

Cette étude envisage la traduction en tant que vecteur de la circulation des idées à une époque, le XVIII^e siècle, où la publication est soumise au bon vouloir des censeurs, dans le respect d'une norme édictée. Cependant, ce n'est pas à la censure en tant que telle que nous allons nous intéresser, mais à cette forme de censure plus insidieuse qu'est l'autocensure. Il est certes plus commun d'employer ce terme lorsqu'il s'agit de littérature, mais il peut s'appliquer à un ouvrage scientifique, comme celui que nous allons analyser. En effet, et bien que les traductions de livres étrangers utiles à la diffusion de nouveautés scientifiques aient été encouragées par les gouvernements éclairés (*ilustrados*), il semble bien que la mise en place d'un filtre ait été en certains cas nécessaire. Le traducteur se livre alors à une relecture du texte-source, en choisissant de traduire littéralement, d'adapter, voire de supprimer certains éléments. Comment expliquer cette relecture du texte original par le traducteur ? Qu'est-ce qui conditionne ses choix de traduction, et quelles sont les stratégies mises en œuvre ? Ne faudrait-il pas parler d'adaptation, ou de réécriture, plutôt que de traduction ? Autant de questions auxquelles nous nous proposons de répondre, au travers d'une analyse des variations entre l'original français, le traité de Jacques Ballexserd, *Discours sur l'éducation physique des enfants depuis leur enfance jusqu'à l'âge de puberté*¹, publié en 1762, et ses versions espagnoles, qui vont d'une lecture sélective à une prudente autocensure.

¹ Ballexserd, Jacques, *Dissertation sur l'éducation physique des enfants depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté*, Paris, Vallat-La-Chapelle, 1762, 238 p.

Un contexte – une œuvre - un traducteur

Vers le milieu du XVIII^e siècle, et de façon générale en Europe, la prise en charge physique du petit enfant devient une question de premier plan, dans une optique d'abord clairement populationniste. Les enfants sont perçus comme les adultes de demain, une promesse de richesses pour la nation. Le discours sur le petit enfant est dans un premier temps scientifique et il est l'œuvre de médecins ou de chirurgiens-accoucheurs. En effet, grâce aux connaissances accrues en matière d'anatomie, aux progrès de la médecine et au développement de la chirurgie, il apparaît possible de limiter la mortalité infantile. Très rapidement, et dans un second temps, ce savoir médical est récupéré à des fins de vulgarisation par des non-spécialistes, qu'ils soient moralistes, hommes d'église, philosophes ou autres, car les esprits éclairés prennent conscience du fait que les observations et recommandations scientifiques doivent être diffusées largement pour une efficacité maximale. Afin d'éviter la mort des nourrissons et des jeunes enfants, il convient d'informer les parents, puisque de simples mesures d'hygiène et de prophylaxie suffiraient à éviter bien des maux. C'est à ce public nouveau, à ces parents des classes aisées, que s'adressent par conséquent ces traités de vulgarisation¹. L'exemple le plus limpide de l'intérêt nouveau pour l'enfant et de ce processus d'adaptation d'un savoir scientifique peut se voir dans la publication en 1762 du traité de Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*. On sait que celui-ci s'est largement inspiré

¹ J'ai eu l'occasion d'analyser ce processus d'assimilation dans une étude « Le discours sur le petit enfant dans l'Espagne des Lumières : du médical à l'idéologique », in *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Éditions du CELEC, Saint-Etienne, 2008, pp. 295-314, et dans mon inédit de HDR « Regards croisés sur le petit enfant dans l'Espagne des Lumières », Université Jean Monnet Saint-Etienne, 2011, 226 p.

pour sa rédaction d'un ouvrage du médecin parisien Jean-Charles Desessartz, le *Traité sur l'éducation corporelle des enfants en bas âge* publié en 1760. Alors que l'œuvre du médecin n'avait eu qu'un impact limité, on connaît le succès du traité du philosophe, et son influence sur les élites éclairées, en France comme à l'étranger.

Le traité qui nous intéresse ici est indirectement relié à l'*Emile*. En 1762, l'année même de la publication du livre de Rousseau, un médecin lui aussi genevois, Jacques Ballexserd (1726-1774), publia la dissertation qui lui avait permis de remporter le premier prix du concours organisé par l'Académie de Haarlem en 1761, et qu'il avait écrite en réponse à la question : « Quelle est la meilleure direction à suivre dans l'habillement, la nourriture et les exercices des enfants depuis le moment où ils naissent jusqu'à leur adolescence pour qu'ils vivent longtemps et en santé ? ». Sans preuves et alors que lui-même ne cite pas ses sources, Rousseau n'hésite pas dans ses *Confessions* à accuser son concitoyen de plagiat¹. Il va sans dire que cette affirmation est dénuée de fondement, mais au-delà de cette théorie du complot dont le philosophe se croit victime, son accusation témoigne des pratiques de son temps, de la propension à la citation, à la réécriture, au détournement, voire au plagiat pur et simple qui caractérise l'écriture classique. Les exemples sont multiples, car la question de la propriété

¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livre onzième (1760-1762) : « Peu de jours avant ou après la publication de mon livre, car je ne me rappelle pas exactement le temps, parut un autre ouvrage sur le même sujet, tiré mot à mot de mon premier volume, hors quelques platitudes, dont on avait entremêlé cet extrait. Ce livre portait le nom d'un Genevois appelé Ballexert ; et il était dit dans le titre qu'il avait remporté le prix à l'académie de Harlem. Je compris aisément que cette académie et ce prix étaient d'une création toute nouvelle, pour déguiser le plagiat aux yeux du public ; mais je vis aussi qu'il y avait à cela quelque intrigue antérieure à laquelle je ne comprenais rien [...]. », Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 347.

intellectuelle ne se pose même pas. Les auteurs les plus rigoureux nomment leurs sources avec précision, d'autres se contentent d'une simple allusion. Certains citent le texte, d'autres l'intègrent sans guillemets à leur propre texte et se l'approprient purement et simplement. L'Espagne occupe une place importante dans ce processus de réappropriation d'un matériau scientifique, par le biais des traductions largement encouragées par les gouvernants qui voient là une façon simple de diffuser les connaissances dont l'Espagne a besoin. C'est le contenu qui importe, la forme étant laissée au libre choix du traducteur. C'est dans ce contexte particulier que s'inscrit la publication de la traduction espagnole du traité de Ballexserd, objet de cette étude.

L'œuvre de Ballexserd eut un succès immédiat et circula très rapidement dans toute l'Europe, à tel point qu'elle fut rééditée en 1763 et 1780¹. En Espagne, une traduction, signée Don Patricio de España, fut publiée dès 1765², suivie d'une réédition en 1787³. Derrière ce pseudonyme se dissimule en fait Eugenio Llaguno y Amírola (1724-1799)⁴

¹ Des exemplaires de l'édition originale en français sont disponibles dans diverses bibliothèques européennes (Berlin, Londres, Madrid...). L'exemplaire qui est conservé à la *Biblioteca nacional de España* appartenait à la bibliothèque du Duque de Osuna e Infantado, et fut racheté par l'État en 1886.

² La traduction en italien est encore plus rapide, puisqu'elle est de 1763.

³ J'ai travaillé à partir des éditions disponibles en ligne : l'édition originale en français publiée en 1765, à Paris, chez Vallat-La-Chapelle (numérisée à partir de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de Lausanne), et l'édition en espagnol de 1787 (numérisée à partir de l'exemplaire conservé à la *Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla*). Pour cette dernière édition, j'ai vérifié la parfaite concordance du texte principal avec l'édition princeps de 1765, disponible à la *Biblioteca Nacional de España*. Seuls les textes liminaires sont différents.

⁴ L'identification a été possible grâce à l'ouvrage de référence publié par Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y*

image même du fonctionnaire éclairé¹. Ce Basque² s'élève progressivement dans la hiérarchie administrative et fait une carrière exemplaire, quoique sans panache particulier, comme le souligne l'un de ses biographes, Alberto Angulo Morales :

*La vida política de Llaguno, aunque no inexistente, es de tan escasa brillantez que, a duras penas, es posible establecer una descripción sobre la misma. La figura de Llaguno se concentra, de manera singular, en torno a su expresión como un excelente burócrata, siempre vinculado a la figura del monarca Carlos III.*³

Parallèlement à ses fonctions au sein de l'administration bourbonnienne, Llaguno est un intellectuel, qui fréquente les salons littéraires (« *tertulias* »), en particulier celui de son parent et protecteur Agustín de Montiano, où il rencontre des auteurs comme Luzán ou Iriarte. Il établit des liens d'amitié avec des personnalités aux centres d'intérêt très divers, comme Jovellanos, Cándido María Trigueros, Juan Pablo Forner, Juan Meléndez Valdés, Antonio Ponz, Leandro Fernández de Moratín, Juan Agustín Ceán Bermúdez et Antonio Capmany. Il se consacre à la poésie, au théâtre, à l'histoire, à l'art, etc., mais ce n'est pas un créateur. Il est avant tout un chercheur, un compilateur et

biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, [s.n.], 1860, p. 229.

¹ Plusieurs biographies sont disponibles, la plus complète est sans doute celle d'Angulo Morales, Alberto, *Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799). Una figura emblemática en la difusión y patrocinio de lo vasco y la cultura ilustrada*, Álava, Diputación foral, 1994.

² En 1766, il devient membre de la *Sociedad Bascongada de amigos del País*, dont il sera l'agent à Madrid.

³ Angulo Morales, A., *Eugenio de Llaguno y Amírola*, p. 64. Traduction de la citation : « La vie politique de Llaguno, sans être inexistante, manque tellement d'éclat qu'il est à peine possible de la décrire. La figure de Llaguno se concentre, de manière singulière, autour de son profil d'excellent bureaucrate, toujours lié à la figure du monarque Charles III ».

un traducteur, en fait un passeur de culture. Dans sa production, on trouve des traductions de pièces de théâtre françaises (*Athalie* de Racine, par exemple), des rééditions d'œuvres importantes, comme la *Poética* de Luzán ou encore l'élaboration de chroniques, telles la *Colección de Crónicas y Memorias de los Reyes de Castilla*, en sept volumes. Il apparaît donc comme un littéraire ou un historien, et son choix de traduire un traité médical est surprenant, d'autant qu'il n'a aucune connaissance spécifique en médecine. Comment interpréter alors cette traduction d'un texte bien loin de ses centres d'intérêts culturels ? Un premier élément de réponse peut être fourni par le choix du pseudonyme¹ : *Patricio* est un prénom peu répandu dans la péninsule, et le fait qu'il soit accompagné d'un patronyme qui est aussi un toponyme « España », nous invite à croire que ce choix n'est pas neutre. Selon le *Diccionario de Autoridades*, « *patricio* », conformément à son étymologie latine, désigne « *el caballero romano, padre o fundador de la República, o el descendiente suyo* » et « *lo que pertenece, o es propio de los patricios o de su dignidad* » mais il signifie aussi « *lo que pertenece o toca a alguna patria, natural de un país* »². Si on croise ces différentes acceptions, on pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle l'auteur se présente comme un gentilhomme originaire d'Espagne, citoyen espagnol et véritable patriote. Comme le suggère l'avis au lecteur qui apparaît dans la première édition, sa traduction d'un ouvrage de référence serait un moyen de venir en aide à sa patrie sur un point précis, les soins à donner aux enfants :

Puse en castellano y doy al público esta obrita, porque a mí y a otros nos pareció útil: porque soy uno de los que creen que la casta de los hombres merece a lo menos

¹ Llaguno eut recours à un autre pseudonyme, *Elpino*, qu'il utilise, semble-t-il, pour écrire des poèmes, dont il ne reste pas de trace.

² *Diccionario de Autoridades*, 1737, tome V, p. 165.

*tanta atención como la de los caballos de Andalucía y las ovejas de Extremadura: y estoy persuadido a que no piensa ejecutarlo alguno de aquellos a quienes por su oficio pudiera tocar más que a mí; entre los cuales, como entre los Profesores de otras ciencias, es muy raro el que quiere contribuir a la instrucción pública*¹.

Cette citation mérite que l'on s'y attarde un peu. On y trouve dès la première ligne l'adjectif « *útil* » : en bon *ilustrado*, sa traduction vise avant tout l'utilité, tout comme il jugeait utiles ses traductions ou éditions d'œuvres littéraires ou historiques. Il s'agit de transmettre au public les connaissances dont celui-ci peut avoir besoin. Il convient de noter ensuite que Llaguno a conscience de ses limites : il reconnaît son manque d'aptitude en la matière (« *a quienes por su oficio pudiera tocar más que a mí* »), mais il se sent cependant contraint de traduire ce texte, parce qu'il sait que personne d'autre ne le fera. C'est là une façon indirecte de souligner le manque d'ouverture de certains Espagnols, et il oppose ainsi un premier groupe (« *a mí y a otros* ») à un second groupe (« *aquellos/los profesores de otras ciencias* »). Les vrais patriotes, dont il fait partie, seraient ceux qui souhaitent diffuser des œuvres utiles, qui veulent « *contribuir a la instrucción pública* », ceux en fait qui s'inscrivent dans le droit fil de la pensée

¹ Jacques Ballexserd, *Crianza física de los niños desde su nacimiento a la pubertad*/ disertación puesta en castellano por D. Patricio de España, Madrid, D. Gabriel Ramirez, 1765, [p. I]. À partir de maintenant, et pour plus de simplicité, pour faire référence à la traduction espagnole, je citerai le pseudonyme, suivi du numéro de page. Traduction de la citation : « J'ai mis ce petit ouvrage en espagnol et je le donne au public, parce qu'il m'a paru utile à moi et à d'autres : parce que je suis de ceux qui croient que la caste des hommes mérite au moins autant d'attention que celle des chevaux d'Andalousie et des moutons d'Estrémadure : et je suis persuadé qu'aucun de ceux dont la profession pourrait les y préparer mieux que moi ne pense à le faire, car, parmi eux, comme parmi les professeurs des autres sciences, rares sont ceux qui souhaitent contribuer à l'instruction publique ».

éclairée. Les « *profesores de otras ciencias* », ce sont sans nul doute les professeurs des universités, aux pratiques routinières et dépassées, tournant le dos aux sciences expérimentales, et qui exercent une forme de censure, un groupe que Cadalso, quelques années plus tard, évoque d'ailleurs dans ses *Cartas marruecas*, au travers du portrait satirique qu'il fait du « *sabio escolástico* »¹.

La volonté de rectifier des pratiques et des comportements néfastes à la santé apparaît de façon plus claire dans l'édition de 1787, dans laquelle l'avis au lecteur disparaît au profit d'un prologue au lecteur, beaucoup plus explicite quant aux objectifs clairement utilitaires que vise ce traité. En effet, Llaguno écrit :

*Puestos en práctica [aquellos principios], logrará el Estado las mismas ventajas que se han verificado en todos aquellos países cultos, que abandonando usos antiguos y detestables preocupaciones, han seguido constantemente sus máximas con uniformidad*².

L'objectif de cette traduction est donc bien de donner à l'Espagne les moyens de devenir une nation éclairée, d'où le choix d'un pseudonyme patriotique, qui opère d'une double façon. Ce pseudonyme patriotique fonctionne en premier lieu comme un filtre programmatique, qui annonce une lecture sélective du texte d'origine : on peut supposer en effet que le traducteur va mettre en avant les éléments qui lui semblent conformes à une supposée spécificité

¹ « le sage scolastique ». La Lettre LXXVIII est très révélatrice de l'importance accordée aux nouvelles connaissances scientifiques, qui peinent à se diffuser en Espagne. Voir José Cadalso, *Cartas marruecas* [1793], consulté dans l'édition de Joaquín Arce, Castalia, 1990, pp. 270-274.

² Patricio de España, 1787, [p. II]. Traduction : « En mettant en pratique ces principes, l'État obtiendra les mêmes avantages qui se sont vérifiés dans tous ces pays instruits, qui en ont constamment suivi les maximes avec uniformité, abandonnant les coutumes anciennes et les préoccupations détestables ».

espagnole. Il fonctionne ensuite comme un masque, qui permet de remettre en cause, voire d'attaquer sans assumer pleinement : l'anonymat offre de fait au traducteur une marge de liberté. Il peut ainsi être vu comme une première forme d'autocensure, en rappelant toutefois que ce n'est pas la censure gouvernementale que le traducteur craint ici : les préjugés, la pensée scientifique dominante et l'omniprésence de l'Église catholique limitent en fait cette marge de liberté du traducteur, qui peut craindre une censure *a posteriori*.

Une lecture sélective, ou une liberté revendiquée

Le traducteur affirme son libre choix dès son avis au lecteur de l'édition de 1765 :

Digo que la he puesto en castellano, porque no puedo decir absolutamente que la he traducido: omito algunas cosas, extracto otras, y por lo común reduzco a menos palabras el estilo algo difuso del Autor. De este modo juzgo se deben traer a nuestra Lengua los escritos extranjeros de varias clases. Quien fuere de contraria opinión, use de ella libremente, como yo he usado la mía¹.

D'entrée, il présente sa traduction comme une adaptation : il choisit les éléments qui lui semblent être importants de son propre point de vue, comme le suggèrent les verbes « *omito* » et « *extracto* ». Il s'agirait en quelque sorte de condenser ce qu'a dit l'auteur, d'en faire une synthèse, pour plus d'efficacité. Mais il s'agit aussi d'une

¹ Patricio de España, 1765, [p. I]. Traduction : « Je dis que je l'ai mis en espagnol, parce que je ne peux pas dire absolument que je l'ai traduit : j'ometts certaines choses, j'en extrais d'autres, et je réduis généralement à moins de mots le style un peu diffus de l'Auteur. C'est ainsi que je juge que les écrits étrangers de diverses sortes doivent être introduits dans notre langue. Celui qui est d'un avis contraire, qu'il en fasse usage librement, comme je l'ai moi-même fait ».

réécriture, puisqu'il porte un jugement sur le style de l'auteur, le trouvant peu précis, avec sans doute une tendance à la digression, lorsqu'il qualifie son style d'« un peu diffus ». Sa première liberté est donc essentiellement stylistique, et il considère que tous les traducteurs devraient agir de même et préférer cette méthode à la traduction littérale. Selon lui, le traducteur doit adapter le texte étranger aux spécificités du lectorat espagnol, s'adapter en quelque sorte au goût espagnol et tenir compte de ce qui intéresse plus directement l'Espagne. Il fait donc de la « *domestication* », une stratégie de traduction dont on sait qu'elle sert souvent des intérêts nationaux¹. C'est cette perception de son œuvre qu'eurent d'ailleurs ses contemporains, tels Sempere y Guarinos, comme le précise un de ses biographes, Angulo Morales :

A diferencia de su traducción poética, en esta ocasión, la labor de Llaguno es algo más que la mera transcripción, ya que sólo recoge los textos que considera más útiles para la situación que se vivía en la Península Ibérica. Esto es, además de traducir la obra existe un trabajo paralelo de selección y recomposición de la obra original que lleva a su amigo Sempere y Guarinos a considerar que su amigo Llaguno, había llegado a mejorar el original².

Les exemples abondent de ces paragraphes supprimés dans le texte espagnol : ainsi, lorsqu'il évoque le maillot,

¹ Voir par exemple l'ouvrage coordonné par Lawrence Venuti, *Rethinking Translation : Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres/New York, Routledge, 1992.

² Angulo Morales, A., *Eugenio de Llaguno y Amírola*, p. 112. Traduction : « Contrairement à ses traductions poétiques, le travail de Llaguno est ici plus qu'une simple transcription, puisqu'il ne reprend que les textes qu'il juge les plus utiles à la situation qui était alors celle de la péninsule ibérique. C'est-à-dire qu'en plus de la traduction de l'œuvre, il y a un travail parallèle de sélection et de recomposition de l'œuvre originale qui a amené son ami Sempere y Guarinos à considérer que son ami Llaguno avait amélioré l'original ».

Llaguno remanie la présentation faite par Ballexserd, en supprimant tout un paragraphe consacré à la description de la poitrine comprimée par le maillot. Cette suppression a une première explication : le paragraphe est placé entre deux autres qui évoquent tous deux la compression de l'estomac, et la version espagnole, du fait de la suppression, est en effet plus cohérente et plus fluide. Mais on peut avancer une deuxième explication : ce paragraphe est très technique, trop médical pour un traité qui, dans sa version espagnole, ne vise pas le même public, comme nous le montrent les textes liminaires. En effet, Ballexserd fait précéder son traité d'une épître adressée à celui qui fut son maître, Antoine Petit, Docteur Régent en Médecine et ancien professeur public d'Anatomie, de chirurgie et de l'Art des Accouchements, sous la protection duquel il se place. L'auteur emploie le terme « essai » pour désigner son traité, et le présente comme une réflexion inspirée des leçons reçues du maître. Il s'agit pour lui de contribuer à la diffusion de ces préceptes. De plus, il convient de ne pas oublier que les premiers lecteurs de cet essai furent les membres de la société savante qui avait lancé le concours, alors que, pour le traducteur espagnol, il s'agit avant tout de mettre à la portée d'un public plus large une série de conseils pratiques. L'objectif de Ballexserd n'est donc pas tant la vulgarisation que la diffusion, au contraire de ce que prétend faire Llaguno, qui s'adresse en premier lieu aux parents, comme l'illustre cet extrait du prologue de l'édition de 1787, bien plus explicite que l'avis de 1765 :

Merece esta obrita la mayor consideración, y hacerse tan familiar y común que anduviera en manos de todos. Los padres y madres de familia, y todos aquellos a quienes está encargada la educación de la niñez y juventud podrían a su vista hacer oportuna aplicación de sus máximas y consejos saludables, y los mismos niños podrían instruirse y frecuentar su lección en los primeros

*años de escuela después de estar instruidos en la Religión con respecto a su capacidad*¹.

Ce public de non-spécialistes n'a pas besoin de précisions médicales. De même, il convient d'édulcorer les passages qui pourraient heurter la bienséance, comme l'illustre l'exemple suivant² :

L'on remarque que l'enfant qui crie au maillot cesse ses plaintes et donne des signes de joie quand on le démaillote pour changer ses linges. Il se peut faire que l'enfant vidé de ses excréments, cela l'incommoder, et contribue beaucoup à ses criaillements ; mais l'enfant dans le maillot ne crie pas seulement quand il s'est vidé, ou quand il a faim, c'est donc autre chose qu'il demande, et s'il arrive qu'on le démaillote quoiqu'il ait faim, on voit par la joie et ses mouvements, que c'était encore plus la liberté qu'il désirait que la mamelle.

De ningún modo se hallan tan contentos los niños como desnudos. Después de muchos llantos, quítenle las

¹ Patricio de España, 1787, [p. IV-V]. Traduction : « Ce petit ouvrage mérite la plus grande considération, et devrait devenir si familier et commun qu'il devrait se trouver entre les mains de tous. Les pères et mères de famille, et tous ceux à qui est confiée l'éducation des enfants et de la jeunesse, pourraient à sa vue faire une application opportune de ses maximes et de ses conseils salutaires, et les enfants eux-mêmes pourraient être instruits et en suivre les leçons dans les premières années d'école, après avoir été instruits dans la Religion, selon leurs capacités ».

² Ballexserd, p. 58/ Patricio de España, 1787, p. 56. Pour permettre au lecteur non hispanophone d'apprécier le décalage entre l'original français et la traduction de Llaguno, je proposerai une traduction en français de cette dernière. « Les enfants ne sont jamais aussi heureux que lorsqu'ils sont nus. Après qu'ils ont beaucoup pleuré, ôtez leurs linges, et vous verrez comment, libérés de l'oppression, si le froid ne les afflige point, ils se réjouissent, bougent sans cesse, rient, montrent leurs grâces, et sont comme dans leur élément. Il se peut bien que la saleté ou la faim soient quelquefois la cause de leurs pleurs ; mais on voit que si on emmaillote à nouveau les nourrissons et qu'ils se remettent à pleurer, alors qu'ils sont propres et qu'ils ont été allaités, c'est qu'autre chose les tourmente ».

*envolturas, y verán como libres de la opresión si no les
aflige el frío, se alegran, se mueven sin cesar, rien,
manifiestan sus gracias, y están como en su elemento.
Bien puede ser que la suciedad o el hambre sean algunas
veces causa de sus lloros; pero se ve que si después de
limpios y de haber mamado los fajan, vuelven a llorar:
de que se sigue que es otra cosa que los atormenta.*

Les deux versions sont sensiblement différentes : la référence précise aux excréments est supprimée en espagnol et l'accent est mis sur les mouvements de joie des nourrissons, ce qui est compréhensible si les lecteurs sont des parents, sans doute plus sensibles à l'aspect psychologique qu'à l'aspect purement physique des pleurs infantiles.

D'autres exemples sont révélateurs d'une volonté d'adapter le texte français à la spécificité du lectorat espagnol et à ses coutumes. On ne peut pas véritablement parler de censure dans ces cas-là, mais bien plutôt de lecture sélective, qui consiste à transformer ce qui paraîtrait illogique aux yeux d'un lecteur espagnol. Un des exemples les plus significatifs de la stratégie de « domestication » est sans doute celui des sevruses¹, ces femmes qui, dans le traité de Ballexerd, sont chargées spécifiquement de sevrer les enfants. De manière générale, dans les traités publiés en Espagne sur cette question au XVIII^e siècle, le sevrage s'inscrit dans la continuité de l'allaitement. Il en constitue l'étape finale, avant le passage à une alimentation diversifiée, et c'est la mère ou la nourrice qui s'en charge. Il est donc compréhensible que le traducteur n'ait pas jugé bon d'introduire une figure méconnue, ce qui aurait rendu son traité peu crédible, car trop artificiel, puisque calqué sur un modèle étranger. Cette question de la nourriture lors du sevrage propose un autre exemple d'adaptation : Ballexerd suggère deux aliments (la crème de riz et une bouillie), alors

¹ Ballexerd, p. 94.

que Llaguno propose la seule bouillie, élaborée avec les mêmes ingrédients (pain émietté cuit dans du bouillon de bœuf, ou du lait récemment traité, ou au beurre)¹. C'est d'ailleurs la seule que l'on retrouve également dans des traités espagnols, qui ne mentionnent pas la crème de riz.

Les variations se trouvent aussi à propos de la façon de prendre soin des enfants plus grands (3^{ème} époque, qui concerne les enfants jusqu'à l'âge de dix ans), et on pourrait évoquer l'exemple de l'hygiène buccale. Alors que Ballexserd affirme que « l'usage des cure-dents n'est pas bon, celui des épingles est encore plus mauvais », son traducteur introduit un *distinguo* :

El uso repetido de mondadientes de pluma es malo, y el de pinzas o instrumentos de metal mucho peor porque las plumas hieren las encías y los instrumentos de metal arañan la tez o esmalte de los dientes. Para limpiarlos se deben usar cosas que no tienen ese riesgo, como la biznaga, los palillos comunes de madera estoposa, los de sangre de drago, el lentisco².

Llaguno juge nécessaire de détailler une habitude largement répandue en Espagne, l'usage des cure-dents. Il adapte son discours en conséquence, dans sa volonté de tenir compte des habitudes de son lectorat. Sans doute conscient du fait que ses lecteurs auront du mal à respecter un interdit catégorique, qui pourrait paraître artificiel, il préfère faire œuvre de pédagogie, en expliquant pourquoi telle sorte de cure-dents doit être bannie, et quels sont les

¹ Ballexserd, p. 111/ Patricio de España, p. 103.

² Ballexserd, p. 158/ Patricio de España, pp. 157- 158. Traduction : « L'utilisation répétée de cure-dents en plumes est mauvaise, et l'utilisation de pinces ou d'instruments métalliques est bien pire car les plumes blessent les gencives et les instruments métalliques rayent l'émail des dents. Pour les nettoyer, il faut utiliser des objets qui ne présentent pas ce risque, comme les pointes de cactus, les bâtonnets garnis d'étaupe ou de sang-de-dragon, la gomme à mâcher du lentisque, etc. ».

substituts que l'on peut tolérer (gomme à mâcher du lentisque, par exemple). Ce n'est qu'ensuite qu'il conclut avec ce qui est la meilleure solution, celle que recommandait Ballexserd : le lavage de bouche à l'eau tiède, ou à l'eau et au vin.

Les modifications ne concernent pas seulement les aspects matériels. Llaguno fait également de la « domestication » du texte, lorsqu'il évoque la façon dont les enfants doivent être élevés. Auteur et traducteur condamnent l'habitude qu'ont les parents de faire peur à l'enfant, en leur racontant des histoires terribles¹ :

Les récits fabuleux des mangeurs d'homme, des loups-garous et de pareilles fariboles peuvent nuire également à leur corps et à leur esprit ; en blessant vivement leur petite imagination, cela peut leur provoquer des songes funestes, et par conséquent de violentes émotions qui irriteront trop fortement chez eux le genre nerveux et donneront lieu à des convulsions auxquelles ils n'ont déjà que trop de disposition.

La necia y comunísima costumbre de asustar e intimidar a las criaturas con ruidos inesperados, con voces espantosas, con objetos que las causan horror, con amenazas del coco, con cuentos de brujas y con mil cosas de esta laya, es sumamente reprehensible y perjudicial, pues fijándoseles cualquiera de ellas en la imaginación, les produce sueños temerosos [sic] y por consiguiente violentas emociones en los nervios que les ocasionan alferecía, a la cual por sí mismos están sobradamente dispuestos.

¹ Ballexserd, p. 126/ Patricio de España, p. 120. Traduction; « L'habitude insensée et très commune d'effrayer et d'intimider les enfants par des bruits inattendus, par des voix effrayantes, par des objets qui leur causent de l'horreur, par des menaces du croque-mitaine, par des histoires de sorcières, et par mille choses de ce genre, est des plus répréhensibles et des plus nuisibles, car si une de ces choses se fixe dans leur imagination, elle entraîne des rêves effrayants et, par conséquent, des émotions violentes dans leurs nerfs qui occasionne des convulsions, auxquelles ils sont eux-mêmes plus que sujets ».

On voit là les différences culturelles : on n’effraie pas les enfants de la même façon. Si, en France, on invoque les dévoreurs d’enfants, en Espagne, on a recours aux démons et autres personnages diaboliques, comme les sorcières. La fin de la citation est en revanche une traduction littérale du texte initial.

Ce sont là quelques-uns des exemples de la lecture sélective du traité d’origine à laquelle se livre Llaguno, et de cette liberté qu’il revendique, dans sa volonté de transposer un texte en le rendant plus conforme aux mentalités de son supposé lectorat et avec pour objectif de le rendre plus percutant. Il n’est pas question ici de censure étatique, mais c’est bien d’une forme d’autocensure dont il s’agit, dans la mesure où la traduction littérale priverait le texte de sa force de persuasion. La marge de création est étroite, car Llaguno essaie toujours de rester fidèle à l’esprit du texte, et les variations n’affectent que des points somme toute marginaux. Cependant, les aspects superficiels de cette autocensure à l’œuvre, ces coupes et ces transformations sont les arbres qui cachent la forêt, au regard de ce que Llaguno prend soin d’éliminer, dans une prudente autocensure.

Une prudente autocensure

À la lecture des deux traités, la stratégie adoptée par Llaguno est évidente. Il choisit d’omettre les points litigieux, tout ce qui pourrait heurter la vigilance des censeurs, afin de diffuser une œuvre qu’il juge nécessaire dans son ensemble, mais qui, dans les détails, aurait pu poser problème. C’est ainsi que des paragraphes entiers de l’œuvre originale disparaissent, ou sont complétés par des exemples plus conformes aux normes espagnoles. Nous pouvons évoquer trois sujets qui apparaissent autocensurés : ce qui a trait à la religion et à la philosophie,

l'évocation de la sexualité et certaines innovations médicales, véhiculées par l'*Encyclopédie*.

Le premier point qui est l'objet d'une autocensure, c'est ce qui se rapporte à la religion. Une série de petits détails, en apparence anodins, font état de la volonté du traducteur de gommer ce qui pourrait heurter l'Église. Ainsi, il reprend l'idée et l'argumentaire de Ballesxerd, qui recommandait de raser la tête aux enfants. Ballesxerd souhaitait couper court aux accusations selon lesquelles cela serait préjudiciable à l'homme et contraire aux volontés du Créateur, car celui-ci n'aurait pas créé quelque chose d'inutile, mais il avoue qu'il ne peut trouver d'argument définitif, et se contente d'évoquer le rasage de la barbe, une pratique commune, qui n'a pas de conséquence dommageable pour l'homme. Llaguno traduit littéralement ce paragraphe, mais il rajoute un exemple en note (« comme les moines bénédictins et presque tous les religieux en Espagne »), qui apparaît ainsi comme un élément de réponse supplémentaire : si les hommes d'Église le font, c'est bien la preuve que cela ne va pas à l'encontre de la volonté du Créateur¹.

Un exemple particulièrement révélateur concerne les nourrices. Partant du principe que les nourrices sont peu formées et responsables de la mort ou de la mauvaise santé des enfants, Ballesxerd envisage, pour porter remède à leur ignorance, d'avoir recours aux « pasteurs des Églises de campagne », considérant que cette responsabilité est tout à fait digne d'un ministre de Dieu². Conscient toutefois du fait que certains pourraient juger cette instruction non compatible avec la « dignité du sacerdoce », il recommande alors aux chefs de gouvernement de mettre en place un réseau de médecins et de chirurgiens afin de propager cet

¹ Ballesxerd, p. 149 / Patricio de España, p. 147.

² « Ces instructions utiles et vraiment pastorales et bien dignes sans doute d'un Ministre de Dieu », Ballesxerd, p. 81.

enseignement si utile, ce qui permettrait de limiter grandement la mortalité infantile. Jugeant sans doute que l'objection serait immédiate en Espagne, Llaguno semble prendre les devants et élimine purement et simplement tout ce long paragraphe. Cela se justifie d'autant plus que son propos n'est pas de dire à l'État (et encore moins à l'Église) ce qu'il doit faire, mais bien de convaincre les parents de suivre des conseils pratiques. C'est pourquoi il passe directement au paragraphe suivant qui s'intéresse aux effets de la lumière sur les yeux des enfants, comme si ce paragraphe n'était qu'une simple digression, par conséquent inutile.

Une autre question s'avère délicate pour le traducteur : Ballexserd est médecin, et comme tel il offre une vision très distanciée, très clinique de la sexualité, que Llaguno semble juger choquante, ce qui le pousse à édulcorer, voire à supprimer certains développements. Ballexserd envisage deux points : la sexualité des futurs parents et celle des nourrices.

Le médecin genevois se montre particulièrement prolixe sur la sexualité des futurs parents dès le début de son traité, alors que Llaguno s'en tient au minimum, en choisissant dans sa traduction les termes les plus neutres. Ballexserd écrit que : « si l'homme rend à sa femme les devoirs du mariage seulement lorsqu'il y sera excité par les besoins de la nature et non par ceux de l'habitude, si pour s'unir amoureusement à sa femme il a soin d'attendre que l'évacuation périodique de ses mois et celle qu'elle éprouve à la suite de ses couches, aient entièrement cessé »¹, alors l'enfant engendré sera robuste. Il complète cela par une note sur la qualité du sperme, qui diminuerait avec le nombre de rapports. Chez Llaguno, la note disparaît et le paragraphe se réduit à une simple phrase : « *si usan del matrimonio por necesidad y no por hábito, absteniéndose cuando indica la*

¹ Ballexserd, p. 6.

naturaleza »¹. Tout ce qui pourrait avoir une éventuelle connotation érotique (« excité », « amoureux ») disparaît et l'acte sexuel se réduit à une pratique procréatrice. De même, lorsqu'il s'agit de la sexualité pendant la grossesse, Ballexserd prend soin d'expliquer pourquoi il serait plus sage de ne pas avoir de relations pendant cette période, ce qui l'oblige à donner des précisions et des arguments scientifiques :

Aussitôt que la femme aura des soupçons de grossesse, elle fera bien de s'abstenir des familiarités conjugales, parce que le grand exercice que la matrice fait quelquefois dans cet acte, peut nuire à l'embryon qui y est renfermé : d'ailleurs les superfétations quoique fort rares, sont toujours assez fâcheuses pour qu'on y doive prendre garde d'y donner lieu. Ce n'est pas assez de concevoir, il faut encore mettre à bon terme le fruit de ses plaisirs, et qui plus est, être capable de le nourrir après sa naissance. Ainsi il sera très prudent au mari et à la femme de ne pas s'unir amoureuxment pendant cette circonstance².

Llaguno se contente d'une formule très vague pour interdire toute relation : « *por varias razones que omito, sería bien que las mujeres guarden continencia todo el tiempo que se hallen embarazadas* »³.

Ballexserd envisage les conséquences de l'acte sexuel d'un point de vue strictement médical : il craint pour la survie de l'embryon, très fragile, et pour les risques éventuels de superfétation. Il n'y a aucune condamnation morale, alors que le refus de Llaguno d'entrer dans ce genre de considérations montre bien qu'il envisage l'acte sexuel selon le point de vue de l'Église catholique, dans la mesure

¹ Patricio de España, p. 9. « s'ils usent du mariage par nécessité et non par habitude, en s'abstenant lorsque la nature l'indique ».

² Ballexserd, pp. 7-8.

³ Patricio de España, p.10. « pour plusieurs raisons que j'omets, il serait bon que les femmes restent continentales pendant tout le temps de leur grossesse ».

où celui-ci n'a d'autre objectif que la procréation. L'acte sexuel devient par conséquent inutile en période de grossesse, puisque le but est atteint. Un détail montre toutefois que le traducteur n'est pas dupe : l'expression « il serait bon » suggère qu'il sait bien que les couples vont avoir du mal à respecter cet interdit moral. Llaguno semble s'en tenir à une prudente retenue, non pas qu'il soit convaincu du respect de l'abstinence, mais bien parce que cela correspond au discours dominant de l'Église.

Un peu plus loin, Ballexserd se penche sur la sexualité de la nourrice, qu'il inclut dans un paragraphe consacré à l'exercice physique : « elle doit faire un exercice modéré, la grande fatigue comme l'extrême paresse sont ici pareillement à éviter. Il vaudrait mieux qu'elle usât un peu du privilège du mariage que si elle se chagrinerait de ne pas voir son mari ; mais une femme amoureuse n'est pas une bonne nourrice, il faut pour cela presque une femme sans passion »¹. Dans la traduction qu'il propose, Llaguno n'aborde même pas le sujet, comme si cela était hors de propos : « *hará moderado ejercicio, evitando los extremos de la fatiga y de la inacción, porque ambos son malos* »². Ce dernier exemple illustre la réserve de Llaguno, qui semble avoir du mal à parler de sexualité, preuve s'il en est que son discours est imprégné des interdits religieux, alors que Ballexserd livre un discours scientifique. Le médecin ne se méprend pas sur la nature humaine, ni sur la force des sentiments, puisqu'il se réfère clairement à l'amour, et au désir qu'il engendre, comme moteurs de l'acte sexuel.

Les exemples que nous venons d'évoquer sont autant de preuves d'une autocensure implicite : Llaguno reformule ce qui pourrait paraître choquant aux yeux d'un censeur, mais

¹ Ballexserd, p. 48.

² Patricio de España, p. 46. « elle fera de l'exercice avec modération, en évitant les extrêmes de la fatigue et de l'inaction, qui sont tous deux mauvais ».

aussi d'un lecteur espagnol, peu habitué à la froideur clinique des traités scientifiques. Il y a en revanche d'autres exemples qui sont la preuve d'une volonté très nette de contourner ou d'éviter la censure, pour introduire des éléments jugés essentiels : les apports scientifiques et la modernité de l'*Encyclopédie*¹, et la question de l'inoculation de la petite vérole.

L'*Encyclopédie* (1750-1772), bien qu'elle apparaisse en substrat du discours de Ballexserd, est citée une seule fois en note, lorsqu'il évoque le maillot. En effet, l'argumentaire sur lequel s'appuie Ballexserd reprend l'essentiel de l'article « emmailloter ». Il rapproche cet article du terme « orthopédie », un néologisme formé par le médecin Nicolas Andry, que Diderot avait d'ailleurs repris dans le *Prospectus de l'Encyclopédie*, dans la partie consacrée à l'hygiène. Andry prétendait redresser les corps ou les membres contrefaits² : dans la mesure où les principaux reproches formulés contre le maillot portaient précisément sur les disgrâces physiques qu'il occasionnait (poitrine trop étroite, jambes grêles, par exemple), il était logique pour le médecin genevois d'établir un parallèle et d'évoquer les travaux d'Andry. Toutefois, Llaguno ne reprend pas, lorsqu'il traduit ce passage, le terme « orthopédie », que Ballexserd utilise deux fois³. Sans doute le jugeait-il trop

¹ Nous avons consulté pour cette étude l'édition disponible en ligne : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2021 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>. Consulté le 15 juin 2021. La référence à l'orthopédie se trouve p. 9 du « Prospectus ». L'article « emmailloter », rédigé par le Chevalier de Jaucourt, docteur en médecine se trouve dans le volume V, p. 568.

² Nicolas Andry de Boisregard (1658-1742), *L'orthopédie ou l'art de prévenir dans les enfants les difformités du corps*, Bruxelles, Georges Fricx, 1741, 2 volumes.

³ Ballexserd, p. 56 et p. 128.

moderne, ou trop connoté du fait de son utilisation dans *l'Encyclopédie*. L'exemple du maillot est révélateur d'une des stratégies de Llaguno, qui s'apparente à du « floutage » : la traduction qu'il propose est très proche de l'original, donc en fait de l'article de *l'Encyclopédie*, mais il omet sciemment de citer une source qui risquait d'être rejetée par la censure, compte tenu de l'interdiction qui pesait sur cette œuvre, ou de reprendre des termes qui pouvaient être censurés, car trop identifiables.

Dans d'autres cas, il choisit d'élaguer le texte, supprimant des points dont il sait pertinemment qu'ils lui vaudraient les foudres de la censure : tel est le cas de l'inoculation de la petite vérole. Pour mieux situer le contexte, on pourrait évoquer la mésaventure du chirurgien et traducteur Juan Galisteo, qui avait lancé en 1757 la publication d'un *Diario filosofico, médico y quirúrgico*. Celle-ci avait été interrompue au bout de huit numéros, à cause de problèmes avec la censure. En effet, on lui interdit de publier la traduction en castillan du mémoire de La Condamine sur l'inoculation de la petite vérole¹. Cette maladie causait des ravages, et une technique d'inoculation préventive avait été introduite en Angleterre en 1715 par Lady Montagu, qui l'avait vu exécuter avec succès en Turquie, où elle avait suivi son mari ambassadeur. Plusieurs inoculations avaient eu d'heureux résultats, mais la polémique était vive. Voltaire en avait fait l'éloge dans ses *Lettres Philosophiques*, et La Condamine publia en 1754 un Mémoire sur la question qui fit grand bruit. Toutefois, cette inoculation était considérée comme une pratique criminelle par les gouvernements catholiques, et par là, complètement prohibée. En effet, les autorités religieuses s'indignaient

¹ Riera Climent, Luis, Paradinas Jiménez, Carlos, Riera Palmero, Juan, *El libro médico extranjero en el Madrid ilustrado (traductores y traducciones)*, Universidad de Valladolid, Ediciones del seminario de Historia de la medicina, 2001, p. 22.

qu'on puisse ainsi vouloir changer le cours d'événements qui avaient été décidés par la providence divine. Étant donné que cette pratique était inenvisageable en Espagne, Llaguno ne juge pas nécessaire d'en parler, ce qui peut être vu comme une preuve certaine de sa prudence.

Un autre exemple de cette autocensure par omission peut se voir dans sa réaction face à des sujets potentiellement dangereux, compte tenu de leur présence dans le débat philosophique. Comme nous l'avons vu pour la non-référence à l'*Encyclopédie*, Llaguno ne cherche en aucun cas la polémique : il veut simplement faire évoluer les pratiques en matière d'éducation physique. Il s'attache par conséquent à lisser son discours, et cela le mène de la simple rectification à la réécriture complète de certains extraits. Ainsi par exemple, la phrase originale : « la nature ayant construit tous les êtres pour vivre dans le fluide qui les environne, les en retirer par de prétendues précautions, ce n'est pas moins que le comble de la sottise » devient en espagnol « *todas las obras del Criador están construidas para existir en el fluido que las rodea, y sacarlas de él es el colmo de la necedad* »¹. Le choix du terme « *Criador* » renvoie directement à un Dieu créateur de toutes choses dans le droit fil de la pensée chrétienne, et élimine ainsi ce que la phrase initiale pourrait avoir de trop ambigu d'un point de vue philosophique (avec cette allusion au panthéisme). Llaguno semble désireux d'éviter une quelconque controverse, comme l'illustre sa neutralisation de passages tendancieux, perceptible dans sa réécriture par

¹ Ballesxerd, p. 126 / Patricio de España, p. 119. « Toutes les œuvres du Créateur sont construites pour exister dans le fluide qui les entoure, et les en extraire est le comble de la sottise ».

exemple d'un paragraphe sur les sens, résumé de façon lapidaire en espagnol¹:

On entend par sensation externe, l'impression que font les objets du dehors sur quelques parties de notre corps et qui est communiquée à l'âme par le moyen des nerfs dont la partie affectée est pourvue. Leur usage en général est de nous avertir de tout ce qui peut être bon ou mauvais, tant pour notre conservation que pour notre plaisir ; ils sont en quelque sorte les ministres que l'Auteur de la nature nous a donnés pour notre instruction et nos besoins.

Llamamos sentidos corporales o externos a las impresiones que hacen las cosas en algunas partes de nuestro cuerpo.

Dans sa traduction, Llaguno se limite aux sensations externes, à l'aspect purement physique des sensations, en gommant la référence à l'âme et aux opérations de celle-ci (conservation de soi, plaisir) qui pourraient résulter de ces sensations. Alors que la controverse sur la sensibilité bat son plein à l'époque (Diderot, Condillac²), Llaguno ne semble pas vouloir s'engager sur un terrain philosophique potentiellement dangereux et préfère là encore s'en tenir à une prudente réserve.

Conclusion

Des quelques exemples que nous venons de voir, il ressort que Llaguno a intégré les interdits, dans la mesure où il ne traduit que ce que la norme lui permet de traduire. Ses stratégies de contournement sont diverses, et graduées en fonction de la dangerosité du propos : l'adaptation ou

¹ Ballesxerd, p. 133 / Patricio de España, p. 128. Traduction : « Nous appelons sens corporels ou externes les impressions que les choses font sur certaines parties de notre corps ».

² Condillac, *Traité des sensations*, 1754. Diderot, *Encyclopédie*, Articles « sens » et « sensations ».

« domestication », pour les aspects anecdotiques (choix d'exemples « espagnols »), la simple réécriture (pour ne pas heurter la morale chrétienne ou la bienséance), ce que nous avons appelé ici le « floutage » (reprise *in extenso* du discours, mais sans les sources permettant de le situer) et l'omission (pour les paragraphes idéologiquement problématiques). Llaguno se plie à une stricte orthodoxie pour mieux pouvoir diffuser le message qui lui semble essentiel : éduquer les parents et les convaincre de l'utilité de mettre en œuvre une éducation physique scientifique et médicalisée, ce qui est déjà en soi une innovation, et une certaine prise de risque. En effet, le discours sur la prise en charge physique des nourrissons et des jeunes enfants commence à émerger vers le XVII^e siècle : il n'est envisageable qu'à partir du moment où une conception nouvelle, qui consiste à élucider les lois naturelles qui gouvernent la vie humaine, de la naissance à la mort, se met en place. Le traité de Ballexserd marque les débuts de l'hygiénisme, et il convient de souligner que c'est en partie grâce à la traduction de Llaguno que l'idée d'une prise en charge spécifique de la petite enfance se diffuse au sein des élites en Espagne, jusqu'à devenir omniprésente à partir des années 1780, comme l'illustre d'ailleurs le fait qu'une nouvelle édition de la traduction de Llaguno voie le jour en 1787. Vers la fin du XVIII^e siècle, on trouve une production originale, rédigée par des médecins ou des chirurgiens-accoucheurs espagnols. Ce changement dans le contexte scientifique explique peut-être la disparition de l'avis au lecteur et son remplacement par un prologue plus idéologique : d'autres que Llaguno ont osé diffuser les connaissances nouvelles, et sa traduction devient un support parmi d'autres. Il ne s'agit plus de combler un vide scientifique et de sortir l'Espagne de son retard, mais de donner à lire une sorte de « manuel du parfait parent ».

Il n'en reste pas moins que son traité est significatif de la façon de traduire dans l'Espagne du XVIII^e siècle, des stratégies mises en œuvre pour faire entrer la modernité, malgré le poids des préjugés et de la censure. Il témoigne également de la volonté des élites éclairées d'inciter les futurs parents à changer le regard porté sur leur enfant, un petit être fragile que l'on doit soigner afin qu'il ne meure pas. L'objectif des traductions comme celle de Llaguno et des multiples traités sur l'éducation physique des enfants était idéologique : il s'agissait de formater les futurs parents, en fabriquant, non pas un imaginaire, mais plutôt une représentation nouvelle de la famille, articulée autour d'un enfant, précieuse ressource dont il revenait aux parents d'assurer la survie, dans l'intérêt de la société.

Bibliographie

ANGULO MORALES, Alberto, *Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799). Una figura emblemática en la difusión y patrocinio de lo vasco y la cultura ilustrada*, Álava, Diputación foral, 1994.

BALLEXSERD, Jacques, *Dissertation sur l'éducation physique des enfants depuis leur naissance jusqu'à l'âge de puberté*, Paris, Vallat-La-Chapelle, 1762 [1787].

BALLEXSERD Jacques, *Crianza física de los niños desde su nacimiento a la pubertad/ disertación puesta en castellano por D. Patricio de España*, Madrid, D. Gabriel Ramirez, 1765.

BARRERA Y LEIRADO Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, [s.n.], 1860.

BOISREGARD, Nicolas Andry de, *L'orthopédie ou l'art de prévenir dans les enfants les difformités du corps*, Bruxelles, Georges Fricx, 1741, 2 volumes.

CADALSO, José *Cartas marruecas* [1793], Castalia, 1990.

CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Traité des sensations*, [1754], Paris, Fayard, 1984.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2021 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds), <http://encyclopedia.uchicago.edu/>

IMPARATO-PRIEUR, Sylvie, « Le discours sur le petit enfant dans l'Espagne des Lumières : du médical à l'idéologique », in *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Éditions du CELEC, Saint-Etienne, 2008, pp. 295-314.

IMPARATO-PRIEUR, Sylvie « Regards croisés sur le petit enfant dans l'Espagne des Lumières », Université Jean Monnet Saint-Etienne, 2011, 226 p. (Inédit)

RIERA CLIMENT, Luis, PARADINAS JIMÉNEZ, Carlos, RIERA PALMERO, Juan, *El libro médico extranjero en el Madrid ilustrado (traductores y traducciones)*, Universidad de Valladolid, Ediciones del seminario de Historia de la medicina, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, (Folio n°377).

VENUTI, Lawrence (coordonné par), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres/New York, Routledge, 1992.

Cachez cette case que je ne saurais voir. Le manga pornographique et la censure dans le Japon du XXI^e siècle

Julien BOUVARD

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

Parfois considéré comme un territoire exonéré de toute forme de censure, le manga pornographique en est pourtant la première victime au Japon. L'expression de la sexualité dans la bande dessinée y est encadrée par des règles strictes qui ne cessent de se renforcer depuis une trentaine d'années. Cette censure japonaise qui ne dit jamais son nom est un processus complexe qui oscille entre restrictions arbitraires et respect des libertés fondamentales. Il en résulte une négociation permanente dans laquelle les auteurs de mangas testent en permanence les limites de la loi.

Mots clés : censure – pornographie – manga – Japon – sexualité

Introduction

La décision prise par le Parlement japonais en 2014 de criminaliser la possession d'images pédopornographiques a suscité de nombreuses réactions dans la presse étrangère qui salua alors une avancée indéniable dans la lutte contre

l'exploitation sexuelle des mineurs, tout en signalant que la loi japonaise restait encore trop faible en ne légiférant pas sur les dessins que l'on trouve dans les dessins animés ou les mangas¹. Vu de l'extérieur, le Japon apparaît au mieux « en retard », au pire, comme un « empire de la pédopornographie » pour reprendre un terme utilisé dans un récent documentaire de *CNN*². La fascination journalistique pour tout ce qui touche au sexe au Japon est un phénomène ancien³. L'idée d'un Japon frivole et non soumis à une morale judéo-chrétienne coercitive en matière de sexualité continue d'alimenter des fantasmes orientalistes. En l'occurrence, le manga est perçu comme le vecteur privilégié de représentations excentriques de la sexualité des non moins excentriques Japonais⁴.

Exemple de l'ancienneté de ce discours : en 1981, à un moment où peu de Français connaissaient l'existence même d'une bande dessinée au Japon, le critique et écrivain Jackie Berroyer faisait part de sa stupéfaction devant des titres pornographiques qui ne ressemblaient en rien à la production française en la matière. D'autre part, ces bandes dessinées dont on ne savait pas encore qu'elles étaient nommées là-bas « mangas » avaient l'air de n'être soumises à aucune censure, laissant toute liberté aux perversions de

¹ Hellman Melissa, « Japan Finally Bans Child Pornography », *Time*, 18 juin 2014, <https://time.com/2892728/japan-finally-bans-child-pornography/> consulté le 12 mai 2020.

² Mullen Jethro, Wakatsuki Yoko, « After long wait, Japan moves to ban possession of child pornography », *CNN*, 10 juin 2014, <https://edition.cnn.com/2014/06/06/world/asia/japan-child-pornography/index.html> consulté le 12 mai 2020.

³ McLelland, Mark, « Interpretation and Orientalism: Outing Japan's Sexual Minorities to the English-Speaking World » in Inge, Boer (dir.), *After Orientalism: Critical Entanglements*, Amsterdam, Rodopi, 2003, pp. 105–122.

⁴ Wagenaar, Wester, « Wacky Japan: A new face of orientalism », *Asia in Focus*, n°3 (2016), pp.46-54.

leur auteur¹ : « Beaucoup de scènes de violence dans les mangas pornographiques japonaises. Beaucoup de scènes de viol. » Même le journal *Charlie Mensuel*, pourtant à l'avant-garde dans le domaine de la subversion semble choqué par une forme d'expression qui le dépasse et adopte un point de vue dubitatif sur ce qui lui paraît aller trop loin :

Toutes ces revues sont très prisées au Japon et lues sans complexe ni tabou. On voit des types les lire dans le métro en rentrant du bureau. D'autres restent des heures aux étals des librairies. On ne sait pas si elles ont un rôle de soupape ou si elles forment les esprits pervers. Les sociologues vous le diront².

Voir ainsi le journal *Charlie* choqué par une publication, alors qu'il a lui-même été condamné par les censeurs de la commission de la loi de 1949³ à quelque chose d'étonnant.

Connait-on aujourd'hui mieux le manga pornographique ? Les traductions récentes en langue anglaise de deux ouvrages⁴ qui font référence sur le sujet laissent à penser que le temps est venu pour les Occidentaux de se pencher sur ce champ de recherche qui agissait jusque-là comme un repoussoir.

L'exercice est en effet périlleux à plusieurs égards. La pornographie est en premier lieu un territoire dangereux, d'autant plus quand il implique des lecteurs (ou des

¹ Berroyer, Jackie, « La bande dessinée pornographique japonaise », *Charlie Mensuel*, n°149, (juin 1981), pp. 8-9.

² Berroyer, J., « La bande dessinée pornographique japonaise », pp. 8-9.

³ L'affaire du « Bal tragique à Colombey » : <https://www.nouvelobs.com/histoire/20201108.OBS35819/un-bal-tragique-le-jour-ou-charlie-hebdo-est-ne.html> consulté le 12 juillet 2021.

⁴ Nagayama, Kaoru, *Erotics comics in Japan : an introduction to eromanga*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020. Rito, Kimi, *The history of hentai manga*, Portland, Denpa Books, 2021.

personnages) mineurs. Sa consommation, perçue comme un territoire d'hommes de milieux sociaux défavorisés, qui contribuerait à les rendre misogynes, violents et pervers¹, n'incite en effet pas à se pencher sur le sujet. La disqualification de la pornographie dans le champ universitaire a pour conséquence sa faible présence dans les études japonaises². Sur l'échelle de légitimité des champs à traiter, la pornographie est clairement placée tout en bas. Elle peut même jeter une malédiction sur une carrière, comme le raconte Patrick W. Galbraith dans un article où il relate comment l'étiquette du pervers lui colle à la peau depuis ses recherches sur le *lolicon*³ : « I have come to be labeled as 'the lolicon guy', which is not without consequences. Most people choose to remain silent on the topic of lolicon to avoid the kind of guilt by association

¹ Vörös, Florian (dir.), *Culture pornographiques – anthologie des Porn Studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2015, p. 41.

² Dans leur bel essai sur l'érotisme et la sexualité au Japon, Philippe Pons et Pierre-François Souyri refusent par exemple d'aborder le sujet de la pornographie contemporaine japonaise, reprenant ainsi une séparation artificielle entre la délicatesse de l'érotisme traditionnel et la pornographie commerciale et sans intérêt du monde moderne : « Aussi avant de distinguer l'érotisme-marchandise de la société de masse, avec son cortège de stéréotypes mondialisés et de fantasmes convenus de l'art érotique dans ses expressions à la fois littéraires et iconographiques des siècles précédant l'ouverture du Japon à l'Occident, nous utiliserons l'adjectif substantivé féminin « érotique » pour la période précédant la modernisation. ». Cf. Pons, Philippe, Souyri, Pierre-François, *L'esprit de plaisir – Une histoire de la sexualité et de l'érotisme au Japon (17^e-20^e siècle)*, Paris, Payot, 2020, p. 14.

³ Abréviation de « Lolita complex », le terme fait naturellement référence au roman de Nabokov et désigne un courant culturel japonais au début des années 1980 qui se définit par une fascination pour les jeunes filles. Cf. Takatsuki, Yasushi, *Rorikon*, Tôkyô, Basilico, 2009.

entailed in the label of lolicon guy, but it does not end there.
»¹.

En d'autres termes, étudier la pornographie transformerait celui qui y touche en dangereux obsédé. En dehors des universitaires, il existe le même danger pour les censeurs, qui eux aussi sont au contact direct de la pornographie. Comme le dit François-Ronan Dubois : « parler de la pornographie revient à en faire l'apologie à devenir un pornographe. »² Être au contact de ces productions suffirait donc à contaminer inexorablement celui qui y goûte. On comprend aisément que certains préfèrent s'en détourner.

Le manga pornographique est « l'éléphant dans la pièce » du monde du manga. Un genre qu'on feint de ne pas voir, mais qui représente pourtant une part non négligeable de la production, ainsi qu'un aspect incontestablement majeur de la culture *otaku*. N'est-ce pas justement le rôle des universitaires que de se confronter à ce qui bouscule, provoque, écœure ? Notre point de vue est que l'étude du manga ne doit pas se limiter à l'évocation nostalgique des grands noms ni à des œuvres dont les approches, discours et idéologies conviennent à nos cadres de pensée.

La censure de la pornographie, à la différence de celle qui touche les arts nobles, a cette particularité qu'elle déplace considérablement le centre de gravité des positionnements éthiques de chacun. Parce que la pornographie touche directement à notre inconscient, à notre corps, à notre peau et à notre identité, il est assez rare de trouver des discours modérés, même chez des personnes d'ordinaire tout à fait rationnelles et tempérées. Limiter,

¹ Galbraith, Patrick W., « 'The Lolicon Guy' Some observations on researching unpopular topics in Japan », in McLelland, Mark (dir.), *The End of Cool Japan*, Londres, Routledge, 2016.

² Dubois, François-Ronan, *Introduction aux Porn Studies*, Paris, Les impressions nouvelles, 2014, p. 7.

interdire, cacher, oublier les bandes dessinées dont nous allons parler relève donc pour la majorité de la population d'une évidence que personne n'oserait remettre en cause. Ces limitations n'ont pourtant rien de naturel, tant elles sont construites, à la faveur de polémiques, de pressions étrangères ou tout simplement de volontés politiques qui espèrent répondre à une demande de fermeté face à un danger présumé.

Même si le mot « censure » (*ken.etsu*) n'est plus utilisé aujourd'hui au Japon, il n'en reste pas moins que les limitations de l'expression dans le domaine de la pornographie posent de vraies questions en matière de liberté d'expression. On dit parfois que le niveau de démocratie d'un État pourrait être évalué par la dureté de son système de censure. On pense en premier lieu aux opposants bâillonnés, aux contre-pouvoirs malmenés, à la presse censurée dans les régimes autoritaires. Au fond, la censure serait un problème de dictatures. Les démocraties libérales, au contraire, représenteraient des eldorados de liberté d'expression dans lesquels le législateur n'interviendrait que dans des cas évidents qui feraient consensus. Dans cette idée, le sujet de la censure au Japon appartiendrait à l'histoire : le pays serait passé d'une politique de contrôle strict de l'information sous le régime autoritaire des Tokugawa, puis celui des politiciens (et militaires) de Meiji avant d'en être libéré grâce à l'imposition de nouvelles libertés dans l'immédiat après-guerre. En réalité, comme le dit Rachael Hutchinson¹, il n'y a pas de passage immédiat entre une censure d'État et une liberté d'expression totale. Le phénomène de la censure est toujours le fruit de compromis, de dialogues ou de conflits entre censeurs et censurés. Envisager l'acte de censure uniquement sous le prisme d'une relation unilatérale

¹ Hutchinson, Rachael, *Negotiating Censorship in Modern Japan*, New York, Routledge, 2013.

d'assujettissement obstrue la compréhension de ses enjeux. Il existe bien une censure, notamment de la pornographie au Japon, qui passe par des lois et des règles, mais aussi par des habitudes, des pressions, des jurisprudences locales et des discussions.

Dans cet article, nous allons nous concentrer sur la censure de mangas « jugés » pornographiques¹. Les représentations du sexe ne sont évidemment pas les seuls motifs permettant une interdiction ou une modification des œuvres. Parmi les autres raisons, on trouve les expressions de violence², mais aussi les problèmes comme le plagiat³ ou encore les termes discriminatoires vis-à-vis d'une communauté. Cependant, si l'on regarde attentivement les listes noires de publications nocives dans chaque département du Japon, on comprend très vite que la très grande majorité des mangas qui posent des problèmes appartient au genre pornographique.

Nous reviendrons dans un premier temps sur l'histoire et les lois encadrant le manga de manière à comprendre quels sont les ressorts institutionnels à l'œuvre dans ce processus de censure, puis nous aborderons quelques cas récents qui montrent que les autrices / lectrices en sont désormais des cibles privilégiées, et enfin nous essayerons de comprendre comment les auteurs de mangas réagissent à ces contraintes.

¹ La définition même du « pornographique » est un sujet controversé, les lignes de démarcation entre ce qui appartient ou non à la pornographie étant tracées par l'évolution des lois en la matière.

² Le mangaka Tsutsui raconte à ce propos comment son manga « Manhole » a été censuré dans le département de Nagasaki en 2010. Cf. Tsutsui, Tetsuya, *Poison City*, Paris, Ki-oon, 2015, vol.1-2.

³ On trouve beaucoup d'exemples dans cet ouvrage : Saka, Shigeki, *Fûin manga taizen* (Compilation de mangas interdits), Tôkyô, Sansai bukkusu, 2009.

Baliser et restreindre l'accès : les cadre juridique et historique de la censure du manga pornographique au Japon.

Que dit la loi ?

Au Japon, la fixation de la législation concernant la représentation du sexe apparaît après la Seconde Guerre mondiale. C'est sous l'occupation américaine que la liberté d'expression a été (ré)introduite au Japon grâce à l'article 21 de la Constitution de 1946. Celle-ci s'accompagne des libertés d'opinion et de publication qui sont explicitement réaffirmées. Concernant le manga, il faut attendre 1964¹ pour qu'il soit soumis à l'article 175 du Code pénal, connu comme l'article sur l'obscénité (*waisetsu*). Les auteurs, les éditeurs, mais aussi les libraires qui vendent des mangas jugés « obscènes » peuvent être soumis en théorie à une action judiciaire pouvant entraîner une amende de 300 000 yens et une peine d'emprisonnement². Cette loi est aussi connue pour être celle qui interdit, dans les faits, la représentation des organes sexuels masculins et féminins ainsi que des poils pubiens dans n'importe quel produit culturel (cinéma, bande dessinée, photographie, etc.). En apparence très dur, cet article sur l'obscénité n'interdit pas non plus strictement la pornographie, qui se développe dans les années 1970 à travers le cinéma *pink*, les revues érotiques ou bien dans le manga à la même époque. Contrairement à ses homologues littéraires et cinématographiques, le manga a rarement subi de

¹ Schodt, Frederick L., *Dreamland Japan*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1996, pp. 53-55.

² « Toute personne qui distribue ou vend un écrit, une photo ou tout autre sorte d'objet indécent, ou qui les rend publics doit être puni d'emprisonnement ». (Citation du Code pénal japonais I 39 - 1961).

condamnations pour « obscénité »¹. En revanche, il est soumis à un autre niveau de censure, local, qui passe par la formule euphémistique de « régulation de l'expression » (*hyôgen kisei*).

Il existe en effet des décrets départementaux (*Tôdôfuken jôrei*) qui établissent des listes de publications jugées « nocives » (*yûgai tosho*) et qui en interdisent l'exposition, la promotion et la vente aux mineurs dans les librairies du département où a été repérée la publication licencieuse. Les mangas font souvent l'objet de ces interdictions. Les décrets en question sont établis par un comité de protection de la jeunesse, dans lesquels les membres des PTA (*Parent Teacher Association*) sont majoritairement les plus nombreux. Leur travail consiste à vérifier si les enfants ne sont pas au contact de publications choquantes et après un travail de lecture collective, ils ciblent des romans, films, mangas, etc. dont il faut protéger les mineurs. Le comité doit ensuite vérifier si la liste noire des publications « nocives pour la jeunesse » a bien été intégrée et appliquée dans les librairies. Les ouvrages listés doivent être retirés des étalages des points de vente concernés dans le but de ne plus être accessibles aux enfants². En général, tous les mois, une liste noire des publications nocives pour la jeunesse est envoyée à tous les libraires de la région.

¹ En dehors de l'affaire Misshitsu (*Misshitsu jiken*) entre 2002 et 2007 dans laquelle l'article 175 a été utilisé pour condamner un mangaka, le directeur de la maison d'édition et le secrétaire de rédaction pour production et diffusion de matériel « obscène ». Cf. Nagaoka, Yoshiyuki, *Hakkin shobun – « waisetsu komikku » saiban – kôsaihen* (Interdiction de publication pour un manga obscène : le tribunal et la Cour Suprême), Tôkyô, Michi Shuppan, 2005.

² Ce qui ne signifie pas qu'on ne puisse pas acheter ces publications quand on est adulte. Les libraires possèdent ces titres « black listés » mais c'est au client de demander au libraire de les lui vendre.

Le tournant des années 1990

Dans les années 1990, le manga s'est retrouvé accusé de corrompre les bonnes mœurs des Japonais. Par l'intermédiaire d'une controverse (celle des *yûgai komikku* « les mangas nocifs ») lancée par des associations de protection de l'enfance, cette censure locale va être renforcée. Comme souvent, le déclencheur a été un article de presse¹, publié dans le quotidien *Asahi* intitulé « Il y a trop de mangas médiocres » (*Mazushii manga wa oosugiru*). Son auteur s'insurge sur le contenu vulgaire des mangas et affirme que près de la moitié des mangas contiennent des scènes de sexe. Il y dénonce également le danger que ces publications représentent pour des lecteurs souvent mineurs.

Dans les années 1990, les mangas à contenu pornographique étaient encore vendus au milieu des autres, mais l'écho provoqué par la polémique issue de cet article a permis aux associations de parents d'élèves de faire pression sur les librairies en leur imposant de créer des espaces « adultes » bien distincts. De la même manière, l'année suivante, suite au classement « nocif » de certains mangas pourtant destinés aux enfants, les éditeurs de manga se sont entendus pour la première fois sur une codification des mangas pornographiques. Désormais, ils devront porter la mention « *seinen komikku* » (« mangas pour adulte »).

Avec cette classification, les éditeurs de mangas ont pris des mesures pour accentuer l'autocensure dans leur titre. On demande alors à l'auteur d'ajouter un sous-vêtement par ici, de supprimer cette case-là. Au sein même de

¹ Le chercheur Ôtsuka Eiji remarque la responsabilité du journal *Asahi* dans cette polémique à travers la publication d'articles anti-manga, qui fustigeaient la violence et le sexe mais aussi leur caractère machiste. Cf. Ôtsuka, Eiji, *Sengo manga no hyôgen kûkan* (L'espace expressif du manga d'après-guerre), Tôkyô, Hôzôkan, 1994.

l'Association des Éditeurs Japonais (*Nihon Shuppan Kyōkai*) il existe un comité d'éthique (*Shuppan Rinri Kyōgikai*), qui s'occupe de faire le lien entre les éditeurs et les comités gouvernementaux de censure. En 1990, alors que la pression des associations de défense de l'enfance contre les éditeurs était à son comble, le comité a invité les plus grands éditeurs (Kōdansha, Shūeisha, Shōgakukan) à réduire la proportion de sexe dans leurs publications. Ce même comité va introduire l'étiquette « manga adulte » (*seinen comic*) sur tous les mangas incriminés et leur mise sous plastique, devenant donc non consultable sur place. Une majorité d'éditeurs a suivi ces recommandations tandis que certains libraires en profitèrent pour refuser définitivement tous mangas interdits aux moins de 18 ans et que d'autres libraires créaient des espaces délimités réservés aux mangas pour adultes.

Mais cette autocensure ne se limite pas à un simple étiquetage sur les mangas problématiques. Elle prend racine dès la création du manga. En effet, elle s'effectue en étroite collaboration entre le mangaka et son éditeur, à travers le rôle du *henshūsha*, le responsable éditorial attribué à un auteur qu'il conseille tout au long de la publication d'un titre. Concrètement, il est possible d'observer une baisse du nombre des séquences « sexuelles » dans les revues généralistes comme *Shōnen Jump*, l'éditeur Shūeisha ayant été échaudé par le classement sur liste noire de sa revue dans plusieurs départements au début des années 1990.

Le péril pédopornographique

Les controverses concernant le manga qui semblaient s'être assagies avec l'acceptation d'une autocensure plus stricte et la marginalisation des mangas érotiques ont néanmoins repris au début des années 2000, cette fois-ci sur la base du péril pédopornographique. Dans un contexte

international qui a vu les lois en matière d'exploitation sexuelle des enfants se durcir, l'existence de mangas explicitement sexuels qui représentent des mineurs place le Japon dans une situation inconfortable lors des conventions internationales sur le sujet. Ainsi, à plusieurs reprises, la loi contre la pédophilie et contre la pédopornographie (*jidô baishun – jidô poruno kinshihô*) a été l'occasion de débattre sur l'inclusion ou non de personnages dessinés dans la définition de la pornographie représentant des mineurs. Finalement adoptée en 1999 sans le volet des représentations « non réelles » de mineurs, la loi a été portée par des députés comme Noda Seiko qui gardait l'espoir de l'amender plus tard, malgré les oppositions qu'elle rencontrait. Depuis 2014, la loi criminalise aussi la détention d'images pédopornographiques, mais malgré ses efforts, cela ne concerne pas les dessins représentant des mineurs.

De la même manière que nous avons vu que la censure japonaise sur les mangas était plus efficace quand elle s'exprimait localement que nationalement, l'inclusion du manga (mais aussi de toutes les autres formes de représentations non photographiques) dans la définition de la pédopornographie, se heurtant à de nombreuses résistances, a pu s'effectuer au début des années 2010 grâce à un décret local, celui de la métropole de Tôkyô. Le préfet d'alors, Ishihara Shintarô, a proposé un décret visant à interdire les représentations « non-réelles » de pédopornographie, faisant du manga une cible potentielle de la censure. On utilise cette fois-ci le terme ambigu « d'enfants non existants » (*hijitsuzai seishônen*) pour désigner les personnages « mineurs » dans les mangas. Comme le remarque Kanemitsu Dan¹, le terme de « non

¹ Kanemitsu Dan, « Nonexistent Youth's Guide to Regulation and Censorship in Japan May 2010 Edition », 9 mai 2010,

existant » est pour le moins équivoque. S'agit-il toujours d'un problème de protection des mineurs quand il n'y a pas de mineurs ? Comment peut-on définir la majorité d'un personnage qui, par définition, n'a pas de carte d'identité ? Pour Mark McLelland, ce décret s'apparente à une dangereuse « criminalisation de l'imagination »¹.

Malgré l'opposition de mangakas, d'éditeurs ou de critiques de mangas², le décret a été adopté et de ce fait, il est théoriquement interdit de représenter des personnages mineurs dans des situations sexuelles dans les mangas, au risque de voir son manga interdit à la vente dans toute la métropole de Tôkyô. En épluchant les listes de mangas nocifs éditées par le comité de censure de la capitale, on ne trouve finalement que peu de titres prohibés à cause d'un soupçon de pédopornographie. On voit au contraire une majorité de mangas de type BL³, environ 80 % sur ces dernières années⁴, signe que cette pornographie destinée aux femmes, longtemps restée en dehors des radars des autorités, est en train de devenir la cible principale de la censure de mangas au Japon.

<http://www.translativearts.com/nonexist01.html> consulté le 10 juin 2021.

¹ McLelland, Mark, « Australia's child abuse material legislation, Internet, Regulation and the Juridification of the Imagination », *International Journal of the Cultural Studies*, vol 5, n°15 (2012), pp. 467-483.

² Nogami, Takeshi, Suzuki, Takaaki, Kanemitsu, Dan, *Saru demo wakaruru tojôrei taisaku* (Le décret préfectoral pour les nuls), Tôkyô, Firstspear.com, 2010.

³ Le « Boy's Love » ou « BL » est un genre de mangas dessinés et lus par un public féminin, qui représente des relations homoérotiques masculines. Cf. McLelland, Mark (Dir.), *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*, University Press of Mississippi, 2016.

⁴ <https://www.tomin-anzen.metro.tokyo.lg.jp/jakunenshien/jyourei-unyô/eiga-tosyo-ichiran/> consulté le 30 juillet 2021.

L'offensive contre les mangas féminins

Les dessinatrices amatrices en première ligne

À la fin des années 2000, le monde du manga amateur qui était jusque-là relativement ignoré par les autorités s'inquiète d'une potentielle offensive de censure sur son secteur. En effet, en juillet 2007, un éditeur de *dôjinshi* (mangas dessinés par des amateurs) du département d'Ehime a été interpellé, car ses mangas ne présentaient pas une autocensure suffisante et qu'ils ne portaient pas d'étiquette « réservé aux adultes ». Depuis, l'Association des Imprimeurs de Mangas Amateurs (*Nihon Dôjinshi Insatsugyô Kumiai*) a décidé de préciser les règles de l'autocensure. Désormais, les productions des amateurs (qui sont souvent à caractère pornographique) devront cacher les parties génitales des personnages, porter une étiquette « réservé aux adultes » et indiquer le nom et l'adresse de l'imprimeur¹.

Cette pression contre le monde du manga amateur n'est pas forcément ciblée uniquement contre les productions dessinées par les femmes. Cependant, lors des événements spécialisés dans le domaine comme le *Comic Market* ou *Comic City*, on peut aisément observer que les dessinatrices sont plus nombreuses que les dessinateurs. Le *dôjinshi* a toujours été une pratique majoritairement féminine au Japon. Et traditionnellement, les autrices de mangas de type *yaoi* ou *BL* bénéficiaient jusqu'alors d'une liberté d'expression dont ne pouvaient pas se targuer leurs homologues du monde commercial. Les mesures en faveur d'une plus grande autocensure à la fin des années 2000 ont pu être perçues comme des attaques contre leur liberté de

¹ <http://www.doujin.gr.jp/foradult.html> consulté le 10 juillet 2021.

produire une pornographie qui leur soit spécifiquement destinée¹.

Il s'agit donc d'un problème de censure qui touche principalement des dessinatrices qui avaient pourtant réussi jusque-là à rester en dehors des radars de la censure. Comment expliquer que les dessinatrices aient été ignorées par la censure jusque-là ? Le genre du *Boys Love* est apparu au milieu des années 1970, dans la lignée de récits d'amours entre jeunes garçons que les lectrices appréciaient dessiner et s'échanger lors des premiers rassemblements de fans de mangas au Japon. La dimension explicitement pornographique, présente dans les parodies que produisaient les amatrices n'avait jamais attiré le regard des censeurs lors de la polémique touchant aux « mangas nocifs » dans les années 1990. De même, les comités de censure de différents départements du Japon ont attendu les années 2010 pour inclure des mangas de type *Boys Love* dans leurs listes noires. On peut faire l'hypothèse que les artistes féminines ont bénéficié du présupposé sexiste selon lequel la pornographie est l'affaire d'hommes qui s'adressent à d'autres hommes. Une autre raison qui pourrait expliquer cet aveuglement de la censure est le fait que les violences sexuelles sont, de manière incontestable, le fait d'hommes dans la très grande majorité des cas. L'argument du danger de la pornographie qui serait un tremplin vers les violences sexuelles, souvent utilisé par les partisans de la censure² se trouve neutralisé par les mangas pornographiques destinés aux femmes qui contredisent les

¹ Saruhashi, Ikuyo, « La censure et l'autocensure dans les dōjinshi japonais », in Murakami-Giroux, Sakae, Ségué, Christiane, Schaal, Sandra (dir.), *Censures, autocensures et tabous – Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'université de Strasbourg*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2010, pp. 412-444.

² Le fameux « Pornography is the theory, and rape the practice » du féminisme radical anti-pornographie.

rapports classiques de domination et complexifient le mécanisme d'identification aux personnages. Autrement dit, en subvertissant le genre pornographique, elles ont réinventé un imaginaire du sexe qui parodie la domination patriarcale et qui propose une alternative d'expression sexuelle réservée aux lectrices. Le décalage entre les récits qu'elles consommaient et la réalité de leur vie sexuelle pouvait sans doute justifier toutes les dépravations. Au fond, il ne s'agissait que de fantasmes.

Une question de genre et d'âge

La censure ne touche donc plus uniquement les représentations destinées aux hommes. Depuis la deuxième moitié des années 2000, un autre genre est particulièrement la cible des critiques des PTA et autres associations de protection de l'enfance : le *shôjo manga*, le manga destiné aux adolescentes.

Un article du journal *Asahi* sur « les représentations extrêmes du sexe dans les *shôjo manga* »¹ a été la première pierre de cette polémique. Le journal a publié par la suite quelques réactions des lecteurs² : « D'une mère de deux filles, à Yokohama : La plupart des parents ne sont pas au courant de la situation, et ils pensent toujours que leur fille est juste en train de lire des *shôjo manga*. Nous devons accorder plus d'attention à nos enfants. » L'introduction d'une catégorie *shôjo manga* dans le classement organisé chaque année par les PTA des « choses que l'on veut le

¹ « Shôjo manga no kageki na seihiyôgen wa mondai ? (Les expressions extrêmes du sexe dans le manga pour filles : un problème ?), *Asahi Shinbun*, 5 novembre 2007.

² « RE : shôjo manga no kageki na seihiyôgen wa mondai ? ni hankyô suru otona ga kanshin o mochi, chûi subeki da » (Re : Les expressions extrêmes du sexe dans le manga pour filles : un problème ? Les adultes doivent s'en préoccuper et faire attention), *Asahi Shinbun*, 26 novembre 2007.

moins montrer à ses enfants » (*kodomo ni ichiban misetakunai mono*) en 2006¹ a aussi contribué à alimenter la controverse.

Le thème a ensuite été repris dans le magazine *Shûkan Bunshun* au mois de mai la même année avec un titre évocateur : « Soyons vigilants ! Les représentations extrêmes de sexe dans les *shôjo manga*² » dans lequel neuf titres appartenant à deux grands éditeurs, Kôdansha et Shôgakukan ont été pointés du doigt. Plus tard, l'émission de télévision *Sukkiri* du 8 juin 2007 a réalisé un sujet sur « l'état des représentations du sexe dans le *shôjo manga* ». Dans l'histoire des polémiques contre le manga, les médias sont souvent à l'origine d'une contestation dont les pouvoirs publics s'emparent ensuite. La réponse des autorités est d'abord passée par le département d'Ôsaka qui, ayant déjà l'habitude depuis 2006 d'inclure des *shôjo manga* dans ses listes de publications nocives, a décidé de lancer une opération chez 70 libraires pour vérifier si la consigne de ne pas vendre ces mangas aux mineurs était bien respectée.

Pourquoi tous les regards se tournaient-ils alors sur le manga féminin ? Depuis 2004 environ, si on observe le contenu du magazine le plus vilipendé : *Shôjo komikku* de l'éditeur Shôgakukan, on peut en effet noter une augmentation des scènes à caractère érotique. Le numéro du 5 août 2004, par exemple, comportait une rubrique spéciale « sexe » incluant des séries aux titres évocateurs comme « La surprise de la première fois » (*bikkuri hatsu ecchi*). Sur le plan graphique, l'autocensure était plutôt

¹ *Kodomo to Media ni kansuru ishiki chosa* (Sondage sur les enfants et les médias), mars 2006, <http://www.nippon-pta.or.jp/news/apleht0000001j9n.html> consulté le 8 octobre 2020.

² « Ki o tsukero ! “shôjo komikku” monosugoi sekkusu byôsha » (Soyons vigilants ! Les représentations extrêmes de sexe dans les *shôjo manga*), *Shûkan Bunshun*, 31 mai 2007.

respectée, mais le malaise des parents venait de l'apparition de ce genre d'histoires dans un magazine principalement dédié aux collégiennes. Par ailleurs, certains mangas qui y étaient publiés reprenaient des motifs controversés de la pornographie, comme le viol, le sexe dans une salle de classe ou l'utilisation de déguisements. *Shôjo komikku* est un magazine de *shôjo manga* qui était alors publié à 260 000 exemplaires et dont l'âge moyen du lectorat était d'environ 14 ans¹.

La raison de cet emballement médiatique est bien sûr liée à son lectorat, à son âge et à son sexe. Le mouvement anti-manga avait jusque-là surtout combattu la pornographie destinée aux garçons, mais dans notre cas, le fait que le lectorat soit composé de jeunes filles a sans doute amplifié le sentiment de panique au sein des associations de protection de l'enfance. Le fait de laisser des jeunes filles lire des mangas érotiques choque sans doute les esprits, plus encore que dans le cas de garçons. On peut voir ce sujet apparaître dans l'article du journal *Asahi*² : « Dans mon entourage, il n'est pas rare de voir des filles qui ont eu leur première expérience en première année de collège. Je pense que les filles de maintenant sont trop faciles. ». On retrouve ici un argument classique en faveur de la censure : le présumé lien entre la lecture (de *shôjo manga* érotiques) et la dépravation qu'elle entraînerait (chez les jeunes filles japonaises), un sujet qui a sans nul doute le potentiel d'inquiéter les parents qui lisent le journal.

¹ Nihon zasshi kyôkai, *Magazine data 2006 nen ban*, Ôsaka-ya, 2006.

² « RE : shôjo manga no kageki na seihyôgen wa mondai ? ni hankyô suru otona ga kanshin o mochi, chûi subeki da » (Re : les expressions extrêmes du sexe dans le manga pour filles : un problème ? Les adultes doivent s'en préoccuper et faire attention), *Asahi Shinbun*, 26 novembre 2007.

L'accessibilité contestée du manga pornographique dessiné et lu par les femmes

Depuis le milieu des années 2000, les interventions des autorités contre le manga pornographique féminin se sont multipliées et démontrent que les autrices / lectrices sont aujourd'hui tout autant touchées que leurs homologues masculins. En juillet 2008 par exemple, la bibliothèque municipale de la ville de Sakai (*Sakaishiritsu toshokan*) dans le département d'Ôsaka, a fait disparaître en l'espace d'un mois tous les mangas BL qu'elle possédait (environ 5500). La raison invoquée officiellement était le caractère pornographique mais il semblerait que cette élimination soudaine provienne des plaintes de parents choqués que leurs enfants puissent avoir accès si facilement à ce type de contenu¹. Bibliothèque bien connue des amatrices de *BL* de la région du Kansai, le lieu avait engagé une employée passionnée par le genre, qui avait profité de sa position pour développer une collection unique dans tout le Japon. Malgré les mesures prises pour retirer ces ouvrages de la vue des enfants, les utilisateurs locaux de l'établissement ont probablement été étonnés et certainement choqués de découvrir que leur bibliothèque municipale disposait d'un catalogue insoupçonné de mangas pornographiques...

Comme souvent dans ce genre d'affaires, la revue spécialisée dans les médias *Tsukuru* a pris position contre ce qui lui apparaissait comme une forme de censure en donnant une tribune à la célèbre professeure de l'Université de Tôkyô, Ueno Chizuko, connue pour ses combats féministes². Son point de vue sur la question est que

¹ Nagayama, Kaoru, Hiruma, Takashi, *Manga ronsô boppatsu 2* (Les polémiques lancées contre le manga 2), Tôkyô, Maikuromagajin, 2009.

² Ueno, Chizuko, « Sakaishiritsu toshokan, BL bon haijo sôdô no tenmatsu » (Détails sur l'agitation autour de la suppression des

l'élimination brutale des mangas *BL* de la bibliothèque municipale de Sakai est symptomatique d'un mouvement antiféministe plus large qui refuse l'égalité sexuelle et qui s'oppose à ce que des filles puissent lire des ouvrages pornographiques. Elle replace ainsi l'événement dans une tendance réactionnaire (*Backlash*) dans laquelle tout ce qui s'apparente à la libération des femmes devient un enjeu de contestation. En donnant une portée politique et féministe à ces affaires de censure de mangas pornographiques, Ueno prend position en faveur d'un féminisme pro-pornographie qui s'oppose aussi bien aux défenseurs de la morale patriarcale qu'aux féministes radicales qui ne croient pas à la possibilité d'une représentation du sexe acceptable éthiquement.

Cet argument féministe pro-pornographie a aussi été utilisé dans sa défense par une artiste qui a été condamnée en 2016 pour avoir diffusé des fichiers 3D de son vagin¹, Rokudenashiko (1972-), qui est à l'origine autrice de mangas comiques fleuretant avec la provocation. Contre les accusations d'obscénité (*waisetsu*) que les juges lui reprochaient, elle a défendu l'idée que le vagin, contrairement au pénis, ne faisait l'objet d'aucune (re)connaissance dans la société japonaise. Considérant le sien sous un angle esthétique, elle désire en partager les formes avec le plus grand nombre. Son procès a été l'occasion de relever ce qui pour les juges représente un danger pour la société : au fond, il s'agit moins de ce qu'elle produit ou dessine (des dioramas et des mangas) que du fait de diffuser de manière totalement libre sur Internet, des fichiers que chacun peut consulter et utiliser pour imprimer chez lui un moulage plastique de son organe génital.

ouvrages *BL* de la bibliothèque municipale de la ville de Sakai), Tsukuru, Mai 2009, pp. 106-113.

¹ Rokudenashiko, *L'art de la vulve : une obscénité ?*, Melesse, Presque Lune, 2018.

C'est un des principaux points problématiques de la pornographie : « Le caractère public de ces images est ce qui les rend subversives ¹ ». En d'autres termes, c'est l'accessibilité sans frein à la pornographie ainsi que la possibilité de reproduire chez soi à l'infini ces moulages qui posent problème pour la Justice. Dans l'affaire de la bibliothèque de Sakai, c'est aussi l'accessibilité d'ouvrages licencieux qui était à l'origine de la polémique, comme le fait qu'il s'agisse d'une bibliothèque comme une autre, pas du tout spécialisée au départ dans les mangas et encore moins dans leur versant pornographique. Le caractère non exceptionnel et la grande accessibilité de la pornographie rendent ces objets particulièrement choquants.

Composer avec la censure

Après avoir présenté les différents griefs adressés aux mangas pornographiques et les manières d'en limiter la publication et la lecture, voyons désormais comment les auteurs de mangas composent avec la censure.

La bande noire comme prétexte

Les textes de loi étant peu précis quant à l'interprétation du mot « obscène », la coutume au Japon veut que l'on cache par divers moyens les parties génitales des personnages. Tandis que l'industrie du cinéma a opté pour l'utilisation de mosaïques recouvrant les organes incriminés, le manga pornographique utilise de simples bandes noires dont l'épaisseur diffère selon le type de

¹ Tachou, Frédéric, *Et le sexe entra dans la modernité – Photographie « obscène » et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 45.

publication et son lieu de vente¹. Les auteurs insèrent donc des rectangles de couleur noire qui ne masquent finalement qu'une petite partie de la zone corporelle mise en cause. Leur autocensure interprète la loi en jouant avec les limites qu'on leur impose. Concernant les mangas amateurs, les bandes ne recouvrent en réalité qu'une infime partie des zones concernées et ne cachent presque rien. À partir de cette ambiguïté du terme « obscène », ils exercent ainsi une autocensure qui agit surtout comme un prétexte : ces bandes noires démontrent qu'ils ont conscience du caractère subversif de leur dessin et qu'ils se plient à la jurisprudence en vigueur au Japon. Cependant, leur manière de faire qui consiste à dévoiler (presque) tout donne l'impression qu'ils tournent en dérision des règles qu'ils estiment d'un autre âge. Au fond, les mangakas comme leurs éditeurs n'ont pas intégré la discipline morale à l'origine de l'article 175 sur l'obscénité. Ils font simplement diversion pour continuer leur activité, comme si de rien n'était.

Lassés par les nombreuses restrictions imposées sur les mangas réservés aux adultes, d'autres auteurs opèrent une forme de diversion en quittant cette catégorie et en publiant dans des revues grand public des récits ou des scènes qui ne risquent pas d'être identifiés comme problématiques par les censeurs.

Une pornographie sans sexe

L'un des paradoxes de la censure est qu'en voulant éliminer, réduire ou limiter, elle stimule au contraire l'imaginaire et incite à prendre des déviations pour montrer l'interdit. Le travail du dessinateur Saeki Toshio (1945-

¹ Les revues grand public obstruent d'avantage le regard du lecteur avec des bandes plus larges que celles utilisées dans les mangas amateurs. Pour de plus amples explications, nous renvoyons le lecteur à : *Saizô*, Tôkyô, Infobân, août 2007, p. 75.

2019) par exemple, connu pour ses mangas et ses illustrations à caractère sexuel, est emblématique de cette stratégie consciente d'évitement de la censure. Il dit qu'il « ne souhaite pas représenter les organes génitaux pour éviter de devoir rendre des comptes à la censure » et qu'il « préfère trouver une parade afin de pouvoir exprimer [sa] vision¹ ». On ne voit effectivement pas de sexes béants dans les œuvres de Saeki. Pourtant tout, dans les situations, les poses et les attitudes de ses dessins évoque le sexe. De la même manière, des auteurs qui ne publient pas dans les revues pornographiques, mais qui souhaitent représenter la sexualité comme Sakamoto Shin.ichi (1972-), dans son manga *Innocent*² par exemple, préfère passer par des métaphores, de façon à éviter les problèmes de censure.

Selon le spécialiste Nagayama Kaoru, le genre pornographique a été sévèrement marginalisé au début des années 2000. Il est désormais beaucoup moins accessible au public et se vend significativement moins bien que pendant son âge d'or de la fin des années 1970. Pourtant, on ne peut pas affirmer que les représentations du sexe aient disparu du manga. On les retrouve davantage dans des publications qui ne sont à priori pas son terrain d'accueil habituel : des revues destinées au grand public qui ne nécessitent pas l'étiquette « réservé aux adultes ». Pour Nagayama, c'est surtout le genre *Moe* qu'il qualifie de « pornographie sans sexe »³ qui marquerait cette tendance. L'absence de sexe explicite dans ces œuvres amplifierait paradoxalement le désir sexuel du lecteur. Ces mangas présentent souvent une histoire simple, sans grands rebondissements, mais

¹ *ATOM*, n°5 (février-mars-avril 2018), p. 63.

² Sakamoto, Shin.ichi, *Innocent*, Paris, Delcourt, 9 tomes, 2013-2015.

³ Nagayama, Kaoru, *Eromanga studies « kairaku sôchi » toshite no manga nyûmon* (Études sur le manga érotique, une introduction aux mangas en tant « qu'appareils de jouissance »), Tôkyô, East Press, pp. 245-254.

proposent au lecteur des harems de jolies filles à regarder¹, le plus souvent avec un arrière-plan comique. On peut supposer que la crise du manga pornographique au Japon a entraîné une reconversion partielle de la profession dans le *Moe* qui demeure libre du marquage « pour adulte », et qui représente donc un produit plus facile à commercialiser.

Sans passer par la pornographie telle qu'elle est définie par la loi, il est donc possible de dessiner des œuvres à caractère sexuel qui jouent avec les genres et les limites. Pour donner un exemple concret de ce phénomène, citons la série *Ore no imôto ga konna ni kawaii wake ga nai*² (« *Ma petite sœur ne peut pas être aussi mignonne* ») qui narre la relation tumultueuse entre un lycéen à la vie banale et sa sœur passionnée par les jeux vidéo pornographiques. En dehors du comique inhérent à la situation, la série reprend les codes d'un sous-genre pornographique, le *Kinshin sôkan* (« relations sexuelles intrafamiliales ») tout en restant sage dans ses descriptions et en jouant sur l'évocation de la pornographie sans en embrasser la forme.

S'engager pour la liberté d'expression

Les exemples cités plus haut vont dans le sens du respect des règles même s'ils en subvertissent le message original par des chemins détournés. Or, tout en se pliant aux règles, certains mangakas n'hésitent pas à s'opposer frontalement à la censure en s'organisant au sein de collectifs qui défendent leurs droits et plaident en faveur de la liberté d'expression. Dans les années 1990, c'était le rôle de la

¹ Pour plus de précisions sur le genre : Sakakibara, Gô, « *bishôjo* » *no gendaishi* – « *Moe* » *to kyarakutô* (Histoire contemporaine du genre « jolies jeunes filles », « *Moe* » et personnage), Tôkyô, Kôdansha Gendai Shinsho, 2004, pp. 170-185.

² Souvent abrégée en « *Oreimo* », il s'agit au départ d'un roman publié en 2008 qui a été adapté en manga en 2009, puis en dessin animé en 2010.

Société pour la Protection de la Liberté d'Expression du Manga (*Komikku no Hyôgen wo Jiyû ni Mamoru Kai*) fondée par le directeur de publication de la revue *Tsukuru*. Parmi les auteurs les plus engagés contre la censure, on retrouve des dessinateurs célèbres comme Saitô Takao (1936-) ou Chiba Tetsuya (1939-). Ce dernier a de nouveau pris part aux débats concernant le décret de Tôkyô au tournant des années 2010.

En dehors des mangakas, il faut aussi noter la présence dans ces collectifs, d'éditeurs, de lecteurs, de spécialistes du manga et d'intellectuels qui exercent un lobbying auprès d'associations ou de politiciens. C'est le cas de l'association AMI qui agit depuis 2001 pour faire pression sur les députés et sur les associations de protection de l'enfance en effectuant un travail pédagogique pour défendre leur point de vue. En 2002 par exemple, lors de la deuxième convention internationale contre l'exploitation sexuelle des enfants qui se tenait à Yokohama, ses membres ont animé un groupe de travail sur les problèmes liés au genre *lolicon*¹. Plus récemment, leur stratégie s'oriente de plus en plus vers la communication auprès de députés qu'ils essaient de sensibiliser aux questions de liberté d'expression dans le domaine du manga.

Au-delà de leur voix, les mangakas peuvent aussi utiliser leur talent de dessinateur pour dénoncer des lois qu'ils jugent injustes. C'est exactement ce qu'a fait avec malice Kôno Fumiyo (1968-), invitée à une discussion sur la liberté d'expression lorsqu'elle a présenté un dessin² représentant la déesse Izanami demandant aux lecteurs de « ne pas faire l'amour avec leur grand frère ! », en référence au récit

¹ Nagayama, Kaoru, Hiruma, Takashi, *Manga ronsô boppatsu* (Les polémiques lancées contre le manga), Tôkyô, Maikuromagajin, 2007, pp. 122-125.

² Nagayama, Kaoru, Hiruma, Takashi, *Manga Ronsô*, n°4 (décembre 2010) p. 17.

fondateur du Japon, le *Kojiki* qui raconte effectivement une liaison entre un frère et sa sœur. Au cours des débats sur le même sujet, le dessinateur Togami Takeshi¹ s'est lui amusé à parodier Ishihara Shintarô, le préfet de la métropole de Tôkyô, sous les traits d'un personnage de style *Moe*, c'est-à-dire de jeune fille à l'apparence juvénile, le type de personnages qui seraient justement ciblés par le décret 156 portant sur représentations pédopornographiques de personnages non existants.

Dans tous les cas que nous venons de présenter, les mangakas déploient des trésors d'ingéniosité pour contourner, subvertir ou tout simplement s'opposer à la censure de leur travail.

Conclusion

Contrairement à une idée reçue, l'industrie du manga pornographique connaît aujourd'hui une crise majeure. Signe de ce recul, on estime que le nombre de titres publiés a été divisé par cinq depuis le début des années 2000².

Malgré les protestations des défenseurs de la liberté d'expression, le genre a été marginalisé à la suite du mouvement de répression des années 1990. Alors que l'on pouvait compter jusqu'à 100 magazines de mangas pornographiques différents par mois à la fin des années 1980, ils ont aujourd'hui beaucoup de difficultés à se vendre en raison des différentes restrictions qui l'ont peu à

¹ Nogami, T. Suzuki, T., Kanemitsu, D., *Saru demo wakaruru tojôrei taisaku*, p. 45.

² Selon un graphique présenté par le spécialiste Rito Kimi. « ero-manga no uriage wa ochiterusô desu » (Il semblerait que le chiffre d'affaire du manga pornographique soit en baisse), 26 juillet 2020, <https://mysen.muragon.com/entry/1476.html> consulté le 20 septembre 2021.

peu effacé des librairies, supérettes ou même distributeurs automatiques de journaux¹.

La censure n'est sans doute pas la seule raison de cette diminution des ventes de mangas pornographiques. Sa consommation passe désormais davantage par la dématérialisation, ce qui offre une plus grande discrétion et des tarifs moins onéreux.

Reste une question que nous n'avons pas évoquée dans cet article : l'exportation des mangas pornographiques à l'étranger. Ce serait un tour de force que de parvenir à brosser un tableau complet des censures qui touchent le manga pornographique quand il dépasse ses frontières japonaises, tant les législations des pays et les temporalités de leur arrivée sont diverses et complexes. Il serait intéressant d'y questionner la japonité de ces productions, c'est-à-dire si elles se présentent comme des bandes dessinées japonaises, produites au Japon, destinées au public japonais ou si au contraire elles adoptent la stratégie du camouflage que l'on a pu voir lors des premières publications de ce type de mangas dans les revues spécialisées françaises pendant les années 1980².

Bibliographie

ALEXANDER, James R., « Obscenity, pornography, and the law in Japan : reconsidering Oshima's In the Realm of the senses », *Asian-Pacific Law and Policy Journal*, University of Hawaii, février 2003.

¹ Au pic du phénomène, en 1977, il y avait 10.000 distributeurs spécialisés dans les revues pornographiques à Tôkyô. Cf. Kurosawa, Tetsuya, *Zenkokuban Ano hi no erohon jihanki tanbôki* (Reportage sur les distributeurs automatiques de livres érotiques du Japon d'autrefois), Tôkyô, Futabasha, 2017, p. 17.

² Comme la revue *Mutants*, éditée par Elvifrance entre 1985 et 1986.

ALLISON, Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press, 2000.

BERROYER, Jackie, « La bande dessinée pornographique japonaise », *Charlie Mensuel*, n°149 (juin 1981), pp. 8-9.

DUBOIS, François-Ronan, *Introduction aux Porn Studies*, Paris, Les impressions nouvelles, 2014.

GALBRAITH, Patrick W., « ‘The Lolicon Guy’ Some observations on researching unpopular topics in Japan », in MCLELLAND, Mark (dir.), *The End of Cool Japan*, Londres, Routledge, 2016.

GEKKAN TSUKURU HENSHŪBU, *Yûgai komikku mondai o kangaeru* (Penser le problème des « mangas nocifs »), Tôkyô, Tsukuru, 1991.

HELLMAN, Melissa, « Japan finally bans child pornography », *TIME*, <https://time.com/2892728/japan-finally-bans-child-pornography/>, consulté le 1^{er} août 2021.

JOUBERT, Bernard, *Histoires de censure – Anthologie érotique*, Paris, La Musardine, 2001.

« Ki o tsukero ! “shôjo komikku” monosugoi Sekkusu byôsha » (Soyons vigilants ! Les représentations extrêmes de sexe dans les *shôjo manga*), *Shûkan Bunshun*, 31 mai 2007.

Kodomo to Media ni kansuru ishiki chosa (Sondage sur les enfants et les médias), mars 2006, <http://www.nippon-pta.or.jp/news/apleht0000001j9n.html> consultée le 8 octobre 2020.

KUROSAWA, Tetsuya, *Zenkokuban Ano hi no erohon jihanki tanbôki* (Reportage sur les distributeurs automatiques de livres érotiques du Japon d'autrefois), Tôkyô, Futabasha, 2017.

MAZURIER, Stéphane, « Un bal tragique : le jour où « Charlie Hebdo » est né », *L'Obs*, 8 novembre 2020, <https://www.nouvelobs.com/histoire/20201108.OBS35819/un-bal-tragique-le-jour-ou-charlie-hebdo-est-ne.html> consulté le 15 juillet 2021.

MCLELLAND, Mark, « Interpretation and Orientalism: Outing Japan's Sexual Minorities to the English-Speaking World », in INGE, Boer (dir.), *After Orientalism: Critical Entanglements*, Amsterdam, Rodopi, 2003, pp. 105-122.

MCLELLAND, Mark, « Australia's child abuse material legislation, Internet, Regulation and the Juridification of the Imagination », *International Journal of the Cultural Studies*, vol. 5, n°15 (2012), pp. 467-483.

MCLELLAND, Mark (dir.), *Boys Love Manga and Beyond: History, Culture, and Community in Japan*, University Press of Mississippi, 2016.

MULLEN, Jethro, WAKATSUKI, Yoko, « After long wait, Japan moves to ban possession of child pornography », *CNN*, <https://edition.cnn.com/2014/06/06/world/asia/japan-child-pornography/index.html> consulté le 1er août 2021.

NAGAOKA, Yoshiyuki, *Hakkin shobun* – « waisetsu komikku » saiban – kôsaihen (Interdiction de publication pour un manga obscène : le tribunal et la Cour Suprême), Tôkyô, Michi Shuppan, 2005.

NAGAOKA, Yoshiyuki, « Waisetsu komikku » Saiban (Un manga obscène au tribunal), Tôkyô, Michi Shuppan, 2004.

NAGAYAMA, Kaoru, *Eromanga studies* « kairaku sôchi » toshite no manga nyûmon (Etudes sur le manga érotique, une introduction aux mangas en tant qu'appareils de jouissance), Tôkyô, East Press, 2006.

NAGAYAMA, Kaoru, *Erotics comics in Japan: an introduction to eromanga*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

NAGAYAMA, Kaoru, TAKASHI, Hiruma, *Manga ronsô boppatsu* (Les polémiques lancées contre le manga), Tôkyô, Maikuromagajin, 2007.

NAGAYAMA, Kaoru, HIRUMA, Takashi, *Manga ronsô boppatsu 2* (éclatement des polémiques sur le manga 2), Tôkyô, Maikuromagajin, 2009.

NIHON ZASSHI KYÔKAI, *Magazine data 2006 nen ban*, Ôsaka-ya, 2006.

NOGAMI, Takeshi, SUZUKI, Takaaki, KANEMITSU, Dan, *Saru demo wakaruru tojôrei taisaku* (Le décret préfectoral compréhensible, même par un singe), Tôkyô, Firstspear.com, 2010.

ÔTSUKA, Eiji, *Sengo manga no hyôgen kûkan* (L'espace expressif du manga d'après-guerre), Tôkyô, Hôzôkan, 1994.

PONS, Philippe, SOUYRI, Pierre-François, *L'esprit de plaisir – Une histoire de la sexualité et de l'érotisme au Japon (17^e-20^e siècle)*, Paris, Payot, 2020.

« RE : shôjo manga no kageki na seihyôgen wa mondai ? ni hankyô suru otona ga kanshin o mochi, chûi subeki da » (Re : Les expressions extrêmes du sexe dans le manga pour filles : un problème ? Les adultes doivent s'en préoccuper et faire attention), *Asahi Shinbun*, 26 novembre 2007, p. 24.

RITO, Kimi, *The history of hentai manga*, Portland, Denpa Books, 2021.

ROKUDENASHIKO, *L'art de la vulve : une obscénité ?*, Melesse, Presque Lune, 2018.

SAKA, Shigeki, *Fûin manga taizen* (Compilation de mangas interdits), Tôkyô, Sansai bukkusu, 2009.

SARUHASHI, Ikuyo, « La censure et l'autocensure dans les dôjinshi japonais », in MURAKAMI-GIROUX, Sakae, SEGUY, Christiane, SCHAAL, Sandra (dir.), *Censures, autocensures et tabous – Actes du quatrième colloque d'études japonaises de l'université de Strasbourg*, Arles, Editions Philippe Picquier, 2010, pp. 412-444.

SCHODT, Frederick L., *Dreamland Japan*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1996.

« Shôjo manga no kageki na seihyôgen wa mondai ? » (Les expressions extrêmes du sexe dans le manga pour filles : un problème ?), *Asahi Shinbun*, 5 novembre 2007, p. 22.

TACHOU, Frédéric, Et le sexe entra dans la modernité – Photographie « obscène » et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie, Paris, Klincksieck, 2013.

TAKATSUKI, Yasushi, *Rorikon*, Tôkyô, Basilico, 2009.

UENO, Chizuko, « Sakaishiritsu toshokan, BL bon haijo sôdô no tenmatsu » (Détails sur l'agitation autour de la suppression des ouvrages *BL* de la bibliothèque municipale de la ville de Sakai), *Tsukuru*, mai 2009, pp.106-113.

VÖRÖS, Florian (Dir.), *Culture pornographiques – anthologie des porn studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2015.

WAGENAAR, Wester, « Wacky Japan: A new face of orientalism », *Asia in Focus*, n°3 (2016), pp. 46-54.

**Travail du sexe et censure du cinéma en
République Populaire de Chine : le cas de *Lost
in Beijing* (2007) de Li Yu**

Bérénice M. REYNAUD

**Institut d'Etudes Transtextuelles et
Transculturelles-IETT
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

*À la veille des jeux olympiques de Pékin de 2008, le Parti Communiste Chinois tient à préserver son autorité morale et sa légitimité politique et condamne systématiquement les éléments qu'il juge indésirables. Cet article va s'intéresser aux éléments jugés indésirables dans le film *Lost in Beijing* (2007) de la réalisatrice Li Yu, et plus précisément à la censure d'un personnage secondaire de prostituée. En quoi gêne-t-elle les censeurs ? Outre le fait que sa présence révèle les enjeux politiques, économiques et sociaux propres au travail du sexe en Chine, nous verrons que la mise en scène du personnage se démarque en dérogeant aux tropes de glamourisation et de condamnation que l'on peut trouver dans les représentations de prostituées approuvées ou tolérées par la censure.*

Mots-clés : censure – prostitution – cinéma – Chine – *Lost in Beijing*

Introduction

En décembre 2007, le troisième film de la réalisatrice chinoise Li Yu¹, *Lost in Beijing*, obtient enfin un visa de censure après six soumissions auprès du comité de censure du Bureau du cinéma. Le film est autorisé à sortir en salles avec quinze minutes en moins et un nouveau titre, *Pingguo*, tiré du prénom de l'héroïne du film. Les coupes ordonnées concernent principalement des scènes de sexe, des références directes à la ville de Pékin et l'intrigue secondaire d'une amie de l'héroïne qui tombe dans la prostitution. C'est la suppression de ce dernier personnage qui va nous intéresser ici.

Le film a pour héroïne Pingguo, une jeune travailleuse migrante qui travaille dans un salon de massage à Pékin. Un jour, alors qu'elle est saoule, son employeur, Lin Dong, la viole. Lorsqu'elle tombe enceinte, le mari de la jeune femme propose de vendre l'enfant à Lin Dong s'il s'agit du sien. Ce dernier, dont l'épouse est stérile, accepte. La signature de ce contrat provoque un bouleversement profond de la relation de chaque couple. À la fin du film, Pingguo prend l'argent du contrat et son fils avec elle et part. En parallèle de cette intrigue principale, un arc secondaire, qui sera l'objet de notre étude, suit la trajectoire d'une amie et collègue de travail de l'héroïne, Xiao Mei, venue elle aussi de sa province pour faire fortune à la capitale. Renvoyée du salon de massage pour avoir blessé un client en refusant de céder à ses avances, elle tombe

¹ Li Yu (1973-) commence sa carrière à la télévision nationale d'abord comme présentatrice puis comme réalisatrice de documentaires. En 2001, elle passe à la fiction avec *Fish and Elephant*, l'un des premiers films de RPC à mettre en scène des lesbiennes. Elle poursuit ensuite avec *Dam Street* (2005) et *Lost in Beijing* (2007) avec Fan Bingbing dans le rôle principal. Sa collaboration avec l'actrice se maintient pour ses trois films suivants, *Buddha Mountain* (2010), *Double Exposure* (2012) et *Ever Since We Love* (2015).

progressivement dans la prostitution avant de finir par mourir assassinée par un de ses clients à la fin du récit.

Dans la version approuvée par la censure, Xiao Mei disparaît après son renvoi du salon de massage et ne réapparaît plus à l'écran. Pourtant, deux autres personnages de prostituées qui interviennent brièvement dans le récit sont, eux, conservés dans la nouvelle version. Pourquoi effacer la première mais pas les deux autres ? La représentation du travail du sexe est-elle si problématique aux yeux des censeurs ?

Depuis le lancement des réformes, le Parti Communiste Chinois (PCC) qui dirige le pays d'une main de fer depuis 1949 est confronté au défi de maintenir son idéologie socialiste tout en encourageant la mise en place d'une économie capitaliste. Les dirigeants chinois sont donc anxieux de maintenir leur légitimité au pouvoir, ce qui passe principalement par la défense de la stabilité sociale et la promesse d'un développement économique constant et croissant. Dans cette perspective, promouvoir une bonne image du pays permet à la fois d'attirer des investisseurs étrangers et de démontrer que le PCC est le mieux placé pour gouverner la Chine. Le cas de *Lost in Beijing* est la démonstration à la fois de cette anxiété et de l'opacité avec laquelle les produits culturels sont évalués en République Populaire de Chine (RPC).

Après un point sur le processus de censure du cinéma en Chine, nous aborderons les enjeux politiques, économiques et sociaux du travail du sexe en RPC ainsi que d'autres exemples de représentations de prostituées dans le cinéma chinois. Enfin, nous comparerons brièvement les deux versions du film et verrons en quoi la mise en scène du personnage de Xiao Mei par la réalisatrice déroge aux tropes de glamourisation et de condamnation que l'on peut trouver dans les représentations de prostituées approuvées ou tolérées par la censure.

Censure du cinéma et régulation de la vertu

Mais avant d'aller plus loin dans l'étude de notre film, arrêtons-nous un instant sur le processus de censure du cinéma en Chine.

Comment fonctionne la censure

Pour obtenir une autorisation de tournage, les cinéastes doivent d'abord soumettre le scénario du film au Bureau du cinéma, une des composantes de l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision, pour approbation. Une fois cette première autorisation obtenue et le film tourné et monté, le produit fini est à nouveau soumis au comité de censure en vue d'obtenir un visa qui permettra une diffusion en salles¹. Les règles énumérant les éléments indésirables à l'écran sont formulées de façon floue, ce qui laisse une grande marge de manœuvre aux censeurs, et rend ainsi leur remise en question d'autant plus ardue. En ce qui concerne tout ce qui a trait à la sexualité, le règlement stipule que :

Un film est coupé ou modifié s'il [...] contient des contenus obscènes, pornographiques et vulgaires, s'il met en scène des mœurs légères, le viol, la prostitution, des actes sexuels, des perversions sexuelles, s'il montre des organes génitaux féminins et masculins ou d'autres parties privées ; s'il contient des répliques, des chansons, de la musique ou des effets sonores vulgaires et malpropres, etc.²

¹ Nous tenons à préciser que la censure d'éléments jugés indésirables n'est pas la seule mission du Bureau du cinéma qui est également chargé de la promotion de contenu approuvé par le PCC. Cette seconde mission ne sera cependant pas abordée dans cet article.

² « 电影片有下列情形，应删剪修改：[...] 夹杂淫秽色情和庸俗低级内容，展现淫乱、强奸、卖淫、嫖娼、性行为、性变态等情节及男女性器官等其他隐秘部位；夹杂肮脏低俗的台词、歌曲、背景音乐及声音效果等； ». 国家广播电影电视总局提供 (Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision), « 国

La définition des mots « obscène », « vulgaire » et ce qu'on peut qualifier de « mœurs légères » est laissé à la libre interprétation des censeurs, ce qui rend la censure des films presque imprévisible et conduit les cinéastes à expérimenter avec les limites ainsi édictées, ce qui explique que le travail du sexe ne soit pas systématiquement effacé dans les films chinois.

La régulation de la vertu

La censure de la prostitution au cinéma est liée à ce que Gary Sigley appelle « la régulation de la vertu » (*policing of virtue*) en RPC¹. Il explique que l'État-Parti et les discours officiels s'accordent pour placer la famille au centre de la société et définir le mariage hétérosexuel comme le seul cadre normal pour avoir une sexualité. Le travail du sexe entre en conflit avec ces conceptions en s'exerçant hors des normes établies par le pouvoir. Il est considéré comme un élément perturbateur qui vient déstabiliser la famille, ce qui revient à déstabiliser la société chinoise par sa base. Sa censure dans les produits culturels découle de cette volonté de protéger la moralité des Chinois et donc la stabilité sociale telle qu'elle a été définie par le pouvoir. À cela s'ajoute une vision élitiste de la culture héritée du Mouvement pour une nouvelle culture – qui remonte à la première moitié du XXe siècle – qui considère le divertissement comme vulgaire et que seuls importent les

家广播电影电视总局令第52号, 公布《电影剧本(梗概)备案、电影片管理规定》(Décret n° 52 de l'Administration d'État de la radio, du cinéma et de la télévision, promulguant le règlement relatif au dépôt des scénarios (synopsis) et à la gestion des films), site du ministère du Commerce de la République Populaire de Chine, (13/07/2006). <http://www.mofcom.gov.cn/aarticle/b/g/200607/20060702631363.html> Consulté le 27/07/20. Les traductions de citations sont de l'autrice.

¹ Sigley, Gary, « Sex, Politics and the Policing of Virtue in the People's Republic of China » in Jeffreys, Elaine (dir.), *Sex and Sexuality in China*, Londres-New York, Routledge, 2006, pp. 43-61.

produits culturels qui contribuent à une amélioration morale des individus. Selon cette logique, l'exposition à des produits culturels « sains » permet la construction d'une nation saine. L'autorité morale du PCC dépend donc de ce processus de censure.

Dans ces conditions, la prostituée ou travailleuse du sexe (définie ici comme une femme offrant des services sexuels à des hommes) représente une menace pour la conception de la famille et de la sexualité que veut promouvoir le Parti. Elle est un sujet à réguler et, si possible, à faire disparaître¹. Cet objectif est d'autant plus contradictoire lorsqu'on se penche sur les enjeux politiques, économiques et socio-culturels du travail du sexe dans la Chine contemporaine. Si le travail du sexe a toujours existé en Chine, et a même été encadré par l'État par le passé, le nouveau contexte économique à partir de la fin des années 1970 a considérablement changé la donne².

Quelques éléments sur le travail du sexe en Chine

Réformes économiques et exode rural

Les réformes économiques entreprises par le PCC depuis 1978 ont permis une industrialisation et une urbanisation très rapides du pays mais ont également sonné le retrait de l'État dans des domaines aussi essentiels que la santé, l'éducation et l'aide à l'emploi. La mise en place de zones économiques prioritaires a eu pour conséquence d'importantes disparités de développement d'une région à

¹ Il n'existe pas de statistiques officielles fiables en Chine pour le travail du sexe, mais les chercheurs estiment qu'entre quatre et dix millions de femmes se prostituent régulièrement ou occasionnellement. Voir Jeffreys, Elaine et Yu, Haiqin, *Sex in China*, Cambridge, Polity Press, 2015, pp. 91-92.

² Pour un historique de la prostitution en Chine, voir Liu, Min, *Migration, Prostitution, and Human Trafficking : the Voice of Chinese women*, New York, Routledge, 2011, pp. 8-9.

l'autre, et plus particulièrement entre villes et campagnes. Le taux de chômage de ces régions moins développées a ainsi provoqué l'afflux de millions de travailleurs dans les centres urbains en développement.

Appelés *mingong* 民工, ou « travailleurs migrants », ces hommes et ces femmes forment une main d'œuvre très souvent peu éduquée et peu qualifiée, ce qui les oriente vers des professions peu ou mal rémunérées. La répartition des *mingong* sur le marché du travail est assez genrée : là où les hommes s'orientent essentiellement dans la construction, les femmes sont ouvrières dans des usines ou dans l'industrie du service, cette dernière étant poreuse avec l'industrie du sexe. Les femmes migrantes, qu'elles soient originaires de Chine ou d'autres pays, représentent ainsi la majorité des travailleuses du sexe en Chine. La plupart d'entre elles choisissent volontairement d'exercer ce métier face au manque de perspectives d'embauche et de mobilité sociale¹.

Travail du sexe et enjeux de masculinité

Le travail du sexe exercé par des femmes en Chine se divise en de multiples niveaux qui vont de l'hôtesse (ou entraîneuse) de bar-karaoké à la « seconde épouse » (*ernai* 二奶, une maîtresse entretenue) en passant par la prostituée qui opère dans la rue. Il se pratique aussi bien dans des hôtels de luxe, des établissements de massage ou de bains, des bars, des salons de coiffure ou encore sur internet. Dans le cas de *Lost in Beijing*, après son renvoi du salon de massage, Xiao Mei retrouve du travail en tant qu'hôtesse dans un bar-karaoké. Le modèle de ce genre d'établissement de divertissement est directement importé du Japon. Les hôtesse qui y travaillent sont appelées « des *sanpei xiaojie* [三陪小姐], littéralement « jeunes femmes

¹ Jeffreys, E. et Yu, H., *Sex in China*, p. 94.

qui accompagnent les hommes de trois manières ». Ces manières sont généralement comprises comme des combinaisons variables de consommation d'alcool, de chant et de danse, et de services sexuels¹. »

Ces services répondent à la demande des hommes qui fréquentent ce type de bar. Ce sont en majorité des hommes d'affaires d'un certain niveau social (classe moyenne et plus élevé) et des fonctionnaires d'État. C'est à la fois un loisir – une pratique qui remonte à la fréquentation de courtisanes par les plus fortunés sous la République de Chine et encore avant sous l'empire² – mais également un rituel social qui détermine la valeur personnelle et professionnelle d'un homme.

Le nombre de bars-karaoké a explosé depuis le lancement des réformes. Comme l'explique Elanah Uretsky :

Le développement économique de la Chine contemporaine repose sur la réussite d'une nouvelle classe d'entrepreneurs [...] Toutefois, leur succès dépend toujours des fonctionnaires qui, dans le cadre de la bureaucratie socialiste chinoise, contrôlent les ressources, les permis et les allocations qui sont essentiels à leur participation au marché. L'assouplissement des contrôles politiques qui a nécessairement accompagné les réformes du marché a favorisé la réapparition de nombreuses pratiques traditionnelles chinoises et engendré un système unique

¹ « [S]anpei xiaojie, literally, 'young women who accompanied men in three ways.' These ways were generally understood to include varying combinations of alcohol consumption, dancing and singing, and sexual services. » Zheng, Tiantian, *Red Lights: The Lives of Sex Workers in Postsocialist China*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2009, pp. 3-4.

² Hershtatter, Gail, *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997.

de patronage-clientélisme qui rassemble ces hommes
autour de rituels sociaux partagés¹

Les pratiques traditionnelles dont parle Uretsky sont héritées des rites sociaux confucéens. Il s'agit d'une part des *guanxi*, ou *renji guanxi* 人际关系, traduisible par « réseau de relations personnelles » et qui ont une signification culturelle bien particulière. Ces relations correspondent à des liens d'intérêts et de bénéfices mutuels entre deux individus. « Une fois que la *guanxi* est établie entre deux personnes, chacune peut demander une faveur à l'autre en escomptant que la dette contractée sera repayée dans le futur »².

D'autre part, ces relations s'établissent à travers les pratiques des *yingchou* 应酬, des « interactions sociales » essentiellement entre hommes qui impliquent des banquets, des beuveries et des divertissements procurés par des femmes, ce qui peut aller jusqu'à des services sexuels. En tant que *sanpei xiaojie*, Xiao Mei fait donc partie de ces

¹ « *Economic development in contemporary China is dependent on the success of a new class of entrepreneurs [...]. Their success, however, is still dependent on the government officials who, under China's socialist bureaucracy, maintain control over the resources, permits and allowances that are crucial for a businessman's participation in the market. The relaxed political controls that have necessarily accompanied market reforms have fostered the re-emergence of many traditional Chinese practices and structured a situation that has helped engender a unique system of patron-clientelism that brings these men together over shared social rituals* » Uretsky, Elanah, « 'Mobile men with money': the socio-cultural and politico-economic context of 'high-risk' behaviour among wealthy businessmen and government officials in urban China », *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care*, vol. 10 n°8 (2008), p. 803.

² « *Once guanxi is established between two people, each can ask a favour of the other with the expectation that the debt incurred will be repaid sometime in the future.* » Yang, Mayfair Mei-hui, *Gifts, Favors, and Banquets: the Art of Social Relationships in China*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 1.

employées du bar-karaoké qui vont servir de l'alcool, danser et chanter avec les clients, flirter avec eux, les flatter, voire les servir sexuellement en échange d'un paiement supplémentaire.

Ces rituels sociaux se pratiquent non seulement entre hommes d'affaires et fonctionnaires d'État, mais également entre amis, collègues de travail ou (futurs) partenaires d'affaires. Les hommes d'affaires démontrent ainsi leur « loyauté au Parti » en honorant ses représentants, ce qui leur permet d'obtenir en échange les autorisations et les ressources dont ils ont besoin pour accomplir leurs projets et entreprises.

Dans ses travaux sur le lien entre masculinité, pouvoir et travail du sexe, Zheng Tiantian avance que ces rituels servent également à déterminer la valeur d'un homme :

[L]a consommation de sexe est un critère pour évaluer la déférence, la fiabilité, la maîtrise de soi et la puissance sexuelle de l'autre. Cette qualité morale et ce pouvoir commercial détermineront leurs chances d'être acceptés en tant que membres compétents dans une alliance. Ainsi, la consommation de sexe devient un rituel commercial permettant de présélectionner des partenaires potentiels et d'établir des liens avec eux dans le but d'instaurer une confiance mutuelle¹

Cette confiance mutuelle, c'est celle d'une *guanxi*. Enfin, si ces rituels permettent d'établir des *guanxi*, ils servent aussi à les maintenir. Cela signifie une fréquentation régulière d'établissements de divertissement

¹ « *[S]ex consumption is a criterion to evaluate one another's deference, reliability, self-control, and sexual potency. Such a moral quality and business power will determine their chances of being accepted as a qualified member in an alliance. Thus, sex consumption becomes a business ritual for conducting the pre-selection of, and bonding with, potential partners to reach mutual trust* » Zheng, Tiantian, « Cool Masculinity: Male Clients' Sex Consumption and Business Alliance in Urban China's Sex Industry », *Journal of Contemporary China*, vol. 15 n°46 (2006), p. 182.

et donc la formation d'une véritable économie à l'échelle locale.

Le travail du sexe cristallise donc aussi bien des enjeux économiques et politiques, avec la mise en place d'un clientélisme d'État suite aux réformes économiques, que culturels à travers le retour en force de rituels sociaux des *guanxi* et des *yingchou* et plus largement la façon dont est définie la masculinité dans la société chinoise contemporaine.

Piété filiale et source de revenus pour l'État

La législation n'interdit pas explicitement le travail du sexe, mais elle condamne les personnes qui se livrent à la traite humaine, qui forcent d'autres personnes à se prostituer, qui hébergent des travailleur.euse.s du sexe et/ou leurs activités ou qui profitent de cette industrie (les proxénètes)¹. En parallèle, le gouvernement se donne comme mission d'éradiquer le travail du sexe et la pornographie, surnommés les « industries jaunes », toujours dans un but de régulation de la vertu comme il a été expliqué plus tôt². Dans cette même démarche, les discours officiels de l'État mais aussi des médias présentent les travailleuses du sexe comme des éléments dangereux pour la société en menaçant la stabilité de la famille – et par là la stabilité sociale – mais aussi la santé publique en étant sales et porteuses de maladies.

Le travail du sexe est ainsi régulièrement la cible de campagnes dites *saohuang* 扫黄, c'est-à-dire « balayer les industries jaunes », commandées par les fonctionnaires locaux et exécutées par la police locale. Ces campagnes sont réputées pour être non seulement inefficaces sur le long terme, mais également pour être source de corruption

¹ Jeffreys, E. avec Yu, H. « Commercial Sex » in *Sex in China*, pp. 91-109.

² Sigley G., « Sex, Politics and the Policing of Virtue », pp. 43-61.

au sein des autorités locales. Sous couvert de répondre aux objectifs fixés par la tête du Parti, ces dernières se créent un revenu régulier à travers les amendes et l'extorsion de taxes de protection des établissements qui hébergent ce type d'activités¹. Dans ces conditions, le travail du sexe devient une ressource importante pour l'économie locale, mais sa portée ne se limite pas là.

En effet, une partie du salaire perçu par les travailleuses du sexe va à leur famille restée dans leur province d'origine. Comme l'explique Zheng Tiantian, « En l'absence d'un système de protection sociale financé par l'État, les versements des hôtesse à leurs familles rurales allègent la charge de l'État en prenant soin des personnes âgées et en contribuant au développement de l'économie rurale »². Nous avons ici un aperçu des nombreuses contradictions du statut des travailleuses du sexe en Chine. Elles sont « culturellement condamnées comme de 'sales putes' et, simultanément, culturellement valorisées comme de 'bonnes filles' qui aident à soutenir leur famille »³. Elles sont la cible de campagnes *saohuang* qui contribuent à dégrader leurs conditions de travail et à les précariser sur le

¹ Pan, Suiming, Parish, W., Wang, Aili et Laumann, Edward, *Dangdai Zhongguoren de xing xingwei yu xing guanxi* (Comportement et relations sexuels dans la Chine contemporaine), Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2004, cité dans Sigley, G., « Sex, Politics and the Policing of Virtue », p. 53.

² « *In the absence of a state-sponsored welfare system, hostesses' remittances to their rural families alleviate the state's burden by taking care of the elderly and helping develop the rural economy.* » Zheng, T., *Red Lights*, p. 20.

³ « *[C]ulturally condemned as 'dirty whores' and, simultaneously, culturally valued as 'good daughters' helping to support their families.* » Yu, Yeon Jung, « Subjectivity, Hygiene, and STI Prevention: A Normalization Paradox in the Cleanliness Practices of Female Sex Workers in Post-Socialist China », *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 27 n°3 (2013), p. 351.

marché tout en étant un soutien incontournable pour l'économie locale et leurs familles.

Au cours de ses terrains de recherche, Zheng a pu constater que la notion de piété filiale reste en effet très présente chez les travailleuses du sexe. Cette préoccupation se retrouve aussi chez Xiao Mei : dans un dialogue avec Pingguo dans le vestiaire du salon de massage où elles travaillent, la jeune femme confie sa volonté de gagner suffisamment sa vie pour pouvoir acheter une maison à ses parents dans son village natal. Elle doit déjà leur envoyer régulièrement une partie de son salaire. Sa mort signifie alors pour ses parents la perte d'une précieuse source de revenus ainsi que celle d'un soutien pour leurs vieux jours.

Le personnage de Xiao Mei peut donc être considéré comme problématique aux yeux des censeurs car sa trajectoire dénonce d'une part la condition des travailleurs migrants dans la société chinoise contemporaine, marginalisés dans la société et invisibilisés dans les discours officiels tout en étant indispensables au développement économique du pays, et d'autre part la vulnérabilité des femmes au sein d'un environnement patriarcal et capitaliste.

Dans ce cas, pourquoi ne pas faire disparaître tous les personnages de prostituées du récit ? Est-ce finalement le principe de montrer une prostituée à l'écran qui est problématique aux yeux des censeurs ou bien plutôt la façon dont elle est mise en scène ?

Représentations des prostituées dans le cinéma chinois

Les personnages de prostituées ne sont pas absents dans l'histoire du cinéma chinois mais les travaux qui y sont consacrés sont rares. Dans un ouvrage qu'il a dirigé sur la culture urbaine dans le Shanghai de la première moitié du XX^e siècle, Zhang Yingjin consacre un chapitre aux représentations des personnages de prostituées et de

courtisanes au cinéma. Il note la prédominance du regard masculin¹ dans les films de l'époque. Les prostituées servent ainsi à attirer les spectateurs dans les salles en étant des objets de plaisir pour le regard, et/ou sont condamnées moralement, voire punies, la plupart du temps à travers une mort tragique.

Un des exemples le plus célèbre est l'héroïne du film *la Divine* (*Shennü* 神女, Wu Yonggang, 1934), interprétée par l'actrice devenue mythique Ruan Lingyu. Le film met en scène une jeune mère célibataire contrainte de se prostituer pour subvenir aux besoins de son fils. Elle tombe sous la coupe d'un proxénète et le tue accidentellement lorsqu'il lui vole l'argent qu'elle avait économisé pour payer l'éducation de son fils. Condamnée à la prison, elle reçoit la visite du proviseur de l'école de son fils qui lui promet de l'élever comme son propre enfant. Elle lui fait alors jurer de dire à son fils qu'elle est décédée et qu'il n'apprenne jamais que sa mère était une prostituée.

Ce genre de rôle féminin tragique est caractéristique de la mouvance des réalisateurs de gauche de l'époque, qui utilisent la condition de leurs héroïnes pour dénoncer les

¹ La notion de regard masculin, ou « male gaze », a été théorisée en premier lieu par Laura Mulvey en 1975. Empruntant des termes à la psychanalyse, elle constate que dans les films hollywoodiens, le point de vue adopté est toujours celui d'un homme, auquel les spectateurs sont invités à s'identifier. Ce point de vue est caractérisé par la scopophilie, ou plaisir de regarder et de posséder par le regard, dont les femmes sont l'objet principal et qui se traduit par de la fétichisation ou du voyeurisme. En d'autres termes, l'homme est le sujet qui regarde et la femme est apprêtée et filmée dans le but d'être regardée. Voir Mulvey, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », in Mulvey, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, pp. 33-51.

travers de la société et plus généralement l'état de la nation¹. Zhang Yingjin ajoute que le film :

[S]'inscrit dans un discours masculin sur la prostitution typique de la Chine républicaine [1912-1949], qui impose que les dangers sexuels soient contrôlés, le désordre public soit réduit et que la progéniture mâle soit légitimement adoptée. En accord avec ce discours, la Divine veille à ce que la femme de mauvaise réputation soit bien enfermée derrière des barreaux, [...] et qu'elle s'efface volontairement – ainsi que sa maternité – du récit masculin².

Selon cette logique, la prostituée se doit donc d'être contenue et subjuguée à l'ordre masculin, et sa progéniture épargnée de sa mauvaise influence. Dans les films de l'époque, la prostitution est décrite comme un fléau de la société dont sont victimes les femmes et qu'il faut annihiler pour construire une nouvelle Chine moderne et saine. Ce discours, nous l'avons vu, continue d'être présent dans la politique culturelle du PCC.

Toujours dans le même ouvrage, Zhang Yingjin constate une transformation de l'image des prostituées à partir des années 1980 avec l'apparition d'une vision nostalgique, rêvée, glamour du milieu des courtisanes. Celles-ci incarnent alors une certaine idée de la culture chinoise

¹ Pang, Laikwan, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement (1932-1937)*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002.

² « Goddess participates in a male discourse on prostitution typical in Republican China, which dictates that sexual dangers be contained, public disorder be reduced, and male offspring be legitimately adopted. In conformity with this discourse, Goddess sees to it that the woman of ill repute is safely locked behind bars, [...] and that she willingly erases herself – and her motherhood – from the male narrative. » Zhang, Yingjin, « Prostitution and Urban Imagination: Negotiating the Public and the Private in Chinese Films of the 1930s », in Zhang, Yingjin (dir.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai (1922-1943)*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 168.

« traditionnelle » qui aurait disparu ou serait en voie de disparition. Cette glamourisation du métier tend à le romancer et à occulter ses aspects les moins reluisants. Les cinéastes préfèrent ainsi mettre en scène des courtisanes exerçant auprès d'hommes aisés plutôt que des prostituées pauvres arpentant les rues. Le fait de placer l'action dans le passé, de préférence avant 1949, date de la fondation de la RPC, permet d'éviter la censure. Zhang remarque cependant que l'agentivité des héroïnes est désormais beaucoup plus prononcée, voire plus importante que leurs partenaires masculins. Il cite comme exemple *Rouge* (*Yanzhikou*, 1987) de Stanley Kwan et *Adieu ma concubine* (*Bawang bieji*, 1993) de Chen Kaige dont les deux héroïnes prennent leur destin en main pour être avec l'homme qu'elles aiment.

En parallèle de cette glamourisation, Zheng Tiantian constate que les médias perpétuent volontiers une image négative des travailleuses du sexe en les décrivant comme un danger à la fois pour la moralité sociale et l'unité familiale¹. Elle prend pour exemple la série de docu-fiction *Red Spider* (*Hong zhi zhu*, 1998) qui raconte la vie de dix criminelles, dont certaines étaient des prostituées². Ces dernières y sont représentées comme des femmes fatales, aussi attirantes que dangereuses.

Elles sont vêtues de robes sexy et moulantes et apparaissent charmantes et séductrices. Ce sont également des criminelles qui font chanter et assassinent leurs clients masculins. La série insiste sur la domination de ces femmes dans les scènes où elles sont arrêtées et menottées. Les hôtesses arrêtées sont échevelées et des larmes de regret coulent sur leur visage. Sept ou huit policiers les pressent de force sur un lit, leur tirent les cheveux tout en leur passant les menottes aux mains.

¹ Zheng, T., *Red Lights*, pp. 23-24.

² Zhang, Junzhang et Gao, Xiao, *Hong Zhi Zhu (Red spider)*, Guangzhou, Guangzhou Audiovisual Publishing House, 1998.

Cette image n'est pas seulement destinée à faire peur aux vraies hôtes en leur montrant les conséquences de leur comportement, mais elle satisfait aussi le fantasme de viol et de contrôle de ces femmes du public masculin¹.

La diabolisation des prostituées, tout comme leur mise en scène typique du regard masculin, entre fantasme et punition, sert ici un but précis. Il s'agit d'un avertissement à la fois pour le public, qui doit se méfier de ce type de femmes, et pour les travailleuses du sexe, en leur montrant les sanctions qui peuvent les attendre si elles ne rentrent pas dans le droit chemin.

Le fait qu'une telle série ait été produite et diffusée sans subir de censure suggère que ce n'est pas le fait de montrer des prostituées à l'écran qui est problématique, mais plutôt la façon dont elles sont représentées.

Le travail du sexe dans *Lost in Beijing*

Dans *Lost in Beijing*, en dehors de Xiao Mei, deux autres personnages de prostituées interviennent brièvement à l'écran. Pourquoi conserver leur apparition dans le récit dans la version censurée et effacer Xiao Mei ? Très certainement parce que contrairement à cette dernière, elles servent l'orientation que les censeurs ont cherché à donner au film à travers leurs coupes. Les deux femmes ont en effet en commun d'être montrées en compagnie de l'employeur – et violeur – de l'héroïne du film, Lin Dong. En comparant

¹ « *They appear in sexy, tight dresses and are charming and seductive. They are also criminals who blackmail and murder male clients. The show highlights the control of these women in the arrest and handcuffing scenes. The arrested hostesses are disheveled as tears of regret stream down their faces. Seven or eight policemen forcibly press them onto a bed, pull their hair, and handcuff their wrists. This scene is not only intended to frighten real hostesses about the consequences of their behavior but also accommodates the male audience's fantasy of raping and controlling them.* » Zheng, T., *Red Lights*, p. 24.

les deux versions du film, Ho Wing Shan a constaté que les censeurs avaient cherché à simplifier l'intrigue notamment en faisant de Lin Dong le méchant du film (alors que tous les personnages sont moralement douteux)¹.

Une scène en particulier est révélatrice de ce processus. Lin Dong y est montré dans une chambre d'hôtel en compagnie d'une prostituée après leur rapport, encore en sous-vêtements et sur le point de se rhabiller. Le téléphone de Lin sonne et le distrait de la jeune femme qui lui réclame l'argent qu'il lui doit. Mis hors de lui par les propos de son interlocuteur, il l'ignore lorsqu'elle l'informe qu'il manque deux cents yuans à la liasse qu'il vient de lui donner. Dépitée, la jeune femme se rhabille et se dirige vers la sortie. Dans la version approuvée par la censure, la scène s'arrête ici, alors que dans la version originale l'homme rappelle la prostituée après avoir raccroché et lui donne la somme manquante. Il affirme qu'il n'est pas de ceux qui sont malhonnêtes et ne payent pas correctement, et sur cet échange, les personnages se quittent en bons termes.

Conserver les scènes où Lin Dong est en compagnie de prostituées sert à démontrer le mode de vie amoral du personnage qui non seulement a violé une de ses employées, mais trompe aussi son épouse. Enfin, couper la fin de cette scène contribue à noircir encore davantage son portrait. La prostituée apparaît alors comme une victime de plus de ses mauvais traitements.

Xiao Mei, quant à elle, n'est plus vue en compagnie de son ancien employeur après son renvoi et ne peut donc servir le même but. De plus, comparer la façon dont elle est mise en scène par rapport aux deux autres prostituées révèle un autre traitement, sans doute plus problématique aux yeux

¹ Ho, Wing Shan, « Insulting Portrayals of the Present Era? Selling One's Son, Murder, and Human Trafficking » in *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese Film and Television*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 62.

des censeurs. La prostituée de la scène précédente, par exemple, n'est pas nommée et n'apparaît à l'écran que dans cette scène. Elle est montrée sur un lit, en sous-vêtements et le dialogue nous apprend qu'elle a un petit ami : un détail qui la rend tout aussi amoral du point de vue de la régulation de la vertu du PCC. A l'inverse, Xiao Mei intervient ponctuellement dans le récit et échappe à toute tentative de glamourisation et de condamnation morale. La réalisatrice y parvient à travers une mise en scène qui met l'accent sur la psychologie de la jeune femme et encourage ainsi l'empathie des spectateurs avec le personnage.

Ni fantasme ni condamnation

Contrairement à la série *Red Spider*, nous ne trouvons ni regard masculin, ni condamnation morale dans la mise en scène de Xiao Mei. Son parcours, que nous suivons pas à pas, suscite davantage l'empathie.

Le regard masculin se trouve éliminé dans un premier temps par le fait que la jeune femme n'est jamais montrée en train de performer son métier d'hôtesse. Ce sont les dialogues et l'évolution de son apparence physique au fur et à mesure de ses réapparitions au cours du récit qui nous renseignent sur son changement de carrière. Sa transformation physique marque ainsi les différentes étapes de son arc narratif : d'abord une modeste ingénue, puis une jeune femme apprêtée et plus sûre d'elle, avant une hôtesse hagarde et déprimée jusqu'à un corps froid et nu dans une morgue. Dans un second temps, en laissant une part beaucoup plus importante aux émotions ressenties par le personnage, la mise en scène vient saboter l'éventuel plaisir visuel que le spectateur pourrait trouver à voir Xiao Mei s'habiller de façon de plus en plus apprêtée. Bien au contraire, nous nous attachons à elle et compatissons à sa situation.

La trajectoire de Xiao Mei montre à quel point il est facile de glisser de l'industrie du service au travail du sexe.

Le salon de massage dans lequel elle travaille initialement est déjà un environnement très sexualisé. Dans une des premières séquences du film, Pingguo est montrée en train d'éviter habilement les avances d'un client sans le vexer, et conseiller ensuite Xiao Mei sur les réflexes à adopter en cas de gestes déplacés. Cette dernière est en butte avec cet environnement. Elle est présentée comme une ingénue, coiffée avec des tresses et habillée de façon sage, confiant avec embarras qu'elle est vierge et qu'elle ne sait comment le faire comprendre à son petit copain. Elle refuse d'adopter la même attitude que Pingguo au travail et lorsqu'un client tente de lui toucher la poitrine, elle se défend en le coupant avec une lime à ongles. Confrontée par son employeur, elle maintient qu'elle a eu raison d'agir ainsi, ce qui provoque son renvoi.

Les deux amies partagent ensuite un repas très arrosé où elles se lamentent de cette situation, passant du rire aux larmes en raison de leur état d'ébriété. La prise d'image de cette scène est caractéristique du style formel du film. La caméra, portée à l'épaule, se situe au plus proche des personnages et dérive d'une femme à l'autre, voire les perd parfois dans le cadre. Les spectateurs ont presque l'impression d'être assis avec elles, tout aussi saouls. G. Andrew Stuckey interprète cette façon de filmer à la dérive comme un moyen de traduire la dérive morale et psychologique des personnages tout au long du film¹. Ce procédé formel vient réduire la distance avec ces derniers et encourage ainsi notre empathie envers eux.

Lorsque nous revoyons Xiao Mei un peu plus tard, les échanges entre les personnages nous apprennent qu'elle est devenue hôtesse dans un bar-karaoké. Son apparence, son

¹ Stuckey, G. Andrew, « Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing* » in *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018, pp. 100-113.

attitude et son discours ont déjà bien changé. Sa coupe de cheveux est plus élaborée qu'avant, sa tenue plus près du corps. Elle est un peu maquillée et parée d'accessoires. Elle apparaît plus sûre d'elle et exhibe fièrement le téléphone portable qu'un client lui a acheté en échange de pouvoir lui toucher la poitrine. Le fait qu'il s'agisse de la même partie du corps qu'elle avait voulu défendre dans son emploi précédent n'est pas anodin. Cela permet de montrer le contraste entre la Xiao Mei qui travaille au salon de massage, campée sur ses principes et la défense de sa vertu, et la Xiao Mei nouvellement hôtesse, fière d'avoir retourné ce harcèlement sexuel constant de la part des clients en bénéfice financier personnel. Ses amis en sont les premiers surpris.

À ce moment du récit, elle a entamé un processus par lequel vont passer tous les personnages du film, c'est-à-dire progressivement renier ses principes dans la perspective de gagner de l'argent avant de finir par le regretter et être envahie par la mélancolie.

Lorsqu'on la revoit plus tard, elle est presque méconnaissable. Son maquillage et ses vêtements sont beaucoup plus voyants, ses accessoires plus nombreux et sa coiffure plus extravagante avec des mèches de toutes les couleurs. Elle est saoule en plein jour et peine à tenir debout. Sa voix est devenue rauque, certainement à cause des cigarettes qu'elle fume. Elle n'est plus aussi triomphante et apparaît cette fois très déprimée.

Après avoir allumé une cigarette, elle lit une chanson mélancolique depuis son téléphone. Semblant d'abord hébétée, elle se laisse soudain emporter par l'émotion, déclare que sa mère lui manque et se met à pleurer. La caméra dérive alors entre son compagnon de table et elle, ce qui nous laisse voir que ce dernier est clairement affecté par l'humeur de son amie. Ces deux procédés – la musique diégétique et les mouvements de la caméra – viennent ainsi

souligner l'état d'esprit des personnages et communiquent leurs émotions aux spectateurs.

Lors de leur précédente rencontre, Xiao Mei avait fait écouter une autre chanson, un morceau pop et rythmé qui exprimait alors son excitation à l'aube de cette nouvelle vie et des possibilités qu'elle lui offrait. Entre ces deux rencontres, nous avions fugitivement aperçu Xiao Mei au cours d'un montage mêlant scènes de fiction et scènes documentaires filmées dans Pékin pour exprimer le passage du temps. Dans un bref plan, la jeune femme était montrée en train de boire de l'alcool avant de tout recracher et de tomber de la banquette sur laquelle elle était assise, dans l'indifférence des autres convives trop occupés à faire la fête. Outre l'idée du passage du temps, la chanson extradiégétique *Undenied* de Portishead qui accompagne le montage donne à ce dernier un ton mélancolique et contemplatif.

Ainsi, à chacune de ses apparitions, une chanson suggère l'humeur dans lequel se trouve le personnage : d'abord gaie, puis mélancolique et enfin triste. Il en va de même pour les répliques du personnage, d'abord bavarde, elle devient taiseuse. Nous la voyons mettre ses principes de côté pour pouvoir gagner sa vie et se sentir temporairement maîtresse de son destin avant de la retrouver hagarde et déprimée, jusqu'à son décès tragique à la fin du film.

Le fait de suivre sa transformation étape après étape nous amène à nous attacher à elle et à ressentir aussi bien de la peine que de la pitié pour elle. En nous rendant témoins de son parcours, la réalisatrice ne condamne pas le personnage mais expose plutôt les circonstances qui l'ont menée à faire ces choix et les conséquences que cela a sur elle. La mise en scène joue donc aussi bien sur la musique diégétique et extradiégétique que sur les mouvements de caméra pour exprimer l'état psychologique de Xiao Mei. Nous sommes alors dans le ressenti, et non dans le jugement. En procédant

ainsi, la réalisatrice laisse les spectateurs se faire leur propre opinion.

Malgré cette démarche qui se démarque par exemple de la série *Red Spider*, le scénario n'accorde pas à Xiao Mei une grande prise sur son destin. Ce manque d'agentivité peut être dû à son statut de personnage secondaire, subordonné à l'intrigue principale déjà bien dense. Néanmoins, nous allons voir que sa mort à la fin du film sert un but narratif précis.

Une mort tragique mais déterminante pour l'intrigue

La dernière fois que Xiao Mei apparaît à l'écran, la jeune femme n'est plus qu'un corps froid et sans vie, nue dans sa housse mortuaire. Elle apparaît ainsi dépossédée de tout, de vie, mais aussi de dignité considérant l'attitude du policier en charge de la morgue à son égard. Pour cet homme, elle semble n'être qu'un corps de plus, une victime de plus dans sa routine dont il a hâte de se débarrasser. Nous verrons néanmoins que cette dernière apparition est déterminante pour l'intrigue. En effet, c'est en étant confrontée au corps de son amie et au manque de décence de ce policier que l'héroïne, Pingguo, réagit et s'oppose pour la première fois du film à une autorité masculine. Et cette première marque de rébellion la conduira à prendre la décision de partir avec son enfant et l'argent du contrat à la fin du film.

Lorsque Pingguo est appelée à la morgue pour identifier le corps de son amie, la paternité de son mari vient d'être révélée, ce qui annule le contrat qu'il avait conclu avec Lin Dong. Nous ignorons encore ce qu'il va advenir de l'héroïne : va-t-elle retourner auprès de son mari avec son enfant ou encore choisir de rester chez son employeur qui pourrait subvenir aux besoins de son bébé auquel il est d'ailleurs très attaché ?

Une fois face au corps de Xiao Mei, Pingguo est sous le choc. La caméra effectue plusieurs allers et retours entre le visage contusionné de Xiao Mei et celui, pâle, de Pingguo

qui la contemple, ce qui suggère un parallèle entre les deux femmes. À cet instant, l'héroïne réalise qu'elle peut connaître un destin similaire à celui de son amie. Son cadavre est un rappel de sa vulnérabilité en tant que femme et travailleuse migrante dans la société dans laquelle elle évolue et qui ne la protège pas.

À peine a-t-elle confirmé l'identité de Xiao Mei que le policier commence à refermer la housse mortuaire pour ranger le corps, mais Pingguo l'arrête. Elle dégage délicatement une mèche de cheveux qui s'est emmêlée dans la bouche de son amie et demande ce qui lui est arrivé. Le policier lui apprend qu'elle a très certainement été volée et tuée par un de ses clients, referme la housse et remet le corps à sa place dans le placard de la morgue, laissant Pingguo appuyée au meuble, bouleversée.

Le choc provoqué par le décès de Xiao Mei conjugué à l'attitude du policier pousse l'héroïne à interrompre le geste de ce dernier lorsqu'il tente de ranger immédiatement le corps. Face à l'indifférence et au manque de décence du policier, elle oppose de la douceur et un instant de recueillement. Son geste est important d'un point de vue narratif car il s'agit de sa première marque d'opposition par rapport à une autorité masculine. Jusqu'à présent, elle s'était toujours trouvée démunie face à l'agression des autres personnages masculins mais cette scène marque le début de sa rébellion. Après être revenue de la morgue, Pingguo trouve la force de s'opposer à son mari qui désire les récupérer, l'enfant et elle. Avec le soutien muet de l'épouse de son employeur, elle s'empare de l'argent du contrat que son mari avait ramené et part en emmenant son fils avec elle. Avec ce départ, au lieu d'opérer un choix entre les deux hommes, elle choisit de s'émanciper. Elle s'arroe le droit de prendre cet argent issu de l'exploitation de son corps afin de subvenir à ses propres besoins et ceux de son enfant. Elle affirme également son indépendance par

rapport à un État patriarcal qui n'a pas pu protéger Xiao Mei et qui ne la protégera pas non plus. La mort de Xiao Mei constitue alors une sorte de leçon pour Pingguo et lui permet ainsi de s'échapper. La scène de la morgue représente en cela une étape importante dans l'évolution de cette dernière dans le récit¹. Dans un sens, nous pouvons dire que Xiao Mei a été sacrifiée pour que Pingguo puisse être sauvée.

Conclusion

Après son renvoi du salon de massage, Xiao Mei s'était exclamée : « Pékin est si grand ! N'y a-t-il pas de petite place pour moi ? » La censure de son arc narratif par le Bureau du cinéma est la preuve que ce personnage n'a pas sa place dans le discours officiel. Il y a un refus de reconnaître son existence aussi bien que les conditions qui l'ont menée à sa perte.

Tout au long du film, le personnage a été uniquement associé à l'extérieur, sans espace intime. À son décès, son corps repose dans [le] tiroir d'une morgue, le temps d'être identifié par son amie, avant d'être remplacé par d'autres et de rejoindre certainement une fosse commune. Même dans la mort, elle n'a pas de place où reposer, et donc pas d'endroit non plus pour commémorer son existence².

Le manque de décence et de considération du policier est équivalent à celui de l'État chinois par rapport aux

¹ Pour plus de développement sur le processus d'émancipation de Pingguo au cours du film, voir Reynaud, Bérénice M., « Female Agency in Li Yu's *Lost in Beijing*: from 'object of the look' to 'subject who looks' », *Chinese Independent Cinema Observer*, n° 3 (2021) (à paraître).

² Reynaud, Bérénice M., *Cinéma de femmes et condition féminine en Chine : une analyse de films de Ning Ying, Li Yu, Li Shaohong et Xu Jinglei (2001-2007)*, thèse de doctorat, Université de Lyon, 2020, p. 191.

travailleuses du sexe, qui les considère comme les victimes d'un fléau à balayer. Avec la censure de son histoire, la jeune femme se voit donc doublement rejetée par l'État. Que ce soit par l'action du policier – et à travers lui celle de l'État – ou celle de la censure, Xiao Mei connaît un destin similaire à celui de l'héroïne de la *Divine*. Cette dernière finissait derrière les barreaux, avec la promesse d'effacer toute mention de son métier ou de son existence. Ici, le policier est pressé de classer le dossier de Xiao Mei et de mettre hors de vue son corps sans vie, tout comme les censeurs le sont de la faire disparaître du récit filmique. La jeune femme est ainsi destinée à être oubliée.

Nous avons pu voir l'importance du travail du sexe dans le développement et la prospérité économiques de la Chine tout en étant moralement réprouvé et légalement réprimé. Présenté comme un fléau occidental et bourgeois dans les discours conservateurs, il est cependant intimement lié à la façon dont la masculinité se définit de nos jours en Chine. Dans ces conditions, le PCC préfère censurer toute mention à ce métier s'il ne sert pas les objectifs de son discours officiel et refuse de faire face aux contradictions qu'il engendre, ce qui conduirait à saper son autorité. Le film a aussi pâti de la période à laquelle il est sorti. À l'approche des jeux olympiques de Pékin l'année suivante, le gouvernement tenait à renvoyer une image la plus positive possible du pays, à la fois pour son rayonnement à l'international et son maintien au pouvoir.

La trajectoire de Xiao Mei dérange donc. Sa condition de travailleuse migrante et son activité de prostituée renvoient à des aspects peu reluisants de l'ouverture économique du pays. De plus, sa mise en scène déroge aux tropes de glamourisation/fantasme et de diabolisation/condamnation, et échappe ainsi à un possible contrôle par les censeurs. Le fait que le film ait été réalisé par une réalisatrice n'est peut-être pas étranger à cette

différence de traitement par rapport aux œuvres précédemment citées, toutes de réalisateurs. Les films *Blush* (1995) de Li Shaohong, *Lettre d'une inconnue* (2004) de Xu Jinglei ou encore *Pan Yuliang, artiste peintre* (1994) de Huang Shuqin, qui mettent tous en scène des (ex-)prostituées, présentent en effet un autre regard, moins voyeuriste, voire comportent des éléments féministes. Une étude plus approfondie de ces films et de la représentation des prostituées dans le cinéma chinois permettrait, d'une part, de voir ce qui est toléré ou censuré (et les éventuelles stratégies adoptées pour contrer la censure), et d'autre part, si le genre du cinéaste a un impact sur le traitement des personnages.

Bibliographie

Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision (国家广播电影电视总局提供), « 国家广播电影电视总局令第 52 号, 公布《电影剧本 (梗概) 备案、电影片管理规定》 (Décret n° 52 de l'Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision, promulguant le règlement relatif au dépôt des scénarios (synopsis) et à la gestion des films), site du ministère du Commerce de la République Populaire de Chine, (13/07/2006).
<http://www.mofcom.gov.cn/aarticle/b/g/200607/20060702631363.html> Consulté le 27/07/20

CHEN, Kaige, *Adieu ma concubine* (*Bawang bieji* 霸王别姬), Tomson Films, Beijing Film Studio & China Film Co-Production Corporation, 1993.

HERSHATTER, Gail, *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1997.

HO, Wing Shan, « Insulting Portrayals of the Present Era? Selling One's Son, Murder, and Human Trafficking » in *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese*

Film and Television, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 49-61.

HUANG, Shuqin, Pan Yuliang, artiste peintre (Hua hun 画魂), 1994.

JEFFREYS, Elaine et Yu, Haiqin, *Sex in China*, Cambridge, Polity Press, 2015.

KWAN, Stanley, *Rouge (Yanzhikou 胭脂扣)*, Golden Harvest Company & Golden Way Films, 1987.

LI, Shaohong, *Blush (Hong fen 红粉)*, Beijing Film Studio, 1995.

LI, Yu, *Lost in Beijing (Mishi Beijing 迷失北京)*, Laurel Films, 2007.

LIU, Min, *Migration, Prostitution, and Human Trafficking : the Voice of Chinese women*, New York, Routledge, 2011, pp. 8-9.

PAN, Suiming, Parish, W., Wang, Aili et Laumann, Edward, *Dangdai Zhongguoren de xing xingwei yu xing guanxi* (Comportement et relations sexuels dans la Chine contemporaine), Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe, 2004.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », in Mulvey, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, pp. 33-51.

PANG, Laikwan, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement (1932-1937)*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002.

REYNAUD, Bérénice M., *Cinéma de femmes et condition féminine en Chine : une analyse de films de Ning Ying, Li*

Yu, Li Shaohong et Xu Jinglei (2001-2007), thèse de doctorat, Université de Lyon, 2020.

SIGLEY, Gary, « Sex, Politics and the Policing of Virtue in the People's Republic of China » in Jeffreys, Elaine (dir.), *Sex and Sexuality in China*, Londres-New York, Routledge, 2006, pp. 43-61.

STUCKEY, G. Andrew, « Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing* » in *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018, pp. 100-113.

URETSKY, Elanah, « 'Mobile men with money': the socio-cultural and politico-economic context of 'high-risk' behaviour among wealthy businessmen and government officials in urban China », *Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care*, vol. 10 n°8 (2008), pp. 801-814.

WU, Yonggang, *La Divine (Shennü 神女)*, Lianhua Film Company, 1934.

XU, Jinglei, *Lettre d'une inconnue (Yige mosheng nüren de laixin 一个陌生女人的来信)*, Asian Union Film & Media, 2004.

YANG, Mayfair Mei-hui, *Gifts, Favors, and Banquets: the Art of Social Relationships in China*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

YU, Yeon Jung, « Subjectivity, Hygiene, and STI Prevention: A Normalization Paradox in the Cleanliness Practices of Female Sex Workers in Post-Socialist China », *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 27 n°3 (2013), pp. 348-367.

ZHANG, Junzhang et Gao, Xiao, *Red spider (Hong Zhi Zhu 红蜘蛛)*, Guangzhou Audiovisual Publishing House, 1998.

ZHANG, Yingjin, « Prostitution and Urban Imagination: Negotiating the Public and the Private in Chinese Films of the 1930s », in Zhang, Yingjin (dir.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai (1922-1943)*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 160-180.

ZHENG, Tiantian, « Cool Masculinity: Male Clients' Sex Consumption and Business Alliance in Urban China's Sex Industry », *Journal of Contemporary China*, vol. 15 n°46 (2006), pp. 161-182.

ZHENG, Tiantian, *Red Lights: The Lives of Sex Workers in Postsocialist China*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2009.

**« *That too is flesh* » : censure des mœurs et
représentation de l'adultère dans la poésie
arthurienne de l'époque victorienne**

Alix CAZALET-BOUDIGUES

**Institut d'Etudes Transtextuelles et
Transculturelles
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

L'époque victorienne, longtemps associée à une forme de pruderie et de censure des mœurs, voit aussi un regain d'intérêt pour la légende arthurienne, dans laquelle la transgression sexuelle joue un rôle central. Cet article se penche sur la tension que cette situation engendre au sein des poèmes arthuriens de William Morris et Alfred Tennyson. L'étude est consacrée plus spécifiquement à l'analyse et la comparaison de « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb » de Morris avec « Guinevere » de Tennyson. Il s'agit de mettre au jour les stratégies qui permettent de soustraire ces textes à la censure morale de leur lectorat sans pour autant occulter ce que le traitement de l'adultère arthurien y a de subversif.

Mots-clés : adultère – poésie victorienne – moralité – subversion

Introduction

Dans *Orlando*, Virginia Woolf fait de l'ère victorienne l'âge de « la grande découverte du mariage »¹. Le personnage éponyme se voit soudainement atteint d'une désagréable sensation de fourmillement dans son annulaire gauche dépourvu d'alliance, et ne peut s'empêcher de remarquer que les comportements autour d'elle ont changé : « *In the old days, one would meet a boy trifling with a girl under a hawthorn hedge frequently enough. [...] Now all that was changed. Couples trudged and plodded in the middle of the road indissolubly linked together* »². Pour fantasque et satirique qu'elle soit, cette présentation du contexte victorien rend néanmoins compte de la centralité de l'institution du mariage dans cette société, ainsi que de la volonté de réguler les mœurs sexuelles qui l'accompagne. Cet impératif de décence touche aussi le langage, au sujet duquel Michel Foucault fait un double constat paradoxal : celui d'une « épuration – et fort rigoureuse – du vocabulaire autorisé »³, concomitante d'une prolifération des discours sur le sexe.

Du sexe, on doit parler, on doit parler publiquement et d'une manière qui ne soit pas ordonnée au partage du licite ou de l'illicite [...] ; on doit en parler comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum⁴.

L'exemple le plus parlant de cet encadrement de la sexualité par le discours politique est sans doute les

¹ « *[T]he great discovery of marriage* » (notre traduction). Woolf, Virginia, *Orlando*, New York, Harcourt, 1956, p. 242.

² Woolf, V., *Orlando*, p. 242.

³ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 25-26.

⁴ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, pp. 34-35.

Contagious Diseases Acts, votés tout au long des années 1860, qui imposent un examen médical aux prostituées afin de protéger les troupes britanniques des maladies vénériennes. Mais l'effort de gestion de la sexualité immorale s'incarne également dans la promulgation en 1857 du *Matrimonial Causes Act*, loi qui fait du divorce une procédure civile au Royaume-Uni, avec comme seul fondement l'adultère (qui doit cependant être accompagné dans le cas de l'adultère masculin de preuves de maltraitance ou d'abandon). Au même moment, la presse connaît un grand essor à la suite de l'abolition du droit de timbre en 1855, et les scandales engendrés par les procès de divorce viennent donc défrayer les chroniques de journaux toujours plus nombreux et largement lus. La sexualité, et en particulier la sexualité transgressive, sature ainsi le discours public, alors même qu'elle est évincée du langage. Quelle place alors lui accorder en littérature ?

À nouveau, la réponse est complexe. L'heure est à une forme de censure, non pas du fait des institutions politiques, mais de celui de lecteurs soucieux des bonnes mœurs. Walter E. Houghton montre que certains passages de Shakespeare (en particulier de ses comédies) étaient condamnés même par des autrices telles que Charlotte Brontë ou George Eliot, et rappelle le succès d'éditions expurgées telles que le *Family Shakespeare* de Thomas Bowdler¹. Néanmoins, comme le souligne William A. Cohen dans son ouvrage dédié aux relations entre roman et scandale à l'époque victorienne, là encore l'injonction à la décence produit des effets contradictoires, puisqu'elle génère et limite tout à la fois les discours littéraires sur la

¹ Houghton, Walter E., *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven & London, Yale University Press, 1957, p. 357.

sexualité¹. C'est que la littérature se fait lieu de perpétuation du dogme moral :

*Like other restrictions upon expression, the conventions of sexual unspeakability serve writers as a productive constraint, contributing to a certain historical formation of the literary. Literature in turn supplies a culturally privileged repository for the production, and recognition, of sexuality as unspeakable*².

Si William A. Cohen pense ici principalement au roman, cela s'applique également à la poésie. Cette tension entre la nécessité et l'interdiction de dire la sexualité scandaleuse se trouve particulièrement bien illustrée dans la poésie arthurienne de l'époque. En effet, le Moyen Âge est en vogue parmi les Victoriens, qui se replongent dans *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory, lequel inspire de nombreux peintres et poètes. Or, l'adultère, celui de Guenièvre avec Lancelot, se trouve au cœur du mythe arthurien. Comment dès lors les auteurs parviennent-ils à faire coexister cet élément de la légende, aussi crucial que scandaleux, avec les exigences de moralité de leur lectorat ? Du fait de son statut de forme littéraire noble, le poème – plus encore que le roman – se doit non seulement de ne pas choquer son lecteur, mais aussi de présenter son sujet de manière suffisamment élevée et raffinée pour clairement se différencier des journaux à scandales, et revendiquer la validité *poétique* du thème choisi.

Dans les deux ans qui ont suivi le *Matrimonial Causes Act*, deux poètes en particulier se sont confrontés au problème : il s'agit de William Morris en 1858 avec le premier diptyque de *The Defence of Guenevere and Other Poems* (composé de « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb ») et d'Alfred Tennyson dans *Idylls*

¹ Cohen, William A., *Sex Scandal: The Private Parts of Victorian Fiction*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 1.

² Cohen, W. A., *Sex Scandal*, p. 3.

of the King, et plus particulièrement dans « Guinevere », idylle publiée pour la première fois en 1859. À première vue, rien de commun entre la Guenièvre debout et séductrice de Morris, et celle, éplorée et repentante, du poète lauréat. Néanmoins, confrontés à un même contexte discursif, les deux auteurs développent des stratégies similaires pour échapper à la censure morale de leurs lecteurs et justifier de la qualité poétique de leur matériau. Si les deux textes paraissent au premier abord très différents, leur mise en regard permettra de faire apparaître dans quelle mesure Morris souscrit aux exigences de moralité de ses contemporains, et au contraire quels éléments de subversion du dogme transparaissent dans le poème de Tennyson.

Guenièvre en procès : un sujet décent et digne d’être mis en vers

Plaider l’innocence

William A. Cohen souligne le fait que le scandale suit un schéma narratif, qui est typiquement celui d’un procès :

In terms of form, scandal is a densely plotted narrative, with relatively fixed constituent parts: an accuser exposes an indiscretion or iniquity in the life of an accused and broadcasts that secret for public consumption, and the accused responds with denials. Even if it does not come to an actual trial, scandal still relies on the tripartite judicial model of plaintiff, defendant, and jury¹.

Il est donc intéressant que ce soit justement ce modèle du procès qui soit adopté par les deux poètes : c’est le cas explicitement dans « The Defence of Guenevere » qui commence *in medias res* alors que Guenièvre est appelée à la barre ; c’est le cas de manière plus implicite dans

¹ Cohen, W. A., *Sex Scandal*, p. 7.

« Guinevere », puisque l'action ne se déroule pas dans une cour de justice, mais que le cœur du poème est consacré au jugement de la conduite de Guenièvre, d'abord par la novice du couvent où elle s'est réfugiée (qu'on pourrait assimiler à une sorte de jury populaire), puis par Arthur, juge suprême qui prononce à la fois le jugement et la sentence – et condamne sa femme à l'exil tout en lui accordant son pardon.

Néanmoins, les deux textes s'accordent entre eux et diffèrent des comptes-rendus de procès sur un point majeur : ils s'abstiennent de donner les détails sordides de l'affaire¹. Un voile chaste est jeté sur la nature exacte des accusations auxquelles est confrontée Guenièvre, que la reine de Morris n'a d'ailleurs cessé de réfuter : « *Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie, / Whatever may have happened through these years, / God knows I speak truth, saying that you lie* » est un leitmotiv qui, avec quelques variations, revient par trois fois dans le poème². L'abomination de l'adultère est donc doublement

¹ James Eli Adams cite un article du *Times* du 12 février 1857 qui se désole de devoir publier les détails de ces procès, tout en avançant que cela relève du devoir des journalistes : « *The trial of a case of this kind necessarily involves the publication of the most disgusting and revolting details, which should if possible be hidden from public notice. Surely, nobody will contend that the moral tone of British society is at all improved by the publication of the report of a case so utterly and entirely abominable as that of 'Ling v. Croker', which we were most reluctantly compelled to lay before our readers in our impression of Monday last.* » Cité dans Adams, James Eli, « Harlots and Base Interpreters: Scandal and Slander in 'Idylls of the King' », *Victorian Poetry*, vol. 30, n°3/4 (1992), p. 432.

² D'abord v. 46-48, puis v. 142-144 et enfin v. 283-285. Toutes les références à « The Defence of Guenevere » et « King Arthur's Tomb » sont tirées de Morris, William, *The Defence of Guenevere : The Life and Death of Jason and Other Poems*, London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne et Bombay, Oxford University Press, 1914, facsimile publié par HardPress Publishing, 2012.

censurée : parce qu'elle n'est jamais clairement formulée, et parce qu'elle est niée. Un mouvement similaire s'observe dans l'idylle du Poète lauréat. L'adultère n'y est jamais mentionné que sous le terme aussi sentencieux que vague de « *sin* » et, de manière plus frappante encore, Tennyson laisse planer le doute sur la consommation charnelle de l'amour de Guenièvre et Lancelot jusque dans la scène où ils sont découverts. Cet épisode est directement tiré du *Morte d'Arthur*, mais avec un certain nombre de modifications. Voici comment Malory raconte la rencontre des amants, avant qu'ils ne soient surpris par Mordred et d'autres chevaliers :

[...] and so [Sir Launcelot] passed till he came to the queen's chamber, and then Sir Launcelot was lightly put into the chamber. And then, as the French book saith, the queen and Launcelot were together. And whether they were abed or at other manner of disports, me list not thereof make no mention, for love that time was not as is nowadays¹.

Ce passage est doublement digne d'intérêt : d'abord parce que Malory lui-même, au XV^e siècle, préfère ne pas se prononcer sur la nature (charnelle ou platonique) de cette relation ; ensuite parce que bien qu'il s'en dédise, il semble fortement insinuer que consommation il y ait, tout en blâmant les mœurs des temps reculés auxquels se déroule l'histoire. Tennyson, lui, adopte une approche très différente. Au lieu de s'arrêter, avec le lecteur, à la porte de la chambre, le narrateur y pénètre, pour dépeindre une scène pleine de tendresse :

*[...] Passion-pale they met
And greeted. Hands in hands and eye to eye,
Low on the border of her couch they sat
Stammering and staring. It was their last hour,*

¹ Malory, Thomas, *Le Morte d'Arthur*. Volume 2, XX 3, London, J. M. Dent, 1967, p. 342.

A madness of farewells¹.

Si le texte porte les marques d'un amour dévorant (« *passion* », « *madness* ») et d'une passion presque débilitante (qui fait pâlir et bégayer ceux qu'elle habite), il semble que ces transports ne se traduisent pas autrement qu'en regards langoureux et effleurements de mains, dans la plus pure tradition de l'amour courtois. Le Lancelot de William Morris évoque des souvenirs similaires dans « King Arthur's Tomb », se remémorant des interactions tendres mais chastes avec sa reine :

*'Once, I remember, as I sat beside,
She turn'd a little, and laid back her head,
And slept upon my breast: I almost died
In those night-watches with my love and dread,

'There lily-like she bow'd her head and slept,
And I breathed low, and did not dare to move,
But sat and quivered inwardly, thoughts crept,
And frightened me with pulses of my Love².*

Là encore, les vers insistent tant sur l'intensité de l'émoi ressenti par le chevalier, qui en tremble et craint de périr d'amour, que sur sa retenue, puisqu'il n'ose pas bouger. Par ailleurs, l'innocence de l'abandon de Guenièvre est soulignée par son association au lys, symbole de pureté, d'abord ici, puis à son réveil quelques vers plus loin : « [...] *she held scarlet lilies, such / As Maiden Margaret bears upon the light / 'Of the great church walls* » ³ . L'assimilation à une figure virginale de sainte dans cette seconde occurrence achève de défendre la conduite de la reine. Néanmoins, si les poètes ne nous présentent rien de proprement scandaleux, ils décrivent des actions qui restent

¹ Tennyson, Alfred, *Idylls of the King*, « Guinevere », v. 98-102. L'édition de référence pour cet article est Ricks, Christopher (éd.), *Tennyson: A Selected Edition*, New York, Routledge, 2014.

² Morris, M., « King Arthur's Tomb », v. 53-60.

³ Morris, M., « King Arthur's Tomb », v. 79-81.

répréhensibles de la part d'une femme mariée ; c'est pourquoi cette seule stratégie ne peut suffire à justifier poétiquement le choix d'un sujet si peu moral.

L'adultère comme péché et les intertextes bibliques

Pour convaincre leur lectorat, Tennyson comme Morris adoptent un argument d'autorité incontestable en tissant dans la trame de leurs poèmes des allusions à plusieurs sous-textes bibliques – car qui oserait taxer d'immoralité la Bible ? Le premier épisode auquel on trouve des références est bien sûr l'histoire d'Adam et Ève dans la Genèse, Guenièvre – première femme du royaume – devenant un avatar de la première pécheresse. En effet, la transformation de l'adultère arthurien de sujet judiciaire en sujet religieux est d'abord une affaire de vocabulaire : les actes de Guenièvre ne sont jamais désignés comme un crime, mais toujours comme un *péché*¹. Qui plus est, les références à la tentation d'Ève sont explicites dans « King Arthur's Tomb ». Alors qu'elle revoit Lancelot pour la première et dernière fois après la mort d'Arthur, Guenièvre lui refuse un dernier baiser en ces mots : « 'Across my husband's head, fair Launcelot ! / Fair serpent mark'd with V upon the head ! »², faisant ainsi de son amant le serpent tentateur. Si cette fois elle parvient à lui résister, son discours s'attarde ensuite sur les affres de la tentation qui a mené à ses actes coupables :

*'Launcelot, Launcelot, why did [Arthur] take your hand
[...]?'*

*[...] Why did your long lips cleave
In such strange way unto my fingers then?*

¹ Le terme « sin » apparaît dans « King Arthur's Tomb » aux vers 140, 177, 299 et 318. On le trouve également dans « Guinevere » aux vers 111, 373, 452, 484, 485, 497, 540, 608, 616, 631. Arthur mentionne une fois les « crimes » de Guenièvre au vers 529.

² Morris, M., « King Arthur's Tomb », v. 209-210.

*[...] Why among helmed men
'Could I always tell you by your long strong arms
And sway like an angel's in your saddle there?
Why sicken'd I so often with alarms
Over the tilt-yard? Why were you more fair
Than aspens in the autumn at their best?
Why did you fill all lands with your great fame,¹*

La succession des interrogations, rendues toujours plus pressantes par l'anaphore en « *why* », dit toute la détresse de cette nouvelle Ève face au fruit défendu de l'amour.

Mais la première femme n'est pas le seul miroir biblique de la reine. Celle de Morris se reconnaît – et se souvient avoir été reconnue par ses suivantes – dans les sermons sur Marie-Madeleine entendus à l'église :

*'Christ sitting with the woman at the well ,
And Mary Magdalen repenting there,
Her dimmed eyes scorch'd and red at sight of hell
So hardly 'scaped, no gold light on her hair².*

Cette description de la sainte fait écho à une autre scène, plus tôt dans le poème, au cours de laquelle Guenièvre traverse une crise métaphysique similaire :

*Because at last she rose up from her bed,
And put her raiment on, and knelt before
The blessed rood, and with her dry lips said,
Muttering the words against the marble floor:
'Unless you pardon, what shall I do, Lord,
But go to hell? [...]³*

Elle manifeste ici le même air défait (les lèvres sèches remplaçant les yeux rouges de la figure biblique), la même crainte de l'enfer et la même attitude repentante. Sa position prostrée, d'humilité totale, est semblable à celle adoptée par

¹ Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 245-258.

² Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 313-316.

³ Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 157-162.

la Guenièvre de Tennyson aux pieds d'Arthur venu lui dire adieu dans le couvent où elle s'est retirée :

*[...] prone from off her seat she fell,
And grovelled with her face against the floor:
There with her milkwhite arms and shadowy hair
She made her face a darkness from the King¹*

Si elle n'est pas explicitement nommée ici, l'allusion à Marie-Madeleine est rendue transparente par l'insistance sur la chevelure de la reine. Il s'agit en effet d'un attribut caractéristique de la sainte, au cœur de l'hagiographie qui lui est consacrée, puisqu'il synthétise tout son parcours :

Étendard de sa sexualité dévoyée dès l'époque médiévale, la chevelure de Madeleine s'avilit aux pieds de Jésus, afin de manifester son repentir. Les mèches tentatrices cachent désormais le corps obscène, offrent une bure à la pénitente².

C'est bien ce rôle que jouent ici les cheveux blonds de Guenièvre. Le parallèle avec le texte biblique ³ est parachevé lorsqu'Arthur pardonne sa femme en ces mots « *Lo ! I forgive thee, as Eternal God / Forgives* »⁴, en parfaite symétrie du pardon accordé par le Christ à la pécheresse repentie.

¹ Tennyson, A. « Guinevere », v. 411-414.

² Rondou, Katherine, « “Des souvenirs dormant dans cette chevelure”... étude de la chevelure de sainte Madeleine dans la littérature contemporaine », *Studi Francesi*, n°161 (2010) p. 232. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/6503> consulté le 13/07/2021. Voir aussi Ruiz-Galvez, Estrella, « Une chevelure mythique. Les cheveux de Madeleine, enseigne du féminin et emblème d'un repentir. Illustrations littéraires et représentations iconographiques d'un thème (XV^e-XVII^e siècles) », in Montadon, Alain (dir.), *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 75-86.

³ *The Bible: Authorized King James Version*, Oxford, Oxford University Press, 1997, Luke 7 36-50.

⁴ Tennyson, A. « Guinevere », v. 541-542.

Enfin, ce travail de tissage des références bibliques trouve sa forme la plus complexe et la plus aboutie dans le réseau d'allusions à la parabole des vierges sages et des vierges folles¹ qui parcourt « Guinevere ». Il tient à des variations multiples autour d'un leitmotiv : « *Too late* ». Ces mots apparaissent pour la première fois alors que Guenièvre fuit Camelot après que sa liaison avec Lancelot a été exposée au grand jour par Mordred². Ils sont alors chargés de toute l'ironie tragique qui, sous la plume de Tennyson, veut que les amants soient découverts au moment précis où ils avaient résolu – trop tard – de se voir pour la dernière fois. Ils interviennent ensuite, de manière anodine, dans la bouche de la novice qui tient compagnie à la reine au couvent où elle s'est réfugiée : « '*Late! so late! / What hour, I wonder, now ?*' »³. Il s'agit là d'une remarque on ne peut plus triviale, mais qui, par association d'idées, amène la jeune fille à fredonner la chanson que lui ont enseignée les nonnes et qui, précisément, fait dialoguer les vierges folles et sages de la parabole :

*'Late, late, so late! and the night and chill!
Late, late, so late! but we can enter still.
Too late, too late! ye cannot enter now.*

[...]

*'Have we not heard that the bridegroom is so sweet?
O let us in, though late, to kiss his feet!
No, no, too late! ye cannot enter now.'*⁴

Si Tennyson estimait que les chansons dans *The Princess* étaient « les meilleurs interprètes du poème »⁵, cela semble également valoir pour cette idylle. En effet,

¹ *The Bible*, Matthew 25 1-13.

² Tennyson, A. « Guinevere », v. 130.

³ Tennyson, A. « Guinevere », v. 158-159.

⁴ Tennyson, A. « Guinevere », v. 166-177.

⁵ « *the best interpreters of the poem* » (notre traduction), cité in Ricks, C. (éd.), *Tennyson: A Selected Edition*, p. 220.

cette chanson-ci permet de relire le début du poème comme une réécriture de l'épisode, l'espoir de Guenièvre de pouvoir échapper au déshonneur en quittant Lancelot faisant écho à celui de vierges folles de pouvoir entrer dans la maison après l'arrivée de l'époux. Mais ce passage a aussi pour fonction d'annoncer ce qui suit, la dernière strophe anticipant la scène où la reine étreint les chevilles de son mari. Le motif est d'ailleurs repris à la fin du poème, alors que Guenièvre se lamente : « *Is there none / Will tell the King I love him though so late ?* »¹, puis s'interroge : « *and she / Still hoping, fearing 'is it yet too late?'* »², de sorte que la dernière occurrence du thème traduit non pas la fatalité de la condamnation, mais l'espoir de la rédemption. Ce travail d'allusions à des figures féminines fautives de la Bible, qu'il s'agisse d'Eve, de Marie-Madeleine ou des vierges folles, sert donc de caution aussi bien littéraire que morale aux poèmes de Morris et Tennyson. La portée morale – voire moralisatrice – de ces textes trouve son aboutissement dans la conversion religieuse de leurs héroïnes.

La carrière d'une pénitente

À la façon de *The Harlot's Progress*, série de gravures dans laquelle William Hogarth décrit « la carrière d'une prostituée » depuis son recrutement par une maquerelle jusqu'à sa mort dans l'infamie, Tennyson et Morris semblent proposer ici « a penitent's progress » (la vie d'une pénitente)³. On en distingue aisément les différentes

¹ Tennyson, A. « Guinevere », v. 645-646.

² Tennyson, A. « Guinevere », v. 684-685.

³ Le poème de Tennyson est également fréquemment comparé au triptyque *Past and Present* (1858) de Augustus Egg. Voir à ce sujet Adams, J. E., « Harlots and Base Interpreters » et Gregory, Melissa Valiska, « Melodrama and the Penitent Woman Tableau in Victorian Culture: From Tennyson to Conrad », *Romanticism and Victorianism*

étapes : l'innocence première, le mariage, les premiers temps de la romance avec Lancelot, la révélation publique de la faute, la fuite, la conversion et la pénitence, avec l'espoir final du pardon divin. Les dernières phases sont centrales, en ce qu'elles viennent pour ainsi dire excuser les événements répréhensibles qui les précèdent. Ainsi, « King Arthur's Tomb », qui voit naître le repentir de Guenièvre, paraît vouloir faire oublier l'audace de « The Defence of Guenevere ». Il est intéressant de se pencher sur les mécanismes qui amènent les héroïnes à la pénitence. Pour la reine de Morris, la prise de conscience de son statut de pécheresse se produit de manière fulgurante – tant par sa soudaineté que par sa violence – alors que, réfugiée à Glastonbury après la mort d'Arthur, elle attend la venue de Lancelot :

*As she lay last night on her purple bed,
Wishing for morning, grudging every pause
Of the palace clocks, until that Lancelot's head

Should lie on her breast, with all her golden hair
Each side – when suddenly the thing grew drear,
In morning twilight, when the grey downs bare
Grew into lumps of sin to Guenevere¹.*

Subitement, son regard sur le paysage et sur elle-même change. Elle cherche à s'arracher les cheveux, puis tombe en catalepsie avant de demander le pardon du ciel (comme vu plus haut), quand on vient l'avertir de l'arrivée de son amant. Elle le rejoint alors sur la tombe de son époux, vêtue comme une nonne, et s'applique à faire pénitence à la fois en renonçant à Lancelot et en le menant lui aussi sur la voie de la rédemption. La conversion finale de celui-ci est indiquée par ses derniers mots à la fin du poème : « *When I*

on the Net, n°62 (2012) <https://www.erudit.org/fr/revues/ravon/2012-n62-ravon01483/1025999ar/> consulté le 07 juillet 2021.

¹ Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 134-140.

rose up, also I heard a bell »¹, la cloche du couvent l'invitant à la prière.

Le processus est plus long pour la Guenièvre de Tennyson. Son sentiment de culpabilité naît avant la découverte de sa liaison avec Lancelot, issu d'un mouvement de conscience ou d'une inspiration divine :

*Henceforward too, the Powers that tend the soul,
To help it from the death that cannot die,
And save it even in extremes, began
To vex and plague her. Many a time for hours,
[...]
In the dead night, grim faces came and went
Before her, or a vague spiritual fear [...]
Held her awake: or if she slept, she dreamed
An awful dream [...]*²

Une première reconnaissance de ses fautes intervient ensuite lorsque les amants sont découverts : « *Mine is the shame, for I was wife, and thou / Unwedded* »³, déclare-t-elle à Lancelot. Néanmoins, sa pénitence et sa conversion véritables n'ont lieu qu'à la suite de la visite d'Arthur au couvent, lors de laquelle il l'accable de reproches, voyant en sa conduite la cause de l'effondrement de son royaume, avant de lui pardonner et de lui exprimer son amour. Ce n'est qu'après son départ que Guenièvre reprend la parole, pour exprimer la révélation tardive qu'elle a de la valeur réelle de son époux, et la profondeur de ses remords :

*[...] now I see what thou art,
Thou art the highest and most human too,
[...] Ah my God,
What might I not have made of thy fair world,
Had I but loved thy highest creature there?*⁴

¹ Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 396.

² Tennyson, A. « Guinevere », v. 64-75.

³ Tennyson, A. « Guinevere », v. 118-119.

⁴ Tennyson, A. « Guinevere », v. 643-651.

L'interjection éplorée, l'interrogation rhétorique et la saturation de marqueurs de l'irréel du passé disent l'intensité de son repentir. Les strophes suivantes sont consacrées à ses résolutions de pénitence, parmi lesquelles l'entrée au couvent. Enfin, la dernière strophe donne à voir sa rédemption dans les années qui suivent les événements :

*Then she, for her good deeds and her pure life,
[...]
Was chosen Abbess, there, an Abbess, lived
For three brief years, and there, an Abbess, past
To where beyond these voices there is peace¹.*

Ainsi, les poèmes de Tennyson comme de Morris prennent l'aspect d'œuvres d'édification en mettant en scène la progression d'une femme adultère de la faute à la pénitence et la rédemption. Dès lors, le choix de l'adultère comme thème se présente non pas comme un élément de scandale, mais au contraire comme une manière de renforcer le discours moral dominant.

Par ailleurs, il est notable que, davantage que la réprobation, ce qui semble motiver la conversion des deux Guenièvre, c'est avant tout l'amour et l'espoir du pardon. C'est le pardon d'Arthur qui finit par définitivement briser les défenses de la reine de Tennyson, puisqu'après son départ, elle s'exclame : « *Gone – my lord! / Gone through my sin to slay and to be slain! / And he forgave me, and I could not speak* »². De manière similaire, la Guenièvre de « King Arthur's Tomb » semble ne se tourner vers Dieu que lorsqu'elle se souvient de la promesse de l'amour divin. S'adressant au Christ, elle s'écrie « [...] *why did I forget / You were so beautiful, and good, and true, / That you loved me so, Guenevere?* »³. Les poèmes véhiculent donc un double message : un message d'espoir aux pécheresses, qui

¹ Tennyson, A. « Guinevere », v. 687-692.

² Tennyson, A. « Guinevere », v. 607-609.

³ Morris, W., « King Arthur's Tomb », v. 170-172.

ne doivent pas désespérer d'obtenir le pardon divin, et une incitation à la charité chrétienne destinée au corps social, indiquant que l'amour est plus efficace que le blâme pour ramener les ouailles égarées dans le droit chemin. Cette double dimension semble bien avoir été saisie par William Gladstone qui, ayant bien compris la portée édificatrice de l'idylle de Tennyson, la lisait aux prostituées qu'il tentait de réhabiliter¹.

Le thème scandaleux de l'adultère est donc justifié moralement et littérairement par la pudeur avec laquelle il est abordé dans ces poèmes, par des phénomènes d'écho à des épisodes bibliques, et par l'exemplarité de la rédemption de leurs héroïnes. Néanmoins, ces différentes stratégies ne parviennent pas à masquer totalement la dimension subversive d'un tel sujet.

Des plaidoyers pour Guenièvre : éléments de subversion du dogme moral

Une sensualité (à peine) voilée

Si la sexualité à proprement parler est, comme nous l'avons vu, évacuée des textes, il n'en va pas de même pour la sensualité. Au contraire, celle-ci est omniprésente, sous la plume de William Morris en particulier. C'est notamment frappant dans « The Defence of Guenevere » où Guenièvre, consciente de ses charmes, en joue pour séduire ses juges. Racontant les débuts de sa romance avec Lancelot, elle élabore pour son auditoire un blason à la gloire de sa propre beauté :

*'A little thing just then had made me mad;
I dared not think, as I was wont to do,
Sometimes, upon my beauty ; if I had*

¹ Voir Levi, Peter, *Tennyson*, New York, Charles Scribner's Son, 1993, p. 224.

*'Held out my long hand up against the blue,
And, looking on the tenderly darken'd fingers,
Thought by rights one ought to see right through,

'There, see you, where the soft still light yet lingers,
Round by the edges ; [...]

[...]
But shouting, loosed out, see now! all my hair,
And trancedly stood watching the west wind run¹*

Le passage est construit comme un véritable crescendo de sensualité : il commence par une forme de retenue exprimée par la prétérition (« *I dared not think* », « *if I had...* »), puis se poursuit par un regard langoureux porté sur ses mains caressées par la lumière (« *tenderly darken'd* », « *where the soft still light yet lingers* »). À ce regard caressant correspond une langue elle-même voluptueuse, les allitérations en [t] et en [l] prolongeant encore la lenteur de ce rayon de lumière qui s'attarde. L'érotisme gagne ensuite en intensité alors que, passant de la douceur à la violence, la libération de sa chevelure va de pair avec celle de sa voix (« *shouting* »). Le rythme du vers, parfaitement cadencé en quatre membres par la ponctuation, reflète cet emballement du crescendo. Pour rythmer et accroître encore la montée du désir chez ses auditeurs, Guenièvre parsème son discours d'appel à la vue (« *There, see you* », « *see now* »), qui fonctionnent également comme des didascalies internes, laissant étendre qu'elle joint le geste à la voix et attire les regards sur ses mains puis ses cheveux qu'elle dénoue. Il y a donc un jeu sur la construction du désir, qui trouve son aboutissement dans l'évocation du premier baiser avec Lancelot :

*'Came Launcelot walking ; this is true, the kiss
Wherewith we kissed in meeting that spring day,
I scarce dare talk of the remembered bliss,*

¹ Morris, W. « The Defence of Guenevere », v. 118-129.

*'When both our mouths went wandering in one way,
And aching sorely, met among the leaves;
Our hands being left behind strained far away¹.*

Là encore, l'érotisme tient dans la tension entre l'aveu du baiser scandaleux et la réserve avec laquelle il est fait. La description du baiser en tant que tel est sans cesse retardée : par la concession (« *this is true* »), à nouveau la prétérition (« *I scarce dare talk* »), puis par la syntaxe elle-même, la rencontre de leurs lèvres étant rejetée à la fin du cinquième vers, après la dernière précision « *and aching sorely* ». L'insistance finale sur la distance de leurs mains suggère quant à elle qu'il aurait pu en être autrement. Ainsi, la tension sexuelle dans le poème se construit sur le procédé de la litote : ce baiser est rendu d'autant langoureux que Guenièvre ose à peine l'évoquer, mais il sert également de renvoi indirect et fantasmé à l'acte sexuel toujours démenti. Avouer le moins ici permet de suggérer le plus, et dès lors le respect des convenances, qui interdit de mentionner l'acte charnel, devient une manière de renforcer encore le potentiel licencieux du poème par la puissance de la suggestion.

À un degré bien moindre, on trouve un jeu similaire dans l'idylle de Tennyson. En effet, si la sensualité de Guenièvre est toujours contenue – ainsi, dans le passage évoqué plus haut de ses adieux à Lancelot – sa transgression sexuelle est l'objet des fantasmes de tous les personnages, à commencer par Mordred :

*[Modred] Climbed to the high top of the garden-wall
To spy some secret scandal if he might,
And saw the Queen who sat betwixt her best
Enid, and lissome Vivien, of her court
The wiliest, and the worst; and more than this
He saw not [...]²*

¹ Morris, W. « The Defence of Guenevere », v. 133-138.

² Tennyson, A., « Guinevere », v. 25-30.

Le désir voyeuriste du personnage, et par extension celui du lecteur, se trouve ici frustré, après avoir été attisé par l'allitération en [s] dans « *spy some secret scandal* ». Mais si Mordred est une figure peu recommandable, on trouve également – et de manière plus convaincante – des allusions à la sexualité fantasmée de la reine dans la bouche d'Arthur :

*O golden hair, with which I used to play
Not knowing! O imperial-moulded form,
And beauty such as never woman wore,
Until it came a kingdom's curse with thee –
I cannot touch thy lips, they are not mine ,
But Lancelot's: nay, they never were the King's.
I cannot take thy hand; that too is flesh,
And in the flesh thou hast sinned [...]*¹

Deux éléments transparaissent ici : premièrement, le fait que Guenièvre, même lorsqu'elle ne cherche pas (comme chez Morris) à séduire, semble exsuder la sensualité ; ensuite, le fait que cette sensualité soit ancrée dans une sexualité toujours absente – le contact désiré mais refusé par Arthur, les étreintes avec Lancelot qui ne sont évoquées qu'en creux. Là encore, le tabou interdisant au poème d'évoquer explicitement le sexe ne fait que le rendre plus présent au lecteur sous la forme du fantasme. Cette dimension érotique ne constitue cependant pas le seul élément de subversion présent dans les textes.

Une condamnation morale équivoque

William A. Cohen remarque en effet toute l'ambiguïté du rapport que le scandale entretient avec le discours moral dominant :

*While it inculcates an understanding of normative
behavior to its audience, scandal also provides the
opportunity to formulate questions, discuss previously*

¹ Tennyson, A., « Guinevere », v. 544-551.

*unimagined possibilities, and forge new alliances. [...] And while scandal teaches punitive lessons, often deliberately intended to induce conformity in its audience, its thrilling terrors always pose the danger of inciting disobedience to the norms they advertise*¹.

Il convient donc de s'interroger sur les questionnements qui sous-tendent ces poèmes axés sur le scandale de l'adultère.

Malgré leur conversion finale, les Guenièvre de « The Defence of Guenevere » et « Guinevere » ne se cachent pas d'une forme de résistance au jugement dont on les accable. Elles rejettent en particulier la sentence de ce que George Eliot appellera « *the world's wife* »². Cette voix du commérage est incarnée dans le texte de Tennyson par la jeune novice qui tient compagnie à la reine. Alors que cette dernière s'est réfugiée incognito au couvent d'Almesbury, la jeune fille tente de la distraire de sa mélancolie en lui rapportant ce qu'elle sait de l'histoire d'Arthur et Guenièvre : « *As even here they talk at Almesbury / About the good King and his wicked Queen* »³. Face à un jugement si manichéen, Guenièvre ne peut que se rebeller, et remettre en question la capacité de la novice à l'émettre en connaissance de cause :

*Then thought the Queen within herself again,
'Will the child kill me with her foolish prate?'
But openly she spake and said to her,
'O little maid, shut in by nunnery walls,
What canst thou know of Kings and Tables Round [...]?'⁴*

Mais cela n'arrête pas son interlocutrice, qui continue son bavardage jusqu'à ce que la reine, excédée, la chasse. Il faut noter que la voix narrative semble prendre le parti de Guenièvre et condamner avec elle la stupidité des opinions

¹ Cohen, W. A., *Sex Scandal*, p. 4-5.

² Eliot, George, *The Mill on the Floss*, London, J.M. Dent, 1948, p. 461.

³ Tennyson, A., « Guinevere », v. 206-207.

⁴ Tennyson, A., « Guinevere », v. 222-228.

de la novice, dont le discours est toujours introduit par des qualificatifs péjoratifs : « *Then said the little novice prattling to her* », « *To whom the little novice garrulously* », « *To whom the novice garrulously again* »¹. De manière similaire, l'héroïne de « *King Arthur's Tomb* » se souvient avec une sorte de dédain des commérages de ses suivantes :

*'And if the priest said anything that seem'd
To touch upon the sin they said we did, –
(This in their teeth) they look'd as if they deem'd
That I was spying what thoughts might be hid

'Under green-cover'd bosoms, heaving quick
Beneath quick thoughts; while they grew red with shame,
And gazed down at their feet – while I felt sick,
And almost shriek'd if one should call my name*².

La reine se sent oppressée par leurs regards, mais n'accepte pourtant pas le jugement de ses dames de compagnie, qui sont caractérisées par la duplicité et la dissimulation. Son sentiment de rejet est exprimé par l'opposition frontale qui sous-tend le passage entre les pronoms de première personne (I et we) et ceux de troisième personne (they). Dans l'ensemble, la Guenièvre de Tennyson comme celle de Morris semblent refuser à la société le droit de les juger, n'accordant ce droit qu'à Dieu. « *The Defence of Guenevere* » oppose de manière répétée la justice divine à la justice humaine : dans les dénégations de Guenièvre d'abord, qui s'achèvent toujours par « *God knows I speak truth, saying that you lie* », puis dans la pratique du duel judiciaire, qu'elle appelle de ses vœux (« *'So – let God's justice work* »³), se souvenant de celui qui l'avait disculpée des accusations de Mellyagraunce. La reine de « *Guinevere* », quant à elle, après avoir congédié la novice impertinente, place au ciel et dans sa conscience le

¹ Tennyson, A., « *Guinevere* », v. 181, 229 et 274, nous soulignons.

² Morris, W., « *King Arthur's Tomb* », v. 317-324.

³ Morris, W., « *The Defence of Guenevere* », v. 166.

lieu de la justice : « *But help me, heaven, for surely I repent. / For what is true repentance but in thought –* »¹. Là encore, la voix narrative semble partager son avis, puisque le plus ardent accusateur des amants, Mordred, est présenté sous un jour des plus défavorables. Il est décrit plusieurs fois comme « *a subtle beast* »², puis comparé à une chenille et à un vers³ alors qu’il épie Guenièvre dans le jardin, ce qui fait de lui une version dégradée du serpent dans cette réécriture de la Genèse. On trouve donc, dans les trois textes, des formes de désaveu de la condamnation sociale dont la reine fait l’objet⁴.

La défense de Guenièvre

Le titre du poème de Morris est bien choisi : on n’y lit pas seulement la défense que présente la reine, mais aussi la défense qui est faite de son personnage par la voix narrative ou la figure auctoriale. Cela tient notamment aux poétiques énonciatives mises en place dans ce texte, comme dans le second poème du recueil et l’idylle de Tennyson. Dans « *The Defence of Guenevere* », conçu comme un long monologue dramatique, la voix de la protagoniste est la seule qu’on entende (à l’exception de quelques rares interventions du narrateur). Si le fait d’omettre le réquisitoire de Gauvain permet d’évacuer les détails choquants de l’affaire, cela donne également bien plus de

¹ Tennyson, A., « *Guinevere* », v. 370-371.

² Tennyson, A., « *Guinevere* », v. 10 et 58.

³ « *a green caterpillar* » et « *a worm* », Tennyson, A., « *Guinevere* », v. 32 et 35.

⁴ La situation est rendue plus complexe dans « *Guinevere* » par un paragraphe du monologue d’Arthur dans lequel il insiste sur l’importance de révéler sa faute au grand jour, semblant craindre que l’adultère, sorte de maladie morale, ne se transmette autour de Guenièvre. Sur les tensions qui entourent la question de la publicité dans *Idylls of the King*, voir Adams, J. E., « *Harlots and Base Interpreters* ».

poids à la parole de Guenièvre. Dans « King Arthur's Tomb », le début du poème est certes consacré à Lancelot, et on trouve quelques interventions d'une voix narrative, mais la reine est à nouveau l'énonciatrice de la majorité des vers. Dans la section de *Idylls of the King* qui porte son nom, la répartition est différente : en discours direct, les prises de parole d'Arthur ou de la novice occupent plus d'espace que celles de Guenièvre. Néanmoins, celle-ci reste le centre de focalisation du poème. Même si l'instance narrative est omnisciente, c'est avant tout Guenièvre qu'elle accompagne. Qui plus est, bien que la reine parle moins que les autres personnages, elle parle toujours la dernière, et dispose ainsi d'un droit de réponse qui est refusé à ses interlocuteurs. C'est pourquoi on ne peut qu'être d'accord avec Gerhard Joseph lorsqu'il avance la chose suivante : « *We sense, in other words, Tennyson's aesthetic sympathy for the character of Guinevere and her plight that undercuts whatever overt moral judgement he apparently makes* »¹. En effet, l'architecture du discours dans chacun des trois poèmes offre à Guenièvre les moyens de s'exprimer et de s'expliquer, lui attirant ainsi l'empathie du lecteur.

Il est temps à présent de considérer quels sont les arguments employés par la reine pour sa propre défense. Chez Morris comme chez Tennyson, ils sont étrangement similaires, et tournent autour de l'amour de la vie. La Guenièvre de « The Defense » raconte comment, avant son premier baiser avec Lancelot, elle se sentait dépérir :

*'However often Spring might be most thick
Of blossoms and buds, smote on me, and I grew
Careless of most things, let the clock tick, tick,*

*'To my unhappy pulse, that beat right through
My eager body; while I laughed out loud,
And let my lips curl up at false or true,*

¹ Joseph, Gerhard, *Tennysonian Love: The Strange Diagonal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969, pp. 172-173.

'Seemed cold and shallow without any cloud'¹.

Tout le passage respire la vitalité frustrée : aux marqueurs lexicaux d'entrain (« *pulse* », « *eager body* », « *laughed out loud* ») s'opposent des constructions impliquant la passivité (« *let the clock tick* », « *beat right through* », « *let my lips curl* ») qui disent assez l'apathie dans laquelle elle s'enfonce. Cette extinction de la vie en elle, la reine l'attribue à son mariage avec Arthur :

'While I was dizzied thus, old thoughts would crowd,

*'Belonging to the time ere I was bought
By Arthur's great name and his little love,
Must I give up for even then, I thought,*

*'That which I deemed would ever round me move
Glorifying all things ; for a little word,
Scarce ever meant at all, must I now prove*

'Stone-cold for ever ? [...]²

C'est qu'en épousant Arthur, Guenièvre a dû renoncer à l'amour, cette force qui a le pouvoir de sublimer le réel (« *glorify all things* »). Tout le rapport de la reine à son époux tient dans cette antithèse, « *Arthur's great name and little love* ». Dans *The Defence of Guenevere* comme dans *Idylls of the King*, dans la bouche de Guenièvre, Arthur est toujours le Roi (« *the King* ») ou le seigneur (« *my lord* ») et jamais l'homme – dès lors il n'est pas étonnant que sa principale incarnation chez Morris soit justement la pierre tombale d'où le deuxième poème tire son titre. Aux yeux de la reine de Tennyson aussi, il apparaît comme froid. Lors de leur première rencontre, sa réaction est la suivante : « *[she] thought him cold / High, self-contained, and passionless, not like him, / 'Not like my Lancelot'* »³. À la

¹ Morris, W., « *The Defence of Guenevere* », v. 73-79.

² Morris, W., « *The Defence of Guenevere* », v. 81-88.

³ Tennyson, A. « *Guinevere* », v. 402-404.

fin du poème, elle explique à nouveau son amour pour Lancelot par l'austérité d'Arthur :

*I thought I could not breathe in that fine air
That pure severity of perfect light –
I yearned for warmth and colour which I found
In Lancelot – [...]*¹

Ce qui est intéressant, c'est que le poème lui donne raison : confrontée à la présence d'Arthur, elle est frappée de mutisme, et se dit littéralement étouffée – incapable de respirer – par la pitié de son époux². Ce n'est qu'après son départ qu'elle retrouve la voix. Gerhard Joseph le remarque à nouveau : « *She lives dramatically when we see her acting out the consequences of her adultery, rarely when she is in the moral presence of Arthur* »³. Par ailleurs, la conversion religieuse qui conclut les aventures des deux héroïnes de Tennyson et Morris – ainsi que la forte dimension christique qui caractérise le personnage d'Arthur dans les deux recueils⁴ – ne fait que renforcer l'impression que la vie qui était exigée de Guenièvre auprès de son époux était bien plus celle d'une nonne que celle d'une épouse. Elle ne peut être fidèle qu'en renonçant au monde. Le choix qui lui est présenté, figuré dans « *The Defence of Guenevere* » par la parabole des deux étoffes⁵, est donc celui entre l'abandon

¹ Tennyson, A. « Guinevere », v. 640-643.

² « *Farewell? I should have answered his farewell. / His mercy choked me.* » Tennyson, A. « Guinevere », v. 610-611.

³ Joseph, G., *Tennysonian Love*, p. 173.

⁴ À ce sujet, voir Balch, Dennis R., « Guenevere's Fidelity to Arthur in 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' », *Victorian Poetry*, vol. 13, n°3 (1975) pp. 61-70, et Rosenberg, John D., *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson's 'Idylls of the King'*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1973.

⁵ Dennis R. Balch démontre de manière convaincante que le choix de l'étoffe bleue, qui condamne Guenièvre à l'enfer, représente en réalité le choix d'épouser Arthur, associé de manière récurrente à la couleur bleue, plutôt que le choix de Lancelot, lequel est toujours décrit en

à un amour interdit et l'acceptation d'une vertu mortifère. Car la mort marche dans les traces de la conversion : la beauté de la Guenièvre de Morris s'en trouve immédiatement ternie¹, tandis que Tennyson ne laisse à la sienne que trois brèves années² à vivre.

« *[F]or a little word, / Scarce ever meant at all, must I now prove / 'Stone-cold for ever?* » : cette question dans la bouche de la reine est sans doute le noyau de la subversion à l'œuvre dans les poèmes de William Morris. On y voit en effet une remise en question de la validité du mariage tel qu'il est conçu dans la société victorienne. Si elle est à peine esquissée ici, Morris la développera plus longuement en 1886 dans une lettre à son ami Charles James Faulkner. Il y fait une analyse socialiste du mariage comme « un système de prostitution vénale », qui ne peut être maintenu qu'avec l'aide « de la police et l'armée »³. Au contraire, il propose le modèle suivant :

*1st The couple would be free
2 Being free, if unfortunately distaste arose between them
they should make no pretence of its not having arisen.
3 But I should hope that in most cases friendship would
go along with desire, and would outlive it, and the couple
would still remain together, but always as free people*⁴.

Cette prise de position et cette insistance sur la liberté des époux sont d'autant plus frappantes que Morris est alors

relation avec la couleur rouge. Voir Balch, D. R., « Guenevere's Fidelity to Arthur ».

¹ Rejoignant Lancelot sur la tombe d'Arthur, elle est dépeinte ainsi : « *her eyes did lack / Half her old glory, yea, alas ! the glow // Had left her face and hands* ». Morris, W. « King Arthur's Tomb », v. 131-133.

² « *three brief years* », voir passage cité plus haut. Tennyson, A., « Guinevere », v. 691.

³ Morris, William, *The Collected Letters of William Morris, Volume II, Part B: 1885-1888*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 584 (notre traduction).

⁴ Morris, W., *The Collected Letters*, p. 584.

marié, et que son ami Dante Gabriel Rossetti (auquel *The Defence of Guenevere* est dédié) courtise ouvertement Jane, son épouse. Il n'y a évidemment rien de si osé sous la plume du respectable poète lauréat qu'est Tennyson, mais on décèle cependant dans ses vers une forme de tendresse pour le couple Lancelot-Guenièvre. Il est notable que leurs premières amours s'inscrivent dans un univers prélapsarien : « (*for the time / Was maytime, and as yet no sin was dreamed,*) / [*they*] Rode under groves that looked a paradise / Of blossom »¹. La référence au paradis est ici explicite, et l'innocence de leur amour naissant est soulignée par le refus de l'idée de péché. Par une forme de retournement, l'intertexte biblique permet donc de disculper les amants, et suggère en creux une attirance cachée de Tennyson pour l'idée d'un amour libre².

Conclusion

Ayant mis au jour les stratégies par lesquelles les poètes s'efforcent de protéger de la censure du lectorat victorien leurs récits arthuriens d'adultère, ainsi que les remises en question du discours moral dominant qui s'y cachent, il convient pour conclure de s'intéresser à la réception de ces poèmes, afin de mesurer l'efficacité des méthodes employées. Ainsi qu'on l'a souligné à plusieurs reprises, il y a d'importantes différences de degré dans la rébellion exprimée par les textes de Morris par rapport à celui de Tennyson. Cet écart se reflète dans les critiques de contemporains au moment de la parution des recueils. Il faut souligner aussi que, alors que Tennyson bénéficie déjà d'une position bien établie, il s'agit du premier recueil de Morris. Or, comme le fait remarquer Fiona MacCarthy, *The*

¹ Tennyson, A., « Guinevere », v. 384-387.

² Sur le concept d'amour libre à l'époque victorienne, voir Houghton, W. E., *The Victorian Frame of Mind*, « 13. Love », pp. 341-394.

Defence of Guenevere a également constitué la première rencontre du public avec la poésie préraphaélite :

In effect, he was the first Pre-Raphaelite poet to be published. Rossetti's collected Poems did not appear until 1870; he and his sister Christina had at this stage had only a few poems published in small-circulation magazines. Swinburne was not published until two years later [...]. This made Morris particularly vulnerable. Poems that in his circle seemed so normal and acceptable, part of a shared currency, were isolated suddenly and people unprepared for them found them baffling, wayward and uncouth¹.

De manière récurrente, les critiques de l'époque reviennent sur trois points : le médiévisme des poèmes vu comme archaïque, l'immoralité des thèmes, et la complexité de la syntaxe². Un article en particulier, publié de manière anonyme le 20 novembre 1858 dans la *Saturday Review*, mérite qu'on s'y attarde, car il montre bien, en négatif, les attentes posées sur la poésie :

His chief poem is the "Defence of Guenevere" – a very tedious affair, as, in truth, the whole story of the Knights of the Round Table is; and, as far as we can understand what is hardly worth the understanding, it is a defence of the virtue of King Arthur's queen, a lady whose fair name, like Helen's, it was reserved for our politeness to vindicate³.

Dans ce passage, dédié au poème titre, on retrouve la triple charge évoquée plus haut : le poème est ennuyeux, car centré sur des temps anciens, le sujet en est immoral, et l'on n'y comprend goutte. Le critique anonyme conclut

¹ MacCarthy, Fiona, *William Morris: A Life for Our Time*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, pp. 146-147.

² Cette synthèse s'appuie sur les critiques du recueil incluses dans Faulkner, Peter (éd.), *William Morris: The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973, pp. 31-50.

³ Faulkner, P. (éd.), *William Morris: The Critical Heritage*, p. 45.

néanmoins son papier par des recommandations au nouveau poète :

Mr. Morris could employ himself better; and we regret that, with his gifts of colouring and sense of force and beauty, he does not give us people and passions with which we could sympathize. [...] if he would but consider that poetry is concerned about human passions and duties – with men of like moral nature with ourselves [...] – he might win a great place [...] among his contemporaries¹.

En somme, pour la critique, un bon poème doit avoir un message aisément compréhensible et adapté aux « passions et aux devoirs » de ses contemporains. En sus d'une forme de virtuosité technique, c'est une forte exigence de moralité qui pèse sur la poésie. Cette même exigence explique *a contrario* le succès auprès de la critique de la première édition de *Idylls of the King* : Walter Bagehot, dans un article publié dans la *National Review* en octobre 1859, salue le « tact moral »² avec lequel le poète aborde un « sujet douloureux »³. Au même moment dans *The Quarterly Review*, Gladstone admire la manière dont le Poète lauréat a su à la fois moderniser et moraliser la matière de Bretagne :

[...] as others, using old materials, have been free to alter them in the sense of vulgarity or licence, so he has claimed and used the right to sever and recombine, to enlarge, retrench, and modify, for the purposes at once of a more powerful and elaborate art than his original

¹ Faulkner, P. (éd.), *William Morris: The Critical Heritage*, p. 46.

² « *moral tact* » (notre traduction). Cité dans Jump, John D. (éd.), *Tennyson: The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 229.

³ « *painful subject* » (notre traduction). Cité dans Jump, John D. (éd.), *Tennyson: The Critical Heritage*, p. 230.

*presents, and of a yet more elevated, or at least a far more sustained, ethical and Christian strain*¹.

Il y a donc, dans les années 1850, une attente du lectorat à ce que l'art soit « éthique et chrétien » autant que beau.

Dans un tel contexte, le choix de Guenièvre comme héroïne n'est-il pas un signe que les poètes commencent à s'impatienter de telles contraintes ? En effet, Guenièvre – caractérisée par sa beauté et exposée aux regards de tous en tant que reine – pourrait constituer un avatar de l'œuvre d'art. Ce n'est sans doute pas un hasard si Morris a choisi d'intituler son premier recueil *The Defence of Guenevere*, et si une grande partie de cette défense repose sur la beauté du personnage éponyme : « *say no rash word / Against me, being so beautiful* »². Défendre Guenièvre, c'est aussi défendre le droit de l'art à prendre le beau comme seule raison d'être et seule fin. Dans la sympathie d'esthètes de Tennyson et Morris pour le personnage de la reine adultère, on pourrait trouver en germes les revendications d'un « art pour l'art » qui fleuriront en fin de siècle.

Bibliographie

ADAMS, James Eli, « Harlots and Base Interpreters: Scandal and Slander in 'Idylls of the King' », *Victorian Poetry*, vol. 30, n°3/4 (1992), pp. 421-439.

BALCH, Dennis R., « Guenevere's Fidelity to Arthur in 'The Defence of Guenevere' and 'King Arthur's Tomb' », *Victorian Poetry*, vol. 13, n°3/4 (1975), pp. 61-70.

Bible: Authorized King James Version [The], Oxford, Oxford University Press, 1997.

¹ Jump, John D. (éd.), *Tennyson: The Critical Heritage*, p. 251.

² Morris, W., « The Defence of Guenevere », v. 223-224.

COHEN, William A., *Sex Scandal: The Private Parts of Victorian Fiction*, Durham, Duke University Press, 1995.

ELIOT, George, *The Mill on the Floss*, London, J.M. Dent, 1948.

FAULKNER, Peter (éd.), *William Morris: The Critical Heritage*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GREGORY, Melissa Valiska, « Melodrama and the Penitent Woman Tableau in Victorian Culture: From Tennyson to Conrad », *Romanticism and Victorianism on the Net*, n°62 (2012) <https://www.erudit.org/fr/revues/ravon/2012-n62-ravon01483/1025999ar/> consulté le 07 juillet 2021.

HOUGHTON, Walter E., *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven & London, Yale University Press, 1957.

JOSEPH, Gerhard, *Tennysonian Love: The Strange Diagonal*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.

JUMP, John D. (éd.), *Tennyson: The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967.

LEVI, Peter, *Tennyson*, New York, Charles Scribner's Son, 1993.

MACCARTHY, Fiona, *William Morris: A Life for Our Time*, New York, Alfred A. Knopf, 1995.

MALORY, Thomas, *Le Morte d'Arthur. Volume 2*, London, J. M. Dent, 1967.

RONDOU, Katherine, « “Des souvenirs dormant dans cette chevelure”... étude de la chevelure de sainte Madeleine dans la littérature contemporaine », *Studi Francesi*, n°161

(2010), pp. 232-243.
<https://journals.openedition.org/studifrancesi/6503>
consulté le 13 juillet 2021.

ROSENBERG, John D., *The Fall of Camelot: A Study of Tennyson's "Idylls of the King"*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1973.

RUIZ-GALVEZ, Estrella, « Une chevelure mythique. Les cheveux de Madeleine, enseigne du féminin et emblème d'un repentir. Illustrations littéraires et représentations iconographiques d'un thème (XVe-XVIIe siècles) », in MONTADON, Alain (dir.), *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, pp. 75-86.

MORRIS, William, *The Defence of Guenevere : The Life and Death of Jason and Other Poems*, London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne et Bombay, Oxford University Press, 1914, facsimile publié par HardPress Publishing, 2012.

MORRIS, William, *The Collected Letters of William Morris, Volume II, Part B: 1885-1888*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

TENNYSON, Alfred, *Idylls of the King*, « Guinevere », in RICKS, Christopher (éd.), *Tennyson: A Selected Edition*, New York, Routledge, 2014, pp. 941-959.

WOOLF, Virginia, *Orlando*, New York, Harcourt, 1956.

**Les aveux (assignés) de la chair.
Homosexualité, interprétation littéraire et
censure invisible**

Sophie COAVOUX

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

Cet article examine la récurrence du schème interprétatif de l'aveu homosexuel couplé à une herméneutique du soupçon mis en œuvre dans l'interprétation de la littérature dite « homosexuelle ». À partir d'une série de réflexions qui s'articulent autour d'un corpus comparatiste de textes littéraires (notamment Constantin Cavafy, André Gide, Jean Cocteau, Claude Cahun) et de métadiscours critiques, cet examen contribue in fine à une redéfinition de la censure, dont les modalités et enjeux sont en réalité pluriels. Pratique de véridiction à l'articulation entre savoir et sexualité, dès lors qu'elle est complice d'une forme de technologie de l'aveu, l'interprétation littéraire peut en effet constituer une forme de censure invisible.

Mots clés : littérature – homosexualité – herméneutique –
interprétation particularisante – censure invisible

Introduction

L'histoire littéraire mondiale offre nombre d'exemples de censure opérée à l'égard des représentations de la sexualité et du désir. Interdit à géométrie variable, si l'anathème contre les œuvres et discours sur le sexe est différencié selon les lieux, les époques et les contextes, il a globalement frappé l'expression littéraire de l'homosexualité « travestie ou occultée par la nécessité d'échapper à la persécution »¹ jusqu'au XX^e siècle dans la culture occidentale. Si la critique s'est largement intéressée au phénomène de la censure frappant la mise en mots de l'homosexualité, elle a en outre exploré sa mise en silence, en mettant en évidence le phénomène de l'autocensure, tout autant que les esthétiques du détour et autres stratégies scripturaires de contournement, à la lumière des ambivalences entre écriture et silence. Aussi la majorité des approches interprétatives, aux desseins parfois antithétiques (homophiles ou homophobes pourrait-on dire grossièrement), abordent-elles les œuvres de la « littérature homosexuelle » – catégorie en elle-même problématique – systématiquement, voire exclusivement, à travers le prisme du binôme « secret/autocensure/silence » *versus* « révélation/transgression/libération ». Hormis dans le cas d'une résistance interprétative à toute donnée relative au genre, au sexe et à la sexualité², dès lors qu'un texte

¹ Larivière, Michel, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Lieu Commun, 1984 (citation de Dominique Fernandez, Préface, p. 13). <http://excerpts.numilog.com/books/9782867050275.pdf>, consulté le 31 mars 2021.

² Voir Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 52-53: « Has there ever been a gay Socrates? Has there ever been a gay Shakespeare? Has there ever been a gay Proust? [...] What's now in place, in contrast, in most scholarship and most curricula is an even briefer response to

littéraire met en mots ou en silence l'homosexualité, ou qu'il n'y a ne serait-ce qu'un « soupçon », la plupart des postures critiques ou interprétatives qui abordent le corpus dit « homosexuel »¹ emploient en effet une grille identique, expliquant la littérature homosexuelle à partir du présupposé de l'autocensure. L'homosexualité semble ainsi être conçue comme un secret, frappé d'autocensure, et/ou objet d'un aveu. En outre, ce schème interprétatif, largement impensé, est généralement appliqué aux textes étudiés sans égards particuliers pour leur contexte socio-historique ou culturel, leur catégorie générique, ou encore leur situation d'énonciation.

Partant d'une réflexion sur les relations entre silence et écriture, secret et aveu, censure et autocensure, autour et au cœur de l'expression littéraire de l'homosexualité, cet article vise donc à mettre en évidence les techniques mises en œuvre dans les démarches interprétatives pour énoncer et même produire une vérité sur la sexualité, précisément là où elle ne se dévoile pas volontiers, voire pas du tout². Explicite dans le titre, la référence à Michel Foucault est ici convoquée, en particulier ses travaux sur la sexualité qui

questions like these: Don't ask. Or, less laconically: You shouldn't know. The vast preponderance of scholarship and teaching, accordingly, even among liberal academics, does simply neither ask nor know. » Elle évoque par ailleurs « the privilege of unknowing » (*Tendencias*, Duke University Press, 1993).

¹ Sur le sujet, voir Edelman, Lee, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », *Itinéraires*, n°1(2009). <http://itineraires.revues.org/375>, consulté le 01 octobre 2020 (texte d'abord publié sous le titre « Homographesis » dans Edelman, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994).

² Cet article se nourrit d'une réflexion autoréflexive interrogeant nos travaux sur Constantin Cavafy, voir notamment : Coavoux, Sophie, *Le développement de l'érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2013. <http://books.openedition.org/pulm/1196>, consulté le 20 décembre 2020.

accordent une place privilégiée à la question de la confession, aux techniques de l'aveu¹, ainsi qu'à la critique de l'hypothèse répressive. En prolongement de l'approche foucauldienne, les apports de la critique *queer*, éclairants pour nos analyses², sont également évoqués. Examiner les aveux assignés de la chair au cœur des grilles interprétatives et habitudes herméneutiques à l'œuvre dans la critique ou les études littéraires permet *in fine* de contribuer à la réflexion sur les modalités et enjeux des pratiques censoriales appréhendées dans leur pluralité. Abordée comme métadiscours, la critique se dévoile ainsi dans sa proximité avec la censure, et plus spécifiquement avec la censure invisible. Ne peut-on en effet considérer certaines formes d'interprétations, à l'articulation entre savoir et sexualité, non seulement comme des « abus textuels » (« textual abuse »³ pour reprendre le jeu de mots d'Eve Sedgwick) mais en outre comme les complices d'une forme de technologie de l'aveu, prise dans la matrice hétérosexuelle et le dispositif de sexualité⁴ ? Autrement dit,

¹ Voir la lecture critique de la pensée de Foucault sur le sujet : Éribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 2012 [1999].

² Le titre de cet article fait référence au quatrième tome de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault : Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 4. *Les aveux de la chair*, édition établie par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2018. Foucault y décrit comment la pensée occidentale chrétienne s'est construite autour et à travers une technologie de l'aveu, injonction à dire le vrai sur soi-même et en particulier sur sa sexualité.

³ Sedgwick, E., *Epistemology*, p. 241.

⁴ Voir Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduction française par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005 [1990], pp. 113-177 (Chapitre « Prohibition, psychanalyse et production de la matrice hétérosexuelle »). Judith Butler y définit la « matrice hétérosexuelle » comme « cette grille d'intelligibilité culturelle qui naturalise les corps, les genres et les désirs ». L'expression vise à « caractériser un modèle discursif/épistémique hégémonique d'intelligibilité du genre ; dans ce modèle, l'existence d'un sexe stable est présumée nécessaire à ce que

une interprétation qui assigne l'homosexualité à l'autocensure et/ou à l'aveu ne procède-t-elle pas d'une « censure invisible » ? Pour répondre à cette question, cet article se présente comme une série de réflexions menées autour de textes littéraires et de métadiscours critiques émanant de la critique littéraire ou universitaire. L'œuvre du poète grec Constantin Cavafy (1863-1933), complétée par d'autres références empruntées à la littérature française du début du XX^e siècle, sert de point d'ancrage à nos analyses. À visée plus exploratoire et programmatique que conclusive, cet examen porte sur les usages et mésusages des notions de censure dans l'interprétation de la littérature dite « homosexuelle », et en particulier sur le présupposé de l'autocensure, perçu comme « nouvelle censure » ou « censure invisible ».

Nouvelle censure ou censure invisible

Que l'on ne s'y trompe pas : interroger les catégories de l'« aveu homosexuel » et de l'autocensure dans l'interprétation littéraire ne revient pas à en nier l'existence dans les textes. L'objet du présent examen critique est la systématisation de cette grille interprétative (pensée comme anhistorique et universelle) qui pose problème compte tenu de ses implications épistémologiques. Ce constat invite à réfléchir aux cadres théoriques offerts pour penser non ce que disent ou ne disent pas les textes littéraires, mais ce que l'interprétation leur fait dire, surtout en matière de sexualité, *a fortiori* lorsqu'ils excèdent le cadre

les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit la femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité. » (p. 66, note 6).

hétéronormatif¹. C'est là et en cela que se noue un lien entre critique, herméneutique et censure.

Objet de recherche en développement depuis les années 1990 et surtout depuis les années 2000 dans de multiples domaines, la censure est devenue un champ d'investigations dont la vigueur a notamment abouti à une extension définitionnelle, puisqu'elle est désormais pensée dans une acception élargie aux notions de « nouvelle censure », « censure invisible », « censure structurale » ou encore de « post-censure »². Le changement de paradigme a été proposé par des auteurs s'inspirant de Roland Barthes, Pierre Bourdieu ou Michel Foucault. Cette question a été bien circonscrite par l'historien Laurent Martin à qui l'on doit de nombreux articles et ouvrages sur le sujet³. Il évoque notamment un certain nombre d'auteurs selon lesquels

[...] la censure ne doit plus être seulement pensée comme le résultat de pressions directes et concrètes exercées sur les différents maillons de la chaîne de sens par les détenteurs identifiés de l'autorité d'État ou d'Église, mais

¹ Sur les liens entre censure et critique, voir Macé, Laurence, Poulouin, Claudine, Leclerc, Yvan (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, collection « Littérature et censure », 2016.

² Sont concernés des domaines aussi variés que l'histoire ou la traductologie et toutes les aires culturelles. Voir notamment les récents ouvrages généralistes sur le sujet comme celui de Martin, Laurent (dir.), *Les censures dans le monde : XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. <http://books.openedition.org/pur/44936>, consulté le 25 mars 2021. De même, sur les métamorphoses récentes de la censure, voir Brun, Catherine, Roussin, Philippe (dir.), *Communications*, n°106 *Post-censure(s)*, 2020.

³ Voir notamment Martin, L., *Les censures dans le monde* ; Martin, Laurent, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », *Questions de communication*, n°15(2009). <http://questionsdecommunication.revues.org/461>, consulté le 30 septembre 2016 ; Martin, Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, vol. 21, n°1(2006), pp. 331-345.

comme le processus toujours et partout à l'œuvre de filtrage des opinions admises. [...] cette « nouvelle censure » – qui peut renvoyer à des phénomènes très anciens – passerait moins par l'interdit jeté sur la parole dissidente que par la promotion d'une parole conforme aux intérêts des institutions et des groupes qui les dominent¹.

L'un de ces auteurs, Roland Barthes, écrivait en 1971 que « [l]a vraie censure [...], la censure profonde, ne consiste pas à interdire (à couper, à retrancher, à affamer), mais à nourrir indûment, à maintenir, à retenir, à étouffer, à engluier dans des stéréotypes (intellectuels, romanesques, érotiques) » et ne se niche pas « là où on empêche, mais là où l'on contraint de parler »². C'est aussi la définition donnée par Pascal Durand, de l'Université de Liège, dans son ouvrage *La censure invisible*³, dans lequel, renonçant à la seule définition d'une censure qui « opère par soustraction », il s'intéresse à une forme de censure opérant à l'inverse et qui « impose des problématiques, dicte des formes de questionnement ou de traitement de l'information sociale, culturelle ou politique »⁴. À rebours d'une définition plus répandue et plus simple, la « censure invisible » définie ainsi est donc ce qui façonne les imaginaires et œuvre via des techniques et dispositifs *a priori* invisibles, non en recourant à l'interdit ou la coercition mais à la prescription « discrète » d'un discours dominant.

Cela s'applique aussi à la littérature homosexuelle et à son interprétation. Car si l'interprétation littéraire peut être

¹ Martin, L., « Censure répressive et censure structurale », p. 69.

² Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Points », 1971, p. 130.

³ Durand, Pascal, *La censure invisible*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2006.

⁴ Durand, Pascal, « Entretien sur *La Censure invisible* conduit par Pascale Vanderpère », *Magasin*, n°26(2008), Université de Liège. <http://hdl.handle.net/2268/172432>, consulté le 22 mars 2021.

le lieu d'une censure « classique » directe – via les dispositifs d'homophobie philologique décrits par Louis-Georges Tin, « occultation, mutilation et falsification », qui « hétérosexualisent » le texte et l'auteur¹ –, elle peut également faire le jeu d'une censure invisible. S'agissant d'homosexualité en littérature, une censure invisible opère, favorisée par

[...] l'erreur d'interprétation [qui] peut se manifester de deux manières : soit par effet de surinterprétation, émanant d'un lecteur homophile ou d'un lecteur homophobe qui ne sauraient se détacher du sujet qui les taraude pour des raisons contraires, soit par un effet de sous-interprétation, émanant d'un lecteur « non concerné » par la question ou trop peu informé².

D'une part, dès lors qu'une interprétation propose un regard biaisé, parce que particularisant, essentialisant et unifiant, sur des œuvres toutes catégorisées comme homosexuelles et définies à ce titre comme régies par le secret et la révélation, l'autocensure et la transgression, et d'autre part, à partir du moment où, prise dans le dispositif de sexualité, elle cherche à arracher au texte des aveux sexuels, elle fait le jeu de la censure invisible.

Homo-lectures, secret/aveu et négativité : Constantin Cavafy

La réception critique du poète grec d'Alexandrie Constantin Cavafy offre un exemple édifiant de ce processus et permet de mettre en lumière les usages et mésusages herméneutiques de la question de la parole et du

¹ Tin, Louis-Georges, « Comment peut-on être hétérosexuel ? », *Cités*, vol. 44, n°4(2010), pp. 91-105 (voir en particulier p. 102).

² Courapiéd, Romain, « Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les œuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité », thèse de doctorat, sous la direction de Steve Murphy, Université Rennes 2, 2014, p. 37.

silence liés à l'homosexualité dans la littérature. Dans les années 1920 et 1930, l'arrivée du freudisme dans le monde grec favorise l'émergence d'une grille interprétative « homophobe » de l'œuvre poétique de Cavafy par une critique littéraire qui découvre alors la psychanalyse et commence à vouloir l'appliquer dans ses interprétations¹. Ainsi par exemple les analyses de Glafkos Alithersis, Costas Ouranis et surtout Timos Malanos², qui traqua tout indice du « secret » de Cavafy avec la rigueur d'un entomologiste, pour développer avec une excitation égrillarde déroutante une théorie sur la dissimulation comme mode de vie, selon laquelle Cavafy aurait concentré toute son énergie à se cacher (donc à cacher son homosexualité), dans sa vie comme dans son œuvre³. Si cette tendance à la critique « psy » (psychanalytique ou psychiatrique) et au biographisme à la Sainte-Beuve se poursuit jusqu'aux années 1940, elle réapparaît parfois inopinément dans des textes bien plus récents, jusque dans les années 2000⁴.

Cette veine interprétative concentre toute son attention sur l'homosexualité supposée de Cavafy avec une indiscretion exemplaire – supposée dans la mesure où sa vie

¹ Voir Coavoux, S., *Le développement de l'érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy*.

² Alithersis, Glafkos, *Τὸ πρόβλημα τοῦ Καβάφη*, éd. S. N. Grivas, Alexandrie, 1934. Ouranis, Costas, « Ὁ σεξουαλισμὸς τοῦ Καβάφη », *Νέα Ἑστία*, tome 14, 158, *Hommage au poète C. P. Cavafy*, 15 juillet 1933, pp. 774-780 [réédition dans *Νέα Ἑστία, Hommage au poète C. P. Cavafy*, tome 74, 872, Athènes, 1^{er} novembre 1963, pp. 1468-1474]. Malanos, Timos, *Ὁ Ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης. Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργο του*, 3^e éd., Diphros, Athènes, 1957.

³ Malanos, T., *Ὁ Ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης*, p. 53.

⁴ Cet usage d'une herméneutique psychologique, psychanalytique ou psychiatrique perdure jusque dans les années 1940, et persiste, sous des formes plus disséminées, jusqu'à l'époque contemporaine. Voir par exemple, Anton, J. P., *Ἡ Ποίηση καὶ ἡ Ποιητικὴ τοῦ Κ. Π. Καβάφης*, Athènes, Ikaros, 2000, p. 50.

sexuelle reste en grande partie une énigme et, à ce chapitre, la seule certitude réside dans l'inspiration homoérotique de ses poèmes. Les accents homophobes se révèlent surtout dans une lecture confinée à l'aune du secret qui cherche littéralement à débusquer l'homosexualité, placée sous le signe de la négativité car pensée comme étant nécessairement un secret honteux. Ainsi, par exemple, Costas Ouranis interprète le poème *Τείχη* (*Murailles*) comme signe du refoulement de l'homosexualité de Cavafy¹. De même, en 1935, le psychiatre Photis Skouras fait de l'œuvre de Cavafy une lecture pathologisante, y diagnostiquant tous les signes de la schizophrénie et de l'autisme du poète, qui chercherait selon lui à camoufler sa sexualité derrière un masque historique². Dissimulation, négativité, tragique, associés à des interprétations sexuelles (homosexualité et onanisme) ont ainsi dominé cette veine critique psychanalytique qui a perçu l'œuvre cavafienne comme un symptôme et s'est fixé pour objectif d'en mettre au jour le secret et la vérité cachée.

L'histoire littéraire française fournit des exemples similaires. Peu après la publication par André Gide de *Corydon* (1924) et de *Si le Grain ne meurt* (1926), François Porché fait paraître, en 1927, *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*. Dans cet ouvrage, il entend « parler des amours singulières, des formes inverties du désir, dans leurs rapports avec la littérature de [s]on temps », « anomalie physiologie » dont il se propose « d'étudier l'étrange floraison littéraire »³. La question de l'aveu et du secret y occupe une place aussi centrale qu'ambiguë. Abordant les œuvres de plusieurs auteurs (dont Oscar Wilde, Marcel

¹ Ouranis, C., « 'Ο σεξουαλισμός τοῦ Καβάφη ».

² Skouras, Photis, « Η σχιζοφρενική έμπνευση στο έργο του Καβάφη », *Helliniki Iatriki*, 8, août 1935, pp. 748-760.

³ Porché, François, *L'amour qui n'ose pas dire son nom*, Paris, Grasset, 1927, Préface, pp. 7-8.

Proust, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Walt Whitman), Porché s'attarde sur les ouvrages d'André Gide, auquel il reproche simultanément, et sans crainte du paradoxe, de se « dévoiler » (de ne plus avoir recours au « voile de la fiction ») dans une confession homosexuelle impénitente, et de se « cache[r] toujours derrière “un masque d'hypocrisie” »¹.

Lisibilité sexuelle des textes et herméneutique du soupçon

Peut-être *a priori* plus insoupçonnables, d'autres approches posent, elles aussi, question, qu'elles revêtent une apparente neutralité ou qu'elles soient sous-tendues par des desseins homophiles. Le *topos* du secret et de la révélation y est bien souvent réactivé, entraînant les mêmes indiscretions pour débusquer chaque indice potentiel et arracher aux textes, à tout prix, un « aveu homosexuel ». Pour Cavafy, dont l'interprétation « homosexuelle » homophile s'est d'abord massivement déployée en-dehors des frontières grecques et surtout dans le monde anglophone, les lectures de ce type sont multiples, favorisées par le développement des *Gay Studies* dans les années 1990, qui ont érigé Cavafy en figure majeure de la littérature homosexuelle². Si cette posture qui associe

¹ Voir sur le sujet Elsokati, Chahira Abdallah, « André Gide au miroir de la critique. *Corydon* entre œuvre et manifeste », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2011, p 131 *sqq.* <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00686013/document>, consulté le 12 mars 2020. Porché reformule d'ailleurs cette critique dans une réponse à un courrier de Gide du 2 janvier 1929, reproduite en annexe de *Corydon* : Gide, André, *Corydon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, pp. 138-143.

² Sur l'interprétation homosexuelle de Cavafy, voir en particulier Bien, Peter, “Cavafy's homosexuality and his reputation outside Greece”, *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 8, n°2 (1990), p. 197-211. Tziovas, Dimitris, « Η ομοφυλοφιλία του Καβάφη », *Τὸ Βῆμα*, 14 décembre 2003, p. A51; « Special double issue. C. P. Cavafy », *Journal*

homo-lecture et herméneutique de l'aveu est courante dans la tradition interprétative du corpus cavafien, on en trouve également de nombreuses occurrences, par exemple au sujet d'œuvres françaises, notamment celles d'André Gide, Jean Cocteau ou encore Marguerite Yourcenar¹.

Dans un texte très célèbre intitulé « Homographèse », Lee Edelman expose quelques-unes des limites d'une herméneutique homosexuelle qui procède d'une « herméneutique du soupçon » – expression vraisemblablement empruntée à Paul Ricœur. Il renvoie notamment dos à dos les lectures homophiles et

of the Hellenic Diaspora, vol. 10, n°1&2(printemps-été 1983) ; Ioannou, Yorgos, *Ο της φύσεως έρως. Παπαδιαμάντης, Καβάφης, Λαπαθιώτης*, Athènes, Kédros, 1985, p. 108-110 et le Chapitre « Ο έρωτικός ποιητής Καβάφης », pp. 104-112) ; Fernandez, Dominique, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989, p. 256 : « Cavafy est à ce jour le plus grand des poètes homosexuels, justement parce qu'il a eu le courage d'être uniquement, exclusivement, poète homosexuel, sans concessions à l'opinion, sans faux-fuyants, sans justifications : exaltant la beauté des jeunes hommes et la joie de la possession, sans "honte absurde quant au genre de plaisir" ».

¹ Voir par exemple : Sauzedde, Adèle, « Les aveux d'homosexualité littéraires chez Gide (*Corydon*), Yourcenar (*Alexis ou le traité du vain combat*) et Cocteau (*Le Livre Blanc*) », Carnet du laboratoire GenERe. <https://genere.hypotheses.org/169>, consulté le 12 septembre 2020 ; Juncker, Filomena, « Jean Cocteau et António Botto : de la difficulté à l'impossibilité d'être – ou l'homosexualité comme non-conformité tragique du désir », *Loxias*, n°36 (2012). <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7016>, consulté le 20 mars 2021 ; Jeannelle, Jean-Louis, « L'aveu homosexuel », *Magazine Littéraire*, n° 426(décembre 2003), pp. 48-50 ; Guerini, Enrico, « Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green », *Revue italienne d'études françaises*, n°7 (2017). <http://journals.openedition.org/rief/1536>, consulté le 1 avril 2021 ; Dubuis, Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; Lejeune, Philippe, « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, vol. 325, n°1(2008), pp. 37-51.

homophobes qui cherchent à tout prix la lisibilité homosexuelle des corps et des textes¹. Selon lui, en effet, cette volonté de visibilité de l'homosexualité et de lisibilité du « corps en tant que signifiant de l'orientation sexuelle » noyaute tant la logique du « outing » que celle, hétérosexiste, qui perçoit comme une menace la « capacité déconcertante » de l'homosexualité à « rester invisible, pour faire surgir toute une variété de “savoirs” disciplinaires au moyen desquels elle pourrait être reconnue, démasquée, et [...] rendue à nouveau à une invisibilité d'encore plus mauvais augure »². Par

¹ Sur la question de la « lisibilité » de l'homosexualité, voir Weeks, Jeffrey, “The Construction of Homosexuality”, in *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, London and New York, Routledge, 2012 [1981], p. 111.

² Edelman, L., « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle ». La citation complète : « [...] Tout comme le outing permet de rendre visible une dimension de la réalité sociale que les présupposés d'une idéologie hétérosexiste bloquent de fait complètement, cette même idéologie n'a cessé d'affirmer, tout au long du XX^e siècle, la nécessité de “lire” le corps en tant que signifiant de l'orientation sexuelle. L'hétérosexualité a ainsi pu renforcer son statut d'autorité comme “naturelle” (c'est-à-dire non marquée, authentique et non représentationnelle) en définissant le corps straight (c'est-à-dire hétérosexuel) par opposition à la “menace” d'une homosexualité “contre-nature” – une menace d'autant plus facile à évoquer en mobilisant les craintes que suscite la capacité déconcertante (et stratégiquement manipulable) qu'a l'homosexualité de “passer”, de rester invisible, pour faire surgir toute une variété de “savoirs” disciplinaires au moyen desquels elle pourrait être reconnue, démasquée, et, en dernière analyse, rendue à nouveau à une invisibilité d'encore plus mauvais augure. Que ce genre de déchiffrement d'une homosexualité lisible, voire la simple éventualité d'un tel déchiffrement occasionne une anxiété sociale si puissante et une agression psychique si répandue est l'indice de l'importance critique, et de la valeur symptomatique, que notre culture en est venue à accorder à l'identification de “l'homosexuel” ; et cela souligne, dans le même mouvement, la relation historique qui a produit la sexualité gay au sein

parenthèse, Edelman fait en outre un parallèle avec les travaux du docteur Ambroise Tardieu qui, à la fin du XIX^e siècle, avait proposé un modèle de profils physiologiques à même de débusquer l'homosexualité pensée comme pathologie identifiable. On peut désormais compléter cette comparaison en soulignant qu'avec le développement de l'intelligence artificielle et des algorithmes prédictifs l'époque contemporaine, loin de renier ce modèle, en fabrique de nouveaux avatars¹.

Outre qu'elles proposent potentiellement une vision essentialisante et unifiante des textes et des auteurs, le problème que posent les grilles d'analyse homophiles est qu'elles semblent surtout « attachées aux impératifs d'une construction mémorielle militante »². De plus, cette herméneutique homosexuelle épouse bien souvent la rhétorique identitaire du *coming out*, à partir du présupposé qu'un auteur homosexuel qui cherche à dire son homosexualité passe nécessairement du silence (autocensure) à une parole libératrice, c'est-à-dire qu'il finit par « sortir du placard »³. De telles analyses reposent sur un

d'un discours qui l'associe avec des figures de nomination ou d'inscription ».

¹ Sur l'étude controversée de deux chercheurs de l'Université de Stanford qui ont testé un logiciel « à même » de détecter l'orientation sexuelle à partir de portraits, voir Baya-Laffite, Nicolas, Beaude, Boris, Garrigues, Jérémie, « Le *deep learning* au service de la prédiction de l'orientation sexuelle dans l'espace public. Déconstruction d'une alerte ambiguë », *Réseaux*, vol. 211, n°5 (2018), pp. 137-172.

² Prearo, Massimo, « Réflexions critiques sur l'histoire contemporaine de l'homosexualité », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 18, n°2(2010), pp. 21-32. <https://id.erudit.org/iderudit/1054795ar>, consulté le 20 janvier 2021.

³ Voir Robinson, David M., *Closeted Writing and Lesbian and Gay Literature: Classical, Early Modern, Eighteenth-Century*, Aldershot, Ashgate, 2006. Schehr, Lawrence, R., *The Shock of Men. Homosexual Hermeneutics in French Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995; Schehr, Lawrence, R., *Alcibiades at the Door. Gay Discourses in*

récit téléologique linéaire de l'homosexualité, passage de la répression à la libération, que certaines tendances de l'historiographie récente réfutent¹, rejoignant ainsi la critique de l'hypothèse répressive formulée par Michel Foucault².

De surcroît, ce type d'« homo-lecture », qui s'articule autour de l'idée du placard, s'expose parfois à un anachronisme pareil à celui déconstruit par l'historien George Chauncey. Dans son ouvrage *Gay New York (1890-1940)*³, paru en 1994, il montre qu'une telle vision rétrospective correspond mal, par exemple, à la façon dont fut vécue l'expérience homosexuelle à New York entre 1890 et 1940 (soit une période qui s'achève presque trente ans avant Stonewall). Dans la lignée de Michel Foucault, dont il reprend la critique de l'hypothèse répressive et l'idée que les pratiques homosexuelles, pour avoir toujours existé, ont fait l'objet de reconceptualisations successives, Chauncey a en effet remis en question trois mythes largement répandus dans l'interprétation de l'histoire de l'homosexualité : mythes de l'isolement, de l'invisibilité et de l'intériorisation (*myths of isolation, invisibility, and internalization*), que des habitudes herméneutiques nous incitent à utiliser à propos de l'homosexualité, même avant

French Literature, Stanford University Press, Stanford, 1995; Schehr, Lawrence, R., *French Gay Modernism*, Urbana, University of Illinois Press, 2004; Bordas, Eric, « Style gay ? », *Littérature*, vol. 147, n°3 (2007), pp. 115-129.

¹ Prearo, M., « Réflexions critiques sur l'histoire contemporaine de l'homosexualité ».

² Didier Éribon signale que *Le désir homosexuel* de Guy Hocquenghem (Fayard, Paris, 2000) a certainement constitué un point de départ aux réflexions de Michel Foucault (*Histoire de la sexualité*), voir Éribon, D., *Réflexions sur la question gay*, p. 441.

³ Chauncey, Georges, *Gay New York (1890-1940)*, traduit de l'américain par Didier Éribon, Paris, Fayard, 2003.

le développement du mouvement gay¹. Ainsi, au paradigme de la sortie du placard, Chauncey propose de

[...] substituer celui de la « double vie », plus conforme au mode de vie d'individus dissimulant leurs désirs et reconstituant une culture parallèle. Les images du masque ou de la double vie étaient porteuses de significations tout à fait différentes de celle du « placard » ; elles suggéraient moins la honte ou l'isolement que l'adresse des individus concernés, leur capacité à passer d'un personnage à l'autre, d'une vie à l'autre².

Ce qui vaut pour l'interprétation de l'histoire vaut ici pour celle de la littérature. Car suivant le raisonnement de Chauncey, qui garde toute son acuité, d'un point de vue épistémologique, une fois appliqué à l'interprétation littéraire et à d'autres contextes socio-culturels, penser les itinéraires créateurs des auteurs du corpus homosexuel comme une marche vers l'émancipation (passage du « secret/autocensure/silence » à la « révélation/transgression/libération »), revient à épouser une logique d'affirmation proto-identitaire. Parce qu'elle tient d'un *a priori*, cette grille peut donc déboucher sur une distorsion, sur une surinterprétation et sur un mésusage anachronique des figures du *coming out* ou du « placard ».

Lectures alternatives : réconciliation entre verbe et silence

La poésie de Constantin Cavafy, comme certaines œuvres de Jean Cocteau ou encore de Claude Cahun,

¹ Sur la lecture de Foucault par Chauncey, voir Mézié, Nadège, « Informer, déformer la catégorie d'identité. Lecture de deux auteurs américains : George Chauncey et Judith Butler », *Ethnologie française*, vol. 36, n°4 (2006), pp. 735-743. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-4-page-735.htm>, consulté le 20 mars 2021.

² Jeannelle, Jean-Louis, « Introducing queer studies ? », *Les Temps Modernes*, vol. 624, n°3(2003), pp. 137-152 (p. 146).

résiste, pour des raisons différentes, à cette logique de l'aveu comme à l'image du placard. D'abord, quoi qu'en disent certaines interprétations, notamment celle de Costis Palamas l'œuvre de Cavafy ignore le sentiment de honte. Et si la question du silence et du secret constitue un *leitmotiv* dans ses poèmes, elle est toujours accolée à l'idée de l'écriture, révélant ainsi avant tout la quête de sa propre voix poétique et érotique par Cavafy. Il est moins évident de montrer que ce silence constitue un placard et encore moins une manifestation d'autocensure, même si ses notes personnelles révèlent parfois à ce sujet quelques hésitations :

Il m'est passé par l'esprit ce soir d'écrire à propos de mon amour. Et pourtant je ne le ferai pas. Que le préjugé est puissant ! Moi je m'en suis libéré ; mais je pense à ceux qui lui sont soumis, sous les yeux desquels peut tomber ce papier. Et je m'arrête. Quelle faiblesse. Mais je vais noter une lettre – T – comme symbole de mon sentiment ou de ce moment présent¹.

Chez lui, accolé à l'expression érotique, le silence est au contraire subversif et performatif². Cela est manifeste dans le poème *Κρυμμένα* (*Choses voilées*, 1908) :

De tout ce que j'ai fait, de tout ce que j'ai dit,
qu'on ne cherche pas à savoir qui je fus.
Un obstacle se dressait qui m'empêchait
d'agir et de vivre à ma guise.
Un obstacle se dressait qui m'arrêtait
souvent sur le point de parler.
Mes actions les plus insignifiantes
et mes écrits les plus voilés,

¹ Cavafy, Constantin, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής*, édition établie par Giorgos Savidis, Athènes, Hermis, 1983, p. 27. Toutes les traductions de Cavafy présentées ici sont nôtres.

² Cavafy, Constantin, *Κρυμμένα ποιήματα (1877-1923)*, éd. Giorgos Savidis, Athènes, Ikaros, 2000, p. 92.

c'est par là seulement qu'on me comprendra.
Mais sans doute est-il vain de se donner
tant de peine, de fournir tant d'efforts pour me
connaître.
Plus tard, dans une société moins imparfaite,
un autre, fait comme moi, apparaîtra,
c'est certain, et agira librement.

*Ἀπ' ὅσα ἔκαμα κι ἀπ' ὅσα εἶπα
νὰ μὴ ζητήσουνε νὰ βροῦν ποιὸς ἦμουν.
Ἐμπόδιο στέκοταν καὶ μεταμόρφωνε
τὲς πράξεις καὶ τὸν τρόπο τῆς ζωῆς μου.
Ἐμπόδιο στέκοταν καὶ σταματοῦσε με
πολλὲς φορὲς ποὺ πῆγαινα νὰ πῶ.
Οἱ πιὸ ἀπαρατήρητές μου πράξεις
καὶ τὰ γραψίματά μου τὰ πιὸ σκεπασμένα –
ἀπὸ ἐκεῖ μονάχα θὰ μὲ νιώσουν.
Ἀλλὰ ἴσως δὲν ἀξίζει νὰ καταβληθεῖ
τόση φροντίς καὶ τόσος κόπος νὰ μὲ μάθουν.
Κατόπι – στὴν τελειότερα κοινωνία –
κανένας ἄλλος καμωμένος σὰν ἐμένα
βέβαια θὰ φανεῖ κ' ἐλεύθερα θὰ κάμει.*

Par ailleurs, assigner Cavafy, par défaut, au placard et à l'autocensure suppose aussi que son environnement, l'Alexandrie du début du XX^e siècle, était nécessairement répressif, ce qu'il est assez malaisé de démontrer. Si l'ordre moral hétérosexuel régnait officiellement dans la bonne société à laquelle appartenait Cavafy, y coexistaient aussi la morale victorienne importée par la présence anglaise¹ et une forme de liberté de mœurs (ο σεξουαλικός φιλελευθερισμός²) en vertu de laquelle les relations entre

¹ L'Égypte est un protectorat britannique de 1914 à 1922, mais la présence anglaise, de 1882 à 1956, excède largement cette période.

² Tsirkas, Stratis, *Ὁ Καβάφης καὶ ἡ ἐποχή του*, Athènes, Kédros, 1978, p. 125.

hommes étaient non seulement possibles mais courantes – ce que Pasolini a idéalisé en évoquant le monde gréco-alexandrin et levantin de Cavafy¹, non sans souscrire à une forme d'orientalisme sexuel. Il faut donc, après Foucault ou Chauncey, critiquer ou pondérer l'*a priori* que constitue l'hypothèse répressive qui justifie une vision de l'homosexualité comme négativité (placard, honte, etc.). De même, il semble prudent de se méfier du piège d'une étude contextuelle de l'homosexualité fondée exclusivement sur les discours officiels (textes de loi, médecine, etc.), « dispositifs [qui] n'empêchent nullement un développement parfois florissant des subcultures homosexuelles »². Enfin, si l'on admet que Cavafy était tout sauf au placard (ses textes en tout cas ne l'étaient pas, puisqu'il publia ouvertement des poèmes érotiques dès 1911), il semble tout à fait incongru de lui assigner l'impulsion identitaire du *coming out*, dont l'idée même lui était étrangère. Il est probablement plus juste de dire qu'il a surtout cherché à écrire en vertu d'une érotique d'« avant la sexualité » et l'homosexualité.

L'exemple de Jean Cocteau est différent mais tout aussi éclairant. Figure clé du « Gay Paris » festif et permissif

¹ Pasolini, Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages poche, Bibliothèque étrangère, 1995, pp. 207-208 : « [...] le monde gréco-alexandrin et levantin où a vécu Cavafy n'avait certes pas de ces pudeurs-là. Cavafy a matériellement fait l'amour autant qu'il le voulait et comme il lui plaisait : l'amour homosexuel était accepté dans son monde, il était même d'une certaine manière honoré [...] Cavafy n'avait donc pas de problèmes d'ordre social – avec leurs hontes – à affronter à cause de sa pédérastie : il n'était pas toléré, il était libre. »

² Pastorello, Thierry, « François Buot, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940* », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°123(2014). <http://journals.openedition.org/chrhc/3606>, consulté le 17 octobre 2018.

décrit par François Buot¹ (qui conteste par ailleurs la thèse d'une homosexualité discrète), Cocteau entre difficilement dans la catégorie du placard. Interpréter la publication du *Livre blanc* en 1928, sans nom d'auteur (il en sera de même pour les éditions suivantes), comme la conséquence d'une autocensure et d'un manque de courage à dire son homosexualité est problématique. Cocteau y exprime sans aucun détour l'amour des garçons pour les garçons dans ce texte qu'il n'a certes pas signé, mais dont il n'a jamais non plus démenti la paternité. En guise de signature, il a illustré les textes. En tout état de cause, ce qui est souvent perçu comme un refus d'aveu homosexuel (alors qu'il était ouvertement homosexuel) peut aussi être lu comme le signe de l'absence chez lui de revendication identitaire ou même proto-identitaire. À cette dernière, dédaignant l'apologie comme l'exhortation qu'il semble assimiler à une faute de goût – *a fortiori* lorsqu'elles sont assumées par un « je » autobiographique, donc à un aveu (c'est aussi ce que Proust et Wilde reprochèrent à Gide²) –, il préfère l'invisibilité : « L'invisibilité me semble être la condition de l'élégance. L'élégance cesse si on la remarque »³.

Ces textes qui disent et ne disent pas l'homosexualité nous invitent peut-être à épouser une lecture qui n'oppose pas le silence et la parole, puisque, selon Foucault,

Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas ; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas

¹ Buot, François, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Paris, Fayard, 2013.

² Pour Wilde, voir Gide, André, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* [1903], Paris, Mercure de France, 1919, p. 299. Pour Proust, voir Gide, André, journal du 14 mai 1921, in *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1124.

³ Cocteau, Jean, *Le Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 13.

en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours¹.

Le jeu entre parole et silence que nous donnent à lire bien des textes où il est question de sexualité (hétérosexualité comme homosexualité d'ailleurs) ne peut être lu uniquement à travers le prisme de l'affirmation identitaire ou de son absence. Ce jeu résiste au contraire à l'aveu de soi, dans une société qui, selon Foucault, exige que l'on devienne des bêtes d'aveu pressées de dire la vérité sur la sexualité. Soulignant « la dialectique très ambiguë » entre « l'affirmation "Je suis homosexuel" et le refus de le dire », il conclut : « [...] après tout, pourquoi souscrirait-on à cette obligation de dire ce choix ? [l'homosexualité] » ² . L'exemple de Claude Cahun, rétive aux classifications politiques ou identitaires, est emblématique à cet égard. Dans son œuvre inclassable, *Aveux non avendus*³, publiée en 1930 mais dont elle achève la rédaction en 1928 (date de la publication du *Livre blanc* de Cocteau), elle procède à une introspection tout en s'inscrivant en faux contre le régime de la confession⁴. Elle qui réclamait la « liberté générale des mœurs » brouille toute référence au genre, au sexe et à la sexualité, par le recours à un jeu complexe de masques

¹ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 38.

² Cité par Borillo, Daniel, Colas, Dominique, *L'homosexualité de Platon à Foucault. Anthologie critique*, Paris, Plon, 2005, p. 645 (source : Foucault, Michel, « Entretiens », in *Dits et Écrits* (1982), t. IV, Paris, Gallimard, 1994, pp. 290-295).

³ Cahun, Claude, *Aveux non avendus* [1930], Paris, Mille et une nuits, 2011.

⁴ D'autres exemples, contemporains, pourraient être évoqués en ce sens, voir par exemple Killeen, Marie-Chantal, « Esquives, Pièges Et Désaveux : Les "Anti-Confessions" de Nelly Arcan et d'Anne Garréta », *Études Françaises*, vol. 53, n°2 (2017), pp. 171-187.

(« masque de chair », « masque verbal »), placé sous le signe de l'hétérogénéité et de la labilité du moi et non de la dissimulation¹.

N'en déplaise à ses détracteurs, c'est probablement la critique *queer* qui, aux antipodes des homo-lecteurs, s'inscrivant dans la lignée de Foucault sans chercher à constituer un contre-corpus homosexuel, a le mieux abordé la question, en réconciliant le silence et la parole, qui ne sont plus dès lors pensés en termes d'opposition². En particulier, dans l'*Épistémologie du placard*³, Eve Kosofsky Sedgwick a interrogé les biais et omissions des habitudes de lecture universalistes contre lesquelles elle a proposé une lecture sexualisée « perverse » qui s'accompagne d'une mise à mal de l'*épistémé* sexuelle. Elle a également décrypté la figure du placard, c'est-à-dire « le rapport entre ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas, entre ce qui relève de l'explicite et de l'implicite dans la définition de l'homo/hétérosexualité »⁴, en complexifiant la question du silence confronté selon elle à une double contrainte : injonction au silence et injonction à l'aveu⁵. Selon elle, adossée au dispositif de sexualité décrit par

¹ Cf. la citation entière : « Mon opinion sur l'homosexualité et les homosexuels est exactement la même que mon opinion sur l'hétérosexualité et les hétérosexuels : tout dépend des individus et des circonstances. Je réclame la liberté générale des mœurs, de tout ce qui ne nuit pas à la tranquillité, à la liberté, au bonheur du prochain. J'avais cru comprendre que c'était aussi – admirable en France – l'opinion de la loi ? Aurait-elle changé ? » (*L'Amitié*, n°1 (avril 1925), pp. 7-8 (qui fait suite à la revue *Inversions*)).

² Voir Cusset, François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2002.

³ Sedgwick, E., *Epistemology*.

⁴ Kosofsky Sedgwick, Eve, *Épistémologie du placard*, traduction par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2008, p. 25.

⁵ Il s'agit du « double bind », injonction au silence « honteux » et injonction à l'aveu dangereux.

Foucault, la figure du placard va donc de pair avec une injonction à dire sa sexualité.

Si ce livre publié en 1990 a été en partie critiqué¹, et si la métaphore du placard chez Eve Kosofsky Sedgwick reste bien souvent mal comprise (le texte est, il est vrai, très ardu), il demeure important dans la mesure où il montre que notre rapport au savoir est lié à la « mise au placard » de l'homosexualité masculine, la partition moderne entre homosexualité et hétérosexualité étant devenue, à partir de la fin du XIX^e siècle, « structurante dans la construction de l'identité individuelle, de la vérité, du langage, aussi bien que de nos méthodes critiques »². Cherchant moins à « outer » les textes et les auteurs (c'est-à-dire à leur extirper un aveu homosexuel), Eve Kosofsky Sedgwick s'efforce de révéler leur propre épistémologie du placard, c'est-à-dire de montrer que l'injonction à dire sa sexualité « ne produit pas une distinction entre les identités sexuelles, mais une économie du secret et du soupçon dans le rapport à soi et aux autres et la circulation de multiples désirs et plaisirs »³. Ainsi complexifiée, la figure du placard se soustrait à la seule négativité, et l'entreprise d'interprétation des textes échappe à l'injonction à l'aveu homosexuel.

¹ Voir par exemple Halperin, David, *L'art d'être gai*, Paris, EPEL, 2015 ; Fassin Éric, *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, p. 96.

² Béghain, Véronique, « Eve Kosofsky Sedgwick, “Le performatif en réserve : quand dire, c'est ne pas faire” », *Paradoxes de la réserve*, Bordeaux, Climas, 2011. https://www.fabula.org/actualites/le-performatif-en-reserve-quand-dire-c-est-ne-pas-faire_24076.php, consulté le 20 mars 2021.

³ Trachman, Mathieu, « Dire sa sexualité », recension de Kosofsky Sedgwick, Eve, *Épistémologie du placard*, traduction par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2008, *La vie des idées*, 30 juin 2008. <https://laviedesidees.fr/Dire-sa-sexualite.html>, consulté le 20 juin 2019.

Conclusion

En tout état de cause, force est de constater que l'homosexualité semble encore privée du « privilège réservé à l'hétérosexualité de s'ignorer elle-même »¹. Et ainsi en va-t-il également de la littérature dès lors qu'elle se trouve associée à l'homosexualité, comme le souligne Dominique Fernandez dans une question rhétorique éloquente : « Aurait-on idée de dire que Flaubert, avec *Madame Bovary*, ou Stendhal, avec *Le Rouge et le Noir*, ont écrit de grands romans hétérosexuels ? »². La permanence de l'herméneutique de l'aveu homosexuel dans l'interprétation littéraire constitue donc un impensé de la critique, et lire *a priori* la littérature homosexuelle à travers le prisme unique de l'autocensure constitue une forme de censure invisible. Par l'injonction à la parole visant à établir la vérité sur la sexualité, et par les aveux assignés à la chair, de même qu'un texte dans lequel est avéré l'aveu sexuel se trouve berné par la « ruse interne de l'aveu »³, l'interprétation littéraire peut faire le jeu du pouvoir. Si la littérature homosexuelle peut subir une censure directe (« faire taire ») externe ou interne, dans le cas d'une autocensure, elle peut aussi faire les frais d'une censure invisible via une interprétation adossée au dispositif de sexualité qui, considérant qu'autocensure et placard vont de pair avec une injonction à l'aveu et à la vérité sur la sexualité, fait le jeu du pouvoir (« faire dire »).

En dernière analyse, n'est-ce pas là finalement ce que fait toujours l'interprétation littéraire, en transformant

¹ Edelman, Lee, *L'impossible homosexuel. Huit essais de théorie queer*, Paris, EPEL, 2013.

² Fernandez, D., in Larivière, M., *Les Amours masculines*, Préface, p. 22.

³ Foucault, M., *Histoire de la sexualité*, t. 1, p. 81 : « Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental. »

l'œuvre d'art en symptôme dans sa volonté de savoir et par ses efforts pour révéler un sens pensé comme caché ? Dans cette perspective, critique et censure sont identifiées comme des pratiques de véridiction relevant « d'une même nature discursive »¹. Au-delà, n'est-ce pas là aussi ce que font toujours les sciences humaines, que Foucault considère comme des agents d'une microphysique du pouvoir², « des *technés*, des techniques d'imposition de pouvoir, sinon de violence, fondées sur un certain mode d'existence des savoirs, qui s'appliquent en l'occurrence à l'homme déviant, délinquant ou malade mental »³ ?

Bibliographie

ALITHERSIS, Glafkos, *Tò πρόβλημα τοῦ Καβάφη*, Alexandrie, éd. S. N. Grivas, 1934.

ANTON, J. P., *Ἡ Ποίηση καὶ ἡ Ποιητικὴ τοῦ Κ. Π. Καβάφη*, Athènes, Ikaros, 2000.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Points », 1971.

BAYA-LAFFITE, Nicolas, BEAUDE, Boris, GARRIGUES, Jérémie, « Le *deep learning* au service de la prédiction de l'orientation sexuelle dans l'espace public. Déconstruction d'une alerte ambiguë », *Réseaux*, vol. 211, n°5 (2018), pp. 137-172.

¹ Macé, L., Poulouin, C., Leclerc, Y., *Censure et critique*, p. 7.

² Strowick, Elisabeth, « Comparative Epistemology of Suspicion: Psychoanalysis, Literature, and the Human Sciences », *Science in Context*, vol. 18, n°4(2005), pp. 649-669. <https://doi.org/10.1017/S0269889705000700>, consulté le 20 mars 2021.

³ Leclerc, Gérard, « Histoire de la vérité et généalogie de l'autorité », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2001/2, n°111, p. 205-231. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-2-page-205.htm>, consulté le 20 mars 2021.

- BEGHAIN, Véronique, « Eve Kosofsky Sedgwick, “Le performatif en réserve : quand dire, c’est ne pas faire” », *Paradoxes de la réserve*, Bordeaux, Climas, 2011.
https://www.fabula.org/actualites/le-performatif-en-reserve-quand-dire-c-est-ne-pas-faire_24076.php, consulté le 20 mars 2021.
- BIEN, Peter, “Cavafy’s homosexuality and his reputation outside Greece”, *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 8, n°2(1990), pp. 197-211.
- BORDAS, Eric, « Style gay ? », *Littérature*, vol. 147, n°3(2007), pp. 115-129.
- BORILLO, Daniel, COLAS, Dominique, *L’homosexualité de Platon à Foucault. Anthologie critique*, Paris, Plon, 2005.
- BRUN, Catherine, Roussin, Philippe (dir.), *Communications*, n°106 *Post-censure(s)*, 2020.
- BUOT, François, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Paris, Fayard, 2013.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, traduction française par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005 [1990].
- CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011 [1930].
- CAVAFY, Constantin, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής*, édition établie par Giorgos Savidis, Athènes, Hermis, 1983.
- CAVAFY, Constantin, *Κρυμμένα ποιήματα (1877-1923)*, éd. Giorgos Savidis, Athènes, Ikaros, 2000.
- CHAUNCEY, Georges, *Gay New York (1890-1940)*, traduit de l’américain par Didier Éribon, Paris, Fayard, 2003.
- COAVOUX, Sophie, *Le développement de l’érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy* Montpellier, Presses

universitaires de la Méditerranée, 2013.
<http://books.openedition.org/pulm/1196>, consulté le 20 décembre 2020.

COCTEAU, Jean, *Le Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953.

COURAPIED, Romain, « Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les œuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité », thèse de doctorat, sous la direction de Steve Murphy, Université Rennes 2, 2014.

CUSSET, François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2002.

DUBUIS, Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française d'André Gide à Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2011.

DURAND, Pascal, *La censure invisible*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2006.

EDELMAN, Lee, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », *Itinéraires*, n°1(2009).
<http://itineraires.revues.org/375>, consulté le 01 octobre 2020 [Edelman, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994].

EDELMAN, Lee, *L'impossible homosexuel. Huit essais de théorie queer*, Paris, EPEL, 2013.

ELSOKATI, Chahira Abdallah, « André Gide au miroir de la critique. *Corydon* entre œuvre et manifeste », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2011. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00686013/document>, consulté le 12 mars 2020.

ÉRIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 2012 [1999].

FASSIN Eric, *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009.

FERNANDEZ, Dominique, *Le rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 4. *Les aveux de la chair*, édition établie par Frédéric Gros, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2018.

GIDE, André, *Corydon*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

GIDE, André, journal du 14 mai 1921, in *Journal*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

GIDE, André, *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale* [1903], Paris, Mercure de France, 1919.

GUERINI, Enrico, « Stratégies narratives de l'aveu homosexuel dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green », *Revue italienne d'études françaises*, n°7(2017). <http://journals.openedition.org/rief/1536>, consulté le 1 avril 2021.

HALPERIN, David, *L'Art d'être gai*, Paris, EPEL, 2015.

IOANNOU, Yorgos, *Ο της φύσεως έρως. Παπαδιαμάντης, Καβάφης, Λαπαθιώτης*, Athènes, Kédros, 1985.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Introducing queer studies? », *Les Temps Modernes*, vol. 3, n°624(2003), pp. 137-152

JEANNELLE, Jean-Louis, « L'aveu homosexuel », *Magazine Littéraire*, n° 426 (décembre 2003), p. 48-50.

JUNCKER, Filomena, « Jean Cocteau et António Botto : de la difficulté à l'impossibilité d'être – ou l'homosexualité comme non-conformité tragique du désir », *Loxias*, n°36(2012).

<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7016>, consulté le 20 mars 2021.

KILLEEN, Marie-Chantal, « Esquives, Pièges Et Désaveux : Les “Anti-Confessions” de Nelly Arcan et d'Anne Garréta », *Études Françaises*, vol. 53, n°2(2017), pp. 171-187.

KOSOFSKY Sedgwick, Eve, *Epistemology of the closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990 [Kosofsky Sedgwick, Eve, *Épistémologie du placard*, traduction par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2008].

LARIVIERE, Michel, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Préface de Dominique Fernandez, Paris, Lieu Commun, 1984.

LECLERC, Gérard, « Histoire de la vérité et généalogie de l'autorité », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 2, n° 111(2001), pp. 205-231. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-2-page-205.htm>, consulté le 20 mars 2021.

LEJEUNE, Philippe, « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, vol. 325, n°1(2008), pp. 37-51.

MACE, Laurence, POULOUIN, Claudine, LECLERC, Yvan (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, collection « Littérature et censure », 2016.

MALANOS, Timos, *Ὁ Ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης. Ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ ἔργο του*, 3^e éd., Athènes, Diphros, 1957.

MARTIN, Laurent (dir.), *Les censures dans le monde : XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
<http://books.openedition.org/pur/44936>, consulté le 25 mars 2021.

MARTIN, Laurent, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », *Questions de communication*, n°15(2009).
<http://questionsdecommunication.revues.org/461>, consulté le 30 septembre 2016.

MARTIN, Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, vol. 1 n°21(2006), pp. 331-345.

MEZIE, Nadège, « Informer, déformer la catégorie d'identité. Lecture de deux auteurs américains : George Chauncey et Judith Butler », *Ethnologie française*, vol.4, n°36(2006), pp. 735-743. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-4-page-735.htm>, consulté le 20 mars 2021.

OURANIS, Costas, « Ὁ σεξουαλισμὸς τοῦ Καβάφη », *Νέα Ἑστία*, tome 14, 158, *Hommage au poète C. P. Cavafy*, 15 juillet 1933, p. 774-780 [réédition dans *Νέα Ἑστία*, *Hommage au poète C. P. Cavafy*, tome 74, 872, Athènes, 1^{er} novembre 1963, p. 1468-1474].

PASTORELLO, Thierry, « François Buot, *Gay Paris : une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940* », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°123 (2014).
<http://journals.openedition.org/chrhc/3606>, consulté le 17 octobre 2018.

PORCHE, François, *L'amour qui n'ose pas dire son nom*, Paris, Grasset, 1927.

PREARO, Massimo, « Réflexions critiques sur l'histoire contemporaine de l'homosexualité », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 18, n°2 (2010), pp. 21-32. <https://id.erudit.org/iderudit/1054795ar>, consulté le 20 janvier 2021.

ROBINSON, David M., *Closeted Writing and Lesbian and Gay Literature: Classical, Early Modern, Eighteenth-Century*, Aldershot, Ashgate, 2006.

SAUZEDDE, Adèle, « Les aveux d'homosexualité littéraires chez Gide (*Corydon*), Yourcenar (*Alexis ou le traité du vain combat*) et Cocteau (*Le Livre Blanc*) », *Carnet du laboratoire GenERe*. <https://genere.hypotheses.org/169>, consulté le 12 septembre 2020.

SCHEHR, Lawrence, R., *Alcibiades at the Door. Gay Discourses in French Literature*, Stanford University Press, Stanford, 1995.

SCHEHR, Lawrence, R., *French Gay Modernism*, Urbana, University of Illinois Press, 2004.

SCHEHR, Lawrence, R., *The Shock of Men. Homosexual Hermeneutics in French Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

SKOURAS, Photis, « Η σχιζοφρενική έμπνευση στο έργο του Καβάφη », *Helliniki Iatriki*, 8, août 1935, pp. 748-760.

STROWICK, Elisabeth, « Comparative Epistemology of Suspicion: Psychoanalysis, Literature, and the Human Sciences », *Science in Context*, vol. 18 n°4(2005), pp. 649-669. <https://doi.org/10.1017/S0269889705000700>, consulté le 20 mars 2021.

TIN, Louis-Georges, « Comment peut-on être hétérosexuel ? », *Cités*, vol. 44, n°4(2010), pp. 91-105 (voir en particulier p. 102).

TRACHMAN, Mathieu, « Dire sa sexualité », recension de Kosofsky Sedgwick, Eve, *Épistémologie du placard*, traduction par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2008, *La vie des idées* (30 juin 2008). <https://laviedesidees.fr/Dire-sa-sexualite.html>, consulté le 20 juin 2019.

TZIOVAS, Dimitris, « Η ομοφυλοφιλία του Καβάφη », *Tò Bḡμα*, 14 décembre 2003, p. A51.

WEEKS, Jeffrey, « The Construction of Homosexuality », In *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, London and New York, Routledge, 2012 [1981].

« Special double issue. C. P. Cavafy », *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 10, n°1&2 (printemps-été 1983).

Notices biographiques

BOUVARD Julien

Julien Bouvard est Maître de conférences en études japonaises à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, spécialisé dans l'histoire du manga et de la *subculture* japonaise. Il a notamment dirigé avec Cléa Patin l'ouvrage collectif *Japon pluriel - Arts graphiques et culture visuelle au Japon* (2019).

CAZALET-BOUDIGUES Alix

Alix Cazalet-Boudigues est agrégée d'anglais, ATER et doctorante de l'Université Jean Moulin-Lyon 3, au sein de l'IETT (Institut d'études transtextuelles et transculturelles) sous la direction du Professeur Lawrence GASQUET. Ses recherches portent sur les relations entre poésie, photographie et réenchantement du monde dans la Grande-Bretagne des époques victorienne et contemporaine.

CHUJO Chiharu

Formée en sociologie politique et actuellement maître de langue de l'INALCO, Chiharu Chûjô a soutenu en 2018 sa thèse sur les musiciennes japonaises engagées des années 1970 à aujourd'hui. Elle poursuit actuellement ses recherches sur les questions de genre dans l'industrie musicale japonaise et les mouvements sociaux, en particulier la représentation et la participation des femmes.

COAVOUX Sophie

Sophie Coavoux est Maître de conférences HDR en études néo-helléniques à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 et membre de l'Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles. Ses recherches portent essentiellement sur

la littérature néo-hellénique, le genre et les sexualités. Elle a notamment publié *Le Développement de l'érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy* (Presses universitaires de la Méditerranée, 2013) et *Drôles de Dames. Femmes et féminisme dans l'œuvre d'Irini Dentrinou (1879-1974)* (Classiques Garnier, 2021).

EMPTAS Florence

Florence Emptas est doctorante à l'Université Lyon 3 en Études japonaises sous la direction de J.-P. Giraud. Elle rédige une thèse intitulée « L'animation japonaise sérielle des années 1960 à 2010 : Imaginaires populaires témoins des ambivalences des philosophies et pensées politiques au Japon ». Emptas a présenté ses travaux sur l'animation télévisé japonaise et ses implications philosophiques dans plusieurs Colloques de l'European Network of Japanese Philosophy : « 『キノの旅』 An odyssey to humanities' limits : a philosophical study of japanese animation's cinematography » ainsi que « Aesthetics as Philosophical Vectors in Japanese Animations : a Case Study of Kon Satoshi's 『パプリカ』 ». Un article intitulé « An inquiry into the study of Japanese TV animation's semiological potential through a Watsujian lens. » est en cours de parution dans le journal universitaire de Kinjo Gakuin.

ESTRAN Jacqueline

Maîtresse de conférences à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, Jacqueline Estran travaille sur l'histoire sociale de la littérature (constitution et évolution des groupes littéraires), les problématiques d'identité culturelle (représentations de l'Autre et Soi, relations transculturelles) et l'écriture féminine de la période républicaine. En rapport avec la revue *Xinyue*, elle a notamment publié *Poésie et liberté en Chine – La revue Xinyue (1928-1933)*, (Wiesbaden, Harrassowitz, 2010) ainsi que des articles.

IMPARATO-PRIEUR Sylvie

Sylvie Imparato-Prieur, agrégée d'espagnol, Professeur à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, est spécialiste de l'Espagne du XVIII^e siècle. Ses travaux portent sur l'histoire des idées, de l'éducation, de la petite enfance et des femmes. Ses recherches les plus récentes l'ont amenée à exploiter des sources médicales diverses pour interroger les relations entre corps, genre et médecine.

MERINO María

Maria Merino est Docteur en « Comunicación y cambios en la Historia » par l'Université de Valladolid, (Espagne), Diplômée en Communication, Orientation Journalisme de l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Elle travaille sur le journalisme de José Jiménez Lozano ainsi que sur sa contribution intellectuelle à des projets culturels tels que « Las Edades del Hombre ». Elle est l'auteur de *La aportación de José Jiménez Lozano al nacimiento de Las Edades del Hombre*, Arbor, 2015.

REYNAUD Bérénice M.

Bérénice M. Reynaud est docteure en études chinoises. Ses recherches portent sur les œuvres de réalisatrices chinoises, les théories féministes sur le cinéma et le féminisme en République Populaire de Chine. Elle a publié dans les revues *Monde chinois – Nouvelle Asie* et *Chinese Independent Cinema Observer*.

Table des matières

Partie 2 : Censure et liberté d'expression	5
La chanson protestataire au Japon face à la censure avant et après Fukushima ?.....	7
『図書館戦争』 (<i>Library Wars</i>) ou les politiques conflictuelles de la censure : étude philosophique critique du produit d'animation de HAMANA Takayuki	35
D'une censure à l'autre : le combat pour la liberté d'expression de la revue <i>Xinyue</i> 新月 (1928-1933)	59
La loi Fraga sur la presse (1966) : ouverture ou « épée de Damoclès » dans l'Espagne franquiste ? L'écriture de Jiménez Lozano	85
Partie 3 : Le corps et la sexualité sous les feux de la censure	113
Censure, autocensure et modernité : comment diffuser le savoir médical dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIII ^e siècle ?.....	115
Cachez cette case que je ne saurais voir. Le manga pornographique et la censure dans le Japon du XXI ^e siècle	143
Travail du sexe et censure du cinéma en République Populaire de Chine : le cas de <i>Lost in Beijing</i> (2007) de Li Yu.....	175
« <i>That too is flesh</i> » : censure des mœurs et représentation de l'adultère dans la poésie arthurienne de l'époque victorienne.....	205
Les aveux (assignés) de la chair. Homosexualité, interprétation littéraire et censure invisible.....	239

Notices biographiques.....	271
Table des matières.....	275