

&Études travaux

2020

L'INVISIBILISATION DE LA CENSURE

**Les nouveaux modes
de contrôle des productions
culturelles (Biélarus, France,
Maroc et Russie)**

sous la direction de
Yauheni KRYZHANOUSKI
Dominique MARCHETTI
Bella OSTROMOUKHOVA



L'INVISIBILISATION DE LA CENSURE
NOUVEAUX MODES DE CONTRÔLE
DES PRODUCTIONS CULTURELLES
(BÉLARUS, FRANCE, MAROC ET RUSSIE)

Sous la direction de
Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti
et
Bella Ostromooukhova

Ce recueil est tiré de la journée d'études :
« Regards croisés sur la censure. Les modes de contrôle de la production culturelle sous différents régimes politiques » qui s'est tenue le 4 octobre 2017 dans les locaux de l'EHESS à Paris.

Avec le soutien
du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL),
du Centre Européen de Sociologie et de Science Politique
(CESSP)
du Centre d'études des Mondes Russe, Caucasien &
Centre-Européen (CERCEC)
et
du Centre d'études des cultures et sociétés d'Europe orientale,
centrale et balkanique (Eur'Orbem)

ISBN 979-10-96982-16-5

ISSN 2553-5838

TABLE DES MATIÈRES

Yauheni KRYZHANOUSKI, Dominique MARCHETTI et Bella OSTROMOOUKHOVA – Regards croisés sur les modalités de la censure des productions culturelles.....	7
--	---



Les formes de contrôle politique sur les productions culturelles : musique protestataire et théâtre dans l'espace post-soviétique

Yauheni KRYZHANOUSKI – Nouvelles censures sous régime autoritaire. La musique protestataire en Russie et au Bélarus post-soviétiques.....	31
Marie-Christine AUTANT-MATHIEU – La censure au théâtre russe : un instrument au service des valeurs nationales depuis 2012.....	65

Les économies de l'offre médiatique : les exemples français, marocain et russe

Ivan CHUPIN & Renata MUSTAFINA – Ce que le discours sur la « censure » empêche de voir. Les contraintes éditoriales différenciées pesant sur deux émissions de télévision en Russie	91
Jérôme BERTHAUT – Une double censure économique. Les sous-traitants des émissions de reportages à la télévision française.....	125
Abdelfettah BENCHENNA & Dominique MARCHETTI – Une offre sous conditions. Les logiques contemporaines du champ du pouvoir marocain pour contrôler la presse nationale	157

Faire la « morale » dans l'édition littéraire : les enjeux autour de la « protection » de la « jeunesse »

Florence ELOY & Tomas LEGON – S'auto-censurer quand on écrit pour des adolescents. Le cas de l'ensemble romanesque <i>Virus</i>	193
Bella OSTROMOOUKHOVA – « Poneys roses », « valeurs traditionnelles » et « sujets difficiles » : la censure dans la littérature jeunesse russe, entre logiques politiques et commerciales	217



Résumés et Abstracts	247
Biographies des auteurs	257

TRANSLITTÉRATIONS ET TRANSCRIPTIONS

Les noms propres, comme les expressions ou titres d'œuvres cités en langue originale cyrillique, sont translittérés, à l'exception de noms de personnes qui sont passés dans le langage courant en français. Ces noms, soit parce qu'ils sont dans le *Robert*, soit parce que le lecteur a régulièrement l'occasion de les lire dans la presse francophone, sont simplement transcrits, ou écrits selon l'usage courant.

*Tableau
de translittération (1) et transcription (2)*

	Russe															
	а	б	в	г	д	е	ж	з	и	й	к	л	м	н	о	п
(1)	a	b	v	g	d	e	ž	z	i	j	k	l	m	n	o	p
(2)	a	b	v	g	d	e	j	z	i	ĩ	k	l	m	n	o	p
	р	с	т	у	ф	х	ц	ч	ш	щ	ъ	ы	ь	э	ю	я
(1)	r	s	t	u	f	x	c	č	š	šč	"	y	'	è	ju	ja
(2)	r	s	t	u	f	kh	ts	tch	ch	chtch		i		e	iou	ia
	Biélorusse															
	а	б	в	г	д	е	ж	з	і	й	к	л	м	н	о	п
(1)	a	b	v	g	d	e	ž	z	i	j	k	l	m	n	o	p
(2)	a	b	v	g	d	e	j	z	i	ĩ	k	l	m	n	o	p
	р	с	т	у	ф	х	ц	ч	ш	'	ы	ь	э	ю	я	ў
(1)	r	s	t	u	f	x	c	č	š	'	y	'	è	ju	ja	ũ
(2)	r	s	t	u	f	kh	c	tch	ch		i		e	iou	ia	

&ÉTudes travaux 2020



REGARDS CROISÉS SUR LES MODALITÉS DE LA CENSURE DES PRODUCTIONS CULTURELLES (LITTÉRATURE, MÉDIAS, MUSIQUE ET THÉÂTRE) DANS DIFFÉRENTS ESPACES NATIONAUX

YAUHENI KRYZHANOUSKI, DOMINIQUE MARCHETTI
et BELLA OSTROMOOUKHOVA

La différence des formes de l'intervention des États dans la production et la diffusion culturelles est souvent mobilisée pour distinguer les systèmes politiques dits libéraux des régimes dits autoritaires. Dans les premiers, les interventions de l'État seraient résiduelles et ponctuelles à la différence des seconds, caractérisés par leur contrôle répressif de l'expression publique. Cependant, au-delà de son caractère normatif, cette entrée par la classification des régimes politiques est doublement problématique¹.

Tout d'abord, une telle approche s'appuie sur une conception étroite et institutionnelle de la censure, cette dernière se résumant à un interdit formel des productions culturelles par des institutions publiques explicitement chargées de cette tâche. Comme l'explique Julien Duval (2002, p. 31), cette manière de voir remonte, tout du moins en France, à la tradition littéraire et journalistique et « semble presque directement issu[e] du combat mené au XVIII^e siècle contre l'absolutisme et la censure royale » (Cerf, 1967 ; Birn, 2007). Aujourd'hui, la notion de la censure conserve ce caractère dénonciateur à l'encontre des entraves à la liberté de l'expression.

Ensuite et à l'inverse, le terme de censure tel qu'il est envisagé à partir du XIX^e siècle dans la psychanalyse et la sociologie désigne des « phénomènes tout à fait normaux, en ce sens qu'ils se manifestent quotidiennement et qu'ils semblent largement inhérents à la vie sociale » (Duval, 2002, p. 31). Dans la lignée de cette deuxième approche, les contraintes qui pèsent sur les agents des champs de production culturelle dans les sociétés dites « libérales » ont été notamment conceptualisées en termes de censure « structurale » (Bourdieu, 2001) et/ou « invisible » (Bourdieu, 1996 ; Champagne, Marchetti, 2002 ; Durand, 2006) liée aux univers sociaux et/ou professionnels dans lesquels elle s'exerce. Cette dernière plus extensive englobe la législation qui limite de fait la liberté d'expression (par exemple, l'interdiction de faire l'apologie du terrorisme ou les

1. Pour une discussion des différentes approches à la censure, y compris en termes de dépassement ou de persistance dans les sociétés libérales, voir par exemple Méon (2005) ; Martin (2009).

mesures de protection des mineurs), les effets de concurrence et autres « impératifs » économiques, sociaux, religieux, imposés par la structure des champs concernés, des formes de dissuasion telles que les procès en diffamation, l'autocensure, qui peut aussi renvoyer à des logiques politiques, commerciales et professionnelles ou encore la responsabilité des auteurs. Quel que soit le jugement moral que l'on puisse porter sur ces phénomènes, ils déterminent en partie les productions culturelles et leur diffusion en y imposant des cadres plus ou moins formels ou tacites, sans qu'il existe forcément des institutions en charge de les faire respecter. Pour autant, cela ne signifie bien évidemment pas, comme le montrent les auteurs de cet ouvrage, que les pratiques et les discours des agents des champs de production culturelle ne s'inscrivent pas dans un espace des possibles, même s'il est délimité, c'est-à-dire qu'ils ont des marges de manœuvre dans certaines limites.

Ainsi, on pourrait parler de deux pôles conceptuels dans les approches de la censure : Robert Darnton (2014, p. 12) aborde le premier en évoquant le « récit de la lutte entre la liberté d'expression et les tentatives des autorités politiques et religieuses pour la réprimer » ; il caractérise le second comme la « description des contraintes en tout genre qui inhibent la communication ». Cette dualité des approches peut paraître problématique pour le chercheur en sciences sociales s'il s'agit d'une invitation à faire un choix exclusif. Si on n'adopte que la seconde perspective, on peut se poser la question de la pertinence de l'usage de la notion de censure dans les contextes dits « autoritaires », qui se caractérisent objectivement par des conditions plus restrictives de prise de parole publique, notamment pour ce qui est de l'expression politique ou « protopolitique² ». Par exemple, dans le contexte post-soviétique, avec son histoire politique spécifique, devrait-on parler de censure, ou faudrait-il privilégier un autre terme

2. Les mouvements protopolitiques sont des mouvements qui ont une signification et un rôle dans le politique, mais dont les acteurs agissent en fonction des logiques qui ne sont pas celles de la compétition politique classique ou des instruments traditionnels de représentation politique (Mauger, 2006).

pour ne pas confondre, comme on va le voir, la censure formelle soviétique et les cadres restrictifs contemporains qui régissent les activités culturelles ? On court en effet non seulement le risque de prêter le flanc à la critique du « relativisme », souvent utilisée contre certaines théories sociologiques (Martin, 2016, p. 9), mais aussi celui d'adopter une approche selon laquelle tout serait *a priori* censure, puisque les facteurs qui limitent le champ des possibles dans les prises de position et les pratiques sont par définition innombrables.

En même temps, en se tenant à la vision stricte de la censure, on risque de ne pas remarquer le contrôle diffus et informel des pratiques et des discours, parce que les modalités de contrôle vont bien au-delà des méthodes ouvertement restrictives et formalisées, y compris dans les systèmes dits autoritaires. Comme l'explique Jean-Mathieu Méon (2005, p. 151), « le contrôle ne relève alors ni d'une permanence historique (le "toujours pareil") ni d'une disparition inéluctable mais se caractérise par une transformation de ses modalités ». De plus, les transformations technologiques, notamment celles liées à la propagation des médias audiovisuels transfrontières (Mattelart, 2002) et aujourd'hui des technologies numériques, facilitent potentiellement la production et la diffusion des biens culturels. S'agissant de ces dernières, la baisse sensible des coûts permettrait plus facilement d'écrire des textes, de composer de la musique, de réaliser des films et surtout de diffuser ses œuvres en dehors des circuits « officiels ». Dans ces conditions, un système centralisé de censure se confronterait à des limites en termes d'efficacité³. Pourtant, le numérique fait également naître de nouvelles formes de contraintes : d'une part, les grands acteurs économiques – Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft (GAFAM) – et d'autres institutions transnationales, telles que Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN), Internet Engineering Task Force (IETF), World Wide Web Consortium (W3C), ou encore les Réseaux IP Européens

3. Sur ce point, voir, par exemple, Faris, Wang & Palfrey (2008) ; sur le contrôle de l'Internet en Russie, voir Deibert, Rohozinski, (2010, p. 15-34) ; Oates (2013) ou encore Soldatov & Borogan (2015).

comme le Network Coordination Centre (RIPE NCC), détiennent le contrôle de l'infrastructure numérique et influencent par là même les contenus et les pratiques du web ; d'autre part, les États cherchent depuis plusieurs années à renforcer leur influence dans le domaine numérique, à y légiférer, y imposer des contraintes ou à garantir des libertés (Benyekhlef, 2002 ; Bellanger, 2012 ; Bonnet et Türk, 2017 ; Mueller, 2017).

Le pari du présent ouvrage⁴ est de croiser ces deux regards sur la censure afin de souligner la diversité des mécanismes de contrôle et de contrainte qui s'imposent à la production et la diffusion culturelles contemporaines – ce qui n'exclut bien évidemment pas une perspective historique –, tout en dégagant aussi des homologies dans leurs applications, les facteurs de leur émergence et les effets qu'ils produisent sur les acteurs comme sur les structures. Au-delà de la diversité des approches théoriques et des disciplines des auteurs, cet ouvrage fait également surgir à travers sa lecture une comparaison entre plusieurs espaces politico-géographiques : les situations dans l'espace post-soviétique actuel (Biélarus et Russie), qui sont fortement privilégiées ici, sont mises en regard avec les cas marocain et français pour les médias, mais aussi un autre exemple français à propos de la littérature jeunesse. Dans son histoire comparée sur la censure dans l'édition littéraire en France au XVIII^e siècle, en Inde coloniale au XIX^e siècle et en RDA au XX^e siècle, Robert Darnton a montré tout l'intérêt de cette approche comparative pour décrire les relations entre auteurs et censeurs. De même, plusieurs numéros de revue (Bruyère & Touillier-Feyerabend, 2006 ; Brun & Roussin, 2020) et livres collectifs (Billiani, 2014 ; Martin, 2016) en langue française ont

4. Cet ouvrage est issu d'une partie des communications retravaillées d'une journée d'études (« Regards croisés sur la censure. Les modes de contrôle de la production culturelle sous différents régimes politiques ») qui s'est tenue le 4 octobre 2017 dans les locaux de l'EHESS à Paris. Organisée par les coordinateurs du présent livre à l'initiative de Yauheni Kryzhanouski, cette manifestation a bénéficié du soutien du Centre d'études des Mondes Russe, Caucasien & Centre-Européen (CERCEC), du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) et du Centre Européen de Sociologie et de Science Politique (CESSP).

donné à voir, comme cet ouvrage, les logiques de contrôle à l'œuvre dans des champs culturels nationaux très différenciés. Ces mécanismes sont ici également analysés dans plusieurs champs de production culturelle, et non pas seulement dans l'un d'entre eux ou au sein de leurs fractions les plus prestigieuses : l'édition littéraire pour la jeunesse et les adolescents, le journalisme, le théâtre et la musique. Les types de terrain et les niveaux d'analyse varient eux aussi : certaines contributions se penchent sur un cas précis, d'autres s'appuient sur la comparaison d'un nombre plus important de situations de censure. Enfin, en rupture avec des livres de synthèse ou des essais de réflexion qui ont bien évidemment leurs logiques et leurs intérêts scientifiques, cet ouvrage entend plutôt analyser ces phénomènes de contrôle des biens culturels à partir de travaux de terrain de longue durée, c'est-à-dire avec une approche résolument empirique.

En dépit de la diversité des espaces culturels et nationaux étudiés, les conclusions des contributions présentées ici sont convergentes sur le retrait de la censure formelle au profit de son « euphémisation » à travers des mécanismes indirects, notamment économiques, la montée d'une (auto)censure implicite qui s'inscrit dans un système diffus où la pression des structures sociales et les acteurs « profanes » prennent le relais des instruments formalisés et des institutions spécifiques explicitement chargées du contrôle de l'expression publique. Tout se passe comme si le consensus formel post-guerre froide sur l'importance de la liberté d'expression, au lieu de mettre fin à la censure (y compris politique), avait provoqué sa transformation en favorisant des formes qui échappent au moins en partie à l'approche juridique et stricte, mais dont les effets et les logiques sont souvent semblables. Ce travail complète ces nombreux travaux regroupés parfois sous les appellations de « post-censure » (Brun & Roussin, 2020) ou de « New Censorship Theory » (Bunn, 2015 ; Schimpfössl *et al.*, 2020). Il s'inscrit également dans le prolongement de la parution récente de plusieurs numéros de revues francophones consacrés aux censures – *Ethnologie française* (Bruyère & Touillier-Feyrabend, 2006), *Terrains* (Candea, 2019), *Communications* (Brun & Roussin, 2020). L'étude

des processus de contrôle de la production et de diffusion des biens culturels semble en effet intéresser de plus en plus d'autres sciences humaines et sociales que l'histoire (Ory, 1997 ; Mollier, 2005), les études littéraires et le droit (Dhoquois & Prassolof, 1984 ; Dury, 1995 ; Laussinote, 2002) qui dominaient jusque-là les recherches en langue française. En effet, cette vaste littérature souvent focalisée sur l'espace français a des points d'entrée récurrents : les grands conflits et « affaires » de l'histoire politique, littéraire et religieuse nationale (Liens, 1971 ; Stora-Lamarre, 1990 ; Merkle, 1994 ; Gouanvic, 2002 ; Disegni, 2009 ; Forcade, 2016 ; Belin, 1913 ; Maire, 2007) ; le livre, tout particulièrement les romans, s'adressant majoritairement aux publics les plus dotés en capital culturel et la littérature ayant un contenu sexuel (Couturier, 1996) ou à destination des enfants (Gabilliet, 1999 ; Crépin, 2001) ; les films de cinéma (Douin, 2001 ; Caïra, 2005 ; Goddet, 2010 ; Esquerre, 2019) ou encore les dessins de presse (Delporte, 1995 ; Régnier *et al.* 1996 ; Navet-Bouron, 2000 ; Ory *et al.*, 2015).

L'ÉCONOMIE, LA MORALE ET LA POLITIQUE : NOUVELLES FORMES DIFFUSES ET INVISIBLES DE CONTRÔLE POLITIQUE DES PRODUCTIONS CULTURELLES (BÉLARUS ET RUSSIE POST-SOVIÉTIQUES)

La première partie de l'ouvrage fait dialoguer deux textes analysant la manière dont les formes de contrôle politique s'exercent, d'une part, sur les groupes musicaux dits « contestataires » au Bélarus à partir de la fin des années 1990 et en Russie depuis la fin de la décennie 2000, et, d'autre part, sur la production des pièces de théâtre en Russie depuis 2012, c'est-à-dire au début du troisième mandat de Vladimir Poutine et de l'affaire des « Pussy Riot »⁵. Yauheni Kryzhanouski (chapitre 1) et Marie-Christine Autant-Mathieu (chapitre 2) expliquent respectivement comment et pourquoi les mécanismes de contrôle

5. Le nom renvoie au groupe punk composé de cinq jeunes femmes ayant chanté le 21 février 2012 dans la Cathédrale Saint-Sauveur de Moscou une « prière » appelant la Sainte-Vierge à chasser Vladimir Poutine.

des productions culturelles sont plus diffus que pendant la période soviétique où la censure était à la fois identifiée à des institutions d'État, brutale, et intervenait avant même la tenue des spectacles. En effet, si celle-ci au sens le plus strict est désormais officiellement interdite par les constitutions biélorusse (article 33) et russe (article 29.5), force est de constater qu'elle perdure sous d'autres formes, notamment à travers des logiques économiques et politico-morales.

Montrant que la censure doit être étudiée comme « un système plus général de gestion de la dissidence » qui concerne un large ensemble d'acteurs et non plus seulement des institutions officielles, Yauheni Kryzhanouski met au jour une série de contraintes politiques pesant sur les groupes de rock professionnels et les mouvements DIY (*Do-it-yourself*) anarcho-punk proches des groupuscules libertaires. Sa comparaison fait apparaître la montée des logiques économiques dans le contrôle de la production et de la diffusion des groupes contestataires et la relative invisibilité de la censure. Il pointe d'emblée les effets de la réglementation dans l'organisation des concerts : au Bélarus, sa complexité permet non seulement d'utiliser des arguments sécuritaires ou techniques, elle fait aussi peser une incertitude économique très efficace ; en Russie, celle-ci est également *de facto* un moyen de faire pression sur les gérants des salles. L'auteur montre également que, si les périodes de forte/faible intensité varient d'un espace national à l'autre, les annulations et interdictions de concerts s'inscrivent « dans une logique semblable de censure implicite, décentralisée et informelle » et sont fortement liées aux contextes politiques. Par ailleurs, Yauheni Kryzhanouski souligne trois autres formes d'intervention des institutions étatiques dans la tenue des concerts : la soumission des chansons aux organes responsables pour l'autorisation des concerts ; l'interruption de concerts accompagnée de coupures d'électricité ; les interventions policières visant le public et/ou des musiciens. Ces interdictions/annulations ont pour effet d'exercer la censure là encore par des agents hétérogènes, relevant du public comme du privé, et surtout de stopper les principales sources de recettes des groupes contestataires. La restriction de l'accès aux

médias participe également de ces nouvelles formes de censure économique, qu'il s'agisse de percevoir des droits de diffusion (Bélarus) ou de les payer pour promouvoir ses productions (Russie). Enfin, ne pas soutenir financièrement les artistes contestataires et les intimider par des pressions liées à leurs activités extra-musicales demeurent toujours des leviers de contrôle efficaces pour les institutions étatiques.

Dans le cas du théâtre russe, Marie-Christine Autant-Mathieu analyse davantage les discours à la fois nationalistes, religieux et moraux visant à justifier des interventions sur les contenus des pièces. Elle raconte des cas de censure emblématiques : les expulsions successives de Teatr.doc, une petite structure indépendante située au centre de Moscou, et bien évidemment l'« affaire Serebrennikov » qui a été largement médiatisée en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, le metteur en scène et cinéaste étant poursuivi et condamné à trois ans avec sursis pour détournement de fonds présumé. L'auteure insiste ainsi sur la manière dont les textes dramatiques contemporains sont de plus en plus encadrés par une législation protégeant les publics de « l'offense aux sentiments religieux », des usages de « mots grossiers » et des contenus jugés dangereux, notamment par l'instauration de limites d'âge de plus en plus strictes. Cette normalisation est également manifeste dans la politique culturelle de l'État russe, tout particulièrement dans la défense du « service de la patrie », du respect des valeurs de la famille et de la communauté humaine dominantes au sein des autorités religieuses traditionnelles. Marie-Christine Autant-Mathieu explique que « les obligations des responsables des affaires culturelles (*goszadanie*) se différencient de celles de l'URSS par leur côté marketing : « Selon la logique du marché, l'État est un investisseur, il a le droit d'évaluer la qualité du produit qui a été fait avec son argent. La culture est un domaine où les valeurs morales sont mises au point, imposées et soutenues. » ». L'intérêt de son texte tient enfin au fait qu'elle restitue les grands pôles de l'espace des réactions dans l'univers théâtral : d'un côté, les résistances collectives peu suivies de certains artistes emblématiques, dont l'acteur Konstantin Rajkin qui s'inquiète des justifications

nationalistes croissantes et du risque de la « commande d'État » ; de l'autre, des prises de position défendant l'individualisme et l'indépendance (incarnées par l'artiste frondeur Konstantin Bogomolov ou l'acteur, dramaturge et directeur artistique Ivan Vyrpaeu), préférant jouer avec les interdits sans être dans la confrontation collective et frontale ; d'autres encore comme Boris Jukhananov, le directeur du centre culturel « Elektroteatr Stanislavski », professent « le non-engagement, un repli dans l'art pour l'art » pour (sur)vivre dans ce contexte.

CONTRAINTES ORDINAIRES DE LA PRODUCTION DE L'INFORMATION ET SPÉCIFICITÉS NATIONALES EN FRANCE, EN RUSSIE ET AU MAROC

Rassemblant trois textes sur les logiques de production de l'information dans les médias de grande diffusion, la deuxième partie remet également en cause les classifications simplistes des régimes politiques. Sa lecture fait en effet apparaître par la comparaison des chapitres toute la complexité des phénomènes de censure/autocensure et une série de tendances convergentes, alors même que les trois espaces nationaux étudiés successivement (France, Maroc et Russie) sont classés dans des catégories politologiques distinctes. En effet, les trois chapitres donnent à voir, dans le prolongement de la première partie, un exercice diffus et plus invisible de la censure, qui tranche avec les analyses dominantes sur les dépendances (et les censures) directes entre, d'un côté, l'État ou les actionnaires et, de l'autre, les journalistes. Les auteurs insistent également sur le poids de l'autocensure pour comprendre la production de l'information grand public, même si bien évidemment l'espace du dicible est spécifique à chaque espace national, ce qui n'exclut pas de « jouer » dans le cadre de cet espace des possibles. Autrement dit, ces trois chapitres permettent d'entrer dans les contraintes ordinaires et concrètes de la production de l'information en déterminant les spécificités de chaque espace national et les logiques (économiques, politiques, professionnelles, etc.) qui y dominent.

Dans le chapitre 3, Ivan Chupin et Renata Mustafina nuancent les travaux caricaturant les médias russes qui seraient tous inféodés à l'État et/ou à quelques hommes d'affaires. S'ils ne contestent pas ces dépendances réelles et l'existence de cas de censure directe, ils expliquent combien ceux-ci empêchent de voir les situations plus ordinaires, beaucoup plus fréquentes et puissantes. Leur travail s'appuie tout d'abord sur la production d'une émission de télévision articulée autour d'un entretien avec des agents du champ du pouvoir, qui est diffusée sur la Première chaîne, propriété de l'État aux trois quarts, émission incarnée par son présentateur vedette Vladimir Pozner. Ensuite, par contraste, les deux auteurs ont étudié des programmes de la chaîne NTV, détenue majoritairement par le holding Gazprom media et très dépendante de l'État depuis les années 2000, pratiquant la commande politique, c'est-à-dire qui produisent des reportages ayant toutes les apparences d'une investigation journalistique visant à décrédibiliser les opposants au pouvoir en place. Ce genre s'inscrit dans la tradition du *kompromat*, une pratique courante en ex-URSS consistant à dévoiler des « documents compromettants ».

La première étude de cas, l'émission Pozner, révèle que la censure *a priori* est relativement rare. C'est en effet davantage dans les choix des invités, notamment de concert avec le directeur de la chaîne, l'autocensure du présentateur vedette et sa connaissance du jeu politico-médiatique que peuvent se comprendre l'univers de contraintes dans lequel il travaille. En effet, si Vladimir Pozner ne peut inviter des représentants de l'opposition, cela ne l'empêche pas de malmener certains de ses interviewés, de rendre publiques les censures dont il estime être victime ou encore de s'exprimer dans des médias plus critiques à l'égard du pouvoir. Ivan Chupin et Renata Mustafina expliquent à la fois les conditions qui rendent possible cette position d'autonomie relative dans l'univers journalistique et politique russe et comment ces mécanismes s'exercent sans qu'il y ait nécessairement d'interventions politiques directes.

Le second exemple fait apparaître non pas la censure au sens étroit du terme, mais plutôt la création de contenus ayant toutes les

apparences de la crédibilité journalistique visant à attaquer les « critiques » du pouvoir. Les auteurs détaillent ainsi ce type de reportages de commande favorisant le « scandale » et recueillant d'importants succès d'audience. Ces productions en lien direct avec l'actualité politique accusent les opposants d'être des agents de pays étrangers qui les financeraient, d'être proches de groupes mafieux, des criminels voire de terroristes. Depuis quelques années, c'est également de plus en plus souvent la vie intime des contestataires qui est dévoilée et attaquée.

Si ce sont également des programmes de télévision qu'analyse Jérôme Berthaut dans le chapitre 4, la « censure structurale » ou la « double censure économique » qu'il décrit à propos des contenus des émissions de reportages grand public diffusées en France entre 2011 et 2016 est d'un autre ordre. Là encore, dans une approche sociologique de cette notion empruntée à Pierre Bourdieu, il montre tout d'abord qu'elle se comprend par l'économie (au sens large) de la télévision française, de la publicité et des aides publiques. En effet, Jérôme Berthaut décrit combien « les recompositions capitalistiques des chaînes de télévision et de certaines grandes sociétés de production audiovisuelle, les recommandations des régies publicitaires sur la programmation, ainsi que la redéfinition de l'attribution des aides publiques à la production » ont affecté les positions des diffuseurs (les chaînes de télévision) et des producteurs (les sociétés de production sous-traitantes). L'auteur explique par exemple la déspecialisation de l'agence Capa, rachetée par une filiale de TF1, le développement des sujets omnibus pouvant être vus par toute la famille qu'incarnent les programmes dédiés aux reportages sur TF1 le week-end ou encore les effets de l'arrivée des nouvelles chaînes de la TNT.

Cette « censure structurale » engendre des formes d'autocensure chez les dirigeants des entreprises de production sous-traitantes. Parce qu'ils doivent s'ajuster aux attentes de leurs clients, notamment les nouvelles chaînes de la TNT ou les nouveaux espaces de programmes des chaînes hertziennes, et trouver les moyens de produire à moindre coût, ils tendent à privilégier certains formats et sujets au détri-

ment d'autres et à imposer de nouvelles conditions économiques de production plus contraignantes. Ils sont à la fois jugés sur leur capacité à satisfaire les demandes des chaînes et à gérer leurs coûts. Du coup, les formats courts les plus liés à l'actualité immédiate tendent à être produits de plus en plus par les grandes agences et sociétés de production liées aux grandes chaînes, les PME sous-traitantes se tournant vers des formats plus longs et rentables parce qu'ils sont éligibles aux financements publics. La coproduction avec des chaînes étrangères et le développement d'un second marché alimenté par la revente des programmes ont également des effets sur les contenus des reportages.

On retrouve dans le chapitre 5 cette étude des contraintes ordinaires de la production de l'information dans un autre espace national, le Maroc, et dans un autre type de supports, celui de la presse d'information générale et économique privée (papier et électronique) non partisane. Comme Ivan Chupin et Renata Mustafina, Abdelfettah Benchenna et Dominique Marchetti analysent comment à des modes de contrôle politiques très répressifs et directs (ici de l'indépendance du Maroc en 1956 au début des années 1990) ont progressivement succédé d'autres mécanismes. Dans la période de forte censure, les autorités marocaines contrôlaient l'offre politique et par conséquent journalistique et l'espace des publics, en restreignant socialement le public potentiel de la presse écrite. Ce fort contrôle politique s'est relâché lors de la relative libéralisation économique et politique au début des années 1990, quand les fractions dominantes du champ du pouvoir ont autorisé la parution d'une nouvelle génération de titres de la presse non partisane, et lorsque, sous l'effet du développement de l'éducation, le public de la presse s'est développé. La presse papier (tout particulièrement populaire) en langue arabe cette fois-ci a émergé. La deuxième période de rupture plus contemporaine correspond à l'accélération du développement des sites d'information sur internet à la suite des « soulèvements » dans plusieurs pays majoritairement de langue arabe à partir de 2011. Les transformations progressives des pratiques de consommation

médiatique sous l'effet du développement d'internet sont à l'origine de cette explosion de l'offre numérique.

Les formes de contrôle de l'espace de la presse marocaine se sont tout d'abord transformées depuis le début des années 2000 *via* les instruments économiques qui sont, au Maroc comme dans d'autres pays (Kryzhanouski, 2017), un des moyens de peser politiquement de manière moins visible qu'auparavant sur la structuration de cet espace. Les cadres dirigeants des journaux continuent à se fixer pour règle de ne pas dépasser les « lignes rouges » définies par le pouvoir politique : la monarchie, l'intégrité territoriale et l'Islam, la religion majoritaire. Abdelfettah Benchenna et Dominique Marchetti pointent une autre série de logiques politico-économiques efficaces : les sanctions judiciaires (notamment les condamnations financières importantes), la création d'une nouvelle offre numérique liée au champ du pouvoir, le contrôle des circuits de distribution des journaux papier et de la publicité, puis enfin la mise en place de nouveaux dispositifs d'aides publiques très sélectifs.

Ensuite, les auteurs décrivent un usage politique moins visible des outils juridiques. Ces fractions dominantes du champ du pouvoir se sont adaptées aux mutations que connaissent les médias depuis le début des années 1990 (internationalisation, numérisation, etc.) pour maintenir leur emprise. Les procédures judiciaires récurrentes contre des responsables de sites web en témoignent, tout comme la réorganisation juridique et politique du champ journalistique à travers la refonte du « code de la presse » en 2016. Une des principales manières de peser sur l'activité journalistique pour l'État est l'encadrement légal de l'espace professionnel lui-même. La régulation des conditions d'entrée et d'exercice dans la profession sont historiquement un instrument important. Cependant, les instruments juridiques les plus contraignants sont surtout liés aux « lignes rouges » nationales qui délimitent fortement « l'espace du pensable » (Bourdieu 1981, p. 4), c'est-à-dire des discours publics autorisés dans l'espace journalistique, une des « compétences » des journalistes sur place consistant à savoir en « jouer » s'ils veulent continuer de

travailler sur le territoire national. Les affaires pénales semblent une autre manière de peser sur l'activité des journalistes, ce chapitre faisant écho aux textes de Marie-Christine Autant-Mathieu ou d'Ivan Chupin et Renata Mustafina. En effet, les usages des textes juridiques ne renvoient pas seulement à des plaintes contre des journalistes dans l'exercice de leur profession mais elles visent désormais leur vie privée.

LA « MORALE » ET SES INTÉRÊTS : L'ÉDITION LITTÉRAIRE FACE AUX CONTRAINTES DE LA « PROTECTION DE LA JEUNESSE » (LA FRANCE ET LA RUSSIE DES ANNÉES 2010)

La troisième partie restitue d'autres « lignes rouges » dans deux espaces littéraires nationaux en apparence très différents (la France et la Russie). Les auteurs donnent à voir les étapes du processus d'édition et de diffusion de la littérature pour de jeunes publics. Ces enjeux apparaissent d'autant plus importants qu'il s'agit en France comme en Russie d'un des sous-espaces du marché du livre qui s'est le plus développé et renouvelé durant les deux dernières décennies. L'intérêt de cette comparaison est de faire émerger les manières dont s'exercent les mécanismes d'autocensure chez les auteurs comme les éditeurs et les restrictions des contenus dicibles dans ces deux champs littéraires nationaux.

Ainsi, dans le chapitre 7 qui s'appuie notamment sur des entretiens avec les quatre auteurs de l'ensemble romanesque à destination des adolescents qu'ils nomment *Virus*, Florence Eloy et Tomas Legon étudient, dans un premier temps, les discours enchantés sur la liberté de création dans la littérature jeunesse en France. En effet, celle-ci serait possible parce que les auteurs s'adresseraient à un « lecteur universel » adolescent finalement peu différent de celui des adultes et « mature », c'est-à-dire auquel on peut faire confiance même s'il est considéré comme un être en construction. Autrement dit, la question de la censure ne se pose pas pour eux.

Pourtant, dans un second temps, Florence Eloy et Tomas Legon montrent qu'aujourd'hui c'est moins la législation elle-même –

datant de 1949 – qui s'impose aux différents agents de la production littéraire que son incorporation à la fois positive et subjective. En effet, ils décrivent les mécanismes d'autocensure des auteurs et des éditeurs de la littérature jeunesse. Ceux-ci ne sont bien évidemment pas perçus comme tels mais ils sont intégrés « à des routines de travail ». Les auteurs, notamment au nom de la « responsabilité de l'écrivain », anticipent ainsi les catégories de perception des publics des éditeurs : délivrer des messages positifs à un public perçu comme « fragile » et contribuer à sa « formation ». Florence Eloy et Tomas Legon font toutefois apparaître des principes de variation entre, d'un côté, des éditeurs défendant une « exigence de création » et, de l'autre, ceux qui mettent en avant leur connaissance sur les attentes supposées de ces publics spécifiques. Les deux auteurs émettent en conclusion l'hypothèse que le degré d'autocensure varie selon les sous-champs de la production jeunesse, celui-ci étant probablement plus prégnant dans les circuits de grande diffusion que dans ceux de la production restreinte.

Le chapitre 8, signé par Bella Ostromoukhova, étudie également avec une approche en partie semblable les enjeux de la « protection de la jeunesse » dans un autre espace national, celui de la Russie contemporaine. Le marché du livre jeunesse s'y est, comme en France, considérablement développé ces deux dernières décennies, notamment sous l'effet du « baby-boom encouragé par des politiques publiques natalistes » et du « développement d'infrastructures d'éducation et de loisirs liées à l'enfance » (Kukulin & Maëfis, 2010, p. 6). Si ce secteur est fortement concentré autour de sept grands groupes proposant notamment un catalogue de grands classiques russes, une multitude de petits éditeurs sont apparus depuis le milieu des années 2000, affichant leur volonté de promouvoir à la fois la traduction d'ouvrages étrangers et des auteurs russes avec l'objectif d'exporter leurs productions. C'est sur cette fraction que se concentre l'enquête de Bella Ostromoukhova.

Elle restitue tout d'abord les principales contraintes auxquelles sont confrontés auteurs et éditeurs de la littérature jeunesse. Il n'y est certes plus question du censeur officiel de l'URSS incarné par le *Glavlit*

(l'organe d'État soviétique chargé de la censure de 1922 à 1991), mais il n'en demeure pas moins que l'espace discursif est soumis non seulement à un cadre légal large et contraignant en matière de « protection de la jeunesse », mais aussi à des controverses morales et politiques récurrentes autour de la sortie d'ouvrages. Ces « affaires » mobilisent des publics spécifiques, et tout particulièrement des spécialistes intervenant au nom d'« un savoir psychologique et pédagogique de l'enfance et de l'adolescence ». Bella Ostromoukhova prend notamment l'exemple emblématique d'un livre relatant une autre histoire du siège de Leningrad pendant la Seconde Guerre mondiale, entrant en conflit avec ses représentations officielles.

Comme les auteurs de plusieurs chapitres de l'ouvrage présenté ici, Bella Ostromoukhova décrit ensuite les manières dont les éditeurs, placés au centre de son enquête, apprennent à intégrer cet ensemble de contraintes, ce qui constitue une forme de « censure préventive ». Au-delà des compétences spécifiques traditionnelles liées au métier lui-même (apprécier la « qualité » d'un manuscrit, anticiper sur les réceptions des publics, etc.), la capacité à jouer avec les limites à ne pas franchir pour éviter des sanctions économiques et/ou politiques fait partie des compétences collectives décisives dans une maison d'édition jeunesse en Russie. Parmi elles, figure également la capacité à anticiper les réactions potentielles des lecteurs et leur mobilisation éventuelle. Ce texte fait notamment écho à celui de Marie-Christine Autant-Mathieu (chapitre 2) sur le théâtre en Russie quand il montre qu'aux tabous légaux comme « la propagande des rapports sexuels non traditionnels », la présence même de corps nu ou encore l'application très stricte de la classification par âge s'ajoutent certains sujets touchant à l'histoire nationale (le siège de Leningrad mais aussi la guerre récente en Ukraine). Autrement dit, la censure se manifeste à travers une réduction de l'espace du dicible.

Enfin, Bella Ostromoukhova montre que ce faisceau de contraintes s'exerce également après la publication des ouvrages, en relatant ce qu'elle appelle des « cas de censure post-factum ». Par-delà des sanctions judiciaires habituelles (amende, gel des ventes,

destruction des stocks), d'autres sanctions économiques (liquidation de l'entreprise) ou pénales (peines de prison) peuvent être prononcées. Là encore, comme dans le cas du théâtre en Russie, la mobilisation d'« entrepreneurs de morale » autour de la publication et la circulation d'ouvrages peut produire des effets directs sur la vente, l'auteure concluant que « le critère de l'offre et de la demande » vient donner parfois « une justification acceptable, aux yeux de la librairie, à la contrainte extérieure la poussant à restreindre [son] offre ».

BIBLIOGRAPHIE

- BELIN Jean-Paul (1913), *Le Commerce des livres prohibés à Paris de 1750 à 1789*, New York : Burt Franklin.
- BELLANGER Aurélien (2012), *La théorie de l'information*, Paris : Gallimard.
- BENYEKHEF Karim (2002), « L'Internet : un reflet de la concurrence des souverainetés », *Lex Electronica*, vol. 8, n° 1.
- BILLIANI Francesca (ed.) (2014), *Modes of censorship and translation : national contexts and diverse media*, New-York : Routledge.
- BIRN Raymond (2007), *La Censure royale des livres dans la France des Lumières*, Paris : Odile Jacob.
- BONNET Julien & TÜRK Pauline (2017), « Le numérique : un défi pour le droit constitutionnel », *Les Nouveaux Cahiers du Conseil constitutionnel*, n° 4, pp. 13-24.
- BOURDIEU Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil.
- BOURDIEU Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir.
- BRUN Catherine, ROUSSIN Philippe (2020), « Présentation », *Communications*, n° 106, pp. 13-16.
- BRUYÈRE Claire & TOUILLIER-FEYRABEND Henriette, dir. (2006), « De la censure à l'autocensure », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 1.
- BUNN Matthew (2015), « Reimagining repression: New censorship theory and after », *History and Theory*, n° 54, pp. 25-44.
- CAÏRA Olivier (2005), *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris : CNRS Éditions.
- CANDEA Matei, dir. (2019), « Censures », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 72, pp. 4-23.
- CHAMPAGNE Patrick & MARCHETTI Dominique, dir. (2002), « Censures

- visibles, censures invisibles », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106.
- CERF Madeleine (1967), « La Censure Royale à la fin du dix-huitième siècle », *Communications*, n° 9, pp. 2-27.
- COUTURIER Maurice (1996), *Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros*, Paris : Champ Vallon.
- CRÉPIN Thierry (2001), « Haro sur le gangster ! » *La moralisation de la presse infantine 1934-1954*, Paris : CNRS Éditions.
- DARNTON Robert (2014), *De la censure*, Paris : Gallimard.
- DEIBERT Ronald & ROHOZINSKI Rafal (2010), « Control and Subversion in Russian Cyberspace », in Ronald Deibert, John Palfrey, Rafal Rohozinski & Jonathan Zittrain (dir.), *Access Controlled. The Shaping of Power, Rights, and Rule in Cyberspace*, Cambridge, London : MIT Press, pp. 15-34.
- DELPORTE Christian (1995), « Images d'une guerre franco-française : la caricature au temps de l'Affaire Dreyfus », *French Cultural Studies*, vol. 6, n° 17, pp. 221-248.
- DHOQUOIS Régine & PRASSOLOF Annie, dir. (1984), « Droit et littérature », *Actes*, n°s 43-44.
- DISEGNI Silvia (2009), « Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 121, n° 2, pp. 427-462.
- DOUIN Jean-Luc, 2001 [1998], *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris : PUF.
- PASCAL Durand (2006), *La censure invisible*, Arles : Actes Sud.
- ESQUERRE Arnaud (2019), *Interdire de voir : sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris : Fayard.
- FARIS Robert, WANG Stephanie & PALFREY John (2008), « Censorship 2.0 », *Innovations: Technology, Governance, Globalization*, vol. 3, n° 2, pp. 165-187.
- FORCADE Olivier (2016), *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris : Fayard.
- GABILLIET Jean-Paul, dir. (1999), « On tue à chaque page ! » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris : Éditions du Temps, Musée de la Bande dessinée.
- GODET Martine (2010), *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris : CNRS Éditions.
- GOUANVIC Jean-Marc (2002), « John Steinbeck et la censure : le cas de *The Moon is Down* traduit en français pendant la Seconde Guerre mondiale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 2, pp. 191-202.

- KRYZHANOUSKI Yauheni (2017), « Gouverner la dissidence. Sociologie de la censure sous régime autoritaire : le cas du rock contestataire biélorusse », *Critique internationale*, n° 76, pp. 123-145.
- KUKULIN Ilya & MAËFIS Marija (2010), *Aspects politiques de la « nouvelle parentalité »* (« *Novoe roditel'stvo i ego političskie aspekty* »), *Pro i Kontra*, janvier-avril, pp. 6-19.
- LAUSSINOTE Sylvia (2002), « Quand le droit coupe la littérature : la censure », *Europe*, n° 876, pp. 183-199.
- LIENS Georges (1971), « La commission de censure et la commission de contrôle postal à Marseille pendant la première guerre mondiale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 18, n° 4, pp. 649-667.
- MAIRE Catherine (2007), « L'entrée des "Lumières" à l'Index : le tournant de la double censure de l'Encyclopédie en 1759 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, pp. 108-139.
- MARTIN Laurent (2006), « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n° 21, pp. 331-345.
- MARTIN Laurent, 2009, « Censure répressive et censure structurale : comment penser la censure dans le processus de communication ? », *Questions de communication*, n° 15, pp. 67-78.
- MARTIN Laurent (2016), *Les censures dans le monde : XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- MATTELART Tristan (dir.) (2002), *La mondialisation des médias contre la censure. Tiers Monde et audiovisuel sans frontières*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.
- MAUGER Gérard (2006), *L'Émeute de novembre 2005 : une révolte protopolitique*, Paris : Éditions du Croquant.
- MÉON Jean-Mathieu (2005), « Contrôle concerté ou censure ? L'euphémisation du contrôle public des médias et sa légitimation », *Raisons politiques*, n° 17, pp. 149-160.
- MERKLE Denise (1994), « Émile Zola devant la censure victorienne », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 1, pp. 77-91.
- MOLLIÉ Jean-Yves, dir. (2005), *La censure de l'imprimé : Belgique, France, Québec et Suisse romande - XIX^e et XX^e siècles*, Québec : Nota Bene.
- MUELLER Milton (2017), *Will the Internet fragment? Sovereignty, globalization and cyberspace*, Cambridge, Polity press.
- NAVET-BOURON Françoise (2000), « Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 197, pp. 7-19.

- OATES Sarah (2013), *Revolution Stalled. The Political Limits of the Internet in the Post-Soviet Sphere*, Oxford, New York : Oxford University Press.
- ORY Pascal (dir.) (1997), *La censure en France à l'ère démocratique*, Bruxelles : Éditions Complexe.
- ORY Pascal, DELPORTE Christian, TILLIER Bertrand, BIHL Laurent, PIERRAT Emmanuel et al. (2015), *La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde Éditions.
- RÉGNIER Philippe & al., dir. (1996), *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ? La Caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- SCHIMPFÖSSL Elisabeth, YABLOKOV Ilya, ZEVELEVA Olga, FEDIRKO Taras & BAJOMI-LAZAR Peter (2020), « Self-censorship narrated : Journalism in central and eastern Europe », *European Journal of Communication*, vol. 35, n° 1, pp. 3-11.
- SOLDATOV Andreï, BOROGAN Irina (2015), *The Red Web. The Struggle Between Russia's Digital Dictators and the New Online Revolutionaries*, New York : Public Affairs.
- STORA-LAMARRE Annie (1990), *L'enfer de la III^e République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris : Imago.

**LES FORMES DE CONTRÔLE POLITIQUE SUR
LES PRODUCTIONS CULTURELLES :
MUSIQUE PROTESTATAIRE ET THÉÂTRE
DANS L'ESPACE POST-SOVIÉTIQUE**

&ÉTudes Travaux 2020

NOUVELLES CENSURES SOUS RÉGIME AUTORITAIRE

LA MUSIQUE PROTESTATAIRE EN RUSSIE ET AU BÉLARUS POSTSOVIÉTIQUES*

YAUHENI KRYZHANOUSKI

SAGE – Sociétés, Acteurs, Gouvernements en Europe, Université de Strasbourg/CNRS ;
CRAL – Centre de recherches sur les Arts et le Langage, EHESS/CNRS ;
CERCEC – Centre d'étude des mondes russe, centre-européen & caucasien,
CNRS/EHESS

** Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier de l'EHESS pour le projet de recherche « Gouverner la dissidence : sociologie de la censure sous régime autoritaire contemporain ».*

Le Bélarus et la Russie appartiennent à la catégorie des systèmes politiques qui a donné lieu depuis les années 2000 à l'émergence d'une panoplie de qualificatifs originaux : régimes hybrides (Diamond, 2002), autoritarismes compétitifs (Levitsky & Way, 2010) ou électoraux (Schedler, 2006), Frankenstate (Scheppelle, 2013), pseudo-démocraties (Diamond, 2002), démocraties (Liniger-Goumaz, 1992), etc. Ces différentes notions renvoient à une réalité commune. Il s'agit de régimes politiques qui s'appuient officiellement sur des institutions et normes inspirées des démocraties libérales (élections d'apparence compétitives, séparation des pouvoirs, liberté de parole et autres droits politiques inscrits dans la constitution ou encore pluralisme politique formel) et qui ne sont *a priori* pas contradictoires avec les principes, les valeurs, voire les pratiques démocratiques tels qu'ils sont perçus en Occident. Cependant, ces systèmes sont essentiellement autoritaires au sens où les « pouvoirs d'État [y sont] concentrés dans les mains d'individus ou de groupes qui se préoccupent, avant toute chose, de soustraire leur sort politique aux aléas d'un jeu concurrentiel qu'ils ne contrôlèrent pas de bout en bout » (Hermet, 1985, p. 271). Ainsi, dans ces nouveaux systèmes autoritaires on constate soit une distorsion entre les normes et les valeurs proclamées d'un côté et la réalité des pratiques de l'exercice du pouvoir de l'autre, soit un assemblage spécifique des normes et des pratiques démocratiquement « convenables » séparément qui produit des effets de contrainte politique et de monopolisation du pouvoir : limitation du pluralisme par suppression de la véritable opposition, contrôle des médias, interventions dans le monde associatif, manque d'incertitude dans le cadre du vote etc. L'ensemble des contraintes politiques qui s'imposent à l'expression publique, c'est-à-dire la censure au sens large, constitue un des domaines où l'on peut voir concrètement l'opération des mécanismes de ces autoritarismes contemporains.

L'introduction générale à cet ouvrage mentionne deux approches à la censure : d'un côté une approche étroite, se concentrant sur les instruments régulateurs, les règles juridiques et les aspects institutionnels, d'un autre – une perspective plus inclusive, se référant à la censure

invisible (Bourdieu, 1996 ; Champagne & Marchetti, 2002 ; Durand, 2006), structurale (Bourdieu, 1982)¹, constitutive (Jansen, 1991), à la « nouvelle censure » (Müller, 2004) voir à la post-censure (Brun & Roussin, 2020). Si l'on adopte l'approche formelle pour étudier la censure au Bélarus et en Russie des années 2000-2020, on n'en trouvera que quelques atavismes, sans importance cruciale. La censure au sens étroit est officiellement proscrite² et, du point de vue juridique, la régulation de la production culturelle s'inspire des normes libérales. Il n'y a pas d'institution officiellement chargée du contrôle politique de la production culturelle. La justification des contraintes qui sont imposées à l'expression publique n'est pas ouvertement politique au sens où officiellement ce n'est pas la contestation de la domination des groupes qui détiennent le pouvoir qui fait l'objet de la censure ; cette dernière ne vise pas (officiellement, de nouveau) les adversaires de ces groupes en tant que tels, dans leur qualité d'opposants ou dissidents. Cependant, cela ne veut pas dire que l'expression politique est libre et que la censure politique au sens large est inexistante.

En étudiant les contraintes qui se posent à la musique contestataire en Russie et au Bélarus, je propose d'appliquer les deux approches à la censure (« classique » et « invisible/structurale ») en suivant deux lignes méthodologiques. D'un côté, je m'intéresse aux mécanismes qui défavorisent les prises de position contestataires, ce qui permet d'emblée de circonscrire l'analyse à la censure politique. De l'autre, je ne pose pas de rupture entre la censure formelle et invisible, en les traitant comme un *continuum* de contraintes plus ou moins restrictives et plus ou moins formalisées, le degré des restrictions variant en fonction de la société et de la période qu'on étudie. Ce contrôle ne provient pas nécessairement des institutions étatiques et il peut être exercé par différents types d'acteurs. Autrement dit, la prise en compte de cet agencement permet d'éviter la myopie de l'approche

1. Notamment le chapitre « Censure et mise en forme ».

2. Dans les deux pays cette interdiction est constitutionnelle : la censure est proscrite par l'article 33 de la Constitution biélorusse et par l'article 29.5 de celle de la Fédération de Russie.

formelle. D'ailleurs, de ce point de vue, l'autocensure ne constitue pas un phénomène distinct et séparé des autres censures, elle s'inscrit dans ce *continuum* et on peut l'analyser comme un effet de l'intériorisation de la structure sociale, comme un ensemble de contraintes exercées « par l'intermédiaire de l'anticipation des chances de profit » (Bourdieu, 2001, p. 115)³.

La censure est ainsi envisagée comme s'inscrivant dans un système plus général de gestion de la dissidence, c'est-à-dire un système de contrôle qui ne se résume pas aux méthodes répressives immédiates et qui s'appuie dans une plus grande mesure sur des éléments implicites. Son volet restrictif peut s'accompagner de dispositifs d'encadrement, de cooptation et de promotion sélective des activités intellectuelles potentiellement ou effectivement contestataires⁴. La censure est ici à la fois publique et privée, politique et économique, systématique et spontanée. Dans cette contribution, en m'appuyant sur l'analyse des contraintes qu'affrontent les mouvements musicaux contestataires en Russie et au Bélarus, je discuterai du caractère plus informel (au sens où elle ne s'appuie pas sur les documents législatifs et les instruments régulateurs officiels), diffus, imprévisible et économique que revêt la « nouvelle censure » dans les régimes autoritaires contemporains.

Cette contribution s'appuie sur une étude comparative⁵ dans deux contextes politiques issus d'un même cadre historique soviétique, mais où les mécanismes, les dynamiques et les temporalités de la consolidation autoritaire sont différents. On commence à parler de dictature au Bélarus vers 1996, année de la modification de la Constitution qui conduit au renforcement, d'une manière hypertrophiée,

3. C'est pour cette raison que Pierre Bourdieu qualifie l'autocensure de « censure anticipée ».

4. Ainsi, Françoise Daucé a démontré que le volet répressif du système politique russe s'accompagnait de sélection, promotion et cooptation des associations de défense des droits de l'homme (Daucé, 2013). Johannes Gerschewski parle même de trois piliers des régimes autoritaires durables : légitimation, répression, cooptation (Gerschewski, 2013).

5. Recherche postdoctorale réalisée en 2016-2017 à l'EHESS, ainsi que résultats de ma thèse de doctorat (Kryzhanouski, 2015).

des pouvoirs du président de la République, à la dissolution du parlement, à sa recomposition réduite aux parlementaires loyaux uniquement et au début des purges de la haute fonction publique. Suivront à la fin des années 1990-début des années 2000 la mainmise sur les médias, les interventions dans le monde associatif, la restriction de l'activité des partis politiques, etc. (Goujon, 2002 ; Bigday, 2017, pp. 191-179 ; Silicki, 2005). En Russie, on évoque le tournant autoritaire depuis le début des années 2010, après le retour de Vladimir Poutine à la présidence du pays ce qui provoque de grandes manifestations contestataires, mais certains éléments, notamment les débuts du contrôle politique des médias et la soumission des milieux d'affaires au pouvoir politique se ressentent dès l'arrivée de Poutine au pouvoir, au début des années 2000⁶.

Dans le contexte post-soviétique, les mouvements artistiques qui se réclament de la mouvance rock sont particulièrement propices à la politisation soutenue par l'histoire de ces musiques en URSS et par la mythologie engagée et contestataire qui l'entoure. Cette politisation escomptée favorise la censure et rend son caractère politique plus facilement détectable.

Un autre élément de « l'héritage » soviétique peut résider à la fois dans la culture de précaution excessive et dans la propension à la soumission volontaire aux autorités politiques propre aux agents des champs culturel, administratif et économique biélorusses et russes. La volonté de se protéger contre des sanctions potentielles même si leur probabilité est faible, *l'illusio* de la primauté du pouvoir politique par rapport aux règles administratives et juridiques et l'hétéronomie acceptée du monde des affaires favorisent la délégation de la contrainte vers les agents privés et l'initiative autonome de la censure de la part des fonctionnaires subalternes.

La censure est un des rares phénomènes sociaux qu'il est plus facile à saisir à partir de ses effets : c'est dans les effets et les situations que s'objectivent notamment les structures invisibles de

6. Voir notamment la contribution d'Ivan Chupin et de Renata Mustafina à cet ouvrage.

la censure. Pour les étudier, j'ai utilisé trois principales méthodes d'enquête :

- entretiens semi-directifs avec les producteurs culturels : notamment avec les musiciens contestataires, critiques, journalistes, producteurs et organisateurs de spectacles (52 entretiens dans le cadre du travail de thèse et 18 pendant la recherche postdoctorale).

- analyse d'articles de médias pour objectiver la dynamique de l'accès des producteurs culturels aux médias et reconstituer les débats autour des situations de censure.

- étude des actes juridiques qui régissent l'activité de production artistique et de spectacle.

J'ai étudié dans chaque pays deux mouvements distincts dans deux villes (au Bélarus : dans les villes de Minsk et de Grodno ; en Russie : à Moscou et à Saint-Petersbourg).

Le premier type d'acteurs inclut les rockers professionnels qui aspirent à vivre de leur activité artistique. Dans le cas biélorusse, il s'agit du mouvement que je désigne par « rock national », mouvement biélorussophone hétérogène qui émerge dans les années 1980, à la fin de la période soviétique donc, en dehors des cadres institutionnels professionnels et qui se politise rapidement aux côtés des mouvements indépendantistes⁷. Après l'arrivée d'Alexandre Loukachenko au pouvoir en 1994, ces groupes, rejoints de quelques autres formés au début des années 1990, suivent leurs anciens alliés politiques et s'opposent aux changements autoritaires. Ils participent aux manifestations, où ils jouent parfois, soutiennent publiquement les partis d'opposition et critiquent souvent (mais non obligatoirement) et de façon allusive la situation sociopolitique dans les textes de leurs chansons. Parmi les plus connus figurent *Mroja* (Rêve), devenu NRM (République

7. Il s'agit notamment des « mouvements informels », formés au début des années 1980 pour promouvoir la culture nationale biélorusse, la conservation des monuments historiques et les études folkloriques et historiques ou découvrir la vérité sur les crimes staliens commis dans les années trente en RSSB. En 1988, ces différentes initiatives se réunissent au sein du Front populaire biélorusse qui se pose des objectifs de plus en plus politiques : participation aux élections, autonomie et enfin indépendance du Bélarus.

indépendante Rêve), *Bonda* (Morceau) qui s'est transformée en *Ulis* (Ulysse) et *Krama* (épicerie), *Novae neba* (Ciel nouveau), *Palac* (Palais), *Kriwi* [lat.] (nom d'une tribu), *Neuro Dubel* [lat.] (Neuro cheville), partiellement russophone.

En Russie, les artistes professionnels qui m'ont intéressé étaient à la fois les anciens représentants de l'*underground* soviétique des années 1980 – Andrej Makarevič et son groupe *Mašina vremeni* (machine à remonter le temps), Jurij Ševčuk (*DDT*), Boris Grebenščikov (*Akvarium*, aquarium), Mixail Borzykin (*Televizor*, poste de télévision) ou encore Vasilij Šumov (*Centr*, centre) – et les musiciens engagés de la nouvelle génération (Vasja Oblomov, *Noize MC* [lat.], etc.). Certains des musiciens de la génération des années 1980, comme Jurij Ševčuk ou Mixail Borzykin, ont commencé à participer aux manifestations et à se positionner de nouveau comme contestataires à partir de 2008 (lors des élections présidentielles, puis des mobilisations en défense de la forêt de Khimki près de Moscou en 2011). De nombreux rockers, comme Andrej Makarevič, Boris Grebenščikov, Jurij Ševčuk, Mixail Borzykin ou *Noize MC* ont pris position à l'encontre du rôle que joue la politique russe dans le conflit en Ukraine depuis 2013.

Le second type d'acteurs que j'ai étudiés est moins connu. Il s'agit des mouvements DIY (*Do-it-yourself*) anarcho-punk : anticapitalistes, parfois clandestins, proches des groupuscules libertaires. Ces mouvements émergent en Russie et au Bélarus à partir du milieu des années 1990. Les acteurs de ces mouvements se réclament de l'éthique et de l'esthétique DIY et adoptent un mode de production et de distribution non commercial. Il va sans dire qu'il s'agit souvent de groupes politisés et ouvertement contestataires, en majorité de tendance punk musicalement (par exemple, au Bélarus : *Deviation*, *Kal'jan* [narguilé], *Hate to State*, *Pet Nihil*, *Contra la Contra*, *Scum out*, *Ljament* [lamentation], *I know* ; en Russie : *Crowd control*, *What we feel*, *Unconform*, *Talonov Net* [il n'y a plus de tickets], *Spitfire*, *Brigadir* [brigadier], *Komatoz* [coma], *Kolesa Dharmy* [Les roues de Dharma], etc.). Bien que

deux de ses principales fondatrices viennent du mouvement actionniste moscovite de l'art-performance, le groupe *Pussy Riot* est aussi en partie issu du mouvement punk DIY.

Il existe bien évidemment des différences notables dans la structuration et les principes de fonctionnement entre les champs musicaux russe et biélorusse. Deux méritent mention ici. Premièrement, le marché musical russe est plus vaste que le biélorusse – ne serait-ce que pour des raisons démographiques évidentes, mais aussi parce que le russe est une langue majoritaire au Bélarus. Le degré de commercialisation de la musique russe est également nettement supérieur – notamment dû aux investissements disponibles. Ainsi, les artistes russes sont très présents dans l'espace médiatique et musical biélorusse (la plupart de grands artistes russes incluent le Bélarus dans leurs tournées), voire le dominant.

Deuxièmement, au Bélarus, l'État reste très présent dans le fonctionnement de la musique professionnelle, y compris pour les musiques actuelles. Le système des philharmonies subordonné à l'entreprise de concerts étatique *Belkancèrt* continue à employer des artistes de variétés après la fin de l'URSS, et leur salaire est majoré si l'artiste possède le titre d'« artiste populaire » ou d'« artiste émérite », distinctions héritées de l'époque soviétique. En Russie, au contraire, l'agence *Roskoncert* (héritier du *Sovkoncert* soviétique) joue un rôle très timide en organisant certains événements sous le patronage du ministère de la Culture.

Les mesures restrictives à l'encontre du rock contestataire au Bélarus et en Russie peuvent être regroupées selon cinq catégories : réglementation, interdictions, annulations et autres entraves systématiques à l'organisation de concerts, restrictions d'accès aux médias, et modes de censure indirecte (politique culturelle défavorable et intimidation en dehors de l'activité musicale).

LA RÉGLEMENTATION ET SES EFFETS : UNE INCERTITUDE STRUCTURELLE

À la différence de la Russie, le Bélarus a vu, dès 1995, sa réglementation relative à l'activité artistique se renforcer en devenant plus restrictive. À part quelques exceptions (notamment les concerts organisés par les institutions d'État), tout artiste ou organisateur de concerts doit obtenir une autorisation spéciale, appelée « attestation donnant droit d'organisation et de tenue de spectacle sur le territoire de la République du Bélarus » ou, en plus synthétique, l'« autorisation de tournées » (*gastrol'noe udostoverenie* qu'on appelle aussi *gastrol'ka*). Cette règle s'applique entre 1995 et 2011 et depuis 2013, l'interdiction semble être due à une lacune législative : la réglementation de 2011 ne prévoit pas de licence pour les artistes biélorusses, à la différence des artistes étrangers. Une *gastrol'ka* peut être accordée par les institutions régionales et locales d'administration de la culture pour une durée de trente jours pour le même programme et pour l'une des six régions du pays ou pour la ville de Minsk. À la fin de cette période, ou si le concert autorisé dans une région doit être donné ailleurs, il faut renouveler la demande d'autorisation. L'introduction de ce système de régulation n'était pas justifiée, au moins officiellement, par des considérations d'ordre explicitement politique, mais par la volonté de garantir la « qualité artistique » des spectacles et de contribuer à l'« éducation idéologique et morale de la jeunesse⁸ » – la référence à cette dernière disparaît dans le Code de la Culture.

L'adoption de ce code de 257 articles en 2016 témoigne de la complexification progressive de la régulation de la production culturelle.

8. Bien que cette justification puisse paraître politique, elle ne l'est pas nécessairement au sens strict car elle n'évoque pas la domination des groupes qui détiennent le pouvoir politique. Il s'agit surtout d'une reproduction de la langue de bois héritée de la période soviétique, mais l'idéologie officielle en tant que système cohérent de règles, de valeurs et de croyances politiques à l'image du marxisme-léninisme soviétique n'existe pas dans le Bélarus actuel où on retrouve plutôt un ensemble de doxas incohérentes et désarticulées et de concepts vagues et éclectiques, parfois contradictoires, renvoyant à de diverses idéologies. Ces justifications ont été introduites par l'Ordre du Conseil des ministres n° 277, §3.1, 28 février 2002.

Qui plus est, une multitude d'autorisations sont demandées pour organiser un concert dans des lieux qui n'y sont pas spécialement destinés (cafés, bars) : on y retrouve le visa des pompiers, des autorités régionales et municipales, de la police, des services médicaux, etc.

Cette complexité de règles ne rend pas impossible l'organisation de concerts, mais son principal effet de censure potentiel réside dans le fait que ces règles peuvent être appliquées de façon sélective, lorsqu'il s'agit d'interdire un événement pour des raisons officiellement liées à la sécurité ou à d'autres considérations techniques. Cette complexité contribue en outre à créer et à entretenir un climat d'incertitude économique structurelle – l'annulation ou l'interdiction d'un concert peut impliquer des pertes matérielles ou, en tout cas, un manque à gagner – qui handicape l'activité des artistes professionnels potentiellement visés par ces interdictions.

En Russie, la situation est différente. D'un côté, l'organisation de concerts dans les clubs et salles à capacité modeste est soumise à une réglementation assez simple : on reste dans le cadre des relations économiques entre les gérants de salle et les musiciens ou leurs représentants, même si des projets de loi pour réglementer davantage cette activité ont été en discussion⁹. S'agissant de la tenue des festivals (définis dans la législation russe comme des *open-airs*), elle doit être autorisée par l'administration locale et par la police qui est chargée de garantir la sécurité – les organisateurs doivent déposer un dossier qui décrit l'événement ; la procédure se compliquant s'il s'agit d'un festival de plus de 5 000 personnes.

D'un autre côté, tout comme au Bélarus, la réglementation des activités des clubs (licences, autorisations et contrôles) est stricte, ce qui crée un contexte propice aux pressions exercées à l'encontre des gérants lorsque des concerts de groupes contestataires doivent y avoir

9. Le dernier en date projet de loi fédérale n° 942424-6 « Des fondements de l'activité d'organisation des spectacles et des événements de divertissement en Fédération de Russie » a été adopté en première lecture en décembre 2015, pour être ensuite rejeté en avril 2018. Un autre projet (n° 312423-3 « De la réalisation de l'activité de concerts et de tournées dans le domaine du show-business musical ») avait été introduit en 2003 et rejeté en 2008.

lieu. Selon les interviewés, dans les deux pays, il est assez facile de fermer un club à la suite de contrôles par diverses instances (sécurité incendie, services sanitaires, police, etc.) ou de les priver de la licence de vente d'alcool. Ce système crée un climat d'incertitude et de précaution excessive dans le milieu des propriétaires et gérants de salles et de clubs, en produisant des effets de censure structurels.

Évidemment, ces contraintes ne s'appliquent pas de la même manière selon la taille, le statut et le prestige associé aux salles : les clubs les plus grands et les plus prestigieux sont plus difficiles d'accès pour les artistes contestataires que de petits lieux intimes, alternatifs voire clandestins. Au Bélarus, pendant les périodes d'interdictions systématiques, un des moyens de détournement de cette censure était d'organiser des « rencontres » avec les musiciens dans des cafés, bibliothèques ou locaux associatifs, pendant lesquelles les musiciens interprétaient leurs chansons, généralement en version acoustique. Les événements de ce type ne nécessitent pas d'autorisation tant que l'entrée reste libre. Ainsi, le caractère lucratif d'un concert augmente de fait la probabilité de son interdiction.

INTERDICTIONS ET ANNULATIONS DE CONCERTS

C'est à partir de 1995 que l'interdiction de concerts ou leur annulation apparemment pour des raisons politiques deviennent au Bélarus une pratique courante. Les justifications d'interdiction varient d'un cas à l'autre. L'article 215 du Code de la culture prévoit huit motifs de refus d'autorisation de concert : « promotion [*propaganda*] de la pornographie, de la violence et de la cruauté », extrémisme, « niveau artistique insuffisant », « concomitance avec un autre événement prévu dans un même lieu et en même temps », violation des règles de compensation au cas de changement de lieu ou d'heure du spectacle, annulations systématiques sans raison valable, soumission par l'organisateur de données inexactes ou mensongères, ainsi que « violations d'autres actes législatifs ». Le nombre et le contenu des prétextes officiels d'interdiction variaient depuis 1995, mais ils ont toujours été vagues, très extensibles et se prêtant à des interprétations

divergentes. Les fonctionnaires locaux chargés de la culture mettent en place, en concertation avec des professeurs de musique et d'art, les « conseils artistiques » (terminologie et pratique qui renvoient encore une fois à l'histoire soviétique) qui évaluent le niveau artistique des spectacles selon les critères définis très généralement dans l'article 215 du Code de la culture : valeur esthétique, cohérence artistique des œuvres, niveau d'interprétation, excellence de la technique de l'interprétation, etc. Ces normes ne restent pas lettre morte : par exemple, en 2007, l'autorisation de concert a été refusée au groupe *Krama*. Le « niveau artistique » de ce groupe de blues et de rock, formé en 1991 suite à la dissolution de *Bonda*, un des premiers groupes de « rock national » (depuis 1984), a été jugé insuffisant par l'unité du ministère de la Culture de Minsk. Quant au groupe d'ethno-punk *Dzieciuki* [lat.] (gaillards¹⁰), il a essuyé de nombreux refus d'autorisations de concerts à Minsk en 2016-2017, les fonctionnaires voulant éviter les prises de position « extrémistes » (sans donner plus de détails sur la nature de l'extrémisme reproché).

Si le refus d'autorisation par les organes administratifs est le premier type d'interdiction de concerts au Bélarus, cette forme d'interdiction n'est pas la seule : la censure s'exerce aussi d'une manière diffuse et informelle par les gérants de salle de concert et de bar qui redoutent à leur tour des sanctions éventuelles pour avoir accueilli les musiciens potentiellement contestataires. Ainsi, les gérants de club peuvent eux-mêmes refuser les concerts pour des prétextes d'ordre technique : non-conformité des salles aux concerts rock, pannes d'électricité et travaux ou « changements d'humeur ». Sjarcej Budkin, journaliste, producteur et organisateur de concerts, décrit cette logique de censure diffuse qui s'exerce au niveau des salles comme suit :

Nous avons une situation paradoxale, car un concert peut être annulé suite à un simple appel téléphonique. C'est-à-dire, une personne totalement

10. Terme employé par Kastus' Kalinoŭski, le leader du soulèvement antirusse de 1863-1864 sur les territoires de la Lituanie, de la Pologne et du Bélarus actuels, pour appeler les paysans à rejoindre sa révolte.

inconnue peut appeler, se présenter en disant qu'elle est du KGB – comme c'était le cas récemment avec le concert de NRM à Maguilev. Quelqu'un a appelé les organisateurs et a dit : "je vous conseille de ne pas accueillir ce concert". Le lendemain ils ont [eu peur] et ont annulé le concert – parce que personne ne veut de problèmes.

Entretien avec Sjarcej Budkin, Minsk, 2011.

Un ordre, une injonction, un appel téléphonique peuvent certes enclencher ces restrictions. Mais ces entraves peuvent aussi relever de l'initiative propre des acteurs privés qui détiennent un pouvoir discrétionnaire en la matière. Le rôle de censeur peut donc être endossé par les acteurs qui n'en sont pas explicitement chargés : les producteurs culturels.

La logique de prudence pour éviter les sanctions potentielles de la part des supérieurs hiérarchiques joue, selon les acteurs du rock, un rôle fondamental dans l'application de la censure au quotidien, dans des situations concrètes, que le rôle de censeurs soit joué par les fonctionnaires locaux ou les entrepreneurs privés. Comme le décrit Pit Paŭlaŭ, guitariste et depuis 2010 chanteur de *NRM*, qui a participé à plusieurs tournées nationales et a dû négocier avec de nombreux *street-level bureaucrats* culturels régionaux : « L'impossibilité spontanée de jouer un concert a toujours existé. C'est une spécificité, une couleur locale : tout fonctionnaire préfère que rien ne se passe plutôt que quelque chose qu'il ne comprend pas entièrement se passe. Souvent, s'il n'y a pas de directive venue d'en haut qui lui dise d'accepter ces artistes, il ne laissera jouer personne¹¹ ».

Avant 2004, l'enclenchement de ces mécanismes restrictifs était sporadique : le risque d'interdiction dissuadait surtout les organisateurs professionnels de produire les concerts des artistes déjà censurés (donc potentiellement censurables de nouveau), mais ces derniers n'étaient pas exclus de la scène légale. En 2004-2007 et en 2011-2017, la pratique d'interdiction des concerts de certains groupes de rock contestataire est devenue systématique (une réunion entre cinq musiciens contestataires et le directeur du département de l'idéologie

11. Entretien avec Pit Paŭlaŭ, Minsk, 2011.

de l'administration présidentielle Aleg Praljaskoŭski a marqué la fin de la première période, sans que le haut fonctionnaire reconnaisse les interdictions¹²).

La première vague d'interdictions a suivi un concert dans le cadre d'une manifestation organisée le 21 juillet 2004 à Minsk par les mouvements d'opposition contre l'initiative du référendum constitutionnel imminent visant à supprimer la limite sur le nombre de mandats présidentiels. Cinq groupes et un chanteur, qui étaient parmi les leaders du rock « national » (*Neuro Dubel*, *NRM*, *Palac*, *Zet* [lat.], *Pomidor/OFF* [lat.] et *Zmicer Vajcjuškevič*), ainsi qu'un groupe de musique instrumentale (*Drum Ecstasy*) y ont pris part. Le lendemain, le président Loukachenko a dénoncé dans une intervention télévisée des musiciens qui soutenaient l'opposition ; peu après, le groupe *Palac* a été licencié de l'entreprise *Belkancert* auprès de la Philharmonie d'État biélorusse pour cause « d'intérêt insuffisant de la part du public ». À partir d'août 2004 et jusqu'en 2007, tous les concerts des groupes de rock « national » qui ont participé à la manifestation et de quelques autres ont été annulés ou non autorisés : cette période est surnommée celle des « premières listes noires ». Cette expression est à prendre au sens figuré car on désigne ainsi la pratique d'interdictions systématiques et non les documents énumérant les artistes interdits car ces documents n'ont pas été officiellement publiés, et la véracité des fuites reste à prouver (sans qu'on puisse réfuter la possibilité de documents confidentiels). Certains interviewés ont déclaré avoir appris l'existence de ces documents de la part de leurs connaissances dans le monde des médias, mais il aurait pu s'agir de mémos internes et non de listes diffusées d'une manière coordonnée et centralisée.

Après mars 2011, une nouvelle « liste noire » a interdit aux nombreux groupes « nationaux » l'accès à la grande scène. Ces interdictions ont suivi les événements de décembre 2010 : la tenue des

12. Dans le cadre de cette réunion Aleg Praljaskoŭski a notamment déconseillé aux musiciens de chanter pendant les manifestations contestataires. Sur cet épisode voir Kryzhanouski, 2015, pp. 139-140.

élections présidentielles et une dispersion violente des manifestations d'opposition à Minsk, ce qui a provoqué les prises de position de certains rockers en faveur des dissidents et manifestants arrêtés¹³.

En mars 2011, un document présenté comme la « liste noire » qui a fuité par l'intermédiaire d'individus anonymes, a fait surface sur l'Internet. Sans tampon ni signature, intitulé « Liste d'artistes, de collectifs artistiques », il énumérait premièrement huit groupes et chanteurs majoritairement issus du rock « national¹⁴ » ; deuxièmement quelques écrivains et réalisateurs proches des mouvements d'opposition ; et troisièmement des personnalités des mondes artistiques russe et occidental qui avaient dénoncé les violations des droits de l'Homme au Bélarus. De nombreux observateurs n'ont pas cru à l'authenticité du document, mais du 13 mars au 2 avril 2011, sept concerts des groupes figurant sur la liste ont été annulés par les gérants de salle pour des raisons techniques ou sans explication, en inaugurant une nouvelle étape d'interdictions systématiques. Vers 2017, la plupart des musiciens de groupes de rock « national » ont de nouveau pu avoir accès à la scène au Bélarus.

Les mécanismes de restrictions qui accompagnaient les « listes noires » de 2004 et de 2011 se ressemblaient à plusieurs égards. Tout d'abord, dans les deux cas, les responsables des institutions étatiques ont nié d'une manière plus ou moins cohérente l'existence de listes des groupes interdits et de consignes d'interdiction d'accès aux scènes. Le caractère non avoué et officieux des « listes noires » est une forme de censure particulièrement efficace à cause de la difficulté pour les acteurs censurés de se conformer aux exigences posées par les censeurs, ces exigences n'étant pas formalisées. C'est un mouvement tout entier (car les interdictions ne se limitaient pas aux groupes énumérés) qui s'est trouvé censuré, et non les œuvres ou messages concrets, à la différence des modes « littéraires » de la censure

13. Près de 700 personnes ont été arrêtées et près de 60 activistes politiques ont été condamnés à des peines de prison, notamment pour l'organisation d'émeutes.

14. *Ljapis Trubeckoj* (personnage d'un roman), *Palac*, *Krama*, *NRM*, *Neuro Dubel*, *Krambambulia* [lat.] (boisson alcoolisée traditionnelle), *Naka* [lat.] et *Zmicer Vajcjuškevič*.

appliquée dans les années 1970-1980 en URSS. On ne peut pas non plus contester la légalité de ces mesures auprès de la justice.

Ensuite, les deux épisodes d'interdictions systématiques ont suivi les événements politiques, relevant davantage d'une sanction pour la transgression de la frontière entre activités artistiques et politiques, pour le rapprochement avec les partis d'opposition, que pour l'œuvre elle-même. C'était la participation à la manifestation d'opposition en 2004 et le soutien apporté par certains rockers aux candidats d'opposition et aux manifestants arrêtés en 2010-2011 qui ont déclenché l'introduction des mesures restrictives systématiques, et non l'œuvre des groupes en tant que telle. Enfin, les deux formes d'interdiction de concerts évoquées plus haut (interdiction formelle et censure diffuse) ont été mises en œuvre durant chacune des deux périodes des « listes noires ».

Bien qu'en Russie il n'y ait pas de pratique comparable d'interdictions systématiques, les mécanismes d'interdictions informelles surgissent ponctuellement à partir du début des années 2010 (notamment sur fond des grandes manifestations contestataires de 2011), et surtout depuis 2014. Cette intensification de la contrainte post-2014 qui commence à s'estomper progressivement à partir de 2018 suit l'annexion de la Crimée par la Fédération de la Russie et l'implication russe dans le conflit en Ukraine, ce qui provoque une forte polarisation de la société et un renforcement plus général du contrôle de la parole publique. Bien qu'on constate un décalage temporel par rapport au cas biélorusse, ces contraintes s'inscrivent dans une logique semblable de censure implicite, décentralisée et informelle. Comme la procédure d'organisation des concerts est plus simple, il s'agit le plus souvent non pas d'interdictions, mais d'annulations de concerts pour des raisons techniques par les gérants de salles, clubs et bars, ou par les représentants de la police.

Par exemple, en 2014-2016, Andrej Makarevič a fait face à l'annulation d'une dizaine de concerts de son groupe *Mašina Vremeni*, un des leaders du rock russe depuis les années 1970. En trois ans de pression, le groupe a réussi à donner seulement deux concerts

en Russie¹⁵. Tout comme au Bélarus, les raisons formelles d'annulation de ses concerts ont été surtout techniques : ventes de billets insuffisantes, salle qui devient soudainement non adaptée au concert, ou encore appels téléphoniques avec menaces anonymes de troubles à l'ordre public, comme c'était le cas en avril 2016 à Saint-Petersbourg. De même, en mai 2016, les concerts de Boris Grebensčikov et de son groupe *Akvarium* (une autre groupe à statut légendaire actif depuis les années 1970, d'abord dans l'*underground*) dans deux villes de l'Extrême-Orient russe ont été annulés formellement par les salles de concerts, mais en réalité à l'initiative d'un haut fonctionnaire régional¹⁶ : à Khabarovsk, trois salles ont finalement refusé de signer le contrat avec le groupe, malgré un accord préalable. En 2014, dans une même veine, 18 concerts du chanteur Noize MC ont été annulés en Russie. Parmi les raisons invoquées, on retrouve le manque de salles adaptées, des menaces anonymes ou encore des contrôles soudains par la police des stupéfiants dans le club où le concert devait avoir lieu (contrôle qui a lieu *avant* le concert, et non pendant). D'autres musiciens engagés ont également dû affronter les annulations de concerts : Mixail Borzykin avec le groupe *Televizor* (plusieurs cas, notamment au prétexte que la salle de concert était en travaux, travaux en réalité inexistants), Vasja Oblomov, ou encore Jurij Ševčuk et son groupe DDT (déjà depuis 2012).

Dans tous ces cas, les acteurs voyaient derrière ces épisodes des instructions informelles venues des autorités, souvent par téléphone (Ševčuk a ouvertement évoqué la censure politique). C'est le plus souvent l'administration présidentielle, les autorités locales et les services de sécurité d'État qui étaient mis en cause. Les représentants des autorités refusaient pour leur part toute responsabilité.

Ce qui est remarquable, c'est que, tout comme au Bélarus, les périodes d'annulations des concerts suivent à la fois l'intensification des luttes politiques et les prises de position contestataires par les musiciens, y compris en dehors de leur activité artistique. La

15. Entretien avec Dmitrij Černin, porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017.

16. Entretien avec Boris Grebensčikov, Saint-Petersbourg, 2017.

polarisation du champ artistique suite à l'annexion de la Crimée et le début de la guerre en Ukraine en fournissent un cas exemplaire. Les annulations de concerts de Makarevič ont suivi ses prises de position contre l'annexion, sa participation aux manifestations pacifistes et surtout ses concerts de bienfaisance en Ukraine, y compris près de la ligne de front (côté ukrainien pro-Kiev). Les annulations des concerts de Noize MC sont survenues après sa participation dans un festival à Lviv en Ukraine, où il a brandi le drapeau ukrainien. Les annulations des concerts de Grebenščikov ont suivi ses interventions en faveur de la libération des prisonniers ukrainiens en Russie (Oleg Sentsov, Aleksandr Kolčenko et Gennadij Afanasiev) dans le cadre d'une campagne d'Amnesty International, ainsi que sa tournée « pacifiste » en Ukraine. Durant cette tournée, il s'est notamment pris en photo avec Mikheil Saakashvili, alors gouverneur de la région d'Odessa.

Jurij Ševčuk, Mixail Borzykin et Vasja Oblomov se sont également prononcés contre la guerre en Ukraine et l'annexion de la Crimée, mais ils étaient déjà proches des cercles d'opposition avant ces événements. Par exemple, Ševčuk a été un des leaders de la campagne de défense de la forêt de Khimki¹⁷, et Borzykin jouait régulièrement pendant les manifestations de l'opposition¹⁸.

Un autre exemple met en évidence le lien entre le débat politique et les mesures restrictives à l'encontre de l'expression artistique contestataire : l'affaire des « Pussy Riot » qui a éclaté la veille des élections présidentielles de 2012 marquées par de très fortes mobilisations contestataires¹⁹. Longtemps après sa libération du camp de travail, une des membres du groupe « Pussy Riot » Maria Aliokhina

17. Actif en 2008-2012, le mouvement contre la construction d'une autoroute à travers la forêt de Khimki (impliquant une déforestation conséquente et entourée de soupçons de corruption) a été une des premières mobilisations contestataires de grande échelle dans la Russie de Poutine. Ce mouvement est devenu, par extension et progressivement, un des symboles de l'opposition contre le système politique russe des années 2000-2020.

18. À partir de 2008, Borzykin interprète, y compris durant des manifestations protestataires, son tube de 1987 (« Ton papa est un fasciste » - *Tvoj papa fašist*) en modifiant légèrement le texte et en y rajoutant la ligne « Votre Poutine est un fasciste ».

19. La performance dans la cathédrale Christ-Sauveur a eu lieu le 21 février 2012, deux membres du groupe ont été arrêtées le 3 mars la veille des élections.

peine à trouver une salle où son nouveau projet « Pussy Riot Theatre » conjuguant musique, théâtre et art visuel pourrait être produit²⁰.

En Russie, il est très difficile de contester juridiquement ces annulations des concerts, dans la mesure où, formellement, il s'agit de relations contractuelles entre les musiciens ou leurs représentants et les salles. Cependant, dans une perspective structurale, il s'agit bel et bien de la censure, quel que soit l'acteur qui l'applique : un gérant de salle qui redoute des conséquences potentielles du concert, ou un fonctionnaire local qui empêche par des voies informelles la tenue d'un concert d'un artiste désigné – y compris par les médias et par les interdictions ultérieures – comme opposant.

Comme on l'a déjà mentionné, à la différence de « simples concerts », les festivals doivent être autorisés par les autorités locales en Russie, et il arrive que ces autorisations ne soient pas accordées pour diverses raisons. Par exemple, en 2016, pas moins de sept festivals de musique n'ont pas été autorisés par l'administration locale ou interdits par la police (cette pratique n'était pas répandue avant, selon mes interviewés) pour des motifs comme une « mauvaise organisation », la « propagande du suicide », ou encore l'« inopportunité ». Parmi ces manifestations, on retrouve notamment un des plus grands festivals du punk hardcore en Russie « Raw fest ».

CONTRÔLE DES PAROLES, COUPURES D'ÉLECTRICITÉ ET INTERVENTIONS DE LA POLICE

À l'exception de l'interdiction ou de l'annulation, trois autres formes d'intervention des institutions étatiques dans la tenue des concerts sont à signaler. La première est la soumission de la liste et des textes des chansons aux organes responsables pour l'autorisation des concerts, qui est un procédé comparable à la *litovka*²¹ soviétique.

20. Entretien avec Maria Aliokhina, membre du groupe « Pussy Riot », Moscou, 2017.

21. Dans le langage courant, *litovka* (probablement du terme « commission littéraire », *litkomissija*) désigne une autorisation spéciale apposée en URSS sur les textes des chansons des groupes de musique amateurs par les censeurs des Maisons de la création populaire locales. Celle-ci était formellement exigée pour toute interprétation publique.

Au Bélarus, cette pratique n'est pas systématique à la différence de l'URSS, mais elle est parfois appliquée dans les années 2000, notamment dans le cadre de concerts organisés par les autorités publiques (y compris locales). L'attribution de l'attestation de tournée peut s'accompagner de l'examen de l'œuvre de l'artiste par les organes responsables, y compris, si nécessaire, *via* l'audition par une commission spécialisée.

Dans ma recherche, je n'ai pu retrouver aucune information sur des cas d'interdictions de concerts uniquement sur la base de *litovka*. D'ailleurs, les acteurs considèrent cette forme de contrôle comme inefficace du point de vue de la censure de l'œuvre. Plusieurs anecdotes ridiculisant les fonctionnaires qui essaient de censurer les textes des groupes rock circulent, comme celle racontée par Aleksandr Kullinkovič, leader du groupe *Neuro Dubel* :

En 1999, il fallait que nous interprétions une chanson pour un concert semi-officiel, [...] et il fallait choisir parmi quelques chansons que nous pouvions jouer. J'étais dans le bureau de ce fonctionnaire qui a rejeté l'une des chansons... Si vous connaissez les textes de Neuro Dubel, les mots n'y sont reliés que très rarement entre eux. Ce fonctionnaire nous a interdit de chanter une chanson à cause des paroles suivantes : "Les chaises s'entasseront dans une meute, elles tourmenteront les fascistes". Essayez de deviner, comment ce "grand homme" a décrypté cela ? Il l'a décrypté ainsi : "Les chaises s'entasseront dans une meute et tourmenteront le premier président de la République du Bélarus [Loukachenko], parce que récemment on lui a attribué une prise de position élogieuse concernant l'Allemagne nazie" – c'est ainsi que sa logique a fonctionné.

Entretien avec Aleksandr Kullinkovič, Minsk, 2009.

En même temps, il faut tenir compte du fait que la pratique de *litovka* impose certaines entraves à l'activité artistique. Sans parler des effets inévitables d'autocensure, elle complique la procédure d'organisation des concerts et peut dissuader certains groupes d'organiser des concerts par la voie légale, à l'image de Lavon Vol'ski (en 2011-2017) ou de la presque totalité des groupes du mouvement DIY anarcho-punk.

En Russie, cette pratique paraît révolue depuis la fin des années 1980, même si les organisateurs de concerts demandent ponctuelle-

ment aux musiciens de ne pas chanter certains titres ou leurs parties. Par exemple, dans une interview donnée en 2014, Mixail Borzykin a déclaré que les gérants d'un club pétersbourgeois lui avaient demandé de ne pas chanter la ligne « Votre Poutine est un fasciste » : « les administrateurs du club m'ont supplié les larmes aux yeux, disant "sinon, on nous fera fermer le club". Finalement, on l'a quand même chanté, juste un peu autrement. J'ai proposé au public de m'aider et de chanter les paroles qu'ils voulaient [papa ou Poutine]²² ».

La deuxième forme de restrictions est l'interruption de concerts souvent accompagnée de coupures d'électricité. Cette mesure a surtout été appliquée au Bélarus en 1995-2011 par les gérants de salles de concert redoutant les sanctions pour les prises de position radicales (d'habitude sous forme de discours et de slogans prononcés entre les chansons), et les groupes les plus ouvertement politisés en souffraient. C'était notamment le cas du groupe NRM, par exemple durant les concerts à Maguilev en 2000 (Dzjatlíkovič, 2005, pp. 219-220) et en 2011²³ ou du groupe anarcho-punk Deviation qui détiendrait le record de concerts interrompus au Bélarus. Je n'ai pas rencontré de cas contemporains de cette pratique en Russie, pratique pourtant courante dans les années 1980.

La troisième forme de restrictions relève de l'irruption de la police, de contrôles d'identité, voire d'arrestations des spectateurs et/ou des musiciens. Au Bélarus, ces épisodes arrivent surtout pendant les concerts non autorisés des groupes DIY anarcho-punk et peuvent être interprétés comme une sanction contre le militantisme anarchiste dont font preuve de nombreux membres des groupes et du public.

En Russie, on assiste à des cas d'irruption de la police également. Pour l'essentiel, c'est la direction principale pour la lutte contre l'extrémisme - aussi connue comme « centre è » et responsable entre –

22. « Mixail Borzykin : Mne uže nadoelo bojat's'a » (J'ai déjà assez d'avoir peur), *Novaja Gazeta*, 6 novembre 2014. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/11/07/61846-mihail-borzykin-mne-uzhe-nadoelo-boyatsya>; consulté le 30 avril 2018.

23. Entretien avec Pit Paūlaū, guitariste et chanteur (depuis 2010) de *NRM*, Minsk, 2011.

autres du suivi des activités des mouvements anarchistes depuis sa création en 2008 - qui est derrière ces interventions policières. Par exemple, en 2013, un festival à Saratov a été interrompu avant le concert du groupe rock *Mongol Šuudan* (« Poste mongole » en langue mongole), et les organisateurs ont été accusés d'extrémisme. Selon les organisateurs, les agents de police et les représentants du « centre à » ont invoqué le fait que ce groupe était « anarchiste, donc extrémiste »²⁴. Plus récemment, en 2017, un concert-festival punk-hardcore anarchiste dédié à la « Journée du déserteur » célébrée par les anarchistes le jour de l'armée rouge (le 23 février) a été interrompu par l'irruption de la police. Les groupes DIY politisés sont de toute évidence considérés par le « centre à » comme faisant partie du mouvement anarchiste plus large, et leurs concerts deviennent l'objet de pressions²⁵.

Les entraves dans la tenue des concerts des groupes rock sont emblématiques des deux aspects de la censure cruciaux à mes yeux. On trouve, d'un côté, la censure qui cible prioritairement la dimension économique de l'activité des groupes. De fait, sur fond de crise de l'industrie du disque et dans les conditions de piratage généralisé, les concerts payants constituent la plus grande partie des revenus que les rockers contestataires professionnels perçoivent de leur activité musicale. Selon le critique musical russe Artemij Troickij, les cachets de concerts constituent près de 90 % de revenus de musiciens – si on ajoute aux concerts publics les « fêtes corporatives » (concerts privés pour le compte d'une institution ou entreprise, pratique courante dans le milieu des affaires post-soviétiques depuis les années 1990). Si on déduit ces événements privés, les concerts publics constituent pas moins de 50 % des revenus²⁶. Qui plus est, les interdictions des concerts publics rendent moins probable la participation

24. « Grupp "Mongol Šuudan" obvinili v podderžke vystuplenij v Pugačev » (Le groupe Mongol Šuudan a été accusé du soutien des troubles à Pougatchev), *Lenta.ru*, 14 juillet 2013 : <https://lenta.ru/news/2013/07/14/mongol/> (consulté le 30 avril 2018).

25. Entretiens avec plusieurs militants anarchistes et musiciens punk DIY russes, Moscou et Saint-Petersbourg, 2017.

26. Entretien avec Artemij Troickij, Tallinn, 2016, confirmé par les musiciens interrogés en 2017.

aux fêtes corporatives – surtout auprès de grandes entreprises proches de l'État et particulièrement généreuses envers les musiciens (comme celles du secteur énergétique). Ainsi, vers 2017, un seul « oligarque » continue d'inviter Andrej Makarevič à jouer avec son groupe pendant les fêtes corporatives, bien qu'avant le début des annulations de ses concerts publics le musicien ait été fortement sollicité par plusieurs grandes entreprises, dont le géant énergétique Gazprom²⁷. Pour ce qui est des musiciens biélorusses, leurs « revenus musicaux » se composent également principalement des concerts (lorsqu'ils peuvent accéder à la scène), des fêtes corporatives et des droits de diffusion à la radio.

D'un autre côté, on peut voir à travers cette analyse que la censure est informelle, situationnelle et diffuse, c'est-à-dire qu'elle est appliquée très souvent par les gérants de salle de concert, donc à l'extérieur du strict cadre étatique. En effet, la censure, d'un point de vue structural, n'est pas obligatoirement étatique, cette approche permettant de sortir de la vision classique de « l'État autoritaire liberticide » qui contrôlerait toute activité artistique. Au contraire, elle peut exister au niveau de la structure des relations, et se manifester dans des situations souvent improvisées. Le mythe des « listes noires », qu'il reflète la réalité ou non, renforce encore la croyance dans le statut illégitime des musiciens contestataires et favorise la censure improvisée et situationnelle exercée par les gérants et les fonctionnaires locaux. Un cercle vicieux se met en place : on ne se risque pas à laisser jouer un artiste interdit, et il est interdit justement dans la mesure où on ne le laisse pas jouer. On constate des logiques similaires lorsqu'on étudie l'accès des musiciens contestataires aux médias.

UN ACCÈS LIMITÉ AUX MÉDIAS

Au Bélarus, c'est depuis 1996 que les acteurs du rock contestataire font face aux restrictions d'accès à l'expression et à la diffusion dans les médias. Des chansons et des clips des groupes de rock « national » étaient présents jusqu'en 2004 sur les ondes radio et

27. Entretien avec Dmitrij Černin, porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017.

de télévision, et même des titres des groupes anarcho-punk pouvaient occasionnellement être diffusés. Le début de la première période des interdictions systématiques en 2004 a essentiellement changé la situation. Le 30 juillet 2004, des journalistes et des rédacteurs des médias commencent à évoquer les interdictions informelles de mentionner les groupes ayant participé à la manifestation du 21 juillet et de diffuser leur musique. Les leaders du rock « national » sont désormais ignorés par la presse d'État. Après un retour timide entre fin 2007 et début 2011, les rockers contestataires re-disparaissent des médias audiovisuels et de la presse étatique. Avec quelques rares exceptions, cette situation perdure jusqu'en 2018.

Comme dans le cas d'interdictions de concerts, le mécanisme relativement officieux des « listes noires » était fondé sur la délégation des fonctions de censure aux responsables des médias, ou plutôt sur le cadrage politique de leur fonction rédactionnelle afin de pénaliser les artistes définis comme illégitimes. Que cette politique rédactionnelle restrictive résulte de l'initiative des rédacteurs évitant les groupes potentiellement interdits ou de consignes informelles données par des membres des organes politico-administratifs, elle produit des effets de censure indéniables. C'est notamment efficace d'un point de vue économique, puisqu'elle met fin à la publicité et aux versements des droits de diffusion (généralement payés par les stations radio aux artistes biélorusses).

En Russie, la situation relative aux droits de diffusion est différente – puisque ce sont souvent les artistes ou leurs promoteurs et managers qui payent les stations radio pour la diffusion promotionnelle, le versement de ce type de droits étant ici aléatoire. En même temps, la présence à la radio et à la télévision reste un avantage publicitaire important dans l'activité artistique professionnelle²⁸. Or les interdictions de concerts des rockers engagés en Russie ont été accompagnées de la baisse d'intensité de la diffusion de leurs œuvres (pour ceux qui étaient diffusés) à la radio et surtout à la télévision²⁹. Comme dans

28. Entretien avec Vasilij Šumov, leader du groupe *Centr*, Moscou, 2017M

29. Entretiens avec Artemij Troickij, critique musical, Tallinn, 2016 ; Dmitrij Černin,

le cas précédent, il n'est pas clair si les responsables des médias ont agi suite aux injonctions des institutions politico-administratives ou sur leur propre initiative, inspirés par le patriotisme ambiant qui les pousserait à limiter la diffusion des chansons des musiciens taxés de « traîtres ». En tout cas, on n'assiste pas en Russie au même degré de limitation d'accès à la radio qu'au Bélarus : par exemple, Boris Grebenščikov continue d'animer son émission « Aérostat » sur la station Radio de la Russie³⁰. L'accès aux chaînes de télévision pour ces artistes a tout de même été limité, voire proscrit pour certains (Andrej Makarevič, Mixail Borzykin) en même temps que l'organisation de leurs concerts soit devenue plus incertaine.

D'UNE POLITIQUE CULTURELLE DISCRIMINATOIRE AUX INTIMIDATIONS INVISIBLES

Enfin, deux autres formes de restriction, qui produisent elles aussi des effets de censure mais d'une manière moins directe, sont mises en œuvre. Il s'agit, d'une part, de l'absence de financement et d'autres types de soutien de la part de l'État au rock contestataire, qui contraste avec la politique favorable envers des interprètes « loyaux » ou au moins apolitiques, ainsi que, d'autre part, des intimidations et d'autres formes de pression qui s'appliquent en dehors du domaine de l'activité musicale.

Au Bélarus, les rares soutiens étatiques au rock « national » ont progressivement disparu entre 1997 et 2004. Les milieux d'affaires se sont désengagés eux aussi des activités de mécénat et de sponsoring : les entrepreneurs préfèrent éviter de soutenir ouvertement les activités auxquelles pourraient participer des artistes dissidents. En même temps, de nombreux musiciens de variétés – surtout ceux qui prennent part aux concerts organisés par les institutions étatiques ou paraétatiques dans le cadre des campagnes électorales ou autres festivités officielles – bénéficient de faveurs des institutions du

porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017.

30. Entretien avec Boris Grebenščikov, Saint-Petersbourg, 2017.

pouvoir. Ils peuvent notamment avoir accès au financement public et à l'emploi à la Philharmonie, qui procure un salaire et un accès plus facile à la grande scène, aux studios d'enregistrement et aux locaux de répétition.

D'autres formes d'aide de la part des institutions étatiques sont plus originales encore, comme la vente obligatoire de billets de concert aux employés d'entreprises publiques. Un tel marketing par incitation administrative est réalisé en règle générale par les autorités locales des petites villes qui imposent à chaque entreprise publique d'acheter un nombre important de billets et de les distribuer parmi ses employés. Cette vente forcée permet d'assurer la rentabilité des tournées dans les petites villes, souvent incertaine autrement. De surcroît, les artistes « loyaux » ou « apolitiques » bénéficient d'autant plus d'accès aux ondes radio et aux chaînes de télévision que les rockers contestataires en sont absents. La politique culturelle constitue ici une intervention étatique sur le marché des biens culturels, qui favorise certains agents au détriment des autres.

En Russie, le système des philharmonies d'État de la période soviétique, qui permettait aux artistes de trouver un emploi stable, a été supprimé. Mais les musiciens contestataires sont tout de même défavorisés par les institutions publiques dans la mesure où ils ne sont plus invités à participer aux « concerts officiels » – concerts dans le cadre de la Fête nationale, des « journées de la ville », etc., ou encore dans les festivals organisés ou soutenus financièrement par les autorités. Par exemple, en 2016, Vasja Oblomov a été exclu de la liste des musiciens qui devaient prendre part au concert dans le cadre des célébrations de la Fête nationale à Moscou. Les artistes « loyaux », y compris rockers, au contraire, sont souvent invités à ces « concerts officiels » où ils bénéficient de la diffusion à la télévision et de rétributions de différents types : accès aux studios, invitations aux fêtes corporatives ou cachets. Ainsi, les cachets pour la participation au concert dans le cadre de la célébration de la journée de Moscou (la fête municipale annuelle) pouvaient s'élever à 500 000 roubles

(près de 6 500 euros à l'époque) pour un *set* court³¹. Ces cachets sont pris en charge par le budget de la ville ou par les mécènes, comme en 2015³². Les « concerts officiels » peuvent donc constituer une forme de soutien étatique ciblé à laquelle les musiciens contestataires n'accèdent pas.

Le rejet du rock contestataire s'exprime non seulement par le désintérêt de la part des institutions responsables pour le financement de la culture, ce désintérêt constituant une forme de censure selon Howard Becker (Becker, 2006, p. 201), mais aussi par sa délégitimation et sa dénonciation qui contribuent à dissuader les producteurs, responsables des médias ou mécènes et sponsors. Si ce procédé est plutôt rare, il demeure présent dans les deux pays étudiés.

Au Bélarus, le rock contestataire a été dénoncé dans le cadre d'une campagne de propagande plus générale contre l'opposition politique. Par exemple, « les idoles musicales de l'opposition » ont été épinglées dans un des épisodes du documentaire « La guerre spirituelle » (*Duxovnaja vojna*) diffusé en 2006 sur la principale chaîne de télévision nationale. Ce documentaire dévoilait les projets de l'opposition politique pour déstabiliser la situation au Bélarus, et l'implication des rockers a été mise en cause.

En Russie, une vraie campagne de diffamation a été lancée contre Andrej Makarevič suite à une série de concerts de bienfaisance qu'il a donnés en Ukraine sur fond du conflit entre les deux États. En août 2014, le publiciste Aleksandr Proxanov a publié un article dans le journal *Izvestija*, où il a (faussement) prétendu que Makarevič avait joué devant les soldats ukrainiens en les incitant à effectuer de nouveaux

31. Bien que les cachets varient beaucoup en fonction de l'artiste, du type d'événement et de la durée de concert, pour comparaison, le cachet demandé par l'agence Proconcert pour un concert complet de Vasja Oblomov s'élève aujourd'hui à 350 000 roubles (5 000 euros) et celui de Noize MC à 300 000 roubles (4 300 euros). Par contre, les concerts d'*Akvarium* et de *Mašina Vremeni* peuvent coûter jusqu'à 50 000 euros.

32. « Vlasti Moskvy ne zaplatjat gruppe Aerosmith za vystuplenie na Dne goroda » (Les autorités de Moscou ne payeront pas pour la participation du groupe Aerosmith à la journée de la ville), *Rosbalt*, 1 septembre 2015 : <http://www.rosbalt.ru/moscow/2015/09/01/1435700.html>; consulté le 30 avril 2018.

bombardements, ce qui aurait provoqué des morts parmi la population civile (l'article s'intitulait « Les chanteurs et les salauds »)³³. Le grand journal *Komsomolskaja pravda* avait titré à ce sujet : « Ceux qui chantent devant les bourreaux [*Pojušćie pered karateljami*] : Andrej Makarevič se produira dans les villes occupées par l'armée ukrainienne³⁴ ». Makarevič a porté plainte contre Proxanov pour diffamation et un tribunal lui a donné raison, mais le mal avait été fait. Les médias de tout genre, sans parler des discussions sur Internet, ont dénoncé une attitude non patriotique du chanteur. Plusieurs députés de la Douma ont proposé de retirer au chanteur ses décorations d'État.

Une autre campagne, de moins grande envergure, a été lancée en août 2015 contre Boris Grebenščikov après sa tournée en Ukraine, et notamment à cause de sa photo avec Mikheil Saakashvili. L'échelle du scandale était bien moins grande cette fois-ci, même si un député de la Douma, Aleksej Žuravlev, a taxé Grebenščikov de « traître » et a déclaré qu'on pouvait le considérer « rayé de l'histoire ». Un autre député, Iosif Kobzon, qui était en même temps chanteur loyal à tous les régimes soviétiques et russes depuis la fin des années 1950, a dit (sans doute par solidarité artistique) qu'il ne fallait pas rayer Grebenščikov de l'histoire, mais que cela aurait été mieux si Grebenščikov s'était « pris en photo avec une prostituée plutôt qu'avec Saakashvili » (*sic*).

D'autres attaques contre le rock contestataire restent anecdotiques. Par exemple, le 23 février 2017, quelques anciens musiciens rock de Saratov « repentis » ont lancé une pétition adressée à Vladimir Poutine en lui demandant d'interdire l'écoute en public des œuvres « des groupes rock socialement dangereux (idéalement, du rock en tant que tel) ». On reproche à ce genre de musique de faire notamment la propagande de l'alcool, des drogues, des rapports sexuels désordonnés, mais aussi l'hostilité explicite envers les autorités, ou envers le patriotisme en général. Sont également visés les « textes qui alimentent chez les individus l'animosité entre les classes et [incitent aux] révoltes,

33. A. Proxanov, « Pevcy i podleczy », *Izvestija*, 17 août 2014.

34. « Pojuščie pered karateljami. Andrej Makarevič vystupit v gorodax, zanjatyx ukrainskimi vojskami », *Komsomol'skaja pravda*, 13 août 2014.

ce qui est particulièrement dangereux au moment du centenaire de la Révolution d'Octobre³⁵ ».

Une forme plus rare, mais plus radicale, de censure indirecte relève des répressions ou des intimidations qui visent les artistes, qu'il s'agisse tout particulièrement des arrestations, inculpations ou interrogatoires par la police. Ces intimidations représentent non seulement des sanctions pour l'engagement en dehors de la musique (militantisme politique et participation aux manifestations contestataires), mais elles punissent parfois aussi des activités artistiques et s'appliquent le plus souvent aux punks anarchistes du mouvement DIY qui militent en majorité auprès de mouvements libertaires. Au Bélarus, ces pressions peuvent par ailleurs empêcher la progression de carrière en dehors de la musique, comme c'était le cas pour Aljaksandr Dzjanisaŭ, leader des groupes *Kal'jan* et *Dzieciuki* qui a dû abandonner son emploi de professeur de lycée.

En Russie, les musiciens ne sont pas à l'abri de poursuites judiciaires, par exemple en matière de lutte contre l'extrémisme (défini dans la législation russe d'une manière extrêmement floue) ou encore contre l'incitation à la haine religieuse. Pour ce qui est du vandalisme motivé par la haine religieuse, le cas de « Pussy Riot » est bien connu. Un des premiers cas de poursuites pour l'extrémisme dans la musique date d'août 2010, lorsqu'une instruction a été ouverte après que les membres du groupe électro-punk Barto ont interprété, pendant une manifestation contestataire, la chanson avec le refrain « Je suis prête, et toi, es-tu prêt à mettre à feu les voitures de flics dans la nuit ? ». Finalement, le procès n'a pas eu lieu.

Certaines figures de la scène punk russe ont été condamnées en justice, même si les faits incriminés étaient relatifs avant tout à leurs activités en dehors de la musique comme la participation aux manifestations ou militantisme politique. Par exemple, l'organisateur de concerts punk et activiste antifasciste Aleksej Gaskarov

35. « Saratovskie muzykanty poprosili Putina zapretit' rok » (Des musiciens de Saratov ont demandé que Poutine interdise le rock), *SarBK*, 23 février 2017 : <http://news.sarbc.ru/main/2017/02/23/195586.html>, consulté le 30 avril 2018.

a passé 3 ans et demi en prison pour participation aux émeutes et violence contre un policier. Musicien pétersbourgeois Aleksej Maročkin, leader du groupe punk *Sojuz sozidajuščix* (Union de ceux qui créent) et activiste du mouvement l'Autre Russie a été condamné à une amende pour extrémisme, etc.

Par ailleurs, il apparaît difficile aujourd'hui de juger de l'application de la censure dans la diffusion des disques. Bien que certains propriétaires des magasins refuseraient de vendre certains opus des rockers contestataires au Bélarus, les acteurs du rock expliquent le plus souvent ces refus soit par la peur des disquaires que les profits soient insuffisants, soit par la non-conformité de ces produits au « format » de la musique commercialisable. On ne peut cependant pas exclure un certain degré d'autocensure qui s'impose aux distributeurs comme aux musiciens et producteurs, réticents d'introduire les disques dans le commerce. Même si elles existaient, ces restrictions ne portaient pas atteinte au rock contestataire aussi bien parce que les revenus des ventes des disques sont dérisoires dans les conditions de piratage omniprésent et dans le contexte de la crise mondiale du disque depuis 2006, qu'à cause des réseaux parallèles de distribution (distros DIY, Internet-labels, vente directe) surtout compte tenu de la généralisation d'accès à l'Internet, canal de distribution de plus en plus privilégié. Bien que des mécanismes de contrôle de l'Internet aient été mis en place, notamment en Russie, pour l'instant dans le domaine musical leurs effets sont peu sensibles – on a plus précisément affaire à des cas d'interdiction, pour « extrémisme », de quelques clips vidéos de *Pussy Riot* et d'un groupe anarchiste satirique *Ansambl' Xrista Spasitelja i Mat' Syra Zemlja* (Ensemble du Christ-Sauveur et Mère Terre), mais comparées aux situations de censure dans le « monde réel », elles ne constituent pas une menace considérable pour leur activité artistique.

CONCLUSION

Si on retrouve des points communs entre les contraintes spécifiques qui s'imposent aux musiciens contestataires en Russie et au Bélarus, les différences restent toutefois notables. Trois d'entre elles sont particulièrement significatives. Premièrement, la complexité de la réglementation en matière d'organisation de concerts n'est pas la même : pour l'instant, le système est bien plus complexe au Bélarus où les organes étatiques biélorusses ont le pouvoir de sélection des artistes autorisés à se produire. Deuxièmement, le Bélarus a connu au moins deux périodes d'interdiction systématique de concerts des groupes contestataires et de leur accès aux médias audiovisuels. Les interdictions en Russie ont conservé le caractère imparfait et situationnel, mais, comme au Bélarus, avec des périodes d'intensification et de relâchement. Troisièmement – cet aspect n'a pas été examiné dans cette contribution –, en Russie, une partie des fonctions de la censure, au moins du point de vue de sa justification, est exercée d'une manière relativement autonome par des groupes d'activistes (souvent nationalistes et conservateurs) qui lancent des pétitions, protestent contre des concerts, se mobilisent pour réclamer des poursuites judiciaires (comme dans le cas de *Pussy Riot*), adressent aux musiciens des menaces anonymes pour faire annuler des concerts, etc. On n'observe pas de mobilisation de cet ordre au Bélarus.

Derrière ces différences, deux grandes tendances communes se dessinent dans les mutations des modalités de contrôle de la production culturelle. Tout d'abord, dans la situation où il devient compliqué, voire impossible, de prévenir et d'interdire la production et la circulation des biens culturels, les formes économiques de censure revêtent une importance croissante. La censure cible alors avant tout l'activité artistique qui rapporte les ressources matérielles aux producteurs et aux intermédiaires. Ce volet économique devient d'autant plus sensible que le mode capitaliste de production et de diffusion des biens culturels incite à la professionnalisation et à la concurrence. Cette dernière peut être encadrée par l'intervention étatique ponctuelle ou systématique – à travers des régulations,

des campagnes médiatiques (publicitaires ou de dénigrement), des soutiens sélectifs par les organes de l'action publique ou leur désintérêt, etc. Une telle censure presque invisible peut rendre plus difficile l'accès légal aux revenus perçus des activités de production culturelle comme les cachets de concerts, les droits de diffusion, les revenus auprès des entreprises de spectacle. Les instruments de pression plus directs et violents (arrestations, intimidations) s'appliquent aux acteurs qui s'engagent plus directement dans les activités contestataires d'ordre politique et qui ne font pas de la production culturelle leur gagne-pain. Ces instruments peuvent à leur tour revêtir une signification économique, en pénalisant les carrières des acteurs censurés dans d'autres domaines d'activité : interpellations de l'individu concerné sur son lieu de travail ou d'études pour l'interroger, les « conversations informelles » entre représentants des services de sécurité et le supérieur hiérarchique, l'absentéisme au travail à cause d'une interpellation et d'une garde à vue, sans parler du casier judiciaire.

Ainsi, on voit que les logiques de l'économie de marché peuvent tout à fait servir d'environnement propice à la censure dans les configurations autoritaires, où les prises de position contestataires sont susceptibles de provoquer la réduction des revenus des musiciens qui aspirent à la professionnalisation. Il apparaît que le marché capitaliste n'est pas forcément l'ennemi des dictatures, mais peut au contraire servir la reproduction des structures de relations de pouvoir autoritaire.

Enfin, l'impératif de se réclamer de la démocratie et de l'économie de marché qui s'impose aux dominants politiques dans les systèmes autoritaires contemporains contribue au renforcement du caractère informel et diffus de la censure. L'application des règles d'interdiction et d'autorisation est sélective et situationnelle ; les instances de contrôle sont diffuses et décentralisées et impliquent les producteurs culturels eux-mêmes. Ce système brouille les règles du jeu et cultive une imprévisibilité qui devient la règle principale.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Howard (2006), *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion.
- BIGDAY Maria (2017), *L'engagement intellectuel sous régime autoritaire : les « think tankers » biélorusses entre expertise et dissidence*, Paris : Dalloz.
- BOURDIEU Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard.
- BOURDIEU Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir.
- BOURDIEU Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil.
- BRUN Catherine et ROUSSIN Philippe (dir.) (2020), « Post-censures ? », *Communications*, n° 106.
- CHAMPAGNE Patrick & MARCHETTI Dominique (dir.) (2002), « Censures visibles, censures invisibles », dossier de *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106 (11/12).
- DAUCÉ Françoise (2013), *Une paradoxale oppression. Le pouvoir et les associations en Russie*, Paris : CNRS éditions.
- DIAMOND Larry (2002), « Thinking about Hybrid Regimes », *Journal of Democracy*, vol. 13, n° 2, pp. 21-35.
- DURAND Pascal (2006), *La censure invisible*, Arles : Actes Sud.
- DZJATLIKOVICH Viktor (2005), *Ix Mroja, Ix N.R.M.* [Leur rêve, leur NRM], Minsk : Sučasny Litaratar.
- GERSCHEWSKI Johannes (2013), « The Three Pillars of Stability: Legitimation, Repression, and Cooptation in Autocratic Regimes », *Democratization*, vol. 20, n° 1, pp. 13-38.
- GOUJON Alexandra (2002), « Le "loukachisme" ou le populisme autoritaire au Bélarus », *Politique et Sociétés*, n° 2, pp. 29-50.
- HERMET Guy (1985), « L'autoritarisme », in Madeleine Grawitz et Jean Leca (dir.), *Traité de science politique. Vol. 2 : Les régimes politiques contemporains*, Paris : PUF, pp. 269-312.
- JANSEN CUFFY (1991), *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*, New York : Oxford University Press.
- KRYZHANOUSKI Yauheni (2015), *Contester par la musique sous régime autoritaire : rock et politisation au Bélarus*, thèse de doctorat en science politique, Université de Strasbourg.

- LEVITSKY Steven & WAY Lucas (2010), *Competitive Authoritarianism: Hybrid Regimes after the Cold War*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LINIGER-GOUMAZ Max (1992), *La démocrature, dictature camouflée, démocratie truquée*, Paris : L'Harmattan.
- MÜLLER Beate (2004), « Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory », in Beate Müller (dir.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam : Rodopi, pp. 1-31.
- SCHEDLER Andreas (2006), *Electoral Authoritarianism: The Dynamics of Unfree Competition*, Boulder : Lynne Rienner.
- SCHEPPELE Kim Lane (2013), « The Rule of Law and the Frankenstate: Why Governance Checklists Do Not Work », *Governance: An International Journal of Policy, Administration, and Institutions*, vol. 26, n° 4, pp. 559-562.
- SILITSKI Vitali (2005), « Preempting Democracy: the Case of Belarus », *Journal of Democracy*, n° 4, pp. 83-97.

&ÉTudes travaux 2020



LA CENSURE AU THÉÂTRE RUSSE : UN INSTRUMENT AU SERVICE DES VALEURS NATIONALES DEPUIS 2012

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

Eur'Orbem – Cultures et Sociétés d'Europe orientale,
balkanique et médiane, CNRS/Sorbonne Université

Omniprésente sous les tsars, réintroduite par les Bolcheviks, devenue paroxystique sous Staline, la censure¹ dans les arts est un mal auquel les artistes ont dû s'accommoder. Il n'entre pas dans mon propos d'en faire l'historique ou de comparer ses effets dans un passé plus ou moins lointain. Je limiterai mes réflexions et observations à la situation du théâtre russe depuis 2012, année du début du troisième mandat présidentiel de Vladimir Poutine et du scandale des « Pussy Riot »² qui marque un durcissement dans le rapport aux arts³.

En 2018, après les affaires qui ont agité l'opinion et dont il sera question plus loin, certaines personnalités en charge de la culture ou à la direction de théâtres affirment qu'il n'y a pas de censure (Revjakina, 2018) ou qu'il faut la rétablir (Bojarskij, 2018). Officiellement, en effet, celle-ci a disparu avec la chute de l'URSS et été abolie le 27 décembre 1991. Sa résurgence, et plus particulièrement au théâtre, n'a pas donné lieu à une guerre ouverte mais a été intégrée comme un handicap à la créativité qui oblige les artistes à naviguer entre les écueils, sans trop savoir les repérer et sans trop se soucier de les éviter. Lorsque l'interdiction d'un spectacle s'accompagne de licenciements et de peines de prison, la communauté artistique s'émeut, sans toutefois manifester publiquement son indignation par des grèves ou des défilés, tandis que les autorités réaffirment leur volonté d'être à l'écoute de la société

1. Par censure, nous entendons non pas la vérification préalable à la diffusion des spectacles, faite par les autorités culturelles (comme c'était le cas en URSS où, après un contrôle serré du texte, la générale du spectacle était visionnée par les censeurs avant la diffusion au public), mais le contrôle *a posteriori*, dû aux réactions du public, et qui peut aboutir à l'interdiction du spectacle et/ou à la sanction des artistes.

2. Le 21 février 2012, le groupe punk « Pussy Riot » chante dans la Cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou une « prière » appelant la Sainte Vierge à chasser Vladimir Poutine. Les trois jeunes femmes, reconnues coupables d'incitation à la haine religieuse et de trouble de l'ordre public, sont condamnées à deux ans de camp de travail. Le groupe de militants orthodoxes, la Cathédrale du peuple, qui a réclamé la condamnation des jeunes femmes, obtiendra l'annulation d'un concert de rock à Novossibirsk deux ans plus tard.

3. Le journaliste Vladimir Pozner dénonce l'absence de liberté de parole à la télévision depuis 2008. Au théâtre, les cas d'interdiction de spectacles ont commencé à la fin du mandat de Dmitri Medvedev, période que les critiques de théâtre aujourd'hui analysent comme un second « Dégel » (*Teatr*, 2017, p. 12).

civile (« le peuple », du temps de l'URSS) et d'agir au nom des valeurs cultivées par une majorité de Russes.

Je présenterai tout d'abord les exemples les plus significatifs et les principales cibles de la censure, puis nous reviendrons sur la législation et la position du ministre de la Culture exposée en 2015. Ensuite, nous évoquerons les réactions des milieux artistiques et, pour finir, nous étudierons les stratégies adoptées par certains artistes pour essayer de se soustraire aux interdits.

DES MENACES CONCRÈTES

Le 21 mai 2012, Vladimir Medinski est nommé ministre de la Culture du gouvernement Poutine. Celui-ci a été très soutenu par le Patriarche Kirill de Moscou et l'église sert de levier d'influence au chef de l'État. Les militants orthodoxes commencent à multiplier leurs actions au nom du respect de la morale et des valeurs patriotiques. Cette même année 2012, l'opéra *Le Coq d'or* de Nikolai Rimski-Korsakov, mis en scène par Kirill Serebrennikov au Bolchoï et dont la première avait eu lieu sans faire de remous un an auparavant, soulève les protestations de fidèles orthodoxes qui y voient une profanation des images saintes⁴. Mais le spectacle est maintenu.

En novembre 2013, la pièce *Un mari idéal* d'Oscar Wilde, adaptée et mise en scène par Konstantin Bogomolov au Théâtre d'Art de Moscou est interrompue par des militants orthodoxes dirigés par Mikhail Entoe⁵. Choqués par une femme nue hissée sur un crucifix et par les amours équivoques d'un pope frivole (sans compter la parodie du *Portrait de Dorian Gray* qui fait intervenir un sosie de Poutine « botoxé »), ils crient au blasphème. Le spectacle est maintenu, mais les militants ne désarment pas, cherchent à réunir des signatures pour

4. Kirill Serebrennikov a fait de l'opéra une satire politique de l'époque soviétique. Des Cosaques arborent des caricatures d'icônes et le Roi Dodon parodie un pope agitant l'encensoir.

5. D. Entoe, de son vrai nom Corënov, a dirigé le mouvement « La Volonté de Dieu » à titre de missionnaire orthodoxe. C'est un créationniste qui milite contre l'avortement et l'homosexualité.

faire interdire les représentations et, revêtus de grands manteaux noirs, déposent, en avril 2015, une hure de porc devant le théâtre.

En 2015, à Novossibirsk, Timofej Kuljabin transpose au XXI^e siècle l'opéra de Wagner, *Tannhäuser*, en transformant le héros en un réalisateur tournant un film sur le Christ dans la grotte de Vénus. Le métropolite Tikhon⁶ porte plainte pour profanation des symboles religieux. Le tribunal acquitte les accusés mais le ministre de la Culture démet de ses fonctions Boris Mezdrich, le directeur du Théâtre d'opéra et de ballet de Novossibirsk.

Outre les sacrilèges, les orthodoxes traquent l'homosexualité à laquelle ils associent quasi-systématiquement la pédophilie. En juin 2012, *Le Songe d'une nuit d'été*, un opéra de Benjamin Britten, monté par Christopher Olden au Théâtre musical Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, est accusé, sur dénonciation de la mère d'un enfant du chœur, de débauche et de pédophilie. Le spectacle est maintenu, notamment parce que les autres parents et le ministre calment le jeu. En octobre 2012, au musée d'art contemporain Erarta de Saint-Petersbourg, la mise en scène de *Lolita* par Leonid Mozgovoy fait l'objet d'accusations de propagande de pédophilie de la part des Cosaques pétersbourgeois. Après l'interdiction du spectacle, des vandales urinent à plusieurs reprises sur la façade du musée Nabokov. En février 2016, le Théâtre Satiricon de Moscou part en tournée à Saint-Petersbourg avec *Toutes les nuances de bleu* (*Vse ottenki golubogo*). Le titre joue sur le double sens de *goluboj* : bleu, mais aussi, dans la langue familière et péjorative, une personne gay. Avant le début des représentations, des tracts sont distribués : « Ne vous soumettez pas à la propagande des “*liberastes*” [mot-valise de “libéral” et “pédéraste”] ». Finalement, un appel anonyme signale la présence d'une bombe dans la salle et les représentations sont annulées.

Devant les multiples tentatives d'intimidation, les réactions des responsables incriminés sont la plupart du temps frileuses. Soucieux de ne pas envenimer les choses, ils cherchent, par des moyens détournés,

6. Dans l'église orthodoxe, le métropolite (ou patriarche) est le chef religieux d'une région. En 2015, Tikhon était le métropolite de la Sibérie occidentale comprenant huit diocèses.

à écarter l'objet du scandale. Ainsi, en novembre 2016, *Le Prince*, une adaptation très libre, par Konstantin Bogomolov, de *l'Idiot* de Dostoïevski, est accusée de faire la propagande de la pédophilie et de l'homosexualité. Le spectacle est retiré de l'affiche du Théâtre Lenkom, le 17 décembre 2016, au prétexte du manque de spectateurs alors que les billets se sont arrachés dès leur mise en vente.

Un conformisme, surtout moral, est imposé peu à peu. La normalisation passe par la législation. En 2013, les orthodoxes font pression pour que le code pénal punisse, jusqu'à deux ans de prison, une action publique menée dans le but d'offenser les sentiments religieux (Cohen & Lieven, 2018). En juillet 2014, la loi contre l'emploi des mots grossiers⁷ dans les médias, au cinéma et au théâtre, entre en vigueur, ce qui limite *de facto* la plupart des textes dramatiques contemporains comme ceux de Vassili Sigarëv, des frères Presnâkov, de Urij Klavdiev, etc. La limite d'âge (+12, +18), désormais obligatoire sur les affiches, permet de préparer le spectateur à voir ou entendre quelques « impertinences ».

Quant aux critiques de la situation politique, et a fortiori du chef de l'État, elles sont inexistantes, les sanctions prises contre les Pussy Riot ont été dissuasives. Même en cas de spectacle allusif, parodique, les boucliers se dressent, comme en témoignent les mésaventures du spectacle *BerlusPoutine*, créé à Teatr.doc en février 2012 à Moscou. À partir de la pièce de Dario Fo, *Le Monstre bicéphale*, Varvara Faer a réécrit une farce grotesque selon laquelle, à la suite d'un acte de terrorisme, un demi-cerveau de Silvio Berlusconi (qui meurt) est greffé sur un demi-cerveau de Vladimir Poutine (pour qu'il reste en vie). La tournée que la compagnie devait faire à Saint-Petersbourg a été annulée car trois maisons de la culture lui ont fermé leurs portes au prétexte d'un équipement technique insuffisant. Les artistes étrangers qui osent venir poser en Russie la question du rapport de forces

7. Le langage argotique, grossier et obscène, basé sur un vocabulaire spécifique très cru, est désigné en russe par le mot « *mat* ». Son utilisation en public, considérée comme de la délinquance mineure, est punissable au titre de l'article 20.1 du Code des infractions administratives de Russie. Cette loi de 2014 est un correctif à la loi 53 F 3 « De la langue d'État de la Fédération de Russie » du 1^{er} juin 2005.

opposant l'art et le pouvoir y sont interdits de séjour, comme le metteur en scène Milo Rau⁸ qui a mobilisé la police autour du centre Sakharov où étaient représentés *Les Procès de Moscou* en 2013 (Karmazina, 2019).

LES STRUCTURES INDÉPENDANTES NE SONT PAS À L'ABRI

Teatr.doc est une petite structure indépendante née en 2002 dans une cave, ruelle Trëxprudnyj dans le centre de Moscou. Ses spectacles, en prise directe avec le réel, abordent les sujets sensibles (conflit en Ukraine, situation dans le Caucase, prisonniers politiques, migrants sans papiers, homosexualité, drogue, violences faites aux femmes, nudité assimilée à la pornographie, etc.) dans des formes et des écritures nouvelles. Pendant douze ans, les autorités ont toléré cet espace dérangeant parce que ses nuisances idéologiques et morales ne touchaient qu'une petite centaine de spectateurs à chaque représentation. Mais, depuis la fin 2014, l'expulsion est devenue, pour les autorités culturelles, une méthode de dissuasion. Chassé et réinstallé dans un nouveau local, le théâtre n'a pas désarmé : il a monté un spectacle documentaire, *L'Affaire de la place Bolotnaïa, à partir de témoignages* des personnes condamnées pour avoir manifesté en 2012 contre les élections⁹. La police vint contrôler la première. Chassé à nouveau, le théâtre a intégré en 2015 un troisième local, près de la gare de Kursk, où il disposait d'une « grande » salle (de 100 places) et d'une petite (de 50 places). Le décès au printemps 2018 de ses deux fondateurs, Elena Gremina et Mixail Ugarov, a fait peser une nouvelle menace sur l'avenir de la petite compagnie, autofinancée grâce aux cachets de ses

8. D'origine suisse, Milo Rau est le directeur du Théâtre de Gent. Il revendique un nouveau théâtre radicalement contemporain, démocratique, en prise directe avec le monde.

9. Le 6 mai 2012, à la veille de l'investiture de V. Poutine pour son troisième mandat présidentiel, une marche de protestation fut organisée à Moscou. Elle devait s'achever par un meeting sur la place Bolotnaïa, mais une bagarre fut déclenchée à l'entrée de la place entre manifestants et forces de l'ordre. Une enquête pour désordre public et utilisation de la force envers les représentants de l'ordre fut suivie d'une trentaine de condamnations à des peines allant de deux ans et demi à quatre ans et demi de prison, malgré des preuves minimalistes et des contradictions dans les chefs d'accusation.

membres qui gagnent leur vie comme scénaristes ou en tournant pour la télévision et le cinéma. En décembre 2018, expulsée une nouvelle fois, la compagnie a trouvé refuge au 69, quai Sadovničeskaja, dans un ancien bâtiment des chemins de fer. Un de ses animateurs, Vsevolod Lisovskij, issu de l'underground des années 1990, a lui aussi été chassé en 2017 de Transformator.doc, filiale de Teatr.doc consacrée à la performance¹⁰. Plus provocateur que les directeurs de Teatr.doc, il a diffusé en novembre 2016 ce manifeste contre l'art institutionnel :

On n'en peut plus d'attendre que la réalité théâtrale, artistique, bref que la réalité en général se transforme en quelque chose de convenable. On en a assez de se montrer accommodant avec toutes ces âneries. [...] Il est important que notre salle ne se situe pas au centre mais qu'elle reste à la périphérie. Dans toute structure, c'est le centre de la construction qui est le plus dur, alors qu'à la périphérie, c'est plus lisse et souple, la transformation y est plus facile. Certes, la contreculture de l'underground n'a pas sa place au XXI^e siècle mais nous allons sciemment nous faire passer pour des idiots et feindre d'y croire. Tout impossible qu'il soit, l'underground nous est nécessaire. Nous voulons créer un centre d'attraction pour tous les originaux du théâtre et de l'art. On en a marre de frapper aux portes matelassées de l'establishment. Venez nous voir, nous sommes ouverts.

Vsevolod Lisovskij, 2016.

L'AFFAIRE SEREBENNIKOV

Au printemps 2017, la censure a frappé, tel un coup de tonnerre, Kirill Serebrennikov, le directeur artistique du très coté et très en vue Centre Gogol. Cet artiste frondeur, affectionnant les déconstructions, les parodies des classiques et de l'époque postsoviétique, est réputé pour cibler de façon toujours métaphorique, souvent farcesque, les points sensibles de l'actualité russe. Certains de ses spectacles avaient déjà fait grincer les dents, mais ils continuaient à être joués. Nous avons déjà évoqué les réactions suscitées par son opéra *Le Coq d'or* au Bolchoï. De même, en 2015, le spectacle *Les Rebutés (Otmorozki)* d'après le roman *San'kia* de Zaxar Prilépîn a été « contrôlé » par une

10. Ce lieu expérimental, inscrit dans l'espace « Art-Squat » d'une usine électrique en activité en 2016, a été fermé le 23 mars 2017 en raison de la protestation des directeurs de l'entreprise que le bruit et les va-et-vient occasionnés auraient empêchés de travailler.

commission policière à la suite d'une dénonciation : une actrice du Centre Gogol y a vu un appel à la haine et s'est dite choquée par le déluge de mots orduriers, désormais sanctionnés par la loi. La pièce était jouée depuis 2011 au centre culturel Vinzavod sans avoir fait de vagues, et avait reçu le prix de la meilleure petite forme au festival national Le Masque d'Or en 2012¹¹. Le spectacle a été maintenu au répertoire mais se trouve rarement programmé.

Le 23 mai 2017, le Centre Gogol et les domiciles des principaux artistes ont été perquisitionnés, le personnel du théâtre étant soumis à des heures d'interrogatoire et le manager du projet expérimental « Plateforme », Aleksej Malobrodskij, accusé de détournement de fonds, a été arrêté, avant toute enquête et au mépris de la présomption d'innocence¹². Dans la nuit du 21 au 22 août, Serebrennikov a été à son tour, et pour le même motif, arrêté à Saint-Petersbourg où il tournait le film *Leto*, et assigné à résidence, sans autorisation de sortie du territoire.

L'accusation, pour des faits qui remontent à 2012, est non seulement brutale mais absurde. Les artistes du Centre Gogol doivent démontrer que l'argent versé pour *Le Songe d'une nuit d'été*, créé le 14 novembre 2012 au Vinzavod, a bien été dépensé et que le spectacle a eu lieu... ce dont peuvent témoigner des milliers de spectateurs qui ont pu voir les représentations entre 2012 et 2015 ; le spectacle a été nommé et présenté au Théâtre national de Chaillot à Paris, puis au festival Baltdom (Maison de la Baltique) de Saint-Petersbourg.

Serebrennikov a-t-il été mis sur la liste des prétendus russophobes dénoncés et traqués par les militants orthodoxes ? L'activiste Dmitrij Enteo a manifesté devant le Centre Gogol, juste après la perquisition, pour exiger « de nettoyer notre culture du sacrilège et de la corruption

11. Un peu à la manière des enquêtes de Teatr.doc, les élèves acteurs de l'école du Théâtre d'Art de Moscou sont allés interroger des manifestants et des contestataires : le spectacle repose sur les témoignages de jeunes gens, nés à la fin de l'URSS, dont les rêves de liberté et de prospérité ont été balayés et qui crient leur révolte.

12. Son incarcération, pourtant jugée illégale, a été prolongée jusqu'au printemps 2018. Hospitalisé pour de graves problèmes cardiaques, il a finalement pu réintégrer son domicile mais n'a pas le droit de quitter le territoire.

perpétrés par [les metteurs en scène] Serebrennikov, Rajkin, Tabakov, Bogomolov ». Enteo s'indigne que l'argent de l'État soutienne la propagande de la pédophilie et de l'homosexualité et trouve que « les hommes de loi ont raison de mettre de l'ordre dans la tanière de la Sodomitie » (Enteo, 2017).

L'émotion de la communauté artistique a contrarié le ministre de la Culture qui, le 3 juin 2017, a regretté que la Nuit des musées, l'ouverture de nouvelles Maisons de la culture, de salles de cinéma dans des petites villes de province soient moins médiatisées que l'« affaire du Centre Gogol » (Medinskij, 2017). Quant à Vladimir Poutine, interrogé sur l'arrestation de Serebrennikov le 5 septembre 2017, lors d'une conférence de presse donnée en Chine, il s'est exclamé, après avoir cité d'autres agents de la culture placés en examen : « Faudrait-il les libérer tous, sous prétexte qu'ils travaillent dans le domaine culturel ? ». Il a également précisé que « l'État n'avait qu'une question à poser à Serebrennikov : a-t-il respecté la loi dans l'utilisation de la subvention ? » (Poutine, 2017).

L'absurde de la situation s'est prolongé par la déprogrammation en juillet 2017 au Bolchoï de la mise en scène par l'artiste déchu de *Noureev*, un ballet consacré au célèbre danseur et chorégraphe, au double prétexte que ce dernier avait trahi sa patrie en émigrant et que son homosexualité était soulignée par une photographie le montrant nu. Finalement, le spectacle fut autorisé les 9 et 10 décembre 2017¹³. Les amateurs de scandale furent déçus : pour ne pas offenser la pudeur des spectateurs, la photographie montrant Noureev nu avait été floutée... Au final, lorsque l'équipe de mise en scène est venue saluer en portant un maillot à l'effigie de Serebrennikov et en réclamant sa mise en liberté, la salle s'est levée pour ovationner (Gordeeva, 2017).

13. L'événement a créé un état de siège autour du Bolchoï, protégé par des barrières canalisant les heureux élus : le billet de 10 000 roubles (presque 150 euros) pouvait atteindre 60 000 roubles en cas d'achat à des revendeurs sur internet. Mais les spectateurs du parterre (officiels et sponsors) étaient gracieusement invités.

Grâce à sa notoriété, Serebrennikov a été soutenu en Russie et à l'étranger où des pétitions ont été signées¹⁴. En France, le directeur du Festival d'Avignon, Olivier Py, a programmé en juillet 2019 sa mise en scène d'*Outside*¹⁵ que l'artiste russe a dirigée depuis son domicile à l'aide d'enregistrements vidéos des répétitions transmis par son avocate.

Comme à l'époque de l'URSS, la censure frappe de manière souvent incohérente, inattendue, ce qui entretient un climat de peur et encourage l'autocensure. Le parallèle avec la période soviétique n'est pas nié, il est même utilisé avec beaucoup d'ambiguïté, tantôt comme un repoussoir, tantôt comme une solution aux débordements artistiques. Un des médias d'influence du Kremlin, le journal *Russia Beyond the headlines*, titrait le 22 mai 2015 : « En Russie, le spectre de la censure hante le théâtre ». L'article très prudent rappelait qu'en URSS, la censure était bien pire, que des artistes comme Vsevolod Meyerhold ou Solomon Mikhoels furent assassinés, que Jurij Ljubimov, le directeur belliqueux du Théâtre de la Taganka, à force de défier le pouvoir entre 1964 et 1984, avait fini par être déchu de sa citoyenneté. « Il semblerait qu'un certain conservatisme dans la politique de ces dernières années cherche à ressusciter l'époque de la stagnation », concluait la journaliste (Chimadina, 2015).

LES DROITS ET LEUR INTERPRÉTATION

Après l'interdiction de *Tannhäuser* à Novossibirsk et les échos médiatiques qu'elle suscita car cette atteinte à la liberté d'expression artistique entraîna non seulement un retrait du spectacle mais un

14. Il a été soutenu en Russie notamment par Oleg Tabakov, directeur du Théâtre d'Art de Moscou (disparu début 2018), Mark Zaxarov, directeur du Lenkom, Sofia Apfelbaum, directrice du Théâtre académique de la jeunesse de Russie (arrêtée, elle aussi, le 27 octobre 2017). Une pétition a été signée par Lev Dodine, directeur du Petit Théâtre dramatique de Saint-Petersbourg pour protester contre le non-respect de la présomption d'innocence. Le lendemain de la perquisition et de l'arrestation de Malobrodskij, le 24 mai 2017, Evguéni Mironov, directeur du Théâtre des Nations, reçu par Poutine à l'occasion d'une remise de médaille, lui a transmis une lettre à propos des événements du 23 mai.

15. Serebrennikov a composé le texte, imaginé la scénographie et réalisé la mise en scène d'un documentaire-fiction sur le photographe chinois Ren Hang, censuré dans son pays, qui s'est suicidé.

licenciement, le ministre de la Culture Vladimir Medinskij exposa la position officielle. Le titre de sa déclaration dans le journal *Izvestia* du 17 juin 2015 est explicite : « Celui qui ne nourrit pas sa culture va nourrir l'armée ennemie ». Le ministre s'appuie sur un patriotisme musclé et militaire, ainsi que sur la xénophobie, pour démontrer la singularité russe qui refuse de se soumettre à l'impérialisme culturel occidental. La politique culturelle relève d'une « stratégie de sécurité nationale ». La culture est, selon la définition de V. Medinskij « l'expression spirituelle et matérielle de ce que nous pensons de nous-mêmes, de notre pays, de nos valeurs, de l'actualité et des traditions historiques et même du futur. Elle a donc un poids stratégique fort dans le développement du pays » (Medinskij, 2015, ainsi que toutes les citations *infra*).

V. Medinskij voit le théâtre comme une chaire : l'État investit son argent dans un domaine qui va lui rapporter de bons citoyens, c'est-à-dire que la « culture est un lieu de collaboration créatrice entre l'État, la société civile et les artistes ». Dans ce lieu interactif, l'État est le garant de la « conservation, de la primauté et du développement des valeurs morales de la civilisation russe ». La notion de liberté suscite un malentendu, note-t-il. Elle ne doit pas être synonyme de narcissisme et de mauvais goût. Faisant un retour sur l'histoire du théâtre national russe depuis le XVIII^e siècle, le ministre de la Culture souligne sa richesse et l'autonomie de son système¹⁶. Depuis Aleksandr Sumarokov¹⁷, le lien entre l'État, la société et l'art a été défini de la façon suivante : « les créateurs ne doivent pas exprimer leurs idées mais éduquer les goûts du peuple ; l'artiste, le pouvoir et la société doivent tendre vers les mêmes valeurs. » Ces bases restent inchangées au XXI^e siècle, affirme le ministre.

16. Ce système intègre la formation au jeu, à la mise en scène, à la critique ; il réunit les associations des professionnels du théâtre ainsi que la gestion des festivals. Il produit des représentations dans des bâtiments que l'État entretient et dont certains ont une valeur patrimoniale mondiale.

17. Aleksandr Soumarokov (1717-1777) est un poète, dramaturge et fabuliste qui a créé le théâtre classique en Russie.

Les obligations des responsables des affaires culturelles (*goszadanie*) se différencient de celles de l'URSS par leur côté marketing : « Selon la logique du marché, l'État est un investisseur, il a le droit d'évaluer la qualité du produit qui a été fait avec son argent. La culture est un domaine où les valeurs morales sont mises au point, imposées et soutenues. » L'État a donc l'obligation d'être exigeant à l'égard des œuvres réalisées avec son argent. Et l'artiste, à son tour, a des obligations devant la société et l'État, et il doit partager leurs valeurs. Medinskij en énumère six, dont le service de la patrie (*služenie otečestvu*), le respect des valeurs de la famille et de la communauté humaine, telles qu'elles ont été établies par l'orthodoxie et toutes les religions traditionnelles en Russie. « Nous devons encourager et favoriser l'activité créatrice dans un domaine qui conserve et encourage ces valeurs indiscutables et naturelles », précise le ministre « et lorsque c'est le cas, nous subventionnons ».

Si la création n'est pas subventionnée, l'artiste dispose-t-il d'une entière liberté ? Rien n'est dit sur ce point. Les autorités prétendent ne pas être les seules instances de contrôle et s'appuient sur la société civile pour faire respecter une « normalité » essentialiste : « La société reste attachée à des valeurs inconditionnelles et naturelles, et cette écrasante majorité normale est choquée lorsqu'elle rencontre l'irrespect pour ce qui est sacré à ses yeux. » Selon le ministre, une enquête de mai 2015 aurait montré que 82 % des Russes estimaient nécessaire le contrôle des œuvres.

La société civile proteste, selon V. Medinskij, contre le mauvais usage des subventions alimentant des spectacles scandaleux (il cite l'exposition Les Bas-fonds de mai 2015 réalisée par la fondation « L'art sans frontières » où était réunie toute une documentation sur ce thème avec, sous chaque exemple, une étiquette indiquant les sommes dépensées) : « Je perçois ce type de militantisme de la société civile comme un moyen de forcer l'État à accomplir ses obligations en matière de politique culturelle. »

Le rôle des autorités est de subventionner l'art *traditionnel* (et V. Medinskij donne l'exemple du patient qui ne vient pas dans un hôpital pour y tester un nouveau traitement expérimental). Il

n'interdit pas les expérimentations si elles ont lieu sur des scènes privées, aux frais des artistes ou grâce à des sponsors. Les fonctionnaires ne doivent pas dicter ce qu'il doit faire à l'artiste mais ils garantissent que l'on respecte les valeurs. Ainsi V. Medinskij reproche-t-il au directeur du Théâtre de ballet et d'opéra de Novossibirsk d'avoir accepté la mise en scène de *Tannhäuser* et se félicite de son licenciement : « La seule garantie d'entente entre l'État, la société et l'art est le civisme des animateurs culturels. » Il faut donc former des cadres, ce qui a été entrepris depuis la fin 2015 par la mise au point d'un système de sélection et de promotion de gestionnaires de la culture. Medinskij conclut son exposé par une nouvelle métaphore militaire : « Les Russes sont les héritiers et les promoteurs de la gloire légendaire de leurs ancêtres. Il faut créer une identité historico-culturelle qui donne une valeur ajoutée au moindre tank qui devient alors autre chose qu'une masse blindée et hautement "technologisée". »

UN APPEL À LA SOLIDARITÉ RESTÉ LETTRE MORTE

Septembre 2016. À la Galerie des Frères Lumière de Moscou, les « Officiers de la Russie »¹⁸ saccagent l'exposition du photographe américain Jock Sturges qui présente des adolescents naturistes. Cet énième acte de vandalisme, au prétexte d'une soi-disant propagande pédophile, a un retentissement international. Il va déclencher la première protestation ouverte contre la censure en art.

Le 24 octobre 2016, au 7^e congrès de l'Union des professionnels de théâtre de Russie¹⁹, Konstantin Rajkin jette un pavé dans la mare du silence. Acteur fameux, fils d'Arkadij Rajkin, un humoriste très populaire, il vient d'une famille artistique réputée qui sait faire

18. Les membres de cette organisation défendent le patriotisme, l'honneur, l'obéissance aux lois, l'entraide, le désir de vivre dans un État de droit stable, fort, fondé sur la communauté spirituelle. Ils affichent leur soutien au Président de la Fédération de Russie.

19. L'Union des professionnels du théâtre de la Fédération de Russie existe, sous des noms différents, depuis 1877. Elle fonctionne comme un syndicat, aide ses membres à défendre leurs droits et s'emploie à développer l'activité théâtrale sous toutes ses formes : mise en scène, scénographie, musique, critique, enseignement, théâtrologie.

son métier et en porter la responsabilité²⁰. L'artiste, né en Union soviétique en 1950, s'est félicité qu'officiellement, la censure, cette « maudite honte multiséculaire de notre culture nationale, de notre art, soit enfin interdite ». Cependant, selon lui, certains souhaitent fortement revenir à la période de stagnation (brejnévienne) ou même à la période stalinienne. Citant nommément Vladimir Aristarxov, le premier vice-ministre de la Culture, K. Rajkin dénonce un comportement et un vocabulaire aux sinistres relents :

[...] les mots morale, patrie, peuple, patriotisme cachent de très viles intentions. Je n'accorde aucun crédit à ces groupes d'indignés et d'offensés chez qui, voyez-vous ça, les sentiments religieux sont bafoués. [...] ces groupuscules de crapules se battent par des voies illégales et scélérates pour la moralité. [...] Quand on urine sur des photographies, c'est quoi ? Se battre pour la moralité ? D'ailleurs les organisations sociales n'ont pas à se battre pour la moralité en art. L'art a assez de filtres avec les metteurs en scène, les directeurs artistiques, les critiques, le cœur de l'artiste lui-même.

Konstantin Rajkin, 2016.

Outre la menace d'un retour en arrière, par le ton, le style et les soi-disant valeurs à préserver, K. Rajkin prédit l'arrivée d'un autre malheur, celui du *goszakaz*, la commande d'État : « Nos chefs nous disent : nous vous payons, faites ce qu'on vous demande, ce qu'il faut ». Et l'artiste d'inviter tous ses collègues à faire front, ensemble : « [Les fonctionnaires de la culture] ne doivent pas ingérer. Ils doivent soutenir l'art, la culture. Personnellement, j'estime que nous devons nous unir. Je le répète, nous unir. (...). Si on interdit, il faut réagir. Tous ensemble. »

L'incitation à réagir aux interdictions, la dénonciation du mutisme habituel (« Pourquoi nous taisons-nous tout le temps ? »), le rappel de rares cas où la protestation collective a empêché une décision arbitraire (le maintien de Boris Milgram à Perm), ont soudain fait de Rajkin un héros de la résistance et une cible à abattre. Essayant de brouiller les pistes, Dmitri Peskov, l'attaché de presse de Vladimir Poutine, a répondu à K. Rajkin en distinguant d'une part la censure (sur laquelle il n'a fait aucun commentaire) et d'autre part la pratique du *goszakaz*

20. Raïkine dirige un centre culturel qui porte son nom, un théâtre, le Satiricon, et une école attenante.

qu'il justifie : l'État est en droit, puisqu'il finance la culture, d'avoir des exigences à l'égard de ce qui est « produit » (Krojčik, 2016).

Parmi les défenseurs de K. Rajkin, le cinéaste Andreï Zviaguintsev a vigoureusement dénoncé, le 26 octobre 2016, la résurgence indirecte de la censure à travers la commande d'État. Il a souligné la confusion fâcheuse qui est en train de s'établir : « Nous disons : c'est de la censure ; ils disent : c'est du *goszakaz*. » Il rappelle que l'art ne peut exister sans subvention de l'État et que les fonctionnaires n'ont aucune légitimité dans le domaine de la création : « Ces gens-là sont sûrs de savoir pertinemment ce qu'il faut au peuple et ils commandent, avec l'argent public, de pitoyables œuvres pseudo-artistiques. »

Ces commandes empêchent la pensée créatrice. L'artiste a des visions qui parfois dérangent, choquent mais créent une tension de sens nécessaire : « L'activisme de ces organisations sociales qui prolifèrent comme des lapins, de ces gardiens immoraux de la moralité, le voilà le *goszakaz*. » En effet, le pouvoir a tout intérêt à « faire du pays une grande puissance modérée, uniforme, isolationniste, obéissante comme un troupeau ». L'argent de l'État, rappelle Zviaguintsev, est aussi le mien, car j'ai payé des impôts qui servent aussi à payer les salaires des fonctionnaires de la culture. Mais l'argent public doit soutenir aussi les artistes décomplexés et libres de créer comme ils l'entendent (Zvâgincev, 2016).

Certains journalistes et représentants de l'État ont essayé de discréditer les contestataires. Parmi les arguments avancés : « Rajkin a-t-il personnellement subi la censure ? Pourquoi, de quoi se plaint-il ? » (le réalisateur Nikita Mikhalkov, cité par Ljadov) ; « Si l'on peut parler de la censure, c'est qu'elle n'existe pas... » (le réalisateur Andreï Kontchalovski, cité par Lâdov) ; « *Le goszakaz* a toujours existé, partout. Il ne faut pas le confondre avec la censure. L'État doit contrôler et refuse le tout est permis (*polnaia volnitsa*). Du temps de l'URSS, les artistes ont produit des chefs d'œuvre. » (Lâdov, 2016).

Le débat tourne à la mascarade quand s'en mêlent Aleksandr Zaldocanov, le responsable d'un club de motards russes qui considère la liberté comme une émanation du diable et même Ramzan Kadyrov, le chef de la République de Tchéchénie, furieux qu'une caste

d'intellectuels privilégiés s'estime en droit de bafouer les sentiments religieux (Kadyrov, 2016).

Vladimir Poutine intervient pour calmer le jeu le 2 décembre 2016, lors de la conférence du Conseil de la culture, de l'art et de la langue russe. Il déclare le principe de liberté de création absolument inébranlable, tout en soulignant la différence entre épater de façon cynique, choquante, et agir de façon créatrice (Poutine, 2016).

UNE SITUATION PARADOXALE

Contrairement à la période soviétique, en particulier durant les années 1930-1950, la réapparition de la censure ne semble pas entraver, pour l'instant, la création et l'inventivité²¹. Toutefois, quelques critiques tiraient le signal d'alarme fin 2017 :

Le pouvoir ferait bien de comprendre que, quelle que soit la politique économique ou internationale, détruire l'art dans son propre pays et fermer le clapet par lequel s'échappait tant bien que mal la vapeur de la minorité créative est stupide et même suicidaire. Au bout du compte, cela ne bénéficie à personne. Ni au théâtre, ni au pouvoir lui-même.

Parxomovskaja, 2017, p. 21.

Pourtant, la notion de liberté artistique ne fait pas l'unanimité. Nombreux sont ceux qui estiment qu'Andreï Tarkovski, par exemple, travaillait absolument librement à l'intérieur de limites morales ou qu'il est normal d'intenter un procès à un artiste si l'on s'estime bafoué dans ses croyances et ses valeurs. « La censure, selon Igor Zolotovickij, recteur de l'Ecole-studio du Théâtre d'Art, est dans la tête de beaucoup d'artistes » (cité dans Ljadov, 2016). Certains le regrettent, d'autres se félicitent de cette autocensure.

La coupure générationnelle est évidente, entre ceux qui sont nés en URSS et les jeunes. Rajkin a été soutenu par Oleg Tabakov, Mark

21. Les formes théâtrales se diversifient, entre les spectacles-parcours, les spectacles immersifs, le théâtre documentaire, le storytelling, le théâtre performatif, représenté notamment par Maksim Didenko, Konstantin Bogomolov, Kirill Serebrennikov, Andrej Moguč, Dmitri Volkostrelou, Vladimir Pankov, etc.

Zaxarov, Mark Rozovskij, des artistes qui ont entre 60 et 80 ans. Les plus jeunes, comme l'artiste frondeur Konstantin Bogomolov (né en 1975)²², refusent de s'unir dans leur combat et luttent spectacle après spectacle en utilisant parfois la protection des anciens (Zaxarov, Tabakov), qui les accueillent à plus ou moins long terme dans les théâtres qu'ils dirigent. Pour Bogomolov, le théâtre est clairement l'épicentre de la guerre que les autorités étatiques mènent contre la culture (Bogomolov, 2017). Sa posture est celle d'un artiste revendiquant d'être indépendant et individualiste, qui se tient à l'écart des politiciens et dont la ligne de conduite est de ruser, de boxer avec les interdits, de savoir entendre les signaux, de se fixer des limites à ne pas dépasser pour rester digne et « pur ». Bogomolov, qui a trente ans de moins que Rajkin, partage son constat : l'État écrase ceux qui sortent du rang alors qu'il devrait financer l'art en laissant une entière liberté aux créateurs. Mais ses conclusions divergent : au lieu de prôner l'union des artistes dans un mouvement solidaire, il considère l'art comme le « temple des individualités ». « Je suis mon propre maître ! (*Ja sam sebe vlast' !*) », affirmait le metteur en scène le 7 juin 2017, refusant toute action collective (Bogomolov, 2017)²³.

La position de l'acteur, dramaturge et directeur artistique Ivan Vyrypaev²⁴ est moins individualiste mais semble peu efficace dans l'immédiat (Vyrypaev, 2017). L'artiste déclare inutile, et même puéril, tout combat contre le pouvoir en place. Adeptes des croyances orientales et de la non-violence, il appelle à « découronner l'idéologie bolchevique » dont le pouvoir de Poutine est l'héritier, en ignorant le pouvoir (il faut refuser les récompenses, s'abstenir de serrer la main du Président devant les caméras, éviter de prononcer son nom). Mais la

22. Son domaine est le trash et le persiflage parodique, le collage d'éléments disparates : le *kapoutsnik*.

23. Sa sulfureuse marginalité a pris fin en 2019. Bogomolov a épousé Xenia Sobtchak, la fille de l'ex-maire de Saint-Petersbourg, ami de V. Poutine. Cette très médiatique journaliste qui s'est lancée dans la politique l'a propulsé sous les feux des projecteurs mondains. Cette même année, Bogomolov a été nommé directeur artistique du Théâtre Na Maloi Bronnoi.

24. Né en 1975 à Irkoutsk, il a quitté en 2015 la direction du petit théâtre Praktika à Moscou et vit actuellement en Pologne.

libération ne se fera pas en un jour. Sûr de la victoire de Poutine aux élections de 2018, Vyrypaev espérait simplement que les artistes, par leur abstention, feraient baisser son score.

LE REPLI SALVATEUR DANS L'ART POUR L'ART

Malgré l'appel à la solidarité lancé par K. Rajkin, la situation n'a pas évolué (Rajkin, 2018). Nombreux sont ceux qui trouvent inutile une guerre ouverte, face à une population qui estimerait majoritairement que la censure est utile car elle protège des excès. Et même parmi ceux qui protestent contre les limites imposées par l'État et contre les actions arbitraires des extrémistes, une majorité n'admet pas qu'un artiste puisse contester le pouvoir en place.

À la question d'un journaliste « Comment se battre contre la censure ? », Lev Krojčik, doyen de la faculté de journalisme de Voronej (né en 1934), répondait : « Je ne pense pas cela possible, hélas. Je crois que personne ne se lèvera, ne dira : « Serrons-nous les coudes pour ne pas tomber les uns après les autres ». Chacun mange dans la main de quelqu'un. Une majorité d'artistes recherche des avantages, des facilités pour mieux vivre » (Krojčik, 2016).

Dans ce contexte de pressions et de menaces, le cas de Boris Juxananov (né en 1957), issu de la contre-culture soviétique et promu en 2015 directeur du centre culturel « Elektroteatr Stanislavski », semble exemplaire. Juxananov veut faire de ce lieu à la fois une vitrine expérimentale et une soupape, comme le fut autrefois le théâtre de la Taganka, mais sur de toutes autres bases. Au lieu de l'orientation contestataire idéo-esthétique de Iouri Lioubimov, il propose une tendance mystique aux visées universalisantes et existentialistes jugée inoffensive pour l'instant par le pouvoir. Nourri de thèses kabbalistiques, de traités des grands mystiques, d'enseignements brahmaniques, Juxananov se voit comme un élu. Il professe le non-engagement, un repli dans l'art pour l'art, ce qui d'une certaine façon est un prolongement des vingt longues années durant lesquelles, en URSS, il s'est tenu en marge, a monté ses projets dans et devant son petit cercle d'initiés. Mais il s'agissait alors de s'isoler, de tourner le dos à la culture soviétique. Depuis 2015, Juxananov

est devenu non seulement un représentant mais aussi un promoteur d'expérimentations scéniques qui doivent rester compatibles avec les attentes officielles parce que son théâtre, situé en plein centre de Moscou, modernisé et agrandi après des travaux pharaoniques, est subventionné par le département de la culture de Moscou²⁵.

Jusqu'ici, Juxananov a fait un parcours sans-fautes. Il fuit les scandales, ne cherche pas l'affrontement, agit avec mesure et prudence et se montre extrêmement productif et inventif. À toute question politique, il répond par le détour²⁶ et revient toujours, obstinément, à la nécessaire autonomie et indépendance de l'art. Ce qui, selon lui, est le propre du théâtre russe aujourd'hui et le distingue du théâtre en Europe²⁷, comme en témoigne cet extrait d'une interview fin 2017 :

Si nous vivions en Europe, nous ne pourrions pas ignorer les problèmes de la communauté gay, des migrants. Pour recevoir de l'argent, il faut en parler, donner des spectacles sur ces thèmes. Alors, si nous voulons liquider le théâtre comme art, nous allons nous en servir pour combattre au nom de la justice sociale ou civique. L'ordre du jour consiste à se mettre aux ordres de l'actualité. Et si l'on se met à s'en occuper, on se mettra aussi soi-même aux ordres.

Boris Juxananov, 2017.

Pour « recevoir de l'argent » (la subvention), Juxananov fait l'inverse de ce qu'il définit comme une particularité du théâtre européen. Il

25. B. Juxananov dirige l'Elektroteatr Stanislavski après avoir remporté un concours sur projets organisé en 2013 par le département de la culture de Moscou.

26. À la question d'un journaliste, lors de l'inauguration de l'Elektroteatr, sur la façon dont il allait pouvoir conserver sa liberté contestataire à laquelle l'avait habitué l'underground, B. Juxananov répondit par une métaphore : « Chacun doit trouver sa voie dans le brouillard. Le seul moyen d'assurer un haut pilotage artistique aujourd'hui c'est de se fier à sa bonne étoile. » Il ajouta cependant que si l'artiste déplaçait, il ne pourrait pas « traverser le brouillard », qu'il y serait dissout comme sous l'effet de l'acide sulfurique : « une flaque d'acide sulfurique, voilà ce qui attend aujourd'hui, me semble-t-il, les âmes qui s'agitent. » (Juxananov, 2015). Cette image renvoie au Moyen Âge et aux punitions des magiciens alchimistes lançant un mauvais sort. En septembre 2017, B. Juxananov revenait sur la sensation de flou, d'incertitude dans laquelle baigne, entre autres, l'art russe. « Les ténèbres... Elles se sont épaissies et recouvrent tout ce qui se passe dans le domaine de la culture, entre les gens, entre les gens et le pouvoir, tout est ténèbres et par conséquent dans une imprécision épuisante. » (Juxananov, 2017).

27. Depuis la création de *Octavia. Trépanation* en juin 2017 à Amsterdam, l'Elektroteatr Stanislavski fait partie de l'Union des théâtres de l'Europe.

tourne le dos à l'actualité (au diktat de « l'ordre du jour »), se réfugie dans l'art pour l'art et affiche de temps en temps ses distances avec ce qui se passe ailleurs, pour souligner l'originalité de la voie russe.

Telle semble être, pour le moment, la stratégie de survie la plus sûre. Mais tous les artistes qui expérimentent savent que personne n'est à l'abri de la disgrâce soudaine comme le faisait remarquer un critique en conclusion de la saison 2017-2018 :

L'affaire [du Centre Gogol] empoisonne toutes les conversations. L'avenir du théâtre russe dépend directement de la rapidité et de la justesse de sa résolution. Plus le procès durera, plus on aura l'impression que c'est l'ensemble du système théâtral qui est jugé et que tout se ramène en fait à la question : le théâtre est-il utile à la société et à l'État ? Et si oui, quel théâtre ? Le théâtre peut avoir un bel avenir si on ne lui tord pas le cou, ce qui le menace vraiment aujourd'hui.

Rudnev, 2018.

En janvier 2020, Olga Lúbimova a succédé à V. Medinskij. Cette arrière-petite-fille du grand acteur du Théâtre d'Art Vasilij Kačalov, première femme à la tête du ministère de la Culture depuis Ekaterina Furceva dans les années 1960, a refusé d'intervenir dans le procès du « Septième studio » dont le verdict est tombé le 26 juin 2020. Kirill Serebrennikov, qui encourait une peine de 6 ans de prison ferme, et deux de ses collaborateurs, ont été reconnus coupables mais laissés en liberté. La sentence a été paradoxalement accueillie par des applaudissements et des cris de joie : les amis des accusés redoutaient de les voir repartir menottés. Lev Dodin, directeur du MDT-Théâtre de l'Europe, avait écrit à la ministre : « *Le 26 juin, si Kirill Serebrennikov est incarcéré, il sera pour toujours arraché à la création. Calculez : 6 ans d'emprisonnement + trois ans d'interdiction d'exercer sa profession. Et le Centre Gogol mourra sans son créateur et leader artistique. Ce serait condamner l'art théâtral russe, toute la vie artistique de Russie.* » (oteatre.info/lev-dodin-26-iyunya). Cette victoire à la Pyrrhus de l'un des plus iconoclastes expérimentateurs, condamné à rembourser d'énormes sommes et ostracisé après trois ans d'enquête, a bien sûr valeur d'avertissement. En février 2021, Serebrennikov a appris par le

département de la culture de Moscou que son mandat de directeur artistique ne serait pas renouvelé.

BIBLIOGRAPHIE

Les sites ont été consultés entre septembre 2017 et septembre 2018.

Blog de la revue *Teatr.*, mai 2017

BOGOMOLOV Konstantin (2017), « Ja sam sebe vlast' ! Konstantin Bogomolov protiv Stanislava Belkovskogo » [Je suis mon propre maître ! Konstantin Bogomolov contre Stanislav Belkovskij], émission de *TV rain*, 07.06.2017, https://tvrain.ru/teleshov/harddaysnight/belkovskij_protiv_bogomolova-436628/

BOJARSKIJ Mixail (2018), « Mixail Bojarskij prizval vernut' cenzuru v teatr i kino » [Mixail Bojarskij appelle à un retour vers la censure du théâtre et du cinéma], *Radio svoboda*, 03.12.2018, <https://www.svoboda.org/a/29634842.html>

CENTRE GOGOL (2014), « Cenzura v teatre », Kruglyj stol [La censure au théâtre (table ronde)], 16.06.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=WnLAIR-FEOoM>

CHIMADINA Marina (2015), « En Russie, le spectre de la censure hante le théâtre », *Russia beyond the headlines*, 22.05.2015, https://fr.rbth.com/ps/2015/05/21/en_russie_le_spectre_de_la_censure_hante_le_theatre_33729

COHEN Alice & LIEVEN Samuel (2018), *God save Russia*, documentaire diffusé sur Arte, 04.09.2018, https://tv-programme.com/god-save-Russia_documentaire/

ENTEIO Dmitrij (2017), « Ènteo u "Gogol'-centra" » [Enteo au Centre Gogol], *Radio svoboda*, 23.05.2017 <https://www.svoboda.org/a/28504620.html>

GORDEEVA Anna (2017), « Nekotorye iz nix pederasty. Skandal'nyj balet Serebrennikova Nureev sobral v Bol'som vsju rossijskiju elitu » [Certains d'entre eux sont des pédérastes. Le ballet à scandale de Serebrennikov, Nureev, a réuni au Bolchoï toute l'élite russe], *lenta.ru*, 12.11.2017, <https://lenta.ru/articles/2017/12/11/nureev>

KADYROV Ramzan (2016), « Kadyrov podderžal Xirurgu v spore s Rajkinym » [Kadyrov a soutenu Xirurg dans sa dispute avec Rajkin], *Meduza.io*, 28.10.2016, <https://meduza.io/news/2016/10/28/kadyrov-podderzhal-hirurgu-v-spore-s-raykinym-i-peskovym>

- KARMAZINA Julija (2019), « Illjuzii teatral'noj cenzury » [Les illusions de la censure au théâtre], *Vaš dosug*, 7.08.2019, <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2566893>
- KROJČIK Lev (2016), « Xudožniku nužno verit' » [On doit croire l'artiste], *Argumenty i fakty*, 01.11.2016, https://chr.aif.ru/voronezh/people/hudozhniku_nuzhno_verit_kritik_o_svobode_tvorchestva_i_iskusstve_na_zakaz
- LJADOV Anton (2016), « Teatral'nyj skandal : est' li cenzura v Rossii » [Un scandale dans le monde du théâtre : existe-il une censure en Russie ?], *Vesti.ru.*, 06.11.2016, www.vesti.ru/doc.html?id=2818492
- LISOVSKIY Vsevolod (2016), « "Khvatit nežničat' s etoj šnjagoy". Manifest novogo prostranstva "Teatr.doc" » [« Cessons de flatter toute ces ordures ! » Le manifeste du nouvel espace de "Teatr.doc"], *Afiša daily*, 24.11.2016, <https://daily.afisha.ru/brain/3720-hvatit-nezhnichat-so-vsey-etoy-shnyagoy-manifest-novogo-prostranstva-teatrdoc/>
- MALOBRODSKIY Aleksej (2017), « Zametki iz Sizo » [Notes de prison], *Teatr.*, n° 31, pp. 178-179.
- MEDINSKIY Vladimir (2015), « Kto ne kormit svoju kul'turu, budet kormit' čužuju » [Celui qui ne nourrit pas sa culture va nourrir l'armée ennemie], *Izvestia*, 17.06.2015, <https://iz.ru/news/587771>
- MEDINSKI Vladimir (2017), « Medinskij sožaleet ob interese SMI k delu "Gogol'-centra" Serebrennikova » [Medinskij regrette le tapage médiatique autour de l'affaire du Centre Gogol de Serebrennikov], *Sputnik*, 03.06.2017, <https://news.sputnik.ru/politika/ba3e84c56620aafce0f049deb83cbb5189e2a8e6>
- PARXOMOVSKAJA Nina (2017), « Prolog 2008-2012 : teatral'nye innovacii v dejstvii » [Prologue 2008-2012 : les innovations théâtrales en action], *Teatr.*, n° 32, pp. 16-21.
- POUTINE Vladimir (2016), « Režisserskaja versija » [La version du metteur en scène], *lenta.ru*, 03.12.2016, https://lenta.ru/articles/2016/12/03/vse_kulturno/
- POUTINE Vladimir (2017), « Putin o Serebrennikove: ne otpuskat' že vsech dejatelej kul'tury » [On ne va tout de même pas relâcher tous les acteurs culturels], *bbc news*, 05.09.2017, <https://www.bbc.com/russian/news-41159043>

- RAJKIN Konstantin (2016), « My kleve'em, donosim. I opjat' xotim v kletku » Reč' Konstantina Rajkina – o cenzure i bor'be gosudarstva za npravstvennost' » [« Nous calomnions, nous rapportons, et nous voulons retourner en cage ». Discours de Konstantin Rajkin sur la censure et la croisade morale de l'État], *meduza.io*, 24.10.2016, <https://meduza.io/feature/2016/10/24/my-kleveshem-donosim-i-opyat-hotim-v-kletku>
- RAJKIN Konstantin (2018) « 7 vyskazyvanij rossijskikh intellektualov o cenzure » [7 intellectuels russes parlent de censure], *Newtonew*, 29.03.2018, <https://newtonew.com/opinion/7-vyskazyvaniy-rossijskikh-intellektualov-o-cenzure>
- REVJAKINA Marija (2018), « V rossijskom teatre net cenzury, deržat' ljudej pod arestom net neobkhodimosti » [Le théâtre russe n'est pas censuré, aucune nécessité de détenir qui que ce soit], *vesty.co.il*, 12.05.2018, <https://www.vesty.co.il/articles/0,7340,L-5255699,00.html>
- RUDNEV Pavel (2018), « Teatr lučše, čem televizor, znaet o tom, čem živet strana » [Le théâtre connaît mieux que la télévision les préoccupations de son pays], *Teatral*, 10.07.2018, <http://www.teatral-online.ru/news/22107/>.
- RYŽOVA Elena & SEREGINA Ol'ga (2017), « Zapretit', nel'zja pokazyvat' » (« C'est interdit, défense de représenter »), *Teatral*, n° 9, www.teatral-online.ru/news/8590/
- SEREBRENNIKOV Kirill (2018), « Kak Serebrennikov potratil 218 millionov » [Comment Serebrennikov a dépensé 218 millions], *Novaja gazeta*, 30.08.2018, https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/08/30/77648-kak-serebrennikov-potratil-218-millionov?utm_source=push
- SVETOVA Zoja (2017), « Teatr okazalsja odnim iz važnejšikh poligonov vojny gosudarstva i kul'tury » [Le théâtre s'est révélé un champ de bataille entre l'État et la culture], *Openrussia.org*, 24.05.2017, <https://openrussia.org/notes/709760/>
- Teatr.* (2017), *Teatr vremen Dmitrija Medvedeva i ego Platforma* [Le théâtre à l'époque de Dmitri Medvedev et sa Plateforme], n° 32.
- JUXANANOV Boris, interviewé par Roman DOLŽANSKIY (2015), « Každyj segodnja dolžen najti vektor v tumane » [Chacun doit trouver aujourd'hui son chemin dans le brouillard], *Kommersant*, 26.01.2015.
- JUXANANOV Boris (2017), « Potrebljat' lico možno tol'ko v ljubvi » [Seul l'amour doit guider nos choix], *Novaja gazeta*, 27.09.2017, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/09/27/73975-potrebljat-litso-mozhno-tolko-v-lyubvi>

VYRYPAEV Ivan (2017), « Otkrytoe piš'mo dramaturga i režissera Ivana Vyrypaeva v podderžku Kirilla Serebrennikova », 25.08.2017 [Lettre ouverte du dramaturge et metteur en scène Ivan Vyrypaev pour soutenir Kirill Serebrennikov], *Èkko Moskvy*, <http://echo.msk.ru/blog/echomsk/2043390-echo/>

ZVJAGINCEV Andrej (2016), « Durnoj son goszakaza » [Le cauchemar de la commande d'État », *Kommersant*, 26.10.2016, <http://www.kommersant.ru/doc/3126654>

LES ÉCONOMIES DE L'OFFRE MÉDIATIQUE : LES EXEMPLES FRANÇAIS, MAROCAIN ET RUSSE

&ÉTudes Travaux 2020



CE QUE LE DISCOURS SUR LA « CENSURE » EMPÊCHE DE VOIR

LES CONTRAINTES ÉDITORIALES DIFFÉRENCIÉES PESANT SUR DEUX ÉMISSIONS DE TÉLÉVISION EN RUSSIE

IVAN CHUPIN* & RENATA MUSTAFINA**

* Laboratoire Printemps (Professions, institutions temporalités),
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/CNRS

** CERI– Centre de recherches internationales, Sciences-po/CNRS

*Nous remercions les relecteurs et relectrices de cet ouvrage
ainsi que Françoise Daucé pour la discussion de cet article.*

La « censure en Russie » est devenue une notion « écran » (Collovald, 2002, p. 198), largement mobilisée dans le discours médiatique et politique tant à l'intérieur du territoire national qu'à l'étranger. Les médias en Russie sont le plus souvent dépeints par les spécialistes et les acteurs eux-mêmes (journalistes, défenseurs des droits de l'homme) comme étant fortement dépendants du pouvoir¹. Nul ne conteste que la plupart des médias appartiennent à l'État ou aux actionnaires qui lui sont proches² et qu'il existe des agences de contrôle étatique sur la production médiatique comme Roskomnadzor (Daucé, 2017). Cependant, l'affirmation d'une dépendance directe et totale a été peu questionnée d'un point de vue empirique.

D'ailleurs, si les observateurs et les acteurs se focalisent autant sur la question de l'état du champ médiatique et de la « liberté de la presse », c'est essentiellement pour questionner la « nature » du régime³. En effet, dans les diverses typologies des régimes hybrides (Diamond, 2002 ; Levitsky & Way, 2010), on retrouve une importance spécifique accordée au fonctionnement des médias. Ce type de critères permet d'évaluer le caractère plus ou moins « démocratique » (ou plus ou moins « autoritaire ») d'un régime et la « censure » sert ainsi d'indicateur important pour classer la Russie sur l'échiquier des régimes politiques⁴.

Cette focalisation sur la censure directe prend tout son sens si on la met en relation avec les thèses de la supposée continuité entre les médias pendant la période soviétique et ceux de la période de Vladimir

1. Pour les premiers, voir notamment les travaux de Azhgikhina (2011), Lipman, Kachkaeva & Poyker (2018) sur le sujet, et pour les seconds, ceux de : (Svetova, 2009 ; Human Rights Watch, 2018).

2. Sur l'histoire de la structuration du champ médiatique en Russie post-soviétique, voir Zassoursky (2004).

3. Il convient d'ailleurs de rappeler que la censure et l'autocensure ne sont aucunement des spécificités russes ou post-soviétiques. Il existe de nombreux cas constatés de censures économiques et politiques dans d'autres contextes historiques (Durand *et al.*, 2006 ; Martin, 2016) et au sein des démocraties contemporaines (Champagne & Marchetti, 2002). Sur la France, voir Halimi (1997) et le texte de Jérôme Berthaut dans cet ouvrage ; sur le cas de la BBC, voir Elliott *et al.* (1983) cité dans Simons & Strovsky (2006).

4. Pour la critique technique des index des régimes, voir Munck et Verkuilen (2002).

Poutine (Oates, 2007). Il a existé tout un appareillage de censure sous le régime soviétique (Bljum, 1994, 2000) avec la mise en place de la *Glavlit* (Direction générale des affaires de presse et d'édition) dès 1922 et ses nombreuses réincarnations postérieures. Ce système existait, du reste, dès l'époque impériale s'appuyant sur plusieurs chartes de censure (1804, 1826 et 1828), ainsi que des règlements provisoires relatifs à la censure (1862, 1865 et 1882), dont les premiers étaient inspirés de textes existant ailleurs en Europe, notamment en France sous Louis XVIII (Zakharova & Pauthe, 2016).

Cependant, si dans l'Empire russe ou à l'époque de l'Union Soviétique la censure était incarnée par des institutions, matérialisée sous la forme de postes de censeurs, de listes de littératures à confisquer et/ou proscrire, inscrite dans des espaces physiques particuliers des « *specxran* » des différentes bibliothèques⁵, ces pratiques et cette censure institutionnalisées ont cessé dès 1990 (Simons & Strovsky, 2006), la censure étant formellement interdite dans la loi sur les médias de 1991. Depuis lors, le sujet de la censure a souvent été abordé en Russie à l'occasion de grands événements : la campagne présidentielle de 1996 (Belin, 2002 ; Zassoursky, 2004 ; Oates, 2006), la guerre de Tchétchénie (Malinkina & Douglas, 2000 ; Belin, 2001 ; Koltsova, 2000), la « guerre contre le terrorisme » entamée en 1999 (Simons & Strovsky, 2006) ou encore le contexte politique actuel en Tchétchénie (Rodina, 2015), voire lors du conflit armé en Ukraine (Strovsky, 2015 ; Boyd-Barrett, 2017). Sarah Oates parle de manière générale d'une autocensure « endémique » pour qualifier le fonctionnement contemporain des médias russes (Oates, 2013, p. 14). À la différence de ces travaux, cette recherche cible l'exercice plus ordinaire de la censure/autocensure, interrogeant des pratiques journalistiques hors des contextes de conflits politico-militaires.

5. Il s'agit de départements à accès restreint dans des bibliothèques contenant des livres qui posaient idéologiquement problème. On peut citer, par exemple, des livres en langues étrangères, des livres citant des auteurs communistes tombés en disgrâce, des livres des éditions étrangères. Voir Plamper, 2001.

Le cadre de la sociologie et ses outils théoriques invitent à dépasser cette vision de la censure comme simple indicateur de l'autoritarisme du régime et à nuancer les convocations parfois rapides de cette notion par de nombreux politistes ou ses usages politiques dans le cadre de la Russie contemporaine. Il s'agit d'un phénomène plus diffus, qui s'incarne dans la multiplicité et l'hétérogénéité des formes de contrôle, des contraintes qui pèsent sur les rédactions, des personnes et des pratiques journalistiques. Pour aborder ces questions, nous avons souhaité nous focaliser sur la télévision, c'est-à-dire un média particulièrement associé au pouvoir politique (Fossato, 2005 ; Koltsova, 2006 ; Mickiewicz, 2008 ; Burett, 2010). S'il existe également des phénomènes de censure à la radio et dans la presse écrite russe ou en ligne (Chupin & Daucé, 2017), le cas des chaînes de télévision semble plus spécifiquement propice à l'observation de ces dépendances à l'égard des champs politique et économique. C'est d'autant plus vrai que, depuis les années 2000, on assiste à un renforcement de la place de l'État et des capitaux mixtes dans l'espace médiatique russe (Vartanova *et al.*, 2016), dont la télévision qui domine les autres médias par l'importance de sa diffusion. Nous nous sommes concentrés sur deux chaînes : la Première chaîne (*Pervyj Kanal*), qui est détenue en grande partie par l'État (75 %), et la chaîne NTV, dont la majorité des parts appartient au holding Gazprom media⁶ et qui est très dépendante de l'État depuis les années 2000, en dépit de son passé marqué par sa sympathie à l'égard de l'opposition.

Nous nous focaliserons sur deux types d'émission très différentes, sans pour autant nous livrer à une étude comparée des contenus ; nous entendons plutôt regarder comment au travers de ces programmes peuvent s'opérer des modes d'interventions politiques bien distincts. Tout d'abord, c'est une émission d'entretiens, qui est présentée par Vladimir Pozner et porte le nom de son présentateur (*Pozner*) qui a

6. 100 % des parts de Gazprom media appartiennent à Gazprom, compagnie énergétique russe, qui domine le secteur du gaz naturel russe et détient le monopole sur les exportations de gaz naturel. L'État devient l'actionnaire majoritaire de Gazprom en 2005 (Hou, 2017).

été sélectionnée. Si celle-ci a été étudiée sous l'angle de la présence et de la participation des élites économiques (Lutsenko, 2018), il semble que les situations de censure ont davantage concerné des interviews de hauts fonctionnaires et de ministres.

Ensuite, nous avons retenu le cas des programmes de la chaîne NTV, qui relèvent davantage d'un genre autonome de « *zakazuxa* »⁷ en reprenant le terme employé par un ancien journaliste de la chaîne.

La première partie de l'analyse s'appuie sur l'étude d'une dizaine d'émissions animées par Vladimir Pozner⁸ que nous avons sélectionnées parce qu'elles mettaient en scène des fonctionnaires d'État et des hommes politiques. Elle est complétée par un entretien d'une heure et quart avec son présentateur⁹.

La deuxième partie s'appuie sur une analyse de contenu d'émissions de NTV¹⁰ et sur un entretien avec un ancien journaliste de la chaîne ayant accepté de commenter ce type de pratiques et dont nous avons conservé le caractère anonyme. À la différence du cas de l'émission Pozner, nous n'avons pas pu interviewer les producteurs de l'émission du fait de leur difficile accessibilité. Le corpus des émissions retenues résulte de sujets que des journalistes désignent d'une manière consensuelle sous la dénomination de *zakazuxa*. Les cas relèvent de la même émission « *ČP.Rassledovanie* »¹¹, présentée comme émission d'investigation et constituant en quelque sorte sa marque de fabrique, même si ces derniers temps ce genre n'est plus réservé uniquement à « *ČP.Rassledovanie* » et peut également apparaître dans les émissions « *Novye russkie sensacii* »¹².

7. « *Zakaz* » désigne le terme de « commande » et le suffixe « *-uxa* » rajoute un caractère ironique, dédaigneux et vulgaire au terme initial.

8. La liste est la suivante : Aleksandr Tkačev (2 juin 2011), Elena Mizulina (5 février 2012), Tina Kandelaki (6 février 2012), Dmitri Medvedev (4 juin 2012), Irina Jarovaja (22 avril 2013), Dmitrij Rogozin (23 novembre 2015), Aleksej Kudrin (07 novembre 2014), Alexej Puškov (5 octobre 2015).

9. L'entretien a été réalisé en français, langue que maîtrise parfaitement Vladimir Pozner.

10. Nous dressons plus bas la liste de toutes les émissions.

11. Littéralement, cela signifie une enquête (*rassledovanie*) sur un incident extraordinaire (abréviation *ČP*).

12. Littéralement cela signifie « Les nouvelles sensations russes » avec une forte

Cette plongée dans deux types de contenus très différents conduit à relativiser une vision directe des modalités de la censure. En effet, la censure *stricto sensu* comprise comme coupes effectuées au sein de l'émission relève plus de l'exception que de la règle. L'étude de « Pozner » montre davantage une pré-sélection des invités par la direction de la chaîne et l'intériorisation par le présentateur vedette d'un certain sens des contraintes. Dans le cas des programmes de NTV, on est en présence d'un journalisme de l'imagination semblable à celui de certains grands journaux commerciaux du XIX^e siècle en France (Palmer, 1983, pp. 23-63). Il ne s'agit pas de censurer en enlevant des éléments de réalité mais plutôt d'inventer un récit, une fiction¹³, afin de disqualifier moralement les adversaires du pouvoir. C'est donc la réactivation du « *kompromat* » (Favarel-Garrigues, 2014, pp. 188-193 ; Oates, 2017), une pratique héritée de l'URSS qui est une technologie politique de dévoilement de « documents compromettants pour discréditer les concurrents ».

« POZNER » : SAVOIR PROFITER DE LA DÉPENDANCE ?

Il est peu fréquent dans les médias français d'observer la présence de hauts fonctionnaires sur des plateaux de télévision, sans doute parce que ceux-ci sont astreints à un devoir de réserve du fait de leur fonction. L'espace médiatique russe présente donc l'originalité de donner à voir davantage de responsables de l'État incarnant une forme d'*accountability* devant les citoyens-télespectateurs.

L'émission « Pozner » qui existe depuis 2008 a d'abord été mise à l'antenne le mardi soir à minuit avant d'être diffusée le dimanche à 23 h. Selon son présentateur, l'audience s'élève à plusieurs millions de téléspectateurs. Si l'émission fait appel à des artistes, des chanteurs, des

dimension « scoop ».

13. Pour un autre exemple de ce travail de scénarisation, il est possible de lire le témoignage de Petr Pomerantsev. Ce réalisateur londonien se rend à Moscou pour travailler à la télévision russe et il décrit de manière critique le fonctionnement narratif de la télévision russe à la tour Ostankino à Moscou où il travaille d'abord pour la chaîne TNT. Il évoque ainsi la télévision russe du XXI^e siècle qui « mêle propagande et show business, courbes d'audience et autoritarisme » (Pomerantsev, 2014).

stars, des diplomates, des hommes de médias et des élites économiques, c'est essentiellement lors des prises de parole des représentants de l'État qu'ont pu se jouer des épisodes de censure.

Un présentateur-vedette producteur freelance : une indépendance par la dépendance ?

Vladimir Pozner a d'abord été un journaliste assez peu connu à l'époque soviétique. Après avoir été le secrétaire d'un poète de renom, Samuil Maršak, il devint en 1961 un des responsables du département des publications politiques de l'Agence de presse Novosty. Il a ensuite travaillé à partir de 1963 pour *Soviet life*, un magazine bimensuel en anglais publié par les soviétiques et diffusé aux États-Unis en échange d'un magazine « Amérique » diffusé par les Américains en URSS (Pozner, 2015), ce qui lui permettait de beaucoup voyager et d'avoir une relative autonomie dans ses productions éditoriales. Après avoir travaillé trois ans pour un autre journal soviétique, *Sputnik*, il devint responsable du service nord-américain de Radio Moscou en 1970. De manière assez classique à cette époque (Daucé, 2012), le fait de travailler pour des médias en lien avec l'étranger ouvrait des possibilités éditoriales élargies comme il l'explique en entretien :

J'écrivais mon commentaire en anglais. De trois minutes. Personne ne faisait ça, je gagnais beaucoup d'argent. J'avais une grande liberté parce que la censure officielle ne lisait pas ce que j'écrivais parce que c'était en anglais. [...] Je pouvais parler assez franchement.

Entretien avec Vladimir Pozner, le 21 juin 2013, Moscou.

Si la carrière de Pozner se caractérise à cette époque soviétique par une importante fidélité au Parti auquel il adhère en 1967 pour le quitter en 1988, il développe dans son travail certaines dispositions qui le conduisent à être relativement indépendant et à apprendre à jouer sur les marges éditoriales dont il dispose. Ces pratiques et dispositions « autonomes » seront par la suite mobilisées dans sa carrière médiatique dans la Russie post-soviétique.

Sa notoriété doit beaucoup à la mise en place d'une série d'émissions diffusée à la fois sur la chaîne de télévision américaine

CNBC et par la télévision soviétique qualifiée de pont télévisuel (*telemost*) entre la Russie et les États-Unis en 1986. Cette expérience représentait un véritable enjeu politique au sein du Parti dans le contexte de la politique de *glasnost* de Mikhaïl Gorbatchev (Mickiewicz, 1999, pp. 66-67 ; Becker, 2016, pp. 58-59). La bonne pratique des langues étrangères de Vladimir Pozner, et tout particulièrement de l'anglais qu'il doit à son père¹⁴, lui a permis de présenter avec Phil Donahue, un animateur réputé de CNBC, cette série d'émissions regardées par huit millions de Russes. Il acquiert alors une forte visibilité médiatique. Il fut contraint de quitter la télévision soviétique, ayant confessé préférer Eltsine à Gorbatchev lors d'une interview par un journaliste américain au sujet des élections présidentielles. Vladimir Pozner partit travailler aux États-Unis en 1991 pour des chaînes de télévision américaines. À la suite d'un changement de directeur à CNBC, l'émission qu'il animait avec Phil Donahue fut soudainement interrompue en 1996 après le refus des présentateurs de modifier leur contrat. L'administration de la chaîne entendait leur dicter les sujets à traiter, ce qu'ils considéraient comme de la censure. Vladimir Pozner revint alors vers des médias russes.

Présentateur-vedette avec un capital international important, il est recruté en 1997 à la radio musicale Radio des Sept Collines » avant d'être contacté, en 2000, par les dirigeants de la Première chaîne¹⁵. Après avoir animé le talk-show « Les temps » (*Vremena*), il lance sa propre émission d'interview en 2008. La relation privilégiée et spécifique qui le liait à la Première chaîne dirigée par Konstantin Ernst, le PDG, lui confère d'importantes marges de manœuvre. Son contrat précise que Vladimir Pozner doit interviewer des personnalités

14. Vladimir Aleksandrovič Pozner, le père de Vladimir Pozner, est un juif d'origine russe émigré aux États-Unis. Il a fui au moment de la Révolution d'octobre. Durant la Seconde Guerre mondiale, il fut espion soviétique pour le compte du NKVD alors qu'il travaillait pour le gouvernement américain. Victime du maccarthysme, il revint en Europe à Berlin-Est, puis à Moscou en 1950. Vladimir Pozner est né en 1934 à Paris d'une mère française, Géraldine Luitten. Pour sa biographie, voir Pozner (2015).

15. Pozner a déjà travaillé en 1993 sur plusieurs émissions pour la première chaîne alors qu'il était aux États-Unis.

connues une heure une fois par semaine, 39 semaines par année. Il est producteur de sa propre émission et n'est donc pas salarié de la chaîne, ce qui lui permet d'être relativement indépendant dans ses choix éditoriaux. Cette situation de non-salariat découle d'ailleurs d'un choix de sa part.

[on discute de son passé au Parti communiste] ... J'ai trouvé ça difficile [...] Néanmoins, j'étais actif dans le Parti, j'essayais de faire des choses, de me battre contre ce que je n'aimais pas [...]. Je ne regrette pas. Je regrette d'avoir été dans la propagande. Mais après cette expérience, je me suis dit que plus jamais je ne serais membre d'aucun parti. Que jamais je ne servais un gouvernement. Qu'en qualité de journaliste, j'allais essayer d'être fidèle à mon public, de dire la vérité. Il y a toujours la possibilité de prendre une mauvaise décision, c'est humain. Je crois qu'aujourd'hui, j'ai une certaine réputation parce que justement j'ai pu me conduire d'une certaine façon, ça fait 20 ans et aujourd'hui personne ne vous dira que je suis avec les uns ou les autres. Je suis avec moi-même, indépendant. C'est vrai que je suis indépendant parce que, dieu merci, je me suis fait assez d'argent pour l'être. Si jamais je perds mon travail, ça ne sera pas une tragédie au niveau de la vie. [...] C'est la Première chaîne qui achète mon programme. Alors le rédacteur en chef ne peut pas m'appeler et me dire... J'ai un contrat avec la Première chaîne. Je ne peux pas, d'après le contrat, travailler avec d'autres chaînes. Ça, c'est d'accord mais je n'ai pas de bureau, je ne vais pas au travail. J'y vais une fois par semaine pour faire mon émission mais sinon je travaille à la maison. Je signe un contrat et voilà [...]

– Ils n'ont jamais voulu vous salarier ?

– On a eu une fois une discussion avec M. Ernst et je lui ai expliqué que je lui avais promis de ne jamais être permanent avec qui que ce soit. Je lui ai dit que s'il insistait alors je devrais le quitter, mais il n'a pas insisté.

Entretien avec Vladimir Pozner, le 21 juin 2013, Moscou.

Cet extrait d'entretien met bien en avant l'indépendance éditoriale de Pozner qui n'est pas sans lien avec sa loyauté à la Première chaîne et sa promesse de contenu exclusif. En livrant le discours classique d'un journaliste qui ne prend pas parti, il met fortement en avant son indépendance par rapport à la Première chaîne, en soulignant les conditions de son contrat et le rapport distancié à son lieu de travail. Il dispose d'un patrimoine financier propre qui lui permet d'avoir davantage d'autonomie et de pouvoir gérer le risque de se retrouver sans travail au cas où son contrat viendrait à s'arrêter. Autrement

dit, Pozner bénéficie des moyens de son autonomie (nous verrons plus tard qu'elle est cependant limitée), ce qui lui procure ainsi qu'à son émission une stabilité particulièrement remarquable dans un contexte de transformations économiques et politiques très rapides du journalisme russe (Chupin & Daucé, 2017).

L'interview comme moyen de faire parler les hauts fonctionnaires

Le talk-show de Vladimir Pozner est en 2020 un format unique à la télévision russe (à l'exception de l'émission « Ligne directe avec le président »¹⁶), où sont invités des hauts fonctionnaires, des ministres et des hommes politiques. Combinant des questions critiques sur la biographie de la personnalité invitée, ses décisions, ses prises de parole, le présentateur utilise l'entretien pour contraindre son interlocuteur à rendre des comptes. Il le « met à nu », menant parfois l'échange sur la tonalité d'un interrogatoire afin de l'inviter à passer aux aveux.

Vladimir Pozner opère une présélection des invités qui exclut les représentants de l'opposition¹⁷. Ainsi, en acceptant *a priori* cette contrainte structurelle, c'est-à-dire des conditions implicites du choix des interviewés qui restreignent sa sélection, il dispose d'une marge de manœuvre importante pour pouvoir librement questionner et interroger ses invités. Il peut également jouer sur les différences de temporalités : Vladimir Pozner peut inviter certaines personnalités à deux ou trois reprises en fonction de l'actualité, lorsque ces dernières se retrouvent au cœur du débat public, du fait de leur récente prise de fonctions, d'une situation de crise (économique, agricole), de leur participation à la mise en place d'une loi qui peut faire débat.

16. La « Ligne directe avec le président » n'est pas une simple émission puisqu'elle constitue un dispositif particulier qui vise à construire, *via* un outil médiatique, l'image du président à l'écoute des citoyens et constitue, un rituel de légitimation important (Nikolski, 2010).

17. On peut retrouver des figures comme Alexei Venediktov, rédacteur en chef d'une radio réputée être « proche de l'opposition ». Cependant, les hommes politiques comme Alexei Navalny ne figurent pas parmi les invités.

Vladimir Pozner n'hésite pas à être conflictuel dans certaines interviews de hauts fonctionnaires ou de personnalités du monde des médias. Cela a été particulièrement visible lors de son émission avec Tina Kandelaki, présentatrice de télévision russe, et Irina Jarovaja, une députée de Russie unie. Il demande, par exemple, à la première pourquoi elle a accepté de signer une lettre contre le discrédit du système judiciaire et en défense du jugement prononcé à l'encontre de Mikhaïl Khodorkovski et Platon Lebedev¹⁸, perçus comme « prisonniers politiques » par de nombreux défenseurs des droits de l'homme mais accusés de fraude fiscale par les magistrats russes¹⁹. Il la force ensuite à se positionner dans ses rapports avec le pouvoir en lui demandant pourquoi elle s'est rendue en même temps au meeting de l'opposition place Bolotnaja en 2011 et au meeting de Poklonnaja Gora avec les partisans de Vladimir Poutine. Alors qu'il lui rappelle qu'elle a publiquement reconnu avoir voté pour Russie unie mais que le parti ne la satisfaisait pas vraiment, il l'invite à s'exprimer sur son rapport envers les leaders du Parti, Vladimir Poutine et Dmitri Medvedev, « qui semblent l'arranger ». Il lui rappelle qu'elle participe à la Chambre Civile, l'institution censée représenter la « société civile » et son expertise auprès du pouvoir, ce qui traduit une certaine adhésion au régime. Il finit par lui demander si elle va diriger la télévision publique (*Obščestvennoe televidenie*), projet soutenu par Dmitri Medvedev. Elle répond alors de manière humoristique en riant qu'elle va aussi devenir ministre de l'Éducation.

Dans l'interview avec la députée Irina Jarovaja qui était à l'initiative de 110 lois, dont certaines jugées très restrictives²⁰, Vladimir Pozner

18. Sur l'affaire en question voir Sakwa, 2017.

19. Artem Krečtnikov, « Pis'mo v zašitu Khodorkovskogo vyzvalo skandal » [Une lettre pour défendre Khodorkovski a provoqué un scandale], BBC, Moscou, 4 mars 2011, [En ligne] URL : http://www.bbc.com/russian/russia/2011/03/110304_russia_letter_yukos.shtml

20. Elle s'implique notamment dans la promotion des lois sur la pénalisation de la calomnie, la loi sur les « agents de l'étranger » contrôlant davantage les ONG ayant le financement de l'étranger, la loi sur l'obligation d'enregistrement des blogs comme médias à partir d'un seuil particulier de lecteurs – lois jugées comme liberticides par de nombreux experts sur la Russie.

rappelle son ancienne appartenance au parti libéral d'opposition Yabloko. Elle dément tous les propos qui la réduisent à une « libérale » à ses débuts de carrière ayant soutenu Mikhaïl Khodorkovski. Après un débat sur les lois qu'elle propose et le fait que Vladimir Pozner les juge liberticides si on les compare à ce qui se fait dans d'autres pays comme l'Allemagne, son invitée finit par l'attaquer sur le fait qu'il ne serait pas vraiment russe, ce qu'il perçoit comme une forme d'antisémitisme.

Je ne savais pas qu'elle était comme ça. Pas du tout. C'était même antisémite. J'attendais qu'elle le dise mais elle ne l'a pas dit. [...] C'est ensuite que j'ai su que, quand on l'a invitée, elle n'a pas accepté de suite. Il y a eu une discussion parmi un groupe à la Douma [chambre basse du Parlement en Russie]. Et dix jours plus tard, elle a téléphoné pour dire qu'elle viendrait. Mais c'est ensuite que j'ai su qu'elle se préparait, que le but était de détruire Pozner. C'est pour ça qu'elle est venue. Je n'étais pas au courant.

Entretien avec Vladimir Pozner.

Pour résumer, d'un côté, l'ensemble de l'entretien et des questions-réponses avec Tina Kandelaki apparaît comme une manière pour l'animateur de démasquer son positionnement politique, la journaliste étant connue pour ses prises de position favorables au pouvoir en place alors qu'elle s'en défend pour se présenter de manière plus « neutre » politiquement. De l'autre, dans le cas d'Irina Jarovaja, l'enjeu pour Vladimir Pozner est de la présenter comme une députée peu fidèle à ses engagements libéraux de jeunesse. L'animateur insiste en effet sur les positions politiques dans les interviews et n'hésite pas à politiser le débat, en jouant sur la présentation que ces personnalités donnent d'elles-mêmes dans l'espace public.

En revanche, dans le cas de l'interview avec le président Dmitri Medvedev, la parole est beaucoup plus contrôlée, comme généralement dans les contextes d'entretien où les rapports de pouvoir sont inégaux. En même temps, la grande capacité d'« autocontrainte » de Vladimir Pozner pendant l'interview avec Dmitri Medvedev, lui permet de mener des échanges plus tendus avec d'autres personnalités incarnant l'État et s'inscrit dans l'ensemble des négociations qui entourent et contraignent l'émission dans la durée.

La censure comme règle du jeu : retour sur trois extraits d'émissions coupés

Sur les quelque 240 invités recensés sur le site Internet de « Pozner », on trouve trois cas de censure visibles et manifestes, et un cas de censure que Pozner évoque, sans préciser le contenu censuré²¹. Ce programme est montré d'abord à l'Extrême-Orient du pays en direct. L'enregistrement passant ensuite plus tardivement sur les autres fuseaux horaires, la direction de la Première chaîne a la possibilité d'intervenir sur le contenu au cas où elle le jugerait utile. Sur les émissions enregistrées (dans le cas de la non-disponibilité de l'invité le jour de la diffusion en direct), l'intervention sur le contenu s'effectue directement au montage, sans qu'on puisse récupérer après, sur internet, les extraits censurés.

Un premier cas de censure remonte à l'émission du 17 mai 2010 où les mots de conclusion de Vladimir Pozner, qui soutenait que le deuil des victimes de la mine Rapsdskaja aurait dû avoir un statut fédéral et non régional²², ont été coupés au montage. Un deuxième cas de censure intervient le 21 novembre 2010, lorsque l'animateur, dans son court commentaire de la dernière partie de l'émission (« *proščalka* »), critique les autorités russes pour leur réaction à l'extradition vers les États-Unis de Viktor But, un vendeur d'armes supposé.

Une des presque principales nouvelles de la semaine a été l'affaire de Viktor Bout – un citoyen russe qui a été soupçonné de commerce illégal d'armes et retenu pour ça deux ans dans les prisons thaïlandaises, et ensuite, mardi dernier, de manière tout à fait inattendue extradé vers les États-Unis. L'affaire a pris de l'ampleur. Le ministre des Affaires étrangères russe Lavrov a déclaré que les

21. Pozner mentionne qu'une partie de l'entretien avec le réalisateur Aleksandr Sokurov a été également coupée, mais il ne se rappelle pas de quoi il s'agissait. « *Sokurov sto raz prav, kogda stavit znak ravenstva meždu dissidentom i patriotom* » [Sokurov a 100 fois raison, quand il met le signe égal entre le dissident et le patriote], Pozner Online, 1^{er} décembre 2015, [En ligne] URL : <http://pozneronline.ru/2015/12/13297>

22. Le texte intégral de la conclusion coupée est accessible ici. « *Gost' programmy "Pozner" 17 maja Aleksandr Proxanov (video i text)* » [L'invité de l'émission « Pozner » le 17 mai Aleksandr Proxanov (vidéo et texte)], 17 mai 2010, [En ligne] URL : <http://vladimirpozner.ru/?p=3084>

États-Unis appliquaient deux poids deux mesures dans le cas de Bout. (Le député) Žirinovskij et les membres de son parti ont exigé la rupture des relations avec la Thaïlande et la révision de la relation avec les États-Unis. Ce qui veut dire qu'ils n'ont jamais autant défendu un citoyen russe, ce qui peut donner certaines idées. Mais qu'on les laisse de côté ces idées. Je ne sais pas si Bout est coupable ou non.

C'est le tribunal qui va en décider. Un tribunal américain qui a priori ne sera pas moins objectif qu'un tribunal russe. Ça ne me plaît pas, ni la façon d'intervenir du gouvernement thaïlandais, ni celle du pouvoir américain. Mais, pendant toute cette affaire et ce bruit, un étrange sentiment ne m'a pas quitté que je vais essayer d'exprimer maintenant. Est-ce que d'autres peuvent te traiter de manière humaine, traiter d'une façon digne tes citoyens si ces autres voient que toi-même, tes propres citoyens, tu ne les traites pas de manière humaine ? De quoi je parle ? De ceci. Prenons l'affaire de l'ancien vice-président de Ioukos Vasilij Aleksanjan. Combien de temps l'ont-ils gardé en prison ? Combien de temps l'ont-ils mis sous pression en dépit de sa lourde maladie, tout en se foutant totalement de l'opinion publique mondiale ? Encore un exemple. Combien de temps ont-ils gardé en prison la femme enceinte Svetlana Baxmina, lui refusant des rendez-vous avec sa petite fille – crachant totalement et sur l'opinion publique mondiale et russe ? Combien de temps ont-ils gardé en prison Sergueï Magnitski, indifférents à l'opinion publique, lui refusant une aide médicale, en conséquence de quoi, il est mort en prison ?

Il en va ainsi : quand le monde voit comment en Russie on traite les gens dont la culpabilité n'est pas prouvée, qu'on les traite non pas comme des humains mais de manière inhumaine, il n'y a pas lieu de s'étonner de la façon correcte ou incorrecte dont sont traités [...] dans le monde les citoyens russes.

Une question se pose : et quand nous traitons nous-mêmes nos propres citoyens d'une façon inhumaine, pourquoi n'entend-on pas protester le même Žirinovskij et ses compagnons de route ? Bonne chance à vous et faites de beaux rêves !²³

Le 7 février 2012, une partie de l'entretien réalisée avec Tina Kandelaki a été également retirée de l'antenne, cet extrait peut néanmoins être visionné sur internet où il a fait l'objet de nombreux commentaires, repris par d'autres journalistes. Vladimir Pozner y entame une discussion avec son invitée sur le thème de l'impossibilité d'inviter l'opposant Navalny sur la Première chaîne de télévision et ce, à un moment d'intenses mouvements de protestations contre le

23. « Pozner ne proščaetsja » [Pozner ne dit pas au revoir], *The New Times*, n° 40, 29.11.10, [En ligne] URL : <https://newtimes.ru/stati/others/820c63920e47c6717fa9ca68026609af-pozner-ne-proshaetsya.html>

pouvoir²⁴. Il y explique que l'on autorise certains médias comme la radio Ekho Moskvj [l'Écho de Moscou] et le journal *Novaja Gazeta* à inviter des opposants alors qu'on refuserait ce type de liberté à la Première chaîne, du fait de sa plus forte audience auprès du public. Alors que Tina Kandelaki lui propose de créer une plateforme pour organiser une émission avec Navalny, il insiste sur l'impossibilité de le faire sur la Première chaîne et la pousse à y réfléchir. Vladimir Pozner lui demande si, derrière ces interdictions, on ne retrouve pas le Kremlin, ce à quoi elle se refuse de répondre. On est donc en face d'une censure d'un extrait d'émission dans lequel la question des dépendances plus directes de la chaîne à l'égard du pouvoir central est donnée à voir très explicitement.

Si « la censure n'est jamais aussi efficace que lorsqu'elle ignorée comme telle, c'est-à-dire lorsqu'il existe une censure sur la censure, ce qui n'est pas vraiment possible dans les sociétés de type démocratique » (Champagne & Marchetti, 2002, p. 6), les censures de l'émission « Pozner » suscitent des débats publics : à côté des commentateurs extérieurs qui reprennent et reviennent sur les passages censurés, il existe également une importante communication de la part de l'animateur qui accepte volontiers les entretiens voire organise des conférences de presse pour donner une publicité à ces censures. Ainsi, à l'issue de la censure dans son émission avec Tina Kandelaki, Vladimir Pozner a organisé une conférence de presse dans laquelle il a déclaré qu'il ne tolérerait pas d'autres censures de son programme. Cela dit, les censures de ce type, effectuées une fois le direct réalisé rendent visible la coupure et tendent à neutraliser l'efficacité politique de telles pratiques. C'est ce qu'exprime l'animateur dans sa conférence de presse lorsqu'il se félicite qu'on puisse regarder l'extrait censuré sur internet : « C'est devenu un non-sens de couper des bouts d'émission », commente-t-il devant la presse²⁵.

24. Sur les protestations de 2011-2012 contre les falsifications électorales voir, par exemple, Bikbov, 2012, Arxipova, Alekseevskij (dir.), 2014.

25. « Posner Threatens to Cancel Show Over Censorship », *The Other Russia*, 08.02.2012, [En ligne] URL : <http://www.theotherussia.org/2012/02/08/posner-threatens-to-cancel-show-over-censorship/>

En revanche, s'il profite d'une certaine liberté qui lui est octroyée par la direction de la Première chaîne, d'autres forces politiques revendiquent de contrôler ses prises de parole et de le rappeler à l'ordre. Ainsi, son commentaire critique sur la loi dite « Dima Jakovlev²⁶ », plus précisément un lapsus calculé en utilisant l'expression de « *Gosdura* » (au lieu de *Gosduma*)²⁷ fait scandale. Alors qu'il s'attendait à être censuré lors de l'édition de son émission où il avait initialement prononcé le propos jugé injurieux de « *Gosdura* », il n'en a rien été :

Le plus intéressant, c'est que le programme Pozner du 23 décembre 2012 [émission en question où il prononce le terme de « Gosdura »] n'a pas été diffusé en direct [...]. C'était un de ces cas où j'ai dû enregistrer un invité en avance, parce qu'il ne pouvait pas être en direct le dimanche. Ce qui aurait pu permettre d'enlever le passage avant la diffusion. Mais Konstantin Lvovič Ernst [le PDG de la Première chaîne] ne l'a pas fait. Lui seul pouvait le faire. Heureusement, j'ai ce privilège selon lequel, à part lui, personne ne peut s'immiscer dans mon texte. Il m'a appelé et m'a dit qu'il ne changerait rien parce qu'il était d'accord avec chacun de mes mots²⁸.

Toutefois, à la suite de ce scandale, quatre députés de quatre partis représentés à la Douma (Russie unie, KPRF, Russie juste, LDPR) proposent sans succès en janvier 2013 de faire passer une loi interdisant aux journalistes avec une double citoyenneté de travailler à la télévision russe. Igor Zotov, député de Russie juste et l'un des initiateurs de cette proposition de loi, a souligné que « si quelqu'un, et il ne s'agit pas obligatoirement de Pozner, se met à exprimer une opinion d'une façon incorrecte envers une des instances du pouvoir d'État, je serais le premier à amener cette loi à la Douma et à faire en sorte

26. La loi dite Dima Jakovlev, adoptée le 28 octobre 2012, introduit un moratoire sur l'adoption des enfants russes par les Américains. Il s'agit, selon le parlement russe, d'une réponse à la loi Magnitski, adoptée par le Congrès américain en 2012 qui prévoit d'appliquer des sanctions financières et des interdictions de visa contre les fonctionnaires russes suspectés d'être impliqués dans le décès de l'avocat Sergueï Magnitski, symbole de la lutte contre la corruption du système politique, en 2009.

27. « *Gosdura* » est une contraction de « *gosudarstvennij* » (étatique) et de « *dura* » (idiote) remplaçant le terme de « *gosduma* » (parlement d'État).

28. « Vladimir Pozner : Konstantin Ernst byl soglasen s kajdym moim slovom » [Vladimir Pozner : Konstantin Ernst a été d'accord avec chaque mot], *Kommersant.ru*, 26.02.2013, [En ligne] URL : <https://www.kommersant.ru/doc/2135715>

qu'elle soit acceptée »²⁹. Vladimir Pozner a dû présenter lors de son émission des excuses aux membres de la Douma pour ce lapsus.

Sens des limites et intériorisation de la contrainte : une conception de la responsabilité journalistique

La relative faiblesse de la censure dans l'émission « Pozner » s'explique largement par le travail permanent d'autocensure et le sens des limites de son présentateur. En effet, celui-ci décrit de manière très lucide l'espace des contraintes éditoriales dans lequel il travaille. Certes, aux débuts de son émission, à partir de 2008 et surtout en 2009, Vladimir Pozner a invité des personnalités étrangères comme Hillary Clinton ou certaines figures politiques nationales jugées « libérales » comme Mikhaïl Gorbatchev, Mixail Proxorov ou encore Aleksej Venediktov, rédacteur en chef de la radio Exo Moskvyy [l'Écho de Moscou], ainsi que d'autres représentants de ce que l'on qualifie souvent d'opposition « faisant partie du système »³⁰ (Sergej Mironov ou Vladimir Žirinovskij par exemple), voire de l'opposition tout court comme Grigorij Javlinskij³¹. Cependant, par la suite, les invitations se sont davantage resserrées autour de personnalités moins politiques et plus liées à l'État³². Vladimir Pozner reconnaît en entretien ne pas pouvoir inviter de représentants de l'opposition :

29. « “Zakon Poznera” poka ne budet prinjat, xotja on uje gotov » [La loi Pozner pour l'instant ne va pas être adoptée, bien qu'elle soit prête], *Rbk.ru*, 26.01.2013, [En ligne] URL : <https://www.rbk.ru/politics/28/01/2013/570402b99a7947fcbd445077>

30. L'opposition russe « hors système » est celle qui n'a pas accès aux institutions politiques et dont les représentants ont du mal à s'affirmer en tant qu'acteurs politiques. Elle se différencie de l'opposition « du système » (sistemnaja oppozicija), autrement dite « parlementaire » constituée du Parti communiste, du Parti Russie juste et du Parti libéral-démocrate qui considèrent le régime de Vladimir Poutine comme légitime.

31. Un des auteurs des réformes de libéralisation économique au début des années 1990, longtemps dirigeant et ensuite leader du parti politique Yabloko, parti d'orientation libérale, régulièrement représenté à la Douma dans les années 1995-2003. Critique fervent du régime politique actuel.

32. Ce type de personnalités était déjà invité dès les débuts à l'image de Jurij Lužkov, à l'époque maire de Moscou, mais elles deviennent plus fréquentes dans les années 2015-2016. Il y a quand même quelques exceptions, comme, par exemple, l'entretien avec Elena Panfilova, directrice du bureau russe de Transparency International, présentée souvent comme faisant partie de la « cinquième colonne » qui est interviewée à plusieurs reprises.

Ici, il y a des gens que je ne peux pas inviter (...) on sait que je ne peux pas inviter M. Navalny. Je ne peux pas me permettre ça, on va me dégommer. C'est très simple. Mais, en même temps, c'est opaque car on ne vous le dira jamais officiellement.

Dans une réunion officielle de février 2011 entre des journalistes et Vladimir Poutine, ce dernier a déclaré ne pas être hostile à ce que des voix de l'opposition, comme celle de Gary Kasparov ou de Boris Nemtsov³³, se fassent entendre. Or, dans les faits, Vladimir Pozner décrit une véritable contrainte qui pèse sur le PDG de la Première chaîne Konstantin Ernst :

Il sent très bien ce qu'il peut faire ou pas. Il y a une autocensure d'un côté. De l'autre côté, il y a de l'expérience, de la connaissance, des conversations. Il ne faut pas prendre de risques. Il connaît les limites. Il a des ennemis, il le sait. S'il fait un faux pas, il va être attaqué parce qu'il y a d'autres gens qui veulent prendre sa place. Oui. Tout ça, ça joue.

Entretien avec Vladimir Pozner.

Si Konstantin Ernst cherche à intervenir dans le choix des personnes invitées, il propose en général plus des figures issues du monde intellectuel que des hommes ou femmes politiques. On retrouve ici une vision éclairée du censeur, qui rappelle celle de M. de Malesherbes défendant l'Encyclopédie de Diderot : à la fois intégrée à l'appareil d'État mais aussi favorable à la sauvegarde de la pensée critique (Chartier, 1990). Vladimir Pozner développe sa propre conception de ce qu'il appelle « la responsabilité », qui est en fait un sens de ce qui est politiquement dicible en Russie :

Voici comment je vois les choses. Vous êtes responsable de vos paroles. Ce qui ne signifie pas : "je veux le dire et je le dis". C'est la différence entre la liberté et la volonté. En Russie, c'est : "je veux et je le fais" et si je ne le peux pas, c'est que je ne suis pas libre. Eh bien ce n'est pas vrai. La liberté, c'est la responsabilité.

Entretien avec Vladimir Pozner.

Cette conception de « la responsabilité » s'inscrit dans un discours de justification plus large qui porte sur le métier de journaliste à la Première chaîne et sur ses limites pratiques. Vladimir Pozner accepte de se limiter dans ses invitations afin d'augmenter l'audimat de sa

33. Boris Nemtsov a été assassiné à Moscou dans la nuit du 27 au 28 février 2015.

chaîne. Ce même motif l'a également conduit à devoir abandonner une émission qu'il réalisait en 2012 avec son confrère Leonid Parfenov sur la chaîne proche de l'opposition *Dožd'* (Pluie). Si Konstantin Ernst avait au départ accepté cette possibilité, au motif que *Dožd'* ne concurrençait pas la Première chaîne (selon Pozner, 300 000 téléspectateurs à l'époque contre 8 millions pour le show « Pozner »), il a demandé à Vladimir Pozner de choisir entre *Dožd'* et la Première chaîne au moment de reconduire le contrat.

Ainsi, le présentateur est réflexif et lucide sur les conditions contraignantes dans lesquelles il travaille à la Première chaîne. Il a développé différentes manières de gérer cette contrainte, notamment en différenciant les espaces de ses prises de position. S'il contrôle sa parole davantage sur la Première chaîne, il investit d'autres lieux où il s'exprime plus librement : son site pozneronline.ru où il revient sur les entretiens réalisés d'une façon très ouverte, des conférences de presse autour de sa personnalité et dans d'autres espaces médiatiques, comme *Dožd'*³⁴ ou des médias étrangers.

NTV PAR-DELÀ LA CENSURE : VERS DE NOUVEAUX GENRES JOURNALISTIQUES ?

Quelques éléments sur la production de la « zakazuxa » à la chaîne NTV

La chaîne NTV est *a priori* davantage dépendante que la Première d'enjeux économiques puisqu'il s'agit d'une chaîne privée. Elle diffuse un type d'émission qui relève d'un genre journalistique spécifique, lui permettant de satisfaire autant les logiques politiques que commerciales auxquelles elle est soumise sur le plan éditorial. Ses cadres dirigeants recourent ainsi fréquemment à ce que les journalistes appellent la « *zakazuxa* », c'est-à-dire une commande du pouvoir politique.

34. Ainsi, il a pu rencontrer en direct A. Navalny lors des débats à la chaîne *Dožd'*, consacrés à la liberté des médias. Voir « Cenzura v SMI. Debaty Naval'nogo i Poznera » [Censure dans les médias. Débat de Navalny et Pozner], *Tvrain.ru*, 18. 03. 2016, [En ligne] URL : https://tvrain.ru/teleshov/debaty/debaty Naval'nogo_i_poznera-405714/

Sur le plan du contenu, ses programmes se caractérisent par une oscillation entre la fiction et la réalité. On peut reprendre ici la formule employée par Michael Palmer (1983, p. 26) qui parlait du « journalisme de l'imagination » pour qualifier les contenus des journaux populaires de la France du XIX^e siècle, mêlant roman-feuilleton, faits divers et chronique quotidienne. L'objectif était à l'époque d'élargir le public en privilégiant le sensationnalisme. Dans le contexte russe contemporain, par certains aspects (le poids de la commande, les tentatives d'imposer une grille de lecture idéologique au public), ces contenus s'inscrivent dans les stratégies médiatiques de discrédit de l'opposition politique.

L'ensemble de ces reportages affichent des apparences de journalisme d'enquête ou d'investigation. Une voix *off* commente sous la forme du scandale un certain nombre d'affaires qui toucheraient les grandes figures de l'opposition ou les hommes politiques disgraciés. La tonalité du commentaire se veut distanciée et objective, tout particulièrement par un recours intensif à la parole experte. L'objectif est de venir moralement disqualifier l'opposition politique en la présentant à la fois comme proche des « agents de l'étranger »³⁵, faible et divisée.

Le journaliste reconnaît en entretien qu'ils sont directement commandés par le Kremlin. Au début des années 2010, ces « *zakazuxi* » relevaient d'une unité spécifique au sein de NTV, distincte de celle en charge de l'information pour les journaux de 19 h et 23 h : il s'agissait de la « direction de la diffusion socio-légale » (*direkcija obščestvenno-pravovogo veščanija*)³⁶. Elle apparaissait comme un univers distinct dans l'organigramme de NTV, mais aussi comme un monde socialement à part au sein du collectif de journalistes de la chaîne :

35. D'un côté, cette catégorie a été mobilisée par l'accusation lors des répressions politiques dans les années 1930-1940 en URSS, de l'autre aujourd'hui c'est un terme juridique qui renvoie aux organisations non-gouvernementales financées par les bailleurs de fond étrangers (dont de nombreuses organisations des droits de l'homme).

36. Entretien avec Alexandr, ancien journaliste de NTV, 19 juin 2013, Moscou.

NTV à ce moment-là avait une structure qui était composée de plusieurs unités, qui n'interagissaient pas l'une avec l'autre. Ça veut dire qu'il y avait cette direction du direct [*direkcija prjamogo veščanija*], qui gérait les actualités, regroupait tout ce qui sortait [les éditions du journal] à 19 h, à 23 h et ainsi de suite, et c'était aussi le principal plateau en termes d'infrastructure [en charge de la diffusion] – les satellites, les paraboles. Ça c'était eux. Avec eux, on avait des situations d'entraide mais aussi il existait une concurrence interne forte. Et troisième élément de l'histoire, c'était ce qui s'appelait... c'était une drôle d'appellation... la direction de la diffusion socio-légale. Et là, c'était justement les émissions sur le monde du crime [kriminal], des « *zakazuxa* ». Tout ça c'était fait dedans. Les talk-shows avec de la castration chimique des pédophiles en direct [ironique], c'était eux qui faisaient ça. Et ils travaillaient littéralement de l'autre côté du mur. Mais ils ne discutaient pas avec nous, pas plus que nous avec eux.

Entretien avec Alexandr.

*L'évolution des formes narratives : du « *kompromat* » à « *l'Anatomie de la protestation* »*

Toutes ces productions vidéo obéissent à des logiques de narrations similaires. Elles désignent un adversaire, le plus souvent issu de l'opposition, s'efforcent de le disqualifier au moyen de techniques de *kompromat*, qui visent à le « salir » moralement. Il s'agit de souligner que ses actions ne relèvent pas du désintéressement mais sont financées par des puissances extérieures (États-Unis, Union européenne), les opposants étant également présentés comme des proches des cercles criminels ou en délicatesse avec la loi. Cela dit, cette tendance à disqualifier par les accusations de meurtres ou de complicité de meurtre des acteurs politiques, forte dans les années 1990 (Favarel-Garrigues, 2008), a largement cédé la place à des formes d'humiliations plus ordinaires liées à l'intimité des personnes visées.

– Quand vous parlez de « *zakazuxa* » à propos de NTV, de quel ordre est cette « *zakazuxa* » ? D'où vient-elle ? Parce que c'est un terme général, mais ce qu'il y a derrière n'est pas très compréhensible.

– Ce qui est clair, c'est que *Anatomija protesta*³⁷, c'est une chose qui a « fuité » [slita] de l'administration du Président, du Comité d'investigation ou de quelque

37. *Anatomija Protesta* (Anatomie de la protestation) est un film qui a été diffusé sur la chaîne NTV en mars 2012 mettant en scène le caractère organisé des mouvements de protestation en Russie en 2011-2012.

chose de ce genre. Il est bien entendu que personne n'a attrapé personne en flagrant délit³⁸. De tels films sont faits absolument dans le même moule, il y a un homme qui les fait qui s'appelle Alexei Malkov qui dirige l'émission ČP. Rassledovanie³⁹. Elle sortait de manière non régulière, justement, quand il fallait balancer [babaxnut'] un certain kompromat. C'était toujours terriblement mal fait au niveau technique avec une voix d'outre-tombe etc. C'était toujours réalisé en trois jours [...]. Ils s'investissaient rarement sur quelque chose à l'avance. D'habitude ils recevaient un coup de fil qui leur passait commande d'un film sur tel ou tel sujet. Ils s'assoient, ils travaillent dessus. [...] Comment tout cela fonctionne ? Bah, au téléphone comme partout. Quand il y avait Surkov⁴⁰, c'était clair que cela venait de lui. C'est tout un système qui était taillé sur mesure pour lui, là-dedans il y avait des personnages importants qui s'occupaient des médias, de la Russie unie, genre Aleksej Česnokov [politologue, directeur adjoint de la Direction de la politique intérieure du Président 2001-2008]. Mais, en général, je suis convaincu que ce type de choses, Surkov s'en occupait lui-même en pilotage manuel [...]. Je ne crois pas qu'il y ait derrière ça une histoire extraordinaire de l'émergence de ces films. Il y a une commande, il y a un exécutant.

Entretien avec Aleksandr.

Une des premières productions de ce genre⁴¹, intitulée « Attentat terroriste avec paiement à l'avance » (septembre 2004), aborde la question des financements des attentats terroristes, en mettant l'accent sur l'implication de Mikhaïl Khodorkovski et de son entreprise Ioukos, qui aurait financé les rebelles tchéchènes⁴². Ce thème est repris en 2005 dans un reportage dénommé « Les bandits de

38. Aleksandr fait très probablement référence à l'épisode de conversation entre supposément Sergej Udaltsov, leader du Front de gauche russe, et supposément un homme politique géorgien Givi Torgamadze, qui auraient comploté pour organiser les « désordres de masse » lors d'une manifestation de l'opposition à Moscou.

39. Alexej Malkov est le réalisateur de plusieurs films qui « démasquent » Mikhaïl Khodorkovski (cf., par exemple, « Les Bandits de Ioukos »), mais aussi alors président ukrainien Viktor Iouchtchenko, oligarque Boris Berezovskij et un opposant Garry Kasparov (« Qui a commandé le Chaos ? »). En 2007, Aleksej Malkov a reçu la médaille de l'ordre « pour services rendus à la patrie » avec d'autres représentants des médias fédéraux.

40. Vladislav Surkov a été directeur adjoint de l'Administration de Poutine (1999-2008) et premier directeur adjoint de l'Administration de Medvedev (2008-2011).

41. Les films évoqués ici font partie de deux émissions de NTV - ČP. Rassledovanie et Novie russkie sensatsii.

42. Voir, par exemple, Elena Rykovtseva, « Ostankinskaja vyška » [La tour de Ostankino], *Novaja gazeta*, n° 72, 30 septembre 2004, [En ligne] URL : <http://2004.novayagazeta.ru/number/2004/72n/n72n-s00.shtml>

Ioukos » avançant que ce même homme d'affaires aurait commandité l'assassinat du maire de la petite ville pétrolière Neftejugansk. En 2013, un « film d'investigation » (*fil'm-rassledovanie*) titré « Meurtre en guise de cadeau » revient sur ce sujet – le maire assassiné est représenté comme un martyr ayant été tué le jour de l'anniversaire de Mikhaïl Khodorkovski – tout comme deux reportages en 2016 (« Les 18 amis de Khodorkovski » et « La caisse noire d'*Open Russia* »). Enfin, une série de sujets sont diffusés afin d'accompagner médiatiquement et justifier le renvoi de l'ancien maire de Moscou Jurij Lužkov : « L'affaire rondement menée 1 », « L'affaire rondement menée 2 », et un film sur sa femme « Chère Elena Nikolaevna ».

Plus tard, un certain nombre de sujets semblent préparer les élections parlementaires⁴³, comme, par exemple, la « Voix de nulle part » (décembre 2011) qui vise à discréditer l'association Golos (*la Voix*) surveillant les élections. Ensuite, plusieurs reportages portent sur l'opposition entre 2010-2012 et sur le mouvement dit du « ruban blanc » contre les falsifications électorales, dans laquelle la série « Anatomie de la protestation » apparaît comme un point culminant. Le premier volet diffusé le 15 mars 2012 soutient que les manifestants ont été payés par l'opposition et que ces mouvements sont soutenus et financés par les États-Unis, alors que le deuxième volet met l'accent sur le danger de la « révolution orange » en Russie et la préparation d'un coup d'État par Sergej Udaltsov, le leader du Front de gauche, et ses partisans.

Après l'adoption de la loi sur les « agents de l'étranger » et le contrôle accru des associations des droits de l'homme, plusieurs émissions sont consacrées aux associations de droits de l'homme comme Memorial⁴⁴ et Amnesty International (« Amnistie de la

43. Ces élections parlementaires se tiennent dans une atmosphère de la légitimité contestée du parti Russie unie dirigé par Vladimir Poutine mais aussi de Vladimir Poutine lui-même censé reprendre le mandat présidentiel après la permutation avec l'ancien président Dmitri Medvedev.

44. Memorial est également l'objet de plusieurs petits reportages dans l'émission « ČP ». Voir, par exemple : « Memorial cache les revenus de la procureur », mars 2013 ; « Les défenseurs des droits de Memorial ont été pris en flagrant délit d'aide aux extrémistes », octobre 2014 sur le site de NTV.

Terreur », novembre 2016), leur lien avec l'étranger, tout particulièrement les États-Unis, et le soutien à l'extrémisme voire au terrorisme. Un reportage (« La reine du Scandale », décembre 2015) est également diffusé sur les leaders d'opposition vus par une fausse journaliste infiltrée dans la rédaction de la radio l'Écho de Moscou.

Le format de ces productions, qui ciblent concrètement un homme ou une femme politique, s'applique au-delà des cas emblématiques de Mikhaïl Khodorkovski et Juri Lužkov : « Une affaire pas correcte »⁴⁵ (septembre 2011) essaie de discréditer l'homme d'affaires Mixail Proxorov en racontant ses liens supposés avec Evgenij Rojzman, ancien député de la Douma d'État, instigateur de la croisade contre la drogue à Ekaterinbourg, connu pour ses opinions libérales qui est représenté comme un ancien bandit ; « Histoire d'amour avec le gouverneur : les mystères de Marija Gajdar et de Nikita Belyx » (septembre 2016) cherche à accuser le couple formé par Marija Gajdar, journaliste et femme politique russe partie travailler en Ukraine comme conseillère de Mikheïl Saakachvili, et Nikita Belyx, alors gouverneur de Kirov emprisonné en juin 2016 pour des faits de corruption ; « Le jour de Kassianov » (avril 2016) vise à compromettre Mixail Kas'janov, ancien Premier ministre et leader actuel du parti d'opposition PARNAS, en diffusant les images de sexe filmées par une caméra cachée ; une série de films sont enfin consacrés à l'avocat Alexeï Navalny, opposant à Vladimir Poutine (« Navalny et sa petite bande », « Citoyen Navalny »⁴⁶ » respectivement en décembre 2016 et janvier 2017).

Autrement dit, les « *zakazuxi* » accompagnent régulièrement l'actualité politique du pays et peuvent servir soit d'appui médiatique légitimant les décisions déjà prises (dans le cas de départs ou de renvois des hommes politiques et des fonctionnaires) ou bien d'accom-

45. Le titre repose sur un jeu de mots puisque le parti politique de Proxorov s'appelait « *Pravoe delo* » (Affaire correcte).

46. Il s'agit encore une fois d'un jeu de mots lié au fait d'ajouter un « r » dans le nom de famille de Navalny : « *navrat* » signifie « mentir », ce qui rapproche phonétiquement le nom de famille « Navalny » au « menteur ».

pagnement médiatique délégitimant les personnalités ou les mouvements qui s'opposent au pouvoir actuel. Des schémas classiques, construits dans les années 2000, se sont pérennisés et se répètent d'un cas à l'autre : la vie sexuelle impure des opposants et l'adultère (certains films s'inspirant de la tradition plus ancienne de *kompromat*⁴⁷), le caractère intéressé de l'action protestataire, le financement de l'opposition par l'étranger, le soutien de l'extrémisme voire du terrorisme, la richesse inexplicable des opposants, le cynisme de l'opposition qui manipulerait les gens. L'opposition est également présentée comme intrinsèquement violente, ce qui permet en creux de souligner la non-brutalité de la part des forces de l'ordre. Cet axe de disqualification est surtout utilisé dans le premier épisode d'*Anatomija protesta*.

Le caractère prétendument objectif de ces productions audiovisuelles est renforcé par des insertions d'interviews d'experts. Si les membres de l'opposition sont systématiquement interrogés dans le cadre de leurs actions de protestations, les experts sont convoqués de manière plus statique dans leurs bureaux. Les premiers épisodes traduisent encore une forme d'incertitude entre le journalisme d'investigation et le document à visée politique. Au sujet de la mafia tchétchène, ils n'hésitent pas à recourir aux paroles de deux journalistes d'enquête, dont celles de Paul Xlebnikov (journaliste américain d'origine russe, connu pour ses enquêtes sur l'homme d'affaires Boris Berezovskij) assassiné en 2004. En revanche, par la suite, les sources servent à produire systématiquement et unilatéralement une analyse favorable au pouvoir en place. La vision des experts concorde donc avec le récit de la voix *off*.

Les profils de ces experts présentés d'une façon neutre comme « politologues »⁴⁸ les identifient le plus souvent à des représentants

47. On peut penser au cas du procureur général Jurij Skuratov disqualifié en 1999 par la diffusion d'un reportage réalisé en caméra cachée montrant ses supposés ébats sexuels avec deux femmes. Ce film sort au moment où Jurij Skuratov remet en cause les responsables de la direction des affaires du président Eltsine pour détournement de fonds (Favarel-Garrigues, 2014, pp. 211-213).

48. En Russie, le terme « politologue » n'est pas chargé de la connotation péjorative qu'il peut parfois avoir en France et renvoie au statut de chercheur en science politique.

de *think tanks* ou mouvements proches du pouvoir. Il en va ainsi de la présidente du Fonds historique de perspectives, d'un ancien de la « Jeune garde », mouvement de la jeunesse de la Russie unie, qui travaille pour le site Kremlin.org, d'un organisateur d'un réseau social favorable à Poutine (il est d'ailleurs présenté comme tel), d'un député de Russie unie depuis décembre 2011 également cadre actif de la « Jeune garde », d'un écrivain qui a été une des personnes de confiance mobilisée dans la campagne de Vladimir Poutine en 2012. Valerij Fadeev, le rédacteur en chef du journal *Expert* très favorable au pouvoir, est également interviewé dans *Anatomija Protesta*⁴⁹. À ces « experts », s'ajoutent parfois des universitaires comme Leonid Poljakov, professeur du département de science politique à l'École des hautes études en sciences économiques à Moscou.

CONCLUSION

Si de nombreux commentateurs en Russie et à l'étranger ramènent la complexe réalité médiatique au simple phénomène de « la censure », l'objet de ce chapitre a été de dépasser cette assignation en privilégiant une réflexion sur la pluralité des logiques d'intervention sur les contenus. Parmi celles qui ont cours, on peut distinguer une intervention en amont, qui vise à créer du contenu ou à modeler des images existantes, et une en aval, ayant pour objectif de couper un contenu jugé non conforme à la politique éditoriale de la chaîne.

Si structurellement les chaînes de télévision dites « d'État » (qui appartiennent directement à l'État ou dont les actionnaires majoritaires sont des entreprises proches de l'État) produisent des contenus unilatéralement favorables au régime politique⁵⁰, des

49. Valerij Fadeev est membre du Conseil suprême du parti Russie unie et présentateur à la Première chaîne, notamment du journal télévisé du dimanche. Il dirige également un groupe de travail au sein du Front populaire de Russie (ONF), créé par Vladimir Poutine en 2011, qui réunit les acteurs de la « société civile » russe dans toutes les régions (ONG, syndicats, mouvements de jeunesse, différentes structures d'autoreprésentation des groupes sociaux ou des corps professionnels).

50. Les chaînes fédérales sont davantage associées dans les discours critiques à de la pure propagande depuis le début du conflit militaire avec l'Ukraine. En cas d'interventions

émissions comme « Pozner » représentent une fenêtre d'opportunité pour la critique du pouvoir et des hauts fonctionnaires. En utilisant sa position et sa notoriété de présentateur-vedette, Vladimir Pozner négocie et renégocie constamment les marges de manœuvre de ce qui est dicible sur la Première chaîne. S'il accepte les contraintes éditoriales liées à son émission comme, par exemple, l'impossibilité d'inviter des représentants de l'opposition, ou des interventions directes sur le contenu de ses émissions, il insiste sur l'importance de son audience qu'il privilégie au-delà des idéaux incertains de la « liberté de la parole ».

Dans le cas de la chaîne NTV, certaines productions sont fortement politisées et favorables de manière unilatérale au pouvoir en place. La sélection d'experts conformes aux attentes des producteurs des émissions et aux commandes politiques qui pèsent sur la fabrication de ces contenus participe d'un genre entre réalité et fiction favorisant par la scandalisation qu'il induit des taux élevés d'audience qui en font un genre en soi rentable⁵¹.

La plupart des analyses portant sur les mécanismes de prise de décisions politiques dans la Russie contemporaine cherchent à imputer au Kremlin une fonction d'arbitrage directe dans la production des messages politiques. L'exemple de ces deux émissions révèle une complexité plus grande des circuits de décision : dans le premier cas, l'intervention sur le contenu relève davantage de l'autocensure du PDG de la Première chaîne plutôt que d'un appel venant du Kremlin ; dans le deuxième cas, il s'agit des commandes passées par des acteurs issus du pouvoir politique (administration du président, etc.). Ainsi, à la carte blanche offerte aux réalisateurs des

militaires, l'organisation du système médiatique devient un enjeu important afin de renforcer l'adhésion de la population au régime. Voir Halimi *et al.*, 2014 et également Charon et Mercier, 2004.

51. Ainsi, l'audience du film « Anatomija protesta » lors de sa projection répétée fait la part d'audience (pourcentage des spectateurs de la chaîne parmi tous ceux qui regardent la télévision en ce moment-là) de 15,4 %. « Povtor Anatomii protesta zainteresoval moskvičej bol'se prem'ery » [La répétition de Anatomija protesta a intéressé les moscovites plus que la première], Ria.ru, 19.03.2012, [En ligne] URL : <https://ria.ru/20120319/599996381.html>

productions commandées sur NTV, répond un relatif laisser-faire où la coupe s'effectue *ex post* sur la production déjà finalisée.

Ces deux émissions et leur analyse posent donc au-delà une question plus vaste qui est celle des marges de manœuvre dont disposent les producteurs dans cet espace saturé par le politique. Cette question est d'autant plus prégnante que ce type de contraintes s'impose également dans les chaînes proches de l'opposition comme *Dožd'*. Ainsi, celle-ci s'est distinguée en 2016 pour avoir retiré à l'antenne un passage dans lequel une personne interviewée imputait à Elizaveta Glinka, médecin humanitaire et philanthrope, décédée dans un crash d'avion allant en Syrie, la responsabilité morale des guerres dans le Donbass et la Syrie, parce qu'elle légitimait par sa présence (très médiatisée) l'intervention militaire russe⁵².

Autrement dit, il existe des formes de censure dans les médias dits « d'opposition » mais aussi des formes de « liberté » dans les médias d'État. Cet exemple vient nuancer l'opposition binaire qui renvoie la « censure » aux seules chaînes publiques et réserve le « sens critique » aux seuls médias faisant preuve de sympathie à l'égard de l'opposition.

Aucune chaîne n'échappe en effet à ces contraintes de censure, d'autocensure et de dépendances politiques. En revanche, ce travail rappelle la nécessité de sociologiser les différentes marges de manœuvres dont disposent les journalistes en fonction de la position de leur média dans le champ, ainsi que de penser les dépendances et interdépendances des journalistes par rapport aux acteurs d'autres champs sociaux (Chupin & Nollet, 2006), avant même de penser « l'exotisme politique » du contexte russe ou d'autre contexte dit autoritaire (Geisser *et al.*, 2008). Dans les cas étudiés ici, les probabilités de censure varient selon que l'on est Vladimir Pozner ou que l'on travaille pour NTV ou pour *Dožd'*. Il convient ainsi d'éviter tout discours généralisant sur la censure dans les médias télévisuels en

52. « *Dožd'* vyrezal slova Belkovskogo o moral'noj otvetstvennosti Glinki za vojnu v Sirii » [Dožd' a coupé les paroles de Belkovskij sur la responsabilité morale de Glinka de la guerre en Syrie], *Snob.ru*, 28.12.2016, [En ligne] URL : <https://snob.ru/selected/entry/118802>

Russie afin de montrer, au cas par cas, la complexité des rapports de force qui se jouent dans cet espace à la fois sous contraintes politiques, techniques et économiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARXIPOVA Alexandra & ALEKSEEVSKIJ Mixail (dir.) (2014), *My ne nemy ! Antropologija protesta v Rossii 2011-2012* [On n'est pas muets ! Anthropologie de la protestation en Russie en 2011-2012], Tartu : ELM.
- AZHGIKHINA Nadezhda (2011), « Censorship in Russia : Old and New Faces », *World Literature Today*, vol. 85, n° 6, pp. 34-39.
- BECKER Jonathan A. (1999), *Soviet and Russian press coverage of the United States: Press, politics and identity in transition*, New York: St. Martin's Press Inc.
- BELIN Laura (2001), « Political Bias and Self-censorship in the Russian media », in Archie Brown (ed), *Contemporary Russian Politics: A reader*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 323-342.
- BELIN Laura (2002), « The Russian Media in the 1990s », *The Journal of Communist Studies and Transition Politics*, vol. 18, n° 1, pp. 139-160.
- BIKBOV Alexandre (2012), « The methodology of studying "spontaneous" street activism (Russian protests and street camps, december 2011-july 2012) », *Laboratorium*, n° 2, pp. 275-284.
- BLJUM Arlen (1994), *Za kulisami "Ministerstva Pravdy": Tajnaja istoriia sovetsoj cenzury, 1917-1929* [Dans les coulisses du « Ministère de la Vérité » : L'histoire secrète de la censure soviétique], Saint-Petersbourg : Akademicheskij proekt.
- BLJUM Arlen (2000), *Sovetskaja cenzura v epoxu total'nogo terrora, 1929-1953* [La censure soviétique à l'époque de la terreur totale, 1929-1953], Saint-Petersbourg : Akademicheskij proekt.
- BOYD-BARRETT Oliver (2017), « Ukraine, mainstream media and conflict propaganda », *Journalism studies*, vol. 18, n° 8, pp. 1016-1034.
- BURRETT Tina (2010), *Television and Presidential Power in Putin's Russia*, New York: Routledge.
- CHAMPAGNE Patrick & MARCHETTI Dominique (dir.) (2002), « Censures visibles, censures invisibles », *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106.
- CHARON Jean-Marie & MERCIER Arnaud (dir.) (2004), *Armes de communication massives. Informations de guerre en Irak, (1991-2003)*, Paris : CNRS éditions.

- CHARTIER Roger (1990), *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris : Le Seuil.
- CHUPIN Ivan & DAUCÉ Françoise (2017), « Termination of Journalists' Employment in Russia: Political Conflicts and Ordinary Negotiation Procedures in Newsrooms », *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, vol. 9, n° 2, pp. 39-58.
- CHUPIN Ivan & NOLLET Jérémie (dir.) (2006), *Journalisme et dépendances*, Paris : L'Harmattan.
- COLLOVALD Annie (2002), « Pour une sociologie des carrières morales des dévouements militants », in Annie COLLOVALD, Marie-Hélène LECHIEU, Sabine ROZIER & Laurent WILLEMEZ (dir.), *L'Humanitaire ou le management des dévouements*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 177-229.
- DAUCÉ Françoise (2017), « *Političeskie konfliktky vokrug interneta v Rossii: kejs instrumenta «Jandeks. Novosti»* [Conflits politiques autour d'Internet en Russie Političeskie konfliktky vokrug interneta v Rossii: le cas de « Jandeks. Novosti »], *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, vol. 9, n° 2, pp. 112-132.
- DAUCÉ Françoise (2012), « Les journalistes soviétiques durant la glasnost à travers l'exemple des animateurs de l'émission Vzgliad », *Revue Russe*, n° 38, pp. 69-82.
- DIAMOND Larry Jay (2002), « Thinking about hybrid regimes », *Journal of democracy*, vol. 13, n° 2, pp. 21-35.
- DURAND Pascal, HÉBERT Pierre, MOLLIER Jean-Yves & VALLOTON François (2006), *La Censure de l'imprimé. Belgique, France, Québec et Suisse romande. XIX^e et XX^e siècles*, Québec : Nota Bene.
- ELLIOTT Philip, MURDOCK Graham & SCHLESINGER Philip (1983), *Televising Terrorism: Political violence in Popular Culture*, London: Sage.
- FAVAREL-GARRIGUES Gilles (2008), « Violence mafieuse et pouvoir politique en Russie », in Gilles FAVAREL-GARRIGUES & JEAN-LOUIS BRIQUET, *Milieus criminels et pouvoirs politiques. Les ressorts illicites de l'État*, Paris : Karthala, pp. 187-218.
- FAVAREL-GARRIGUES Gilles (2014), « Pouvoir et coercition en Russie : des entrepreneurs de violence à la "dictature de la loi" », mémoire pour l'HDR, Sciences Po Paris, vol. 2.

- FOSSATO Floriana (2005), « La télévision : média du pouvoir », *Pouvoirs*, 2005, vol. 1, n° 12, pp. 46-61.
- GEISSER Vincent, DABÈNE Olivier & MASSARDIER Gilles (2008), « La démocratisation contre la démocratie », in Olivier Dabène et al., *Autoritarismes démocratiques. Démocraties autoritaires au XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, pp. 7-26.
- HALIMI Serge (1997), *Les nouveaux chiens de garde*, Paris : Liber.
- HALIMI Serge, VIDAL Dominique, MALER Henri & RAYMOND Mathias (2014), *L'opinion, ça se travaille. Les médias et les "guerres justes"*, Marseille : Agone.
- HOU Sophie (2017), « Le développement des flux de gaz naturel en Russie orientale : le modèle de Gazprom à l'épreuve ? », *Géocarrefour*, vol. 91, n° 3, [En ligne] <https://journals.openedition.org/geocarrefour/10232>
- HUMAN RIGHTS WATCH (2017), *Online and On All Fronts. Russia's Assault on Freedom of Expression*, 2017, [En ligne] <https://www.hrw.org/report/2017/07/18/online-and-all-fronts/russias-assault-freedom-expression>
- KOLTSOVA Olessia (2006), *News Media and Power in Russia*, London: Routledge.
- KOLTSOVA Elena (2000), « Change in the coverage of the Chechen wars: reasons and consequences », *Javnost-The Public*, vol. 7, n° 3, pp. 39-54.
- LEVITSKY Steven & LUCAN A. WAX (2010), *Competitive authoritarianism: Hybrid regimes after the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LIPMAN Maria, KACHKAEVA Anna & POYKER Michael (2018), « Media in Russia: Between Modernization and Monopoly », in Treisman Daniel, *The New Autocracy: Information, Politics, and Policy in Putin's Russia*, Washington D.C.: Brookings Institution Press, pp. 159-191.
- LUTSENKO Aleksandr (2018), *(In)soumissions en direct. Enquête sur la production d'une autorité "absolue" du chef de l'Etat dans la Russie contemporaine (1990-2018)*, Paris : thèse de sociologie soutenue à l'EHESS, décembre.
- MALINKINA Olga V. & MCLEOD Douglas M. (2000), « From Afghanistan to Chechnya: News Coverage by Izvestia and the New York Times », *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 77, n° 1, pp. 37-49.
- MAMÈRE Noël (1988), *La dictature de l'audimat*, Paris, La Découverte.
- MARTIN Laurent (dir.) (2016), *Les censures dans le monde, XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- MICKIEWICZ Ellen (2008), *Television, Power and the Public in Russia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MICKIEWICZ, Ellen (1999), *Changing channels: Television and the struggle for power in Russia*, Durham: Duke University Press.
- MUNCK Gerardo L. & VERKUILEN Jay (2002), « Conceptualizing and Measuring Democracy. Evaluating Alternative Indices », *Comparative Political Studies*, vol. 35, n° 1, pp. 5-34.
- NIKOLSKI Vera (2010), « La légitimation du rôle présidentiel de Vladimir Poutine. Dispositif médiatique et fabrication de l'image du "bon tsar" », *Réseaux*, n° 164, pp. 197-224.
- OATES Sarah (2017), « Kompromat Goes Global?: Assessing a Russian Media Tool in the United States », *Slavic Review*, vol. 76, n° S1, pp. S57-S65.
- OATES Sarah (2013), *Revolution Stalled. The political Limits of the Internet in the Post-Soviet Sphere*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- OATES Sarah (2007), « The Neo-Soviet Model of Media », *Europe-Asia Studies*, vol. 59, n° 8, pp. 1279-1297.
- OATES Sarah (2006), *Television, democracy and elections in Russia*, New York: Routledge.
- PALMER Michael (1983), « Naissance des quotidiens à grand tirage », *Des petits journaux aux grandes agences, Naissance du journalisme moderne*, Paris : Aubier, pp. 23-63.
- PLAMPER Jan (2001), « Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s », *The Russian Review*, vol. 60, n° 4, pp. 526-44.
- POMERANTSEV Peter (2014), *Nothing is true and everything is possible: Adventures in Modern Russia*, New York: Public Affairs.
- POZNER Vladimir (2015), *Adieu aux illusions. Une vie entre la Russie et l'Amérique*, Paris : Les Éditions Noir sur Blanc.
- RODINA Elena (2015), « State - and Independently- Owned Media in Chechnya: Regulation of the Press in the Absence of the Formal State Censorship », Intervention dans le cadre du colloque « Publier autrement » de l'EHESS, Paris, 1^{er}-2 octobre.
- SAKWA Richard (2017), « The trials of Khodorkovsky in Russia », in Jens MEIERHENICH, Devin O. PENDAS (ed.), *Political Trials in Theory and in History*, Cambridge: Cambridge University Press.

- SIMONS Greg & STROVSKY Dmitry (2006), « Censorship in Contemporary Russian Journalism in the Age of the War Against Terrorism », *European journal of Communication*, vol. 21, n° 2, pp. 189-211.
- STROVSKY Dmitry (2015), « The Russian Media Coverage of the "Ukrainian issues" : the Priorities of Informing », *Studies in Media and Communication*, vol 3, n° 1, pp. 98-108.
- SVETOVA Zoïa (2009), « La liberté de la presse n'est plus ce qu'elle était ! », *Revue Russe*, n° 33, pp. 131-136.
- VARTANOVA Elena, VYRKOVSKY Andrei, MAKEENKO Mikhail & SMIRNOV Sergey (2016), « The Russian Media Industry in ten Years: Industrial Forecasts », *Westminster Paper in Communication and Culture*, vol. 11, n° 1, p. 65-84.
- ZASSOURSKY Ivan (2004), *Media and Power in Post-Soviet Russia*, New York: M.e Sharpe.
- ZAKHAROVA Maria & PAUTHE Nicolas (2016), « La liberté de la presse et des médias en Russie », *Droit et société*, vol. 2, n° 93, pp. 437-452.

&ÉTudes travaux 2020



UNE DOUBLE CENSURE ÉCONOMIQUE

LES SOUS-TRAITANTS DES ÉMISSIONS DE REPORTAGES À LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

JÉRÔME BERTHAUT

CIMEOS – laboratoire en sciences de l'information
et de la communication,
Université de Bourgogne Franche-Comté

Les « émissions de reportage » et les « documentaires » sont souvent perçus comme les genres journalistiques les plus nobles. Qu'ils soient dédiés à l'exploration du monde (« le grand reportage ») ou au dévoilement de réalités occultées (« l'investigation »), ces programmes incarnent une forme d'excellence professionnelle régulièrement réaffirmée lors des remises de prix (Gatien, 2012, pp. 169, 304). Les discours qui érigent ces émissions en modèles participent aussi, explicitement ou non, d'une critique des journaux télévisés et de leurs soumissions aux contraintes économiques. Les cadences de production quotidienne des « journaux télévisés » (JT) et la compétition des chaînes pour les audiences sont en effet tenues pour responsables d'une standardisation des reportages, d'un « suivisme » de la concurrence et, *in fine*, d'un traitement superficiel de l'« actualité » dans des formats courts (Bourdieu, 1996 ; Lemieux, 2000). En comparaison, les conditions de fabrication et de diffusion des émissions de reportage et des documentaires les plus consacrés favoriseraient la mise en œuvre des bonnes pratiques plébiscitées dans le métier (« enquêtes » et « tournages » prolongés sur le « terrain », formats longs propices à un traitement approfondi, etc.) permettant aux professionnels d'accomplir ainsi leur « mission » auprès des citoyens. Les mobilisations de journalistes pour le « droit d'informer » et leurs dénonciations régulières des tentatives de « censure » exercées par les représentants des élites économiques ou politiques mis en cause par ces émissions, constituent d'ailleurs des occasions supplémentaires de célébrer ce journalisme audiovisuel de « formats longs » et son « indépendance ».

Ce chapitre tiré d'une recherche en cours sur les émissions de reportage – paradoxalement peu étudiées par les chercheurs – propose de questionner les formes de contraintes qui pèsent sur la fabrication de ce segment de l'information télévisée¹. Privilégiant une analyse du processus de production et de diffusion de ces magazines, l'étude exploratoire a d'abord cherché à identifier les auteurs de ces

1. Je remercie Benjamin Ferron et Jean-Baptiste Comby pour leurs relectures de ce texte et leurs suggestions précieuses.

reportages, à partir d'un large corpus d'émissions² diffusées entre 2011 et 2016, et a révélé l'importance des pratiques d'externalisation de la confection à des sous-traitants – les « sociétés de production » ou « agences de presse audiovisuelle ». Ce constat incite dès lors à prendre en compte l'existence d'un marché spécifique du reportage audiovisuel et à faire l'hypothèse d'effets des contraintes économiques sur la sélection et la réalisation des reportages.

Cette enquête s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux conduits dans le domaine de la sociologie économique des biens culturels, qui explorent les « conditions économiques de l'autonomie des producteurs culturels » (Duval, 2016, p. 12), dont les journalistes travaillant en sociétés de production constituent l'un des sous-groupes. L'approche adoptée consiste à appréhender ce marché de la sous-traitance comme un champ de luttes et de coopération « en replaçant chacune des actions des agents dans une structure objective de positions dans l'univers professionnel, telles que ces positions déterminent l'univers des possibles en existant les unes par rapport aux autres et telles que les décisions prises par les agents au sein de cette structure ont des effets sur l'ensemble des autres agents », comme l'écrit Nicolas Brigaud-Robert dans sa recherche sur les différentes catégories de « producteurs de télévision » (2011, p. 204).

Il s'agit d'étudier plus spécifiquement la production des reportages à la télévision, et d'analyser les relations et les positions dans ce sous-champ des acheteurs de programmes (les chaînes et leurs responsables d'émissions), de leurs fournisseurs (des « sociétés de production » et

2. Le corpus contient 9 666 fiches descriptives de reportages, rédigées par les archivistes de l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Il regroupe 31 émissions diffusées sur 13 chaînes nationales différentes, principalement constituées de séquences tournées *en extérieur* dans le but de rendre compte d'une réalité (contrairement aux émissions de débats ou « talk-show », et à la fiction). La notion de « reportages » a été appréhendée dans une acception large, de manière à faire sens auprès des publics. En plus des émissions labélisées « magazine de la rédaction » par leur diffuseur, ou « magazine d'information » et « magazine d'actualité » dans les rapports annuels du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), nous avons retenu des « magazines généralistes » et des « magazines de société » dont les noms renvoient à un genre (comme les « faits divers » : « Appels d'urgence » sur TF1/NT1) ou au champ lexical du journalisme (comme « Révélation » sur Numéro 23).

les journalistes-réalisateurs), et des institutions notamment publiques, participant aux financements et/ou à la régulation du secteur. Cette recherche exploratoire s'appuie sur vingt entretiens semi-directifs, réalisés en 2016 et 2017, principalement avec des dirigeants d'agences de presse audiovisuelle (n=10) et de sociétés de production³ (n=2), ainsi qu'avec des journalistes-réalisateurs (n=5), un ex-chargé de production de documentaire, une dirigeante d'un syndicat patronal de sous-traitants et un membre de la direction de l'information d'une grande chaîne. Côté sous-traitance, nous avons veillé à représenter dans le recrutement des enquêtés (n=18) la diversité des pratiques et des configurations professionnelles qui ressortaient de l'analyse de notre corpus (différenciation par les chaînes et émissions clientes, par les formats produits, par la taille des entreprises, par l'ancienneté, etc.).

La notion de « censure structurale » avancée par Pierre Bourdieu à propos de « l'économie des échanges linguistiques » permet d'élargir la compréhension des formes de contraintes qui pèsent sur la production éditoriale, au-delà des ingérences directes émanant de l'univers politique ou économique auxquelles les professionnels disent devoir résister. En effet, « c'est la structure même du champ qui régit l'expression en régissant à la fois l'accès et la forme de l'expression (...) Cette censure structurale s'exerce par l'intermédiaire des sanctions du champ fonctionnant comme un marché où se forment les prix des différentes sortes d'expression ; elle s'impose à tout producteur de biens symboliques » (Bourdieu, 1982, p. 168). Dans le prolongement des analyses sur la double dépendance du champ journalistique aux champs économique et politique (Champagne, 2016), l'analyse de la structuration de l'espace étudié montre d'abord que les recompositions capitalistiques des chaînes de télévision et de certaines grandes sociétés de production audiovisuelle, les recommandations des régies publicitaires sur la programmation, ainsi que la redéfinition de

3. Sur la différence d'appellation, voire *infra*. Pour renforcer l'anonymisation des enquêtés, nous avons délibérément choisi de ne pas mentionner leur sexe. Les hommes sont néanmoins très largement majoritaires parmi les producteurs.

l'attribution des aides publiques à la production, conditionnent les positionnements éditoriaux des diffuseurs, de leurs fournisseurs et leurs échanges. Pour les sous-traitants, la distribution objective des chances de vendre des programmes apparaît contrainte par les ressources (économiques, sociales, symboliques) dont ils disposent pour satisfaire les attentes des chaînes et s'ajuster à l'état du champ de lutte concurrentiel. L'analyse révèle ensuite les formes d'autocensure que l'intériorisation de cette censure structurale engendre. Face aux aléas des commandes et pour assurer la pérennité de leur activité, les dirigeants d'entreprises sous-traitantes se préoccupent d'élaborer une offre éditoriale conforme aux impératifs de rentabilité et d'optimisation de leurs revenus, ce qui exerce aussi un effet de censure sur les formats et les thèmes traités.

UNE CENSURE STRUCTURALE

Les positionnements éditoriaux de nombreux sous-traitants apparaissent d'abord fortement dépendants de l'état des structures économiques et des modèles de financement, ainsi que des politiques publiques régulant et finançant le secteur. Restituant une variété de cas, l'analyse des entretiens permet ici de saisir comment les transformations récentes dans ce domaine se réfractent dans les attentes des chaînes, affectant ainsi les rapports de forces et de coopération, c'est-à-dire les positions et les relations des diffuseurs, des sociétés de production et des agences de presse, pour orienter *in fine* les commandes de reportages.

Une déspecialisation éditoriale au nom de la survie économique : l'exemple de Capa

Créée en 1989, Capa Presse fait partie des plus anciennes agences de presse audiovisuelle parmi les 77 sociétés disposant de ce statut⁴

4. Pour obtenir ce statut délivré par la Commission paritaire des publications et agences de presse (CPPAP), les sociétés de production doivent diffuser de l'« information » après « traitement journalistique », avoir au moins la moitié du chiffre d'affaires provenant des clients médias, ne se livrer à aucune forme de publicité en faveur des tiers, et employer un personnel rédactionnel bénéficiant du statut de journaliste professionnel (et pas seulement

au 31 décembre 2016. Avec une cinquantaine d'employés, elle est aussi l'une des plus importantes et emblématiques du secteur. Son nom est associé à celui de son fondateur Hervé Chabalier. Ancien militant de la Ligue communiste révolutionnaire, ce diplômé du Centre de formation des journalistes (CFJ), l'une des plus prestigieuses écoles professionnelles en France, a d'abord travaillé dans des rédactions de télévision et de presse écrite, puis dans l'une des premières agences de presse audiovisuelle, Sygma télévision, au moment de la libéralisation de l'audiovisuel au milieu des années 1980. Le développement de Capa s'appuie alors sur les commandes des nouvelles chaînes privées comme La Cinq (émission « Reporters »), et surtout Canal+ (qui a même été actionnaire de Capa). L'agence a fourni de nombreux programmes à Canal+, dont beaucoup incarnent encore, dans les souvenirs collectés en entretien, l'excellence du journalisme de reportages (l'émission « 24 heures ») et du journalisme d'enquête et d'investigation (« Le Vrai journal » ; « 90 minutes », plus récemment « Spécial investigation ») qui ont permis à Capa de s'installer progressivement du côté du pôle intellectuel, le plus légitime du champ journalistique. La présence parmi ses principaux clients à la fois d'une chaîne surtout financée par abonnements (Canal+) et des chaînes du service public, a assuré à cette entreprise des conditions économiques de production à même de satisfaire des critères d'excellence internes, ceux d'un journalisme dit « de qualité », et à accumuler du capital professionnel (Lafarge & Marchetti, 2017). La position occupée par Capa Presse s'oppose historiquement aux agences de presse ayant pour principaux clients des chaînes privées (TF1, M6 et leurs filiales de la Télévision Numérique Terrestre appelée TNT), dont les ressources dépendent avant tout des revenus publicitaires, positionnant ces diffuseurs et leurs fournisseurs du côté du pôle économique du champ, où la consécration relève davantage du verdict des audiences (déterminant les ventes d'espaces publicitaires), autrement dit d'une légitimité externe (Champagne, 2016).

d'auteur/réalisateur). Les chiffres mentionnés nous ont été communiqués par le Syndicat des agences de presse audiovisuelles (SATEV).

À partir de 2015, la position de Capa évolue profondément. Ce bouleversement découle en partie des recompositions capitalistiques de Canal+ : l'année précédente, l'industriel Vincent Bolloré a pris le contrôle de la chaîne, propriété du groupe Vivendi dont il est également devenu le principal actionnaire. La nouvelle direction de Canal+ opte alors pour une profonde redéfinition de la ligne éditoriale des programmes des chaînes du groupe qui touche également « l'information ». Après avoir suspendu en mai 2015 la diffusion, dans l'émission « Spécial investigation », d'une enquête sur les pratiques d'évasion fiscale de la banque Crédit Mutuel⁵ (l'un des partenaires financiers du groupe Bolloré), les dirigeants de Canal+ suppriment définitivement à l'été 2016 ce programme incarnant un journalisme d'humeur anti-institutionnelle.

Si la déprogrammation de reportages constitue des cas de censure directe assez rares, plusieurs de nos enquêtés ont pu faire état d'injonctions, de la part de chaînes, de supprimer des séquences supposément défavorables à leurs actionnaires ou aux annonceurs publicitaires⁶. La décision prise par la nouvelle direction de Canal+ d'annuler la diffusion d'un reportage, puis de supprimer définitivement un programme incarnant l'excellence du « journalisme d'investigation » donne à voir l'imbrication du champ journalistique dans le champ du pouvoir et ses luttes (Denord et al., 2011 ; Sedel, 2019). Des agents occupant à la fois des positions dominantes dans l'univers économique (comme les dirigeants des grands groupes, y compris les groupes bancaires) et dans l'espace journalistique (à travers leur investissement dans les groupes médiatiques⁷) sont en situation de peser, au moins ponctuellement, sur les grilles de

5. Enquête produite par la société Zodiak / KM Prod.

6. C'est le cas par exemple dans l'émission « Capital » (M6) dédiée à l'économie et aux entreprises, comme Julien Duval l'avait aussi relevé (Duval, 2004).

7. Le groupe bancaire Crédit Mutuel est également un important acteur de l'univers médiatique, en tant qu'actionnaire unique du premier groupe de presse régionale, le groupe Est Bourgogne Rhône Alpes (EBRA) qui édite les 12 principaux titres de presse départementale ou régionale diffusés dans l'est de la France, revendant plus de 3 millions de lecteurs par mois, à travers les différents supports numériques et imprimés.

programmes pour tenter de préserver les rapports de force et de coopération dans le champ économique. Plus encore, cette décision de suppression d'un programme agit ici, à travers ses effets, comme un révélateur de la structuration de l'univers de la sous-traitance du reportage et des formes de dépendance et de contraintes ordinaires peu visibles. Plusieurs agences de presse dont l'activité économique repose en partie sur la production de ces formats « investigation », y compris Capa Presse, se trouvent en effet affectées par la suppression du programme, au point que certains enquêtés rendent cette décision responsable de la faillite de leur société.

C'est ce qui a tué Z presse⁸ hein ! Donc, quand Canal+ sous l'égide de Bolloré a décidé d'arrêter les investigations, "Spécial investigation", ça s'est fait p'tit à p'tit, mais en fait, ça a été – comment dire – implacable. D'ailleurs, personne n'a vraiment relevé le fait que ça s'était arrêté ! Donc, on est passé avec Canal+ de 2,4 millions de chiffre d'affaires à 400 000 euros. Donc, on prenait 2 millions dans la vue sur une boîte qui fait 3,5 millions de chiffre d'affaires, c'est direct quoi ! Donc, en deux ans, ça a été plié. On a essayé de se battre, mais ça a été fermé.

Ex-dirigeant.e de Z presse, de 2003 à 2015, 25 employés dont 10 journalistes, mai 2017.

Au lieu d'envisager la censure seulement comme un acte de coercition frappant des discours (ou un reportage) prêts à être diffusés, l'analyse de l'externalisation de la fabrication des reportages conduit d'abord à envisager ces prises de position à l'aune de leurs conditions de possibilité. Les recompositions des grilles de programme modifient les opportunités de commande de reportages, et peuvent ainsi avoir pour effet indirect de réduire économiquement au silence certains professionnels, à les contraindre à réorienter leurs activités en démarchant d'autres clients, ou à investir d'autres formats de production. Ces deux dernières options semblent s'être d'autant plus imposées chez Capa que l'agence connaît également, dans la même période, un changement d'actionnaires qui modifie sa relation à son autre principal commanditaire, France Télévisions.

8. Le nom de la société a été modifié.

À partir de 2010, Hervé Chabalier cède en effet ses parts de l'entreprise, dont l'actionnaire majoritaire devient la société de production Newen, laquelle est elle-même rachetée par le groupe TF1 fin 2015. France Télévisions annonce alors la suspension des relations commerciales avec Capa passée sous le contrôle d'un concurrent historique. L'agence est obligée de chercher de nouveaux débouchés éditoriaux pour maintenir son activité :

Du jour au lendemain vous avez 40 % de chiffre d'affaires qui disparaît quoi. [...] c'est comme si on avait démarré à zéro nos relations avec un diffuseur. Il faut reconstruire... c'est lent... [...] c'est pour ça qu'il faut diversifier et que, de toute façon, c'était pas sain de dépendre autant de deux diffuseurs, si on ajoutait Canal, plus France 2, on arrivait à 80 % du chiffre d'affaires de Capa... c'est pas possible. C'est pas possible dans une structure, encore une fois de cette envergure avec autant de CDI.

Un.e responsable de Capa, janvier 2017.

La perte d'opportunités de commandes avec des diffuseurs historiques (Canal+ et France 2) nécessiterait de renouveler les clients et les genres (moins « d'investigation » et « d'international ») au profit d'une plus grande diversité de thèmes et de formats d'émissions, pour garder une rédaction nombreuse.

Les fondamentaux de Capa, historiquement, c'est le grand reportage à l'étranger, à l'international, et l'investigation... et ce sont des créneaux qui, malheureusement, dans les médias français n'ont... plus beaucoup de place quoi, plus suffisamment en tout cas pour faire vivre une agence aussi importante que celle-là [...] en 2015, par exemple Capa faisait 7 docs pour "Spécial investigation", faisait 40... pour "Envoyé spécial"... [...] donc on a développé d'autres activités à travers des labels, donc "Capa sport", un "Capa culture" et là on fait un "Capa science" [...] Et puis après, on va diversifier en termes [...] de cases [type de programmes] [...] sur les chaînes sur lesquelles on travaillait déjà comme par exemple France 5, on s'est diversifié vers l'histoire, la science, la culture, alors que Capa ne faisait que des documentaires de société sur France 5, ça c'est un exemple. [...] après les chaînes de la TNT, on a pas mal renforcé les propositions vers les chaînes de la TNT, qui sont des chaînes à plus petit budget, du type N23, C8 et on fait un peu plus de RMC Découverte...

Un.e responsable de Capa.

Qu'ils concernent un diffuseur majeur ou une société de production occupant une place centrale dans la fabrication des

programmes, les changements de propriétaires de ces entreprises peuvent se traduire par une redéfinition des priorités et des positionnements éditoriaux. L'évolution de la position occupée par une structure de production importante comme Capa Presse affecte aussi celle des entités de taille intermédiaire (15-20 salariés⁹) et des structures modestes (moins de 10 salariés), qui subissent non seulement les changements touchant les diffuseurs, mais aussi le redéploiement des ressources des principales sociétés de production pour s'ajuster au nouvel état des rapports de force sur le marché du reportage de télévision. Le rachat de Newen par TF1 a ainsi conduit à transformer sa filiale Capa Presse en fournisseur privilégié de la chaîne, aux dépens d'autres sous-traitants :

[Sur les aléas de l'activité] On prévoit de faire, je ne sais pas, dix sujets pour TF1 et puis là, manque de bol, il y a Capa... Newen qui rachète Capa, TF1 qui rachète Newen. Du coup, Capa se retrouve dans TF1, et [TF1] Reportages qui ne travaillait pas avec Capa, se met à bosser avec Capa. Donc pffffit [il siffle], le niveau des autres il descend donc [rires] [...] Ils [Capa] doivent en produire 40 % aujourd'hui ! Donc, ce n'est pas totalement neutre quoi !

Dirigeant.e d'agence de presse, environ 20 employés dont 12 en CDI, janvier 2017.

Des reportages dépolitisés encouragés par la régie publicitaire

Du côté d'un diffuseur comme TF1, ajouter Capa à ses nombreux autres fournisseurs ne répond pas seulement à une logique de rationalisation et de maximisation des revenus à l'échelle du groupe. Un responsable de la rédaction de la chaîne se félicite de cette opportunité de travailler avec une des principales agences de presse françaises, dont la réputation professionnelle s'apparente à une garantie de finalisation des programmes commandés (Brigaud-Robert, 2011, p. 220-222). Cette préoccupation concernant la fiabilité des sous-traitants est devenue de plus en plus prégnante à mesure que TF1 a augmenté les créneaux de diffusion de reportages les samedis et dimanches après-midi, faisant grossir la demande en production.

9. Sauf indication contraire, la mention « salarié » signifie qu'ils sont salariés équivalents temps plein.

En effet, selon un dirigeant de la chaîne, l'émission « Reportages », un format de 26 minutes diffusé depuis 1987 le samedi à la suite du journal de 13 heures, a d'abord été rallongée en novembre 2009 de quelques minutes, de manière à dépasser les 30 minutes autorisant TF1 à insérer une « coupure publicitaire ». En octobre 2010, l'émission est enrichie d'un deuxième reportage, et parfois d'un troisième reportage (à partir de 2012) pour occuper près de deux heures d'antenne. En mai 2014, la régie publicitaire de la chaîne convainc les responsables de la rédaction de dupliquer cette programmation le dimanche après-midi, où elle obtient également des scores d'audience jugés satisfaisants. En 2016, le programme a gagné encore en volume de diffusion puisqu'il est décliné en deux formats rebaptisés « Grands Reportages » et « Reportages découverte », de 52 minutes chacun, diffusés à la suite, les samedis et dimanches, malgré les réticences initiales de certains responsables de la rédaction :

[On a] dit : "non, le dimanche... [On ne] veut pas [...] il faut trouver les idées, il faut trouver les sujets, il faut trouver les gens pour les fabriquer..." Et puis, [On s'est] battu pendant un an pour que cela ne soit pas le dimanche. [...] [On s'est] dit : "bah... bon, mais on va se planter" Et puis... c'est eux [la régie publicitaire] qui avaient raison, et [nous qui avions] tort donc on... on ne s'est pas trop planté. [...] "Reportages", tout à fait au... au début de son existence... il y avait... une équipe [interne] un peu dédiée, qui fabriquait... Et très, très vite, ça a été des boîtes... des boîtes de production [...] Simplement, comme l'amplitude horaire elle a, elle a été... multipliée... [on a] été obligé d'en trouver d'autres, donc... Au jour d'aujourd'hui, [...] [on doit] travailler avec une... une quarantaine de sociétés de production. [...] On diffuse 210 sujets par an. 210 "60 minutes". Alors, il y a une partie de rediffusion, pour des raisons économiques, mais... il y a... il y a 150 sujets frais, ou 160 [...] On est entre 4 et 5 millions de téléspectateurs, pour le premier reportage diffusé, le deuxième est toujours un peu plus faible, mais c'est normal, [...] "Envoyé Spécial" [à 20h50 sur France 2], quand ils sont à 3 millions, ils sont contents.

Dirigeant.e de la rédaction de TF1, avril 2017.

Motivé par la maximisation des revenus publicitaires, le passage en quelques années d'un volume de programmes hebdomadaires de 26 minutes à près de 4 heures démultiplie, pour les responsables de TF1, le travail de gestion des commandes et de suivi de la fabrica-

tion externalisée des reportages. Du côté des sociétés de production, ces choix éditoriaux représentent des opportunités économiques qualifiées d'« appel d'air ». « Le marché de TF1 Reportage a été multiplié par huit. (...) pour nous, c'est très important effectivement. (...) TF1 Reportage, nous vivons de ça. On n'est pas les seuls... », pointe de son côté le directeur financier d'une agence de presse de plusieurs dizaines de salariés (permanents ou sous statuts précaires), qui se targue de vendre des programmes à la plupart des chaînes.

Penser les évolutions des commandes à l'échelle de l'ensemble des diffuseurs conduit à envisager les effets cumulés de ces transformations sur les pratiques et les contenus journalistiques, et à pointer des formes de censure indirecte liées aux logiques économiques. Ainsi, alors que Canal+ supprime un programme de soirée se réclamant du « journalisme d'investigation », les commandes de reportages diffusées à la mi-journée le week-end par TF1 s'apparentent davantage à un format « omnibus », susceptible de réunir un public familial élargi, évitant les thématiques conflictuelles et les drames humains, d'autant que ces reportages font suite à un journal télévisé jugé possiblement anxiogène.

On est derrière un journal. Si on est, nous aussi, dans l'actu, ça n'a pas de sens. Ça n'a pas de sens. On l'a fait, juste pour des événements. Pour le, euh... L'anniversaire du 11 septembre. Pour... l'anniversaire des attentats... On va le faire, sans doute, pour les vingt ans de, de, de... de la mort de Diana. [...] Mais, autrement non, on est, on n'est pas en prise directe avec l'actu. [...] Parce que c'est pas notre vocation, et derrière un... on est derrière un JT... ça n'aurait pas de sens [...] Les gens n'ont pas envie de... on... on a fait un truc sur... sur les jeunes et l'alcool, c'était... c'était assez lourd. Mais on en fait peu. On en fait peu, parce que... parce que c'est pas ce que les gens... ont envie de voir à cet horaire... [...] je dis pas qu'il faut être pioupiou hein... [...] on essaie que, que ce soit concernant, que... que les gens puissent se dire : "tiens ça... Tiens, je savais pas..." ou "Ça existe" ou "Tiens, j'ai aussi vécu un truc pareil", comme des gens qui décident de... de tout plaquer.

Dirigeant.e de la rédaction de TF1, avril 2017.

Les thématiques des reportages diffusés dans les cases « Grands reportages » et « Reportages découverte » relatent plutôt les expériences de « Français » qui ont décidé de « changer de vie », en

embrassant un nouveau métier ou une nouvelle activité, et/ou en s'expatriant à l'étranger. Ils présentent les « portraits croisés » de passionnés, de professionnels dans leur quotidien, ou d'habitants pour présenter une ville ou une région, en France ou à l'étranger. Si les ressorts d'écriture de ces formats veillent à ménager une forme de suspense et à susciter l'étonnement autour des situations vécues par les protagonistes des reportages afin de capter l'attention du public (en particulier avant la coupure publicitaire), les commandes de reportages portent très rarement sur des problèmes publics ou des luttes sociales ou politiques. Ils privilégient en effet un rapport plus contemplatif au monde et des cadrages fédérateurs : « ça mange pas de pain, il y a aucun enjeu, on voit des gens ras la toile cirée, et ça me fait vivre », confie un fournisseur régulier de l'émission. D'autres sous-traitants revendiquent aussi la dimension à la fois récréative et pédagogique de leurs reportages.

Les autres émissions comme "TF1 Reportage", un jour ils se sont dit : [...] il y a des territoires, qui sont des territoires qui sont couverts par "Des racines et des ailes" [sur France 3] qu'il faut exploiter, il y a une demande, ça marche très bien, il y a un territoire sur lequel personne n'y est, donc il faut y aller [...] C'est de la découverte du patrimoine en fait, c'est-à-dire, au bout d'un moment, les gens ont voulu apprendre des choses et ça c'est une grande, grande tendance, une énorme tendance de la télévision aujourd'hui, d'abord parce que c'est un public qui vieillit et un public qui vieillit, c'est un public qui a envie d'apprendre des choses, de se cultiver, de voir des choses, dans le feel good hein aussi... pas envie de regarder des films sur des enfants violés quand on rentre du boulot, le soir après des grosses journées de travail, quand la France est en crise.

Dirigeant.e de société de production, avec 25 équivalents temps plein dont 12 CDI salariés, avril 2017.

Contemporain de la disparition de « l'investigation » sur Canal+, l'essor des reportages du week-end de TF1 a ainsi contribué à une évolution de l'espace des opportunités de commandes qui favorise les cadrages focalisés « sur les agents plutôt que les structures » (Nollet et Schotté, 2014, pp. 9-11) privilégiant ainsi une représentation individualisante et désocialisée du monde (Grossetête, 2008). Cette situation conduit à une forme de « censure invisible » par la « surexposition de discours » (Durand, 2006, p. 16), au détriment

d'autres, plus propices à questionner les rapports de domination et les inégalités de l'ordre social.

L'orientation éditoriale des agences de presse et sociétés de production apparaît logiquement très dépendante de la place accordée aux émissions de reportage et aux cadrages privilégiés dans les chaînes, notamment pour des raisons économiques, qu'il s'agisse de préserver les intérêts des actionnaires et des annonceurs, ou de rechercher des audiences. Pour autant, les choix de programmation ne sont jamais figés et peuvent faire régulièrement l'objet d'ajustements et de reformulation.

Le nouveau marché des chaînes de la TNT et ses logiques economico-politiques

En France, les créations de chaînes liées au développement de la Télévision numérique terrestre (TNT) en 2005 (+ 22 chaînes nationales) et en 2012 (+ 6 chaînes) ont également modifié l'espace des opportunités de production pour les sous-traitants. Ce constat vient rappeler que la structuration du champ économique est aussi dépendante en France d'agents et d'institutions des champs politique et bureaucratique. Ces derniers exercent en effet une action à travers les budgets et la nomination des dirigeants de l'audiovisuel public, les préconisations inscrites dans les cahiers des charges des chaînes, et plus largement par le biais de la régulation du secteur audiovisuel (Méon, 2005). Les verdicts du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) sur ces projets de nouvelles chaînes, puis sur leurs changements de statut ou leurs rachats, affectent les rapports de concurrence entre diffuseurs¹⁰. L'autorisation d'émettre accordée en 2012 à la chaîne RMC Découverte dédiée aux « documentaires », a contribué, par exemple, à augmenter le volume potentiel de commandes à produire et d'« œuvres » éligibles aux aides du CNC. Mais la création de ces chaînes aurait également, selon les enquêtés, transformé les conditions de

10. Comme l'autorisation du CSA accordée en 2016 à LCI (groupe TF1) d'être diffusée gratuitement sur la TNT, faisant passer ainsi le nombre de « chaînes d'information continue » privées de deux (BFM TV et Itélé devenue Cnews) à trois.

fabrication des programmes et favorisé certains genres. La faiblesse de leurs audiences (comparée à celles des chaînes historiques¹¹) a en effet limité leur capacité à se financer sur le marché publicitaire, entraînant un abaissement des tarifs d'achat des reportages et des documentaires auprès des sous-traitants. Ainsi, selon plusieurs enquêtés, les « flics story », l'appellation donnée par les professionnels aux nombreux reportages sur le travail de la gendarmerie ou de la police, sont aussi le sous-produit de la combinaison de contraintes de production (répondre à une importante demande de programmes) et de contraintes économiques (limiter les coûts pour vendre peu cher ; assurer une audience minimale pour rentabiliser les espaces publicitaires qui financent le programme). Plusieurs agences de presse et sociétés de production, qui fournissaient déjà les chaînes historiques en programmes sur les faits divers, se seraient ainsi montrées les plus à même d'ajuster leur processus de production et leurs formats à l'équation économique de leurs potentiels nouveaux clients.

Nous avons fait face, d'abord, à des difficultés de produire pour trois fois moins cher des programmes où on nous demande quand même d'être super efficaces [...] Sur quoi on va gagner ? Pas évident ! Certains producteurs n'y sont pas allés. Nous y sommes allés parce qu'on se disait qu'on ne pouvait pas être absents de chaînes en forte croissance comme W9 et TMC. Il y a quelques émissions, type "Enquête criminelle" sur W9, pour nous, qui ne s'en sortent pas mal puisque c'est quelque chose qui n'était plus présent, de toute façon, sur M6. C'est quelque chose qui peut être fait relativement low-cost.

Dirigeant.e, service financier d'une agence de presse, décembre 2016.

À l'instar des séries de fiction, ces récits d'interventions et d'enquêtes relèvent de schémas narratifs standardisés et d'une optimisation des modalités de captation d'images (caméras embarquées ou caméras légères « Gopro » portées par les protagonistes, images de vidéosurveillance, etc.) qui permettent de réduire les frais de personnel et de matériel (tournage, montage) découlant de la réduction des prix des commandes pour la TNT.

11. En 2017, la chaîne « de la TNT » la plus regardée est C8 avec 3,3 % de part d'audience moyenne, alors que les chaînes « historiques » TF1 et France 2 enregistrent respectivement 20 % et 13 % (ACCES, 2018, pp. 29-30).

Un dirigeant-fournisseur de ces programmes précise ainsi qu'un reportage de 52 minutes pour l'émission « Enquête d'action » est vendu « 40 000 euros » à la chaîne W9 (groupe M6), soit deux fois moins cher qu'un reportage diffusé dans « Un magazine de la rédaction » d'une chaîne historique. Ces rationalités économiques contribuent à hypertrophier la mise en images des déviances ciblées par les politiques gouvernementales (« petite délinquance » de rue, infractions au Code de la route...) et à perpétuer ainsi les représentations dépréciatives de certains groupes minoritaires (notamment les habitants des quartiers populaires). Mais l'essor de certains reportages (au détriment d'autres) paraît également lié à l'anticipation, par les fournisseurs, des effets de censure que la structuration du sous-champ de la sous-traitance induit sur leur activité et donc sur leur survie économique.

UNE AUTOCENSURE INDUITE PAR LES IMPÉRATIFS DE RENDEMENT DES FORMATS

L'espace des possibles des journalistes travaillant en agences de presse ne dépend pas seulement des opportunités de placements des projets de reportages auprès des diffuseurs (la demande). Les propositions éditoriales (l'offre) sont également conditionnées par les contraintes de rentabilité auxquelles les fournisseurs disent devoir veiller¹² et qu'ils ont intériorisées. La censure structurale s'exerce donc aussi à travers les rémunérations associées aux productions, qui conduisent les producteurs à s'imposer et à imposer à leur équipe des choix éditoriaux et des contraintes de travail.

Des « reportages d'actualité » délaissés par les sous-traitants ?

À propos d'émissions emblématiques comme « Envoyé spécial »¹³, les entretiens révèlent un paradoxe. Bien que dispo-

12. Signe de la fragilité économique de nombreuses sociétés, cinq sous-traitants parmi les vingt-cinq plus gros fournisseurs figurant dans notre corpus de reportages avaient disparu à l'issue de la période 2011-2016.

13. L'émission externalise entre un quart et la moitié des reportages diffusés selon nos comptages et différents producteurs.

sant d'un important prestige professionnel, ce « magazine de la rédaction » de France 2 créé en 1990 ne constitue pas nécessairement un commanditaire à privilégier, en particulier du point de vue des responsables d'agences de presse de petite ou moyenne taille. En effet, les prix de vente des reportages fournis à cette émission ne leur permettraient pas d'équilibrer leurs comptes. Cette mise en cause des revenus tirés des productions concernerait tous les magazines de reportage (« 66 minutes » sur M6, etc.) diffusant des formats relativement courts (7-13-26 minutes) et appliquant le « tarif SATEV (Syndicat des agences de presse audiovisuelle) », un prix de facturation fixé, à la fin des années 1990, à environ 1 650 € par minute de reportage diffusée. Instauré pour assurer une tarification minimale, ce prix est devenu le tarif de référence unique des reportages diffusés sur les principales chaînes « historiques », quelles que soient les conditions de tournage : leur localisation (en France comme à l'étranger), leur difficulté d'accès (dangerosité, etc.) et la thématique abordée. Or, selon plusieurs enquêtés, les moyens engagés (enquête préliminaire, personnels de tournage, de montage, de fonctionnement...) pour la confection d'un reportage « court » (de 26 minutes ou moins) rendraient très aléatoire, voire impossible, la rentabilisation de ces productions. La plupart des sous-traitants rencontrés affirment ainsi veiller à limiter le nombre des commandes de « formats courts », voire à se refuser d'en faire, sauf à vouloir ponctuellement rehausser leur capital professionnel en collaborant à une émission réputée.

[Avec "Envoyé spécial"] on a toujours mis le holà, parce que c'était des 26 minutes ! Et 26 minutes, donc ils étaient déjà à ce fameux prix minimum et, en plus de cela, il n'y avait pas de CNC [pas d'aide]. Donc on en faisait juste parce qu'on avait notre plaisir. Mais on ne voulait pas faire grimper. À un moment, elles [les rédactrices en chef de l'émission] avaient du mal à trouver des producteurs parce que... donc elles tournaient en rond avec des boîtes comme par exemple la boîte de Bollore là, Upside, parce qu'ils en avaient rien à foutre de perdre de l'argent. Parce qu'ils étaient tellement contents d'avoir une vitrine sur "Envoyé spécial". Et Capa aussi en faisait beaucoup parce qu'ils étaient couverts, renfloués derrière, soit par la fiction, soit par Canal+, quand Canal+ était encore là. Mais une boîte comme nous, on ne pouvait pas se permettre de... parce qu'à chaque fois que vous lancez un film, vous prenez un risque. Donc, plus vous en faites, plus vous multipliez des risques. Et quand vous

savez que vous perdez systématiquement, même si c'est 2 000 euros, multipliés par 10, ça fait 20 000.

Ex-dirigeant.e de Z presse, mai 2017.

On perçoit ici les logiques d'auto-exclusion que les modalités de financement de reportages pourtant diffusés dans des programmes prestigieux peuvent engendrer chez une partie des agences de presse, et, en conséquence, l'avantage indirect ainsi donné aux plus grosses sociétés de production. En effet, celles-ci tirent un profit symbolique de ces collaborations avec des programmes réputés, tout en pouvant compenser leurs pertes par le volume global d'heures de programmes fabriqués, voire par l'apport financier d'un groupe audiovisuel dans lequel l'agence de presse est intégrée. Deux catégories de dirigeants se distinguent sous ce rapport : ceux qui dirigent une entreprise « indépendante » spécialisée dans le reportage, devant gérer au quotidien l'équilibre comptable de la société en relation avec les banques, les fournisseurs, les clients, etc. ; et ceux pouvant compter sur les ressources économiques d'un groupe audiovisuel et sur le soutien de nombreux personnels spécialisés dans la gestion, pour se concentrer sur la recherche des commandes et la réalisation des productions.

Nous n'avons pas de sujet de trésorerie. Il n'y a pas de sujet de trésorerie parce que... c'est pas nous qui gérons ça, je ne sais même pas comment ça marche, je ne sais même pas quand rentre l'argent, s'il rentre, c'est pas mon sujet et je ne veux pas en entendre parler. Et je sais qu'il y a plein d'autres entreprises qui ont eu des difficultés de ce fait-là, parce qu'on engage beaucoup d'argent pour embaucher des gens et qu'on se fait payer trois mois après et que, quand on est une petite boîte... le banquier... il fait chier [...] Moi en tant que dirigeant de (X), j'ai des reports [bilans] avec les financiers tous les mois, etc., etc., etc., mais c'est pas nous qui gérons la technique financière, parce qu'il y a des étages entiers de gens qui font ça ici.

Dirigeant.e d'une filiale d'un groupe audiovisuel, mai 2017.

Les impératifs de gestion quotidienne ont donc un effet de censure sur une partie des producteurs qui hésite à s'engager dans la confection des reportages « courts ». Ce constat pourrait paraître secondaire si ces derniers n'étaient pas aussi les productions les plus alignées sur les thématiques dominant l'agenda journalistique

(engendré notamment par la circulation circulaire de l'information entre les titres de presse écrite, les radios, et les journaux télévisés des chaînes généralistes ou d'information continue), lui-même influencé par l'agenda politique. En effet, les émissions qui diffusent ces reportages « courts » prétendent souvent offrir un « approfondissement » du traitement quotidien de « l'actualité ». Le fait que ces formats paraissent peu compatibles avec les contraintes de gestion des petites et moyennes sociétés de production, contribue ainsi à voir converger la conception de ces reportages vers les agences de presse les plus grandes et/ou celles rattachées à des firmes audiovisuelles détenues par de grands groupes privés, même s'il s'agit de fournir une émission diffusée sur le service public de la télévision. Les préoccupations financières ne sont certes pas absentes des agences de presse intégrées aux grandes firmes, mais plutôt que la survie de l'entreprise, celles-ci seraient davantage envisagées sur le plan de la rentabilité (« les marges brutes ») d'un segment d'activité (le reportage) parmi d'autres productions.

Le tarif « SATEV » pèse également sur les propositions de reportages faites aux chaînes publiques et privées. Selon ses particularités, la thématique choisie affecte en effet la rentabilité du reportage, comme le reconnaît l'un des dirigeants d'une agence de presse dont les réalisations sont pourtant régulièrement saluées par la critique et gratifiées de récompenses dans des festivals spécialisés :

Un "26 minutes" d'"Envoyé spécial" tel que France 2 le paye, c'est autour... environ autour de 42 000 euros. Ce qui peut paraître beaucoup d'argent pour une demi-heure de télévision, [mais] c'est très peu pour une enquête. C'est très bien pour un reportage en immersion. Je prends souvent l'exemple, un reportage en immersion dans un service de maternité par exemple dans l'hôpital Georges Pompidou qui est juste sous France Télévisions [...] Sur une semaine de tournage, avec les médecins qui ont dit oui, avec des sages-femmes qui ont dit oui, et avec des femmes, et des familles, et des femmes qui vont accoucher qui ont dit oui, c'est très correct. Il n'y a pas de déplacement à l'étranger, il n'y a pas de billet d'avion, il n'y a pas d'hôtel. Tout ça est assez simple. [...] mais France 2 donnera le même budget pour un reportage qui sera tourné à Kaboul, ou pour un reportage ou une enquête qui sera en partie tourné(e) à Washington, en partie tourné(e) à Bruxelles et en partie tourné(e), je ne sais pas moi, à Sarajevo où il vous faut un traducteur en serbo-croate [...] Moi il m'est arrivé par exemple d'avoir un journaliste ici qui

vient me proposer une trop bonne histoire [et de répondre :] "ouh je ne vais pas la proposer à 'Envoyé spécial'". C'est une très bonne histoire mais elle ne se fait qu'en 52 minutes, elle ne se fait pas en 26 minutes. C'est beaucoup trop risqué. Il n'y a pas assez de sous pour une enquête aussi complexe ou une enquête aussi longue ou une enquête aussi difficile.

Dirigeant.e d'agence de presse de plusieurs dizaines de salariés, mars 2017.

Une fois la commande validée avec le diffuseur, la préoccupation des sous-traitants de contenir les coûts pousse ces chefs d'entreprise à rationaliser les durées des différentes étapes de fabrication. D'après ce même responsable d'une agence située au pôle légitime du champ, un reportage de 26 minutes, facturé environ 42 000 euros (« tarif SATEV ») doit être fabriqué au maximum en « 3-4 mois », durée comprenant d'abord « la pré-enquête et l'enquête » du journaliste, le tournage qui peut « difficilement dépasser les 10 jours », et le « montage » avec un monteur qui « peut difficilement monter plus de 10-15 jours ». Parce qu'il mobilise une équipe et engendre des frais, le tournage constitue une phase particulièrement coûteuse. L'exigence formulée par le producteur pour que l'« enquête » préparatoire réalisée par le journaliste/réalisateur soit « ultra-rigoureuse » et « ultra-sérieuse » renvoie autant à des critères d'excellence professionnelle (fiabilité de l'information, etc.) qu'à la nécessité d'améliorer la productivité du tournage à venir, en regroupant les prises de vues et en limitant les temps morts. Les disponibilités des interviewés contribuant à optimiser le rendement du tournage, elles participent au choix de certains protagonistes du reportage. Les impératifs économiques pèsent donc sur la collecte même des interviews.

Vous ne partez pas la fleur au fusil en disant : "bah tiens, je crois que le type va me parler. Je pars à Lyon avec un cameraman". Non ! On essaye vraiment de se dire "bah voilà, où on va en France ? Qui on va voir ?", de beaucoup avoir les gens au téléphone pour choisir les meilleurs interlocuteurs. Et quand on décide d'une journée de tournage, on n'y va pas juste pour une seule interview. On essaie de faire d'autres choses en même temps. [...] c'est ça qui s'appelle "visser". C'est qu'au moment de la production, de la réalisation du documentaire ou du reportage, bah c'est difficile de mobiliser toute une équipe, un preneur de son, un cameraman, une voiture de location pour aller faire juste une interview qui va vous prendre une heure et demie [...] Il faut essayer de décaler un personnage qui

vous dit "pour le lendemain". Bah vous essayez de mettre beaucoup d'énergie pour qu'il annule son rendez-vous pour quand même vous voir l'après-midi, parce que vous avez votre équipe de tournage, parce que tout ça coûte vraiment très cher.

Dirigeant.e d'agence de presse de plusieurs dizaines de salariés, mars 2017.

Les impératifs de maîtrise des dépenses exercent ainsi une pression continue sur l'organisation du travail d'autant plus, selon les enquêtés, s'il s'agit de formats dits « courts » (26 minutes ou moins).

Pour les dirigeants de sociétés de production, pouvoir anticiper les revenus et les dépenses de leur entreprise et disposer ainsi de ressources financières mobilisables (« la trésorerie ») apparaît comme un autre impératif, au point d'influencer leur stratégie commerciale. Plusieurs d'entre eux ont par exemple insisté sur leurs tentatives récurrentes de décrocher l'exclusivité de la fabrication d'une émission durant une saison, le volume et la régularité des revenus engendrés assurant la profitabilité, sur la durée, de la fabrication de formats même « courts ». À défaut d'obtenir une telle commande synonyme de revenus réguliers, plusieurs producteurs souhaitent se concentrer sur la réalisation de formats longs payés au « tarif SATEV », voire de privilégier les « cases documentaires » des chaînes, plus aisément éligibles aux aides financières destinées au cinéma.

La concurrence pour les formats longs et les aides au documentaire

Pour les dirigeants d'entreprises sous-traitantes, l'amélioration des résultats économiques passe enfin par l'augmentation des revenus tirés de leurs productions. Beaucoup affirment ainsi leurs intentions de renforcer la part des commandes conclues avec les émissions dites de « documentaires » (comme « Le doc du dimanche » sur France 5, ou sur Arte) dont les prix d'achat de programmes sont souvent supérieurs au tarif « SATEV », et sont davantage négociables. Considéré comme un genre cinématographique, le documentaire est, de plus, éligible aux aides financières du CNC qui s'ajoutent aux sommes payées au producteur par le diffuseur (à hauteur de 25 % du tarif d'achat). L'un des producteurs interrogés expose par exemple le cas d'un reportage de « 52 minutes » qu'il a préféré vendre à une « case documentaire »

plutôt qu'à une émission de reportages du même groupe audiovisuel imposant le « tarif SATEV ». Il a ainsi augmenté de « 55 000 euros » les revenus associés, après négociation du prix de vente et obtention de l'aide du CNC, pour « faire le même film, ce qui est quand même une somme... considérable pour nos p'tites économies ». Dans cette logique de renchérissement des revenus, des dirigeants d'agence de presse parviennent aussi à obtenir, au coup par coup, le classement en « documentaire » de reportages (de plus de 40 minutes) pourtant diffusés dans un « magazine » appliquant le « tarif SATEV », de manière à obtenir le soutien du CNC¹⁴.

L'allongement des formats, l'obtention d'aide du CNC et la diffusion dans une case de programme mieux rémunérée que celle des « magazines de la rédaction » apparaissent donc comme des moyens d'augmenter de manière substantielle les gains et la rentabilité de ces sociétés de production. La difficulté à pérenniser leur activité de reportages avec des formats « courts » (de 24 minutes ou moins) d'une part, et les vertus économiques attribuées aux formats « longs » (tarification et aides potentielles) d'autre part, encouragent donc à se détourner des premières opportunités de commandes.

Tout porte à penser que la durée du format impacte aussi les propositions éditoriales elles-mêmes¹⁵. La réalisation d'« enquêtes » réputées difficiles, comme celles pointant les déviances des classes supérieures en matière fiscale et économique, n'est envisageable, selon plusieurs enquêtés, qu'à la condition d'une commande d'au moins 52 minutes¹⁶. Parallèlement, si la commande de formats « longs » garantit un revenu plus élevé pour l'agence de presse, elle représente,

14. La définition du format « documentaire » et sa distinction du « reportage » sont ainsi l'objet de luttes et de négociations intenses entre les différentes fractions de producteurs, car elles conditionnent notamment l'attribution des aides du CNC. En 2014, une réforme du système de calcul des bonifications du CNC a par exemple exclu « les œuvres qui ont recours aux codes d'écriture ou de réalisation propres au magazine ou au reportage », au profit des « documentaires de création ». Le SATEV a obtenu l'annulation de cette décision devant le Conseil d'État en novembre 2016.

15. Cette hypothèse reste à vérifier dans notre enquête en cours.

16. L'émission « Cash Investigation » sur France 2 produite par l'agence Premières lignes dure par exemple 120 minutes.

pour le diffuseur, un engagement (et un risque) budgétaire plus conséquent, ce qui conduit les chaînes à exiger, en amont de la validation de la commande, des engagements plus détaillés sur le produit final (sous la forme de « séquenceur » exposant son déroulé) (Gatien, 2012, p. 169, p. 212 ; Schmitt, 2002, p. 211 ; Kilborne, 2011). Importé du cinéma (Barreau-Brouste, 2011), ce principe de « pré-achat » (avant tournage) des reportages par les chaînes, incite alors à proposer des thématiques de reportages sur des réalités *anticipables*. Se trouve ainsi favorisé le traitement d'événements passés (des rétrospectives) ou d'événements dits de « routine » (Moloch & Lester, 1997), reposant le plus souvent sur un calendrier préétabli (manifestations sportives, culturelles, politiques,...) et/ou résultant des accès routiniers des journalistes à des institutions dotées de professionnels formés à anticiper (et à encadrer) les attentes des médias (comme c'est le cas des reportages sur le travail quotidien des services de maintien de l'ordre ou des secours). L'allongement des formats a ainsi plus largement pour effet de désynchroniser les thématiques proposées aux diffuseurs d'une partie des récits journalistiques diffusés dans les journaux quotidiens, consacrés à la chronique d'« événements » imprévisibles (y compris les mobilisations, les révoltes sociales). Cette désaffiliation avec le modèle du compte rendu journalistique de l'événement *en train de se dérouler* est encore accentuée dans le cas des « séries » de documentaires ou de reportages, que les producteurs s'efforcent de promouvoir auprès des responsables de chaînes. Cette formule qui consiste à traiter une thématique en plusieurs volets offre également des garanties d'activité et un rendement à l'évidence meilleurs que la commercialisation de productions au coup par coup (des « unitaires »). Mais là encore, la recherche de la stabilité financière oriente la formulation des propositions éditoriales du sous-traitant, pour favoriser des thématiques pouvant faire l'objet de déclinaisons (une « série » sur un type de lieux, de personnalités, d'événements, de période historique, etc.), et exclure des réalités sociales *a priori* moins ajustées. Cette formule passe enfin par une standardisation des cadrages (séries sur « les plus grandes catastrophes... », sur « les mystères des... », etc.).

Un reportage, plusieurs acheteurs : l'inégale attractivité des thématiques

L'impératif poursuivi par les dirigeants de sociétés de production et des agences visant à améliorer le financement et les gains passe, selon beaucoup, par l'addition d'autres rémunérations. Plusieurs enquêtes insistent sur le temps grandissant consacré à la recherche de subventions et d'aides (CNC ou autres) qui ne sont jamais acquises. Une autre solution évoquée réside dans l'association, en amont, d'une ou plusieurs chaînes étrangères « en co-production », comme pré-acheteurs s'ajoutant au diffuseur français. La participation des sociétés de production aux festivals internationaux de documentaires ou de reportages vise notamment à construire une réputation auprès de chaînes étrangères et à accumuler le capital social professionnel permettant de nouer des accords. En l'absence de partenariat étranger, la revente « à l'international », après diffusion en France, est un autre moyen de rentabiliser les investissements et augmenter les « marges ».

[On revend à] l'équivalent d'"Envoyé spécial" sur la télévision portugaise, sur la télévision canadienne francophone, la télévision canadienne anglophone, [...] la télévision suisse... souvent, et c'est des toutes petites ventes, hein, c'est 2 000 euros par ci, 3 000 euros par-là, 4 000 euros par-là qui, petit à petit, [...] Hé ben c'est ce qui fait qu'à la fin, notre boîte est un p'tit peu au-dessus de l'équilibre, qu'on gagne un petit peu de sous...

Dirigeant.e d'une agence de presse de plusieurs dizaines de salariés, mars 2017.

En France, les créations des chaînes dites de la TNT ont non seulement représenté une opportunité d'élargir la clientèle à la recherche de programmes inédits, mais également de revendre des reportages déjà diffusés par d'autres groupes audiovisuels. Si elle ne doit pas être confondue avec les pratiques de multidiffusion sur une même chaîne, la (re)commercialisation de reportages ou de documentaires de « seconde main », parfois de manière groupée (« en catalogue »), s'adresse principalement aux chaînes à petit budget, ne pouvant commander des productions inédites. Un responsable financier d'une agence parle ainsi d'un « deuxième » voire d'un

« troisième marché », en France et à l'étranger. Pour atténuer l'impression de déjà-vu ou pour ajuster ces programmes aux contraintes d'autres chaînes, les sociétés de production confectionnent aussi (quand les chaînes ne le font pas elles-mêmes) des reportages hybrides, composés d'images déjà diffusées mais ayant fait l'objet d'un remontage. Ces opérations de reformatage de reportages ou de documentaires (du « reboutillage » selon un enquêté) seraient particulièrement courantes dans le cas des programmes sur la sécurité et la délinquance, dont la standardisation faciliterait leur remodelage.

Toutes les chaînes [de la TNT] ont leur mag de faits divers. [...] maintenant qu'on a produit soixante "52 minutes" pour [une émission sur les forces de l'ordre diffusée sur la TNT], on peut commencer à les revendre par bloc. Et donc, du coup, retrouver des ventes de catalogues, alors qu'on les a produits pas cher au départ. Donc, pour des collections, il peut y avoir un intérêt sur le long terme.

Dirigeant.e d'une agence, décembre 2016.

Ces rémunérations supplémentaires varient toutefois selon les thématiques. Non seulement les genres de reportage ne suscitent pas le même engouement sur les marchés étrangers ou à la revente en France, mais surtout l'anticipation des attentes des acquéreurs potentiels de ce second ou troisième espace vient s'ajouter aux contraintes de positionnement éditorial avec lesquelles les sous-traitants doivent composer dans le champ français de production des reportages (ou celui des documentaires). Elle oriente par exemple les propositions faites aux chaînes françaises, pour ajuster par avance ces projets aux normes des diffuseurs étrangers, comme l'explique un responsable d'une des principales agences de presse :

Sur la culture, si on fait un doc culturel, on va faire plutôt sur des artistes à dimension internationale qu'à une dimension française, pour que ça ait un potentiel de vente à l'international [...] [Il] vaut mieux faire Christine and the Queens que Julien Doré quoi... alors que sur le marché français, Julien Doré à la limite il se vendrait mieux que Christine and the Queens... [...] je veux essayer d'expérimenter le fait qu'on arrive à rentabiliser à l'international des productions qu'on a du mal à rentabiliser sur le marché français, donc déjà ça, c'est un prisme sur les histoires qu'on veut traiter. Après [dans le groupe auquel on appartient] il y a une structure de distribution... donc voilà, moi, je leur parle en permanence en leur disant : "tiens on pense à tel truc, qu'est-ce que vous en pensez ?". Parce

qu'eux, ils ont la perception du marché, ils sont tout le temps sur les salons, donc ils savent ce que veulent les acheteurs à l'étranger, donc moi je teste mes idées auprès d'eux, beaucoup...

Dirigeant.e d'une agence de presse, de plus 30 employés, janvier 2017.

Si, en France, convaincre un responsable d'émission pousse souvent le journaliste-producteur à valoriser le potentiel d'audience d'un reportage, certains rédacteurs en chef et dirigeants d'agences de presse peuvent aller pour les marchés étrangers jusqu'à intégrer lors de la formulation des sujets des professionnels spécialistes « de distribution ». Les tentatives de commercialiser au-delà des frontières les reportages commandés par les chaînes françaises propulsent également les dirigeants de sociétés de production dans une concurrence élargie, où ils ne sont pas nécessairement les mieux placés, même lorsqu'il s'agit de traiter des événements survenus en France. Les chaînes étrangères peuvent en effet mobiliser leurs propres équipes ou leurs sous-traitants nationaux, au nom d'une meilleure maîtrise des formats attendus, qui pourront également être revendus sur le marché international. Autrement dit, les rémunérations différées ou élargies espérées ne sont jamais assurées, variant fortement selon les genres, les thèmes de reportages, mais également en fonction des moyens dont disposent les sous-traitants pour les générer (personnels dédiés). Les évolutions des positions des chaînes dans l'espace des commandes combinées aux perspectives inégales de rendements des différentes catégories de reportages et de documentaires, circonscrivent ainsi un espace des possibles en termes de propositions de reportages. L'articulation de ces contraintes d'ordre économique (état des commandes et rentabilité) produit ainsi un effet de censure indirecte sur les initiatives éditoriales des sous-traitants, d'autant qu'elle conditionne également les conditions d'emploi et l'organisation du travail en interne, qui pèsent à leur tour sur les possibles.

Une organisation interne orientée vers les commandes

Plusieurs responsables de société insistent sur leur choix de louer des locaux de taille modeste, de manière à anticiper les périodes de baisse d'activité. Dans cette optique gestionnaire, les postes de

directeurs financiers et de directeurs ou chargés de production (affectés aux suivis administratif et comptable de la fabrication) sont présentés comme stratégiques, au point de constituer souvent les premières embauches en contrats pérennes dans les petites agences. En comparaison, à l'exception de quelques grandes sociétés disposant d'une rédaction stable (Eléphant & Cie par exemple), les journalistes sont le plus souvent employés en contrats à durée déterminée ou payés en « cachets d'intermittents » comme « réalisateur », auxquels peuvent s'ajouter des « droits d'auteur ». Le nombre d'emplois peut ainsi être ajusté à l'état des commandes et des revenus du sous-traitant. Quant aux critères mobilisés par les dirigeants d'agence pour recruter les rédacteurs en chef (chargés d'encadrer en interne le travail de ces journalistes-réalisateurs), ils laissent une large place à leur aptitude à développer la relation commerciale avec des diffuseurs et les responsables d'émissions, et à veiller au respect des commandes, tout en contenant les dépenses. Sur le premier aspect, il est courant de recruter (voire de débaucher) des rédacteurs en chef issus des chaînes clientes, ou des journalistes ayant travaillé pour les programmes convoités, de façon à pouvoir revendiquer auprès des responsables d'émissions la bonne maîtrise des formats au sein de l'agence de presse. Leurs relations interpersonnelles avec les chefs de programmes sont également vues comme un atout dans la négociation autour des propositions de commandes. Dès lors, la diversification prônée par la plupart des dirigeants d'agence se traduit aussi par le recrutement d'un personnel encadrant choisi en fonction de ses mobilités professionnelles antérieures, afin de doter l'entreprise d'un capital social de clients ciblés, et de penser, puis de fabriquer les reportages ajustés à ces commanditaires. Souvent décidées pour leur complémentarité, les embauches des rédacteurs en chef visent ainsi à importer différentes manières de faire, pour élargir la palette de normes de conformité pratiquées au sein de l'entreprise sous-traitante, et convaincre des clients variés.

Une fois les commandes négociées, l'encadrement tatillon des journalistes par ces rédacteurs en chef est présenté comme

indispensable pour satisfaire des responsables de programmes toujours susceptibles d'exiger des modifications à la version finale du reportage, lorsque celle-ci ne correspond pas, ou plus, à leurs attentes. Les dirigeants de sociétés de production disent en effet redouter les surcoûts engendrés par les frais supplémentaires de montage – voire de nouveaux tournages – qui leur incombent, en cas d'ultimes demandes de changements. Le travail éditorial des rédacteurs en chef se trouve ainsi sous le coup d'une double injonction économique : à l'externe, satisfaire la chaîne cliente et, en interne, satisfaire le pôle gestionnaire de l'entreprise (chargés de production) intéressé par l'équilibre comptable de la fabrication. À l'évidence, cette configuration contribue à limiter les marges d'initiative des rédacteurs en chef des agences et des journalistes-réalisateurs, au profit d'une organisation du travail orientée vers la satisfaction de commanditaires, eux-mêmes préoccupés par le verdict des audiences. En entretien, les dirigeants d'agences pointent à de nombreuses reprises leur position de dépendance et de soumission à l'égard du pouvoir de sanction des responsables de programmes, et les effets de reproduction et d'alignement qu'elle induit sur les propositions de reportages des sous-traitants.

Moi je dis aussi, quand je vais à TF1, je dis : "bon euh, je vais faire des fellations, des pipes à mon client", alors tous les mecs qui ont un business font ça, tous, dans n'importe quel domaine, le Chinois dans Lucky Luke qui repasse des chemises, il se fait marcher sur la tête mais il est content parce qu'il a toujours des clients. Nous, c'est ça, on s'en fout si on se fait marcher sur la tête, puisqu'on a toujours un client...

Dirigeant.e d'une société de moins de 15 permanents, février 2017.

C'est des chaînes aujourd'hui qui ont la trouille jour et nuit, et qui reviennent dans les vieux pots, mais ça en est burlesque. Enfin, nous, on a produit, il y a 3 semaines, un 40 minutes pour M6 consacré au zoo, ça devait être leur douzième de l'année. [...] C'est grotesque. Et puis, en plus il y a des espèces de modes à la con comme ça. Il y a des moments, c'est jour et nuit, notamment sur la TNT mais pas que, des flics qui courent après des gens, et puis après non, c'est fini, c'est autre chose, mais d'un coup tout le monde se met là-dessus c'est... Enfin, vous voyez le niveau de réflexion, ça vole bas... bon voilà, c'est pas très créatif.

Dirigeant.e d'une filiale d'un groupe audiovisuel, mai 2017.

Il conviendrait de préciser ces constats selon les diffuseurs (chaînes publiques/privées, historiques/TNT et désormais les plateformes SVOD¹⁷) et de tester l'hypothèse selon laquelle les propriétés et les dispositions privilégiées dans le recrutement des cadres dirigeants des agences de presse audiovisuelle viennent renforcer encore cet effet de clôture autour des manières de penser et de faire les reportages, entretenues jusqu'à engendrer une forme de « censure culturelle » (Durand, 2006, pp. 18-19). La concurrence pour l'obtention des commandes et l'impératif économique de satisfaction des chaînes tendent en effet à favoriser la circulation des professionnels entre les chaînes et les sous-traitants, et par là les cadrages préconisés. Il arrive même que le diffuseur désigne lui-même le journaliste-réalisateur qui devra confectionner le reportage commandé.

Cette étude exploratoire sur l'externalisation de la fabrication des reportages télévisés permet de pointer deux types d'effets de censure induits par les contraintes principalement économiques qui pèsent sur l'activité des agences de presse et des sociétés de production enquêtées. Replacer les positionnements éditoriaux de ces sous-traitants dans un espace des commandes des chaînes conduit à analyser comment l'évolution des priorités éditoriales des diffuseurs se réfracte dans les conditions de possibilités de développement des différents genres journalistiques (« faits divers », « investigation », « découverte », reportages, documentaires, etc.). Des effets de *censure structurale* façonnent ainsi les opportunités laissées aux sous-traitants pour représenter le monde social, au coup par coup, mais également dans la durée puisqu'ils les conduisent à ajuster leurs activités à l'état du champ de diffusion des programmes, et à la compétition avec les autres producteurs, sous peine de disparaître. Cette notion permet aussi d'expliquer comment des agents et des institutions qui ne sont pas directement impliqués dans la passation et la réalisation des commandes de reportages influencent la structure de ce sous-champ du journalisme audiovisuel (investissements privés dans les chaînes

17. Telles que les plateformes SVOD (vidéo à la demande par abonnement) des firmes internationales Netflix, Amazon Prime Video ou Disney+, qui financent également la production de documentaires.

et sociétés de production, politiques publiques encadrant le secteur audiovisuel et ses financements), et orientent ainsi la production des reportages. Les positions éditoriales des chaînes et des agences de presse audiovisuelle paraissent en effet résulter indirectement d'opérations qui affectent les rapports de coopération et de luttes entre groupes audiovisuels.

Cette piste incite à rejeter les affirmations courantes réduisant les discours journalistiques à l'expression de la « voix de leurs maîtres », annonceurs publicitaires ou actionnaires-propriétaires (privés ou publics), même si des tentatives d'ingérence directes existent aussi. La dénonciation de ces dernières tend d'ailleurs à alimenter également un sens commun professionnel sur la « liberté d'informer » qui occulte les formes de censure indirectes aux effets probablement beaucoup plus constants et puissants. L'intériorisation des contraintes de rendement engendre en effet de l'autocensure. Les expériences de gestion et l'anticipation des revenus et des dépenses liées aux reportages viennent circonscrire les représentations que ces sous-traitants se font des possibles, autrement dit les thématiques, les genres et les formats de reportages qu'ils proposent aux chaînes, en fonction des perspectives que ces productions paraissent assurer. Les contraintes économiques qui s'exercent sur eux ont, en quelque sorte, deux faces : l'une, externe, tournée vers la satisfaction de la « demande » des chaînes ; l'autre, interne, tournée vers le respect d'un modèle de bonne gestion suivi par l'entreprise, en fonction des capitaux disponibles¹⁸.

La suite de notre étude devra s'attacher à étudier les propriétés sociales et les dispositions déployées par les journalistes-dirigeants et les rédacteurs en chef de ces agences de presse placés au croisement de telles tensions économiques, pour envisager comment ils appréhendent les conditions économiques de production et la manière de penser et de faire le journalisme, au regard des logiques

18. Pour pallier la précarité des commandes, certains dirigeants de sociétés sous-traitantes se positionnent également dans le secteur de la communication en créant des filiales dédiées à la production de films promotionnels (« corporate », etc.).

de consécration et des critères d'excellence professionnelle (Comby & Ferron, 2018). Il conviendra d'explorer également les marges d'initiatives et les formes d'autonomie laissées aux responsables des agences de presse ainsi qu'aux journalistes-réalisateurs chargés de confectionner les reportages et les documentaires validés par les diffuseurs. Malgré les contraintes restituées ici, le travail en agences de presse constituerait, d'après plusieurs enquêtés, une opportunité pour des journalistes salariés en chaîne de s'émanciper de la répétition des formats (du « mono-produit ») et de rapports hiérarchiques décrits comme plus pesants encore chez les diffuseurs (Berthaut, 2013). Les incertitudes sur l'avenir, la précarité des statuts et le contrôle tatillon des commandes et des dépenses en agences, apparaîtraient alors comme le coût à consentir de la part de journalistes-réalisateurs, enclins à re-gagner une forme d'autonomie dans les relations de travail et dans la formulation des projets de reportage. L'analyse conduit toutefois à faire l'hypothèse que les effets de la censure structurale (limitation de l'espace des possibles professionnels) et les formes d'autocensure qu'elle engendre chez les sous-traitants induisent un rétrécissement de l'espace du pensable journalistique (thèmes et formats), c'est-à-dire *in fine* des formes indirectes car intériorisées de censure politique et culturelle.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSOCIATION DES CHAÎNES CONVENTIONNÉES ÉDITRICES DE SERVICES – ACCES (2018), *Guide des chaînes numériques*, Paris : Clair de lune.
- BARREAU-BROUSTE S. (2011), *Arte et le documentaire*, Bry-sur-Marne : INA.
- BERTHAUT J. (2013), *La banlieue du « 20 heures »*, Marseille : Agone.
- BOURDIEU P. (1982), *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard.
- BRIGAUD-ROBERT N. (2011), *Les producteurs de télévision : socio-économie d'une profession*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- CHAMPAGNE P. (2016), *La double dépendance. Sur le journalisme*, Paris : Raisons d'agir.
- COMBY J. & FERRON B. (2018), « La subordination au pouvoir économique : dépoliarisation et verticalisation du champ journalistique », *Savoir/Agir*, n° 46, pp. 11-15.

- CNC (2017), *La production audiovisuelle aidée en 2016*, Les études du CNC.
- DENORD F., LAGNEAU-YMONET P. & THINE S. (2011), « Le champ du pouvoir en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 190, pp. 24-57.
- DURAND P. (2006), *La Censure invisible*, Arles : Actes Sud.
- DUVAL J. (2004), *Critique de la raison journalistique : les transformations de la presse économique en France*, Paris : Seuil.
- DUVAL J. (2016), *Le Cinéma au XX^e siècle : entre loi du marché et règles de l'art*, Paris : CNRS éditions.
- GATIEN E. (2012), *Prétendre à l'excellence : prix Albert Londres, prix journalistiques et transformations du journalisme*, Clermont-Ferrand : Fondation Varenne.
- GROSSETÊTE M. (2008), « La circulation de la "sécurité routière" dans les journaux télévisés français », in D. Marchetti, *Communication et médiatisation de l'État*, Grenoble : PUG, pp. 23-52.
- KILBORNE Y. (2011), « Le petit écran, média indépassable ? Du statut de la télévision chez les cinéastes documentaristes », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 12, n° 1, pp. 95-106.
- LAFARGE G. & MARCHETTI D. (2017), « Les hiérarchies de l'information. Les légitimités 'professionnelles' des étudiants en journalisme », *Sociétés contemporaines*, n° 106, pp. 21-44.
- LEMIEUX C. (2000), *Mauvaise presse*, Paris : Métailié.
- MÉON J.-M. (2005), « Contrôle concerté ou censure ? L'euphémisation du contrôle public des médias et sa légitimation », *Raisons politiques*, n° 17, pp. 149-160.
- MOLOCH H. & LESTER M. (1996), « Informer : une conduite délibérée. De l'usage stratégique des événements », *Réseaux*, n° 75, pp. 23-41.
- NOLLET J. & SCHOTTÉ M. (2014), « Journalisme et dépolitisation », *Savoir/Agir*, n° 28, pp. 9-11.
- SEDEL J. (2019), « Les dirigeant-e-s de médias : sociologie d'un "espace carrefour" », *Sociétés contemporaines*, n° 113, pp. 13-44.
- SCHMITT T. (2002), « Chapitre 12. Le cinéma documentaire à la télévision », in L. Creton, *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris : CNRS Éditions, pp. 207-217.

&ÉTudes travaux 2020



UNE OFFRE SOUS CONDITIONS

LES LOGIQUES CONTEMPORAINES DU CHAMP DU POUVOIR MAROCAIN POUR CONTRÔLER LA PRESSE NATIONALE

ABDELFETTAH BENCHENNA* & DOMINIQUE MARCHETTI**

* Labsic – Laboratoire des Sciences de l'information
et de la communication, Université Sorbonne Paris Nord

** CESSP– Centre européen de sociologie et de science
politique, CNRS/EHESS/Panthéon-Sorbonne

Tout chercheur travaillant sur les logiques du champ du pouvoir au Maroc pour peser sur les conditions de la production et de la diffusion de l'information par les journalistes est bien évidemment confronté aux mêmes difficultés que ses collègues étudiant des régimes qualifiés d'« autoritaires » et/ou « semi-autoritaires ». La littérature sur le sujet à propos du Maroc, qui est souvent étrangère d'ailleurs, consiste souvent à mesurer le degré de « démocratisation » de l'espace médiatique marocain et ses évolutions dans le temps (Naïmi, 2016), qu'il s'agisse des rapports d'ONG internationales¹ et des expertises semi-savantes réalisées en quelques semaines. Leurs auteurs demandent régulièrement des comptes aux dirigeants marocains, qui ont signé en 1979 le « Pacte international relatif aux droits civils et politiques » de l'ONU. D'un point de vue académique et comme l'a montré Frédéric Vairel (2007), le Maroc n'a pas échappé aux problématiques relevant de la « transitologie », qui imposent une certaine vision des processus de « démocratisation » des États autrefois désignés comme « autoritaires² ». Les notions de « régimes hybrides » et/ou « semi-autoritaires », souvent très descriptives et formelles (Dufy et Thiriot, 2013), sont également avancées par certains analystes (par exemple Chadwick, 2013) comme une alternative, parce qu'elles permettraient d'aborder de manière plus complexe le fonctionnement de systèmes politiques de pays comme le Maroc.

Cette littérature propose cependant une vision normative des modes de contrôle des espaces médiatiques nationaux. D'un côté, elle est en effet souvent ethnocentrée, présupposant à la fois un modèle « occidental », donc forcément « démocratique », et une spécificité « culturelle » des pays dits « autoritaires » et/ou plus encore des « pays » dits « arabes ». Ces approches oublient pourtant que ce contrôle peut prendre des formes très différentes selon les espaces nationaux, c'est-à-dire qu'il est toujours le produit de rapports de force entre des

1. Reporters sans frontières et Human rights watch publient chaque année un rapport sur la liberté de la presse qui traite de la situation au Maroc et suscite quasi-systématiquement une réponse officielle des autorités marocaines.

2. Pour une critique de ces approches, voir par exemple Camau, 1999 ; Dobry, 2000.

champs sociaux à des périodes données. Il faut donc rompre avec une « vision statique » de ce type d'espaces médiatiques qui seraient homogènes et sans opposition (Chupin & Daucé, 2016). D'un autre côté, ces problématiques normatives oublient souvent que les expressions et les mots utilisés (notamment pour qualifier le régime politique ou les supports médiatiques) sont des enjeux de lutte qu'il faut comprendre et restituer, sans pour autant relativiser bien évidemment la répression par exemple, et que le chercheur n'a pas à entrer dans ces luttes discursives politiques et morales.

L'objet de ce chapitre est donc d'analyser sociologiquement quelques transformations des modes de contrôle de l'espace de la presse au Maroc par le champ du pouvoir, essentiellement depuis les années 1990. L'enquête de terrain en cours est, tout d'abord, volontairement circonscrite à la presse d'information générale et économique privée (papier et électronique) non partisane, ce qui exclut à la fois la presse spécialisée (féminine ou sportive par exemple) et la presse des partis politiques. Par ailleurs, la trentaine d'entretiens³ et les recherches documentaires sur lesquelles repose ce travail portent sur un échantillon représentatif des différents pôles contemporains de cet univers de la presse papier et électronique marocaine privée. Ensuite, ces interviews, réalisées entre 2015 et 2017, l'ont été essentiellement avec des fractions dominantes du champ journalistique marocain, c'est-à-dire des patrons des principaux supports de la presse papier et électronique ainsi qu'avec des journalistes ayant travaillé dans plusieurs supports structurant ou ayant fortement structuré l'espace journalistique depuis les années 1980 et 1990. Autrement dit, il s'agit d'un point de vue très situé, au sens où il appréhende cet objet « par le haut » en quelque sorte.

Ce chapitre montre comment à des modes de contrôle politiques très répressifs et directs (de l'indépendance en 1956 au début des

3. Ce travail en cours est réalisé en collaboration avec notre collègue Driss Ksikes. La partie historique est une version remaniée et raccourcie d'un travail plus développé (Benchenna, Ksikes & Marchetti, 2017). On y trouvera également des références sur l'histoire des médias durant cette période.

années 1990) ont progressivement succédé d'autres modes à travers une double transformation : d'une part, le contrôle de l'économie de l'espace de la presse dans lequel ont investi des entrepreneurs non partisans, les instruments économiques étant au Maroc, comme dans d'autres pays (Kryzhanouski, 2017), une des manières de peser politiquement sur la structuration de cet espace ; d'autre part, un usage politique moins visible des outils juridiques à la disposition des agents du champ du pouvoir. Ces fractions dominantes du champ du pouvoir se sont adaptées aux mutations que connaissent les médias depuis le début des années 1990 (internationalisation, numérisation, etc.) pour maintenir leur emprise, tout en minimisant les critiques régulières qui émanent du Maroc, notamment des journalistes sur les réseaux sociaux et de l'Association marocaine des droits humains (AMDH) ou des organisations internationales, telles que Human rights watch ou Reporters sans frontières.

LE CONTRÔLE DIRECT POLITIQUE DE L'OFFRE POLITICO-JOURNALISTIQUE ET DE L'ESPACE DE DIFFUSION

Entre l'accession du Maroc à l'indépendance en 1956 et le début des années 1990, le principal mode de contrôle du champ du pouvoir sur l'espace journalistique était en effet très directement politique portant à la fois sur l'offre de production d'information et sur ses conditions de diffusion. Du côté de l'offre, la structuration de l'espace journalistique se confondait *stricto sensu* avec celle du champ politique autorisé⁴. Le premier faisait partie intégrante du second, structuré autour de la monarchie et des partis politiques autorisés. À l'exception de quelques titres qui se définissaient comme des revues et/ou des magazines culturels, les capitaux investis étaient quasi-exclusivement issus de l'univers politique. Les autorisations

4. Cette logique de fermeture est d'autant plus visible dans le cas marocain qu'il peut être qualifié avec Mohamed Tozy (1989, p. 165) de « champ du politique désamorcé ». Sur le fonctionnement du champ politique marocain contemporain de notre enquête, on renvoie notamment aux travaux de Mounia Bennani-Chraïbi, Myriam Catusse, Thierry Desrués, Mohammed El Ayadi et Frédéric Vairel.

étaient soumises, selon le Code de la presse de 1958, à une « simple déclaration auprès du parquet » :

[...] le récépissé est-ce qu'on te le délivre, est-ce qu'on ne te le délivre pas ? Si tu es clean, on te délivre le récépissé de dépôt et tu peux éditer [Nda : publier] dans le journal ; tu n'es pas clean, tu n'auras jamais de récépissé, ça peut attendre un an, deux ans, trois ans et tu as intérêt à comprendre que tu ne l'auras pas et que ton journal, on n'en veut pas ! », explique un spécialiste du droit de la presse au Maroc.

Entretien, octobre 2015.

Cet espace de la presse se caractérisait par un *continuum* entre deux pôles. D'un côté, le pôle de la presse officielle d'État était incarné par l'agence nationale, Maghreb Arabe Presse (MAP), créée en 1959, ainsi que plus tard par les chaînes de radio et de télévision publiques. Autorisés par la monarchie jusqu'en 1971, c'est-à-dire quand ils ont été vendus au groupe Maroc Soir à la suite de la promulgation d'un *dahir* (décret du roi) conditionnant la direction des journaux à la détentio n de la nationalité marocaine, les journaux du groupe français Mas (*Le Petit Marocain* et *La Vigie Marocaine*) se situaient un peu à part privilégiant essentiellement les faits divers. Le groupe Maroc Soir a ensuite représenté (et représente encore) cette presse « officielle », incarnée tout particulièrement depuis cette époque par le quotidien *Le Matin*.

D'un autre côté, le pôle de la presse partisane autorisée était lié au « mouvement national » qui a lutté pour l'indépendance : les titres étaient financés par les partis qui recevaient les subventions de l'État et aucune entreprise de presse séparée du parti n'existait dans les faits, hormis éventuellement les sociétés d'imprimerie des partis qui étaient des entreprises privées ; les journalistes étaient systématiquement encartés par ces organisations politiques. Cette interpénétration des champs journalistique et politique est encore symbolisée en 2018 par le fait que le syndicat national de la presse marocaine (SNPM) demeure alternativement dirigé par un journaliste d'un titre du parti de l'Indépendance (*Istiqlal*) et par celui d'un titre de l'Union socialiste des formes populaires (USFP)⁵, ces deux partis

5. Sur l'espace partisan marocain et ses transformations, voir Bennani-Chraïbi (2013).

incarnant respectivement la droite et la gauche du « mouvement national » qui a lutté pour l'indépendance du Maroc. Cette presse, majoritairement d'opinion politique issue en partie de la période coloniale, était *mutatis mutandis* proche dans sa structuration de celle de la presse française d'avant les années 1970 où le commentaire politique, les éditoriaux étant centraux comparés au faible espace accordé aux autres informations plus générales. Ce trait est encore très fort dans le Maroc contemporain.

Cependant, quelques rares espaces, plus autonomes à l'égard du politique tout en étant sous surveillance, laissaient une place relative à la critique. Après l'indépendance, la contestation des pouvoirs a commencé à voir le jour dans différents médias qui étaient souvent censurés. Les revues culturelles et intellectuelles arabophones et franco-phones ont ainsi joué un rôle non négligeable dans les débats publics : *Lamalif* [Non] (1966-1988), *Souffles* (1966-1971)⁶, *Al Asas* [La base ou le fondement] (1977-1995), *Kalima* [Mot] (1986-1989). D'autres expériences de presse non partisans ont émergé sur de courtes périodes, qu'il s'agisse du journal à dominante économique *Maroc Informations* (1960-1966), l'hebdomadaire de gauche *Al Balagh Al Maghribi* [Le message marocain] (1981-1984) ou encore les journaux satiriques (*Akhbar Souk*, [Les nouvelles du souk] 1975-1981 et *Al Houdhoud* [La huppe] 1981-1982). Mustafa Alaoui, journaliste fondateur d'*Al Ousboue* [La semaine] (1965) constituait jusqu'en 2020⁷ une exception qui confirme la règle de la censure systématique de la critique, réussissant à perdurer en changeant, à chaque interdiction ou censure, le titre du support papier enregistré en son nom. Les rubriques « Culture » et « Société » des journaux pouvaient être également des espaces de production plus autonomes. Enfin, d'avantage que pendant la période actuelle, la presse étrangère, d'abord française, puis en langue arabe à partir des années 1980, occupait une place importante dans les kiosques même si elle était fréquemment soumise à la censure. Durant cette période, le contrôle exercé

6. Sur *Lamalif*, voir Daoud (2007) et Schlemmer (2002) ; sur *Souffles*, cf. Sefrioui (2013).

7. Mustafa Alaoui est décédé le 28 décembre 2019.

par les autorités était préalable et souvent brutal. Il intervenait principalement à l'imprimerie et les sanctions prenaient la forme de destructions des exemplaires des journaux incriminés ou de lourdes peines de prison pour les journalistes et les responsables des publications.

Ce contrôle de l'offre d'information s'effectuait aussi à travers une organisation très politique de l'espace journalistique. Au-delà du fait qu'à la fin du règne d'Hassan II, entre le 11 avril 1985 et le 31 janvier 1995, Driss Basri était à la fois ministre de l'Intérieur et de l'Information, la volonté était de restreindre le nombre de journalistes détenteurs de cartes de presse. En stagnation depuis 2006, il est en 2017 autour de 2 000 seulement. Ce champ professionnel sous Hassan II (1961-1999) était encore plus largement dominé par des journalistes fonctionnaires (qui continuent de représenter près de 50 % du nombre total des journalistes détenteurs d'une carte professionnelle au moment de notre enquête), et le monopole d'une école – l'Institut Supérieur de l'Information et de la Communication (ISIC) – sur les formations publiques au journalisme était déjà en place. Les enquêtés ayant travaillé pendant cette période-là expliquent bien combien ce fonctionnement qui était marqué par le fort *turn-over* des journalistes de la presse privée, la faiblesse de leurs revenus et l'absence de contrats de travail.

Les gens étaient payés quasiment au noir, par exemple moi je vous donne mon exemple, je travaillais à O. [nom de quotidien], de 76 jusqu'au 83, je n'étais pas déclaré à la CNSS [la Sécurité sociale marocaine], il n'y avait pas que moi, tous mes collègues, on ne savait même pas que ça existait. Pour les subventions [aux journaux, qui existent depuis les années 2000], on exige, on exige que les gens aient un salaire régulier et une fiche de paie, et qui dit fiche de paie, dit cotisation sociale, règlement des impôts et ainsi de suite.

Ancien journaliste d'un quotidien partisan, octobre 2015.

Circonscrire l'espace de diffusion

Outre le contrôle de l'offre politique et par conséquent journalistique, les fractions dominantes du champ du pouvoir marocain ont fait en sorte depuis 1956, et pendant plusieurs décennies,

de restreindre socialement le public potentiel de la presse écrite. Il s'agissait de contribuer, dans le prolongement de la colonisation, à leur reproduction sociale par des politiques d'éducation en faveur des fractions francophones. C'est pourquoi, même s'il est en diminution constante depuis plusieurs décennies, le taux d'analphabétisme demeure considérable au Maroc : 32 % en 2014 contre 43 % en 2004 et 87 % en 1960. Par comparaison, celui-ci s'élevait à 18,8 % en Tunisie en 2014 (contre 23,3 % en 2004) et à 15 % en Algérie. 45 % de la population marocaine âgée de 25 ans et plus ne dispose d'aucun niveau d'instruction. Du coup, la lecture (quel que soit le support : livres, journaux, etc.) ne représentait encore en 2011/2012 que 2 minutes par jour pour la population âgée de 15 ans et plus. La diffusion quotidienne totale des 36 titres de la presse papier payante marocaine enregistrés par l'Office de Justification de la Diffusion (OJD) Maroc⁸ a chuté de 250 296 exemplaires en 2009 à 175 760 en 2014. La lecture de la presse concerne quasi exclusivement les fractions urbaines de l'espace social les plus dotées en capital économique et culturel. Plusieurs enquêtés affirment que l'essentiel des lecteurs de la presse nationale au Maroc se concentre entre la région de Rabat-Salé-Kénitra et celle du Grand Casablanca-Settat. Par-delà les inégalités sociales, les inégalités entre les sexes sont également très fortes. Pour résumer, les fractions dominantes du champ du pouvoir voulaient restreindre le développement de l'instruction dans la population, réduisant *de facto* les publics potentiels de la presse. Cette presse était peu considérée par Hassan II, celui-ci n'ayant jamais accordé une interview à un périodique national.

Une double « ouverture » contrôlée : l'émergence d'une presse papier privée non partisane et de sites d'information en ligne

Ce fort contrôle politique s'est relâché à deux périodes (Ksikes, 2014). Tout d'abord, la relative libéralisation économique et politique

8. L'ensemble des données de cette partie proviennent de cet organisme, sauf mention contraire.

au début des années 1990 a eu des effets sur l'espace de la presse. Celle-ci n'est bien évidemment pas spécifique au Maroc puisqu'elle intervient dans de nombreux pays dits « autoritaires » en raison des transformations des champs économique et politique à l'échelle transnationale. Qu'il s'agisse par exemple de la Tunisie, du Maroc ou de pays de l'Afrique francophone (Frère, 2000), cette mutation progressive correspond à la même période. Comme dans le cas d'autres pays dont l'économie est fortement dépendante de quelques champs nationaux étrangers, le Maroc a dû, à partir de la fin des années 1980, répondre à la montée des exigences internationales, tout particulièrement en relation avec les droits de l'homme et surtout avec la libéralisation de l'économie⁹. Ces injonctions internationales ont tout d'abord contribué progressivement à convaincre les cadres du pouvoir de la nécessité (Bennani-Chraïbi, 1997) de développer une image d'un pays allant vers la « modernité libérale », la « transition démocratique » pour attirer les investissements étrangers et les touristes, la « liberté de la presse » étant un des éléments de ce discours.

La première rupture intervient au début de la décennie 1990 quand les fractions dominantes du champ du pouvoir ont autorisé la parution d'une nouvelle génération de titres de la presse non partisane qui a provoqué la venue d'une nouvelle génération de journalistes, essentiellement dans le domaine des affaires : les hebdomadaires *L'Économiste* et *Maroc Hebdo International* apparaissent en 1991 et *La Vie Éco* est rachetée à la même période par l'homme de presse français Jean-Louis Servan-Schreiber, à la tête du groupe L'Expansion. C'est dans ce dernier support, qui sera revendu dès 1997, que sont passées plusieurs figures de la future presse

9. On peut citer la chute du bloc soviétique, le sommet franco-africain de La Baule qui symbolise la fin du soutien de la diplomatie française aux régimes dictatoriaux et qui somme le Maroc d'entretenir sa « vitrine démocratique » ; la guerre du Golfe marquée au Maroc par la position favorable de Hassan II à l'intervention étrangère qui est perçue comme « un aveu de faiblesse », la grève générale de décembre 1990 organisée par la Confédération démocratique du travail (CDT) et l'Union générale des travailleurs du Maroc (UGTM), mais aussi la sortie du livre de Gilles Perrault *Notre Ami le roi*, en 1990, qui a eu un effet retentissant.

dite « indépendante » (par opposition, selon les catégories en usage au Maroc, à la « presse partisane »), dont une grande partie a fait des études d'économie. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, notamment avec la création des hebdomadaires politiques *Le Journal* et *Assahifa* respectivement en 1997 et 2000, puis *TelQuel* en 2001, une presse mettant en cause le jeu politique institutionnel et la monarchie resurgit. La « libéralisation politique » marquée par « l'alternance » avec l'arrivée inédite d'un Premier ministre issu de la gauche (Abderrahman Youssoufi entre 1998 et 2002) se conjugue en quelque sorte avec la « libéralisation économique ». Cette presse dite « indépendante » occupe un vide structural du fait du discrédit de la presse partisane, incarnant une nouvelle forme de presse politique d'opposition (Douai, 2009, p. 8) : « c'était moi qui avais fait le choix de... c'est-à-dire de ce titre, c'est-à-dire un autre journal, il y a un autre journalisme, ce n'est pas le journalisme de l'État, pas le journalisme des partis, c'est-à-dire un journalisme ouvert sur le monde, professionnel, indépendant », raconte Ali Anouzla, un des fondateurs d'*Al Jarida Al Oukhra* [L'Autre journal]. Durant la période 2004-2008, la diffusion payée des quotidiens a quasiment triplé (116 358 exemplaires en 2004 contre 300 871 en 2008), le nombre de titres étant multiplié par cinq. L'autre caractéristique importante de cette phase est l'élargissement du public de la presse, comme le montre le développement de la presse papier (tout particulièrement populaire) en langue arabe, la presse francophone nationale devenant progressivement une « niche » pour reprendre l'expression souvent employée par les publicitaires. Ainsi, le quotidien *Al Massae* [Le Soir], puis le quotidien *Al Akhbar* [Les Nouvelles], fondé par Rachid Niny après son départ d'*Al Massae*, sont parvenus à conquérir un lectorat considérable très rapidement (114 458 exemplaires de diffusion payée en 2008 pour le premier et 60 000 en 2014 pour le second), un peu plus de deux ans après leur création.

La deuxième période de rupture plus contemporaine correspond à l'accélération du développement des sites d'information. Les propriétés de la conjoncture internationale avec les « soulèvements » en 2011 dans

plusieurs pays majoritairement de langue arabe ont obligé à nouveau le champ du pouvoir marocain à chercher à contrôler leurs effets sur les espaces politique et journalistique. Cette nouvelle période de relative libéralisation est certes caractérisée par la promulgation d'une nouvelle constitution, mais aussi et surtout par la montée en puissance du parti islamo-conservateur PJD (Parti de la justice et du développement), qui arrive au pouvoir en 2011. Comme le résume l'ancien journaliste Aboubakr Jamaï, au Maroc, « l'opposition » est paradoxalement désormais « le gouvernement » (Jamaï, 2017). Un des clivages structurants de l'espace journalistique et politique est dès lors la position politique occupée par rapport à ce parti devenu dominant au moins dans les urnes. Enfin et plus largement, ce sont les transformations progressives des pratiques de consommation médiatique sous l'effet du développement d'Internet (dont le taux d'utilisateurs s'élevait à 56,8 % en 2014) qui sont à l'origine de l'explosion de l'offre numérique. Le « mouvement du 20 février » ou les émeutes dans la région du Rif au nord du Maroc en 2017-2018 ont montré le poids croissant de la diffusion de l'information en ligne, qui n'est plus simplement écrite mais surtout de plus en plus composée de vidéos, ce qui démultiplie l'audience des sites dans un pays où la consultation des sites web s'effectue très fortement sur les téléphones mobiles.

On peut se passer du papier mais, malheureusement, d'abord ici au Maroc, le lecteur de l'information sur le Net n'était pas un lecteur de journaux, parce qu'on avait que 300 000 lecteurs depuis quatre titres, cinq titres, 300 000 par jour pour tous les titres. Maintenant on a presque 9 millions, 8 millions de lecteurs !

Cadre dirigeant expérimenté de la presse marocaine, octobre 2015.

Par exemple, selon une enquête menée en 2015¹⁰ auprès d'un échantillon de la population nationale alphabétisée âgée de 15 ans et plus, 67 % des répondants indiquent qu'ils « lisent » la presse électronique contre 17 % seulement pour la presse papier et 26 % les deux. Le site Hespress créé en 2007 attire en 2017 1,5 million à 2 millions de lecteurs par jour, figurant dans le classement Alexa.com derrière Google et YouTube. Cet espace de diffusion est désormais d'autant

10. LMS-CSA pour la Fédération marocaine des éditeurs de journaux (FMEJ).

moins circonscrit que le Maroc est un pays d'émigration, c'est-à-dire que le poids de la diaspora dans la consultation en ligne est très important.

Certains sites d'information en ligne arabophones incarnent avec quelques quotidiens arabophones l'autre principal lieu de la parole politique critique à l'égard du fonctionnement du champ du pouvoir. Ils sont devenus avec les réseaux sociaux, au moins pour les plus intéressés à la politique, le nouvel espace de confrontation politique. De nombreux sites spécialisés ont été créés notamment par d'anciens journalistes de titres de la presse écrite, pendant ou dans les mois qui ont suivi le « mouvement du 20 février 2011 » : il en va ainsi par exemple des titres arabophones *Lakome* (créé par Aboubakr Jamaï, ex-cofondateur du *Journal* et Ali Anouzla, celui d'*Al Jarida Al Oukhra* et d'*Al Massae*), *Goud* [Tout droit] (fondé par plusieurs anciens journalistes de *Nichane* [Tout droit], dont Ahmed Najim) et *Febrayer* [Février] (réalisé par Maria Moukrim d'*Al Ayam* [Les jours]) qui figurent parmi les plus consultés et les plus repris dans des fractions dominantes de l'espace social. Une partie de ces sites sont liés à ce mouvement social – d'où la dénonciation des journalistes « militants » et/ou « activistes » pour les disqualifier – et non aux partis *stricto sensu*, et ils ont tous été poursuivis en justice.

UN CONTRÔLE ÉCONOMIQUE ET FINANCIER DE LA FILIÈRE

Depuis le début des années 2000, les modes de contrôle de la presse écrite prennent des formes souvent moins visibles et plus intenses pesant sur l'économie de la filière et déterminant même sa structure. Compte tenu des difficultés économiques récurrentes des « entreprises de presse », la question des modes de financement et les enjeux politiques qu'elle suscite demeure la plus centrale. Certains de ces contrôles peuvent difficilement être analysés explicitement, du fait qu'ils sont dissimulés et relèvent plus de soupçons, parfois de croyances, émises par certains professionnels qu'il est souvent impossible d'étayer. On peut néanmoins dégager quelques figures de ce contrôle, à partir d'un travail documentaire, tout particulièrement en s'appuyant sur certains articles publiés dans

la presse elle-même, et surtout des entretiens que nous avons pu réaliser.

Pour valoriser « les efforts de promotion de la liberté de la presse au Maroc », le ministère de la Communication recensait en 2014, 488 titres nationaux dont 15 titres partisans, 171 titres régionaux indépendants et plus de 500 sites web d'information privés (nationaux, régionaux ou locaux)¹¹. Ces chiffres sont difficilement vérifiables. Cependant, nombreux sont les titres qui ne disposent pas de structure éditrice et restent très fragiles. Dans ce contexte, les sanctions financières, qui constituent une première manière de les contrôler, peuvent avoir un impact économique très fort sur la viabilité et la pérennité d'un titre papier. Par exemple, saisir et détruire les exemplaires d'un numéro de périodique est une sanction décisive. Trois hebdomadaires (*Le Journal* en 2000, *TelQuel* en 2007 et *Nichane* en 2009) et un quotidien (*Akhbar Alyaoum* [Les nouvelles du jour] en 2007) ont connu cette sentence parce qu'ils ont franchi des « lignes rouges » nationales (la monarchie, l'Islam et l'intégrité territoriale) sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Compte tenu de cet ensemble de contraintes fortes, les entretiens font ressortir d'une part, que les cadres-dirigeants des journaux qui veulent pérenniser leur activité sur le territoire marocain se sont fixés pour règle de ne pas dépasser ces « lignes rouges » déterminées par le pouvoir politique. D'autre part, les sanctions judiciaires (notamment les condamnations financières importantes), conjuguées à des pressions plus subtiles d'ordre économique, deviennent la règle.

Les sanctions économiques directes sont parfois liées à la dimension managériale de l'entreprise de presse, les autorités s'attaquant à ce maillon faible de l'économie de la presse pour mettre fin à un titre. En effet, les publications marocaines sont d'autant plus précaires qu'elles évoluent encore partiellement dans une économie caractérisée par le

11. Ministère de la Communication, 2014, *Rapport annuel sur les efforts de promotion de la liberté de la presse au Maroc – 2014 : cadre de référence et thèmes : liberté, pluralisme, indépendance, protection, femmes dans les médias*. URL : <http://mincom.gov.ma/landing/demo/template/wordpress/media/k2/attachments/CadreZetZthemes.pdf>

non-paiement des cotisations sociales, l'absence de couverture santé pour les salariés, parfois de contrats de travail. Ainsi, Média Trust et le groupe Trimédia, qui éditaient respectivement *Le Journal* et le *Journal Hebdomadaire*, ont été officiellement condamnés en 2010 pour le non-paiement de leurs dettes au profit de la Caisse nationale de sécurité sociale (CNSS), de l'administration des impôts et de plusieurs banques (Benslimane, 2016). Si les choix éditoriaux ne sont pas étrangers à la disparition des deux publications, ce sont les conséquences de la « mauvaise gestion » des deux entreprises éditrices qui ont servi de levier pour mettre fin à un hebdomadaire réputé. *Le Journal* a été saisi en avril 2000, suite à la publication de l'interview du chef du Front Polisario, l'organisation pour l'« indépendance » du Sahara occidental – territoire espagnol jusqu'en 1976 –, qui lutte contre le Maroc. Quelques mois après, il a été interdit par décret du Premier ministre socialiste Abderrahman Youssoufi pour avoir révélé l'implication de la gauche dans la tentative de régicide contre Hassan II mené par le général Oufkir en 1972.

Créer l'offre

Le principal mode de contrôle économique face à la montée en puissance de l'information critique à travers l'émergence de sites d'information en 2010-2011 consiste à créer une nouvelle offre numérique. Comme l'a observé Françoise Daucé pour la Russie sous Vladimir Poutine (Daucé, 2014), le lancement direct ou indirect de supports par différentes fractions du champ du pouvoir a constitué un nouveau phénomène. Les autorités marocaines ont pris conscience des enjeux que ces nouveaux supports suscitent dans l'espace national et en dehors :

En 2011, ils [les représentants des autorités marocaines] se sont rendu compte que l'opinion publique était connectée sur le web et non plus sur les médias qu'on maintenait en vie à coups de millions de dirhams [...] il y a eu une décision d'investir beaucoup plus lourdement. C'était pas donner un peu d'argent à un gars qui s'amuse à faire quelques articles.

Directeur d'un site d'information, mai 2015¹².

12. Cet entretien a été réalisé dans le cadre d'une autre enquête par Joseph Hivert et Dominique Marchetti.

La création de supports proches des autorités/proches des dominants du champ politique remplace partiellement d'autres formes de production de l'offre journalistique. Un journaliste marocain, actif depuis l'indépendance, explique ainsi qu'« à l'époque Driss Basri [ministre de l'intérieur] donnait les cartes à tous les flics de Rabat, il les considérait comme journalistes » (Entretien, octobre 2015). Cette « presse jaune » comme l'appellent ses détracteurs n'est pas totalement nouvelle, mais elle connaît un nouvel essor sur internet : elle dévoile des PV de police, des faits liés à la vie privée sans être poursuivie en justice (Amar, 2017).

Il n'est pas aisé d'identifier avec certitude les véritables initiateurs et propriétaires de ces sites, ce qui suscite des soupçons et des doutes sur leur position dans l'univers économique et politique marocain. En effet, les journalistes, les patrons de presse s'accusent mutuellement d'être de simples « hommes de paille » du pouvoir politique ou d'hommes d'affaires et/ou politiques influents. Par exemple, le site web d'information Le360.ma est systématiquement taxé d'être proche du secrétaire particulier du roi, Mounir el-Majidi et/ou d'Abdelatif Hamouchi, directeur général de la Direction générale de la sûreté nationale (*Maghreb Confidentiel*, 2015). D'autres titres sont présentés comme liés directement aux services secrets. Ainsi, le site d'information *Le Desk* rapporte que « des sites web comme *Barlamane.com*, *Telexpresse*, *Scoop*, *La Relève*, *Agora*, *MaarifPress* et bien d'autres forment le triste bataillon de cette presse jaune numérique » (Amar, 2017). En avril 2016, dans une enquête documentée, le même support montre comment Ahmed Charai, un ancien directeur commercial d'une agence de communication, a bâti, en un laps de temps relativement court, « un petit empire médiatique »¹³, tout en laissant planer le doute sur l'aide éventuelle apportée par la Direction générale de la sûreté nationale à cette entreprise. Les interrogations sur l'origine des capitaux et sur les investisseurs ont été émises également quand Ilyas El Omari, alors secrétaire général du Parti Authenticité

13. URL : <https://ledes.ma/grandangle/la-dged-manipulee-par-ses-propres-relais-mediatiques/>, mis en ligne le 16 avril 2016, consulté pour la dernière fois le 27 mai 2018.

et Modernité¹⁴, créé par le conseiller et ami du Roi, lança fin 2015 le groupe médiatique Akhir Saâ [Dernière Heure] rassemblant six titres et une imprimerie ultra-moderne.

Peser sur les conditions de diffusion

Le contrôle de la presse écrite par le pouvoir politique ne se limiterait pas seulement à la création de titres dont la ligne éditoriale lui est favorable. Il se traduirait également, selon plusieurs professionnels du secteur, dans sa volonté de maîtriser les circuits de distribution des journaux papier et de chercher à réduire à néant la diffusion de titres critiques. La distribution est en effet centrale pour toute entreprise éditrice. Consciente de cet enjeu, Al Massae Média (éditrice du quotidien arabophone *Al Massae* et du journal francophone *le Soir*) a créé, en 2008, une entreprise de distribution, Alwassit [Le médiateur], un an après le lancement d'*Al Massae*.

Si tu ne maîtrises pas la distribution de ton journal, même si ton produit est intéressant, s'il est excellent, si tu n'arrives pas à le faire circuler et à le faire parvenir au client, au lecteur, c'est comme si tu n'as rien fait. Alors, nous, dès le départ, nous avons pensé que nous devions maîtriser la distribution, alors on a créé une entreprise indépendante de distribution. Un an après le lancement du journal.

Cadre dirigeant de *Alwassit*, octobre 2015¹⁵.

Selon notre interlocuteur, les raisons qui ont poussé son entreprise à lancer *Alwassit* trouvent leurs origines dans le fait que leurs publications étaient peu vendues, du fait des entraves à sa distribution.

Il y avait des entraves aux ventes. On l'a senti. Il y avait un sabotage. Sapress [une des sociétés de distribution de presse dominante] avait ses façons de faire reculer tes ventes. Par exemple, un kiosque qui vendait 100 exemplaires, Sapress lui donne moins. Elle ne lui donne pas plus. Le kiosque qui vend moins, Sapress lui donne plus. Cela était voulu, prémédité. Alors on s'est dit : si on continue à travailler avec Sapress, nos roues vont continuer à tourner dans la boue, sur place, c'est-à-dire que nous n'allons pas avancer. Alors, nous avons commencé à assurer la distribution par nous-mêmes. On a d'ailleurs débauché quelqu'un

14. *Al Assala wa Al Moassara*, en langue arabe.

15. Les propos tenus en dialecte marocain par l'interviewé ont été traduits par Abdelfettah Benchenna.

de Sapress. Les ventes ont commencé à grimper à 90 à 80 000, 100 à 120 000 exemplaires.

Cadre dirigeant de *Alwassit*, octobre 2015.

Pour autant, les obstacles ne viennent pas uniquement du réseau de distribution. Ils peuvent également être le produit de la concurrence entre supports.

Ils vont aller dire à un kiosque de cacher ce journal. Ils vont lui dire de le mettre en dessous. Il ne faut pas le montrer. Regarde, s'ils veulent que ton journal ne soit pas vendu, il ne sera pas vendu. Et il y a cent mille façons et tu ne sauras jamais qui l'a fait. Je vais par exemple venir vers un kiosque et dire au vendeur qu'il aurait 100 dhs [dirhams, 10 dhs équivalent à 1,10 euro environ en 2019] par jour à condition qu'il mette tel ou tel journal en dessous. On va consacrer un budget à cela. 100 dhs par kiosque, et en un mois tu vas être très impacté par un coup qui ne te permettra plus de te relever. Et cela a été fait. Et tu ne sais pas d'où vient le coup.

Idem.

Parallèlement, des manœuvres capitalistiques auraient également été entreprises par des conseillers du Palais royal en vue de contrôler les circuits de diffusion de la presse papier. En 2009, selon le directeur de l'hebdomadaire francophone *TelQuel* (Benchensi, 2009), une tentative de contrôle de deux réseaux de distribution sur trois (Sochepress et Sapress) aurait été lancée par Mounir El Majidi, le secrétaire particulier du Roi¹⁶. Outre l'indignation de beaucoup d'éditorialistes, certains se posaient une question centrale à savoir si le haut fonctionnaire intervenait en son nom propre, en tant que gestionnaire de la *holding* royale *Al Mada* (anciennement Société nationale d'investissement)¹⁷, ou encore comme partie prenante d'un autre groupe de médias. Trois actionnaires se répartissent, actuellement, le capital de Sapress, à parts égales. Il s'agit d'Upline, filiale du groupe bancaire Chaabi, aux côtés de la Caisse Interprofessionnelle Marocaine De Retraite (CIMR) et de la Mutuelle Agricole Marocaine d'Assurance (MAMDA). Dans un contexte de transparence très relative sur l'actionnariat de

16. Cette tentative de prise de contrôle est décrite dans l'article : « La main de Majidi dans la diffusion de la presse », *Maghreb Confidentiel* (2009).

17. <https://www.challenge.ma/la-sni-devient-al-mada-94774/>

plusieurs entreprises, il reste difficile de faire le lien entre ces acteurs économiques et une mainmise éventuelle du pouvoir politique sur Sapress, en tout cas sur le plan capitalistique.

Le marché de la publicité sous contrôle politique

Depuis les années 2000, le contrôle politique du champ de la presse marocaine non partisane s'exerce fortement par une autre source principale de financement de la presse, celle de la publicité. Les annonceurs nationaux (entreprises d'État ou privées proches du pouvoir) sont sommés directement ou indirectement de les boycotter et de ne pas diffuser les campagnes publicitaires auprès d'eux. Plusieurs cadres dirigeants de trois hebdomadaires attribuent la fin de leur existence à cette forme de contrôle économique via le marché publicitaire. Le *Journal Hebdomadaire* en janvier 2010, *Al Jarida Al Oula* [Le premier journal] en mai 2010 et *Nichane* en octobre 2010 ont cessé toute activité notamment pour cette raison. Concernant la presse en ligne, certains entrepreneurs-journalistes se plaignent que leur site d'information soit disqualifié par des annonceurs :

Au Desk, nous en faisons l'expérience presque tous les jours lorsque des annonceurs nous disqualifient de leurs plans médias pour des raisons politiques ouvertement déclarées au profit de sites qui font de l'info-poubelle leur raison d'exister. Une crainte totalement injustifiée, d'autant qu'ils s'accommodent sans ciller de ces médias, aux relents populistes et aux articles constellés de contre-vérités.

Ali Amar, responsable du site Le Desk, 6 mai 2017, 13 h 45.

URL : <https://ledesk.ma/enclair/pour-en-finir-avec-la-presse-dabrutissement-qui-gangrene-notre-pays/>

D'autres insistent sur l'intervention dissimulée du pouvoir politique qui serait derrière le partage du marché de la publicité au profit de certains directeurs de publication tout en excluant d'autres :

Il y a des calculs politiques pour avoir accès à la publicité. Il y a des sites web qui bénéficient de beaucoup de ressources publicitaires et dont ils n'ont pas besoin à l'origine, par exemple, le 360. Il s'agit d'un site qui n'a pas besoin de ressources financières provenant de la publicité. Un journaliste débutant au 360 commence à 12 000 dhs. Mais, dans la ligne éditoriale du site, il y a beaucoup de publicité. Pourquoi ? Il y a un problème entre ligne éditoriale et publicité. Il y

a par exemple, des ministres, des personnalités ou des hommes d'affaires qui ont plusieurs casquettes, il est à la fois ministre et il est propriétaire d'une holding. Cette situation va influencer. Il y a comme un accord tacite entre ce type de journaux et ces hommes d'affaires parce qu'ils vont écrire sur lui de façon positive. Il y a des personnes influentes qui déterminent à qui on va donner la publicité et ceux à qui on ne va pas en donner.

Journaliste ayant créé un site d'information, octobre 2015¹⁸.

Contrôle des aides étatiques à la presse

Un autre levier utilisé par les autorités a consisté à mettre en place de nouveaux dispositifs d'aides très sélectifs en partie inspirés de l'exemple français. En 2004, le roi Mohammed VI a invité le gouvernement à œuvrer pour « favoriser[r] l'émergence d'entreprises de médias professionnels »¹⁹, ce qui s'est traduit par la création d'une commission paritaire pour la presse écrite et par deux contrats-programmes quadriennaux (en 2005 avec un avenant en 2009 et en 2013), cosignés par la Fédération marocaine des éditeurs de journaux (FMEJ) et le ministère de tutelle. L'objectif annoncé était de favoriser « la promotion et la modernisation de l'entreprise de presse écrite » et « d'aider à [sa] mise à niveau ».

Ces deux textes ont notamment débouché sur la distribution de subventions à une série d'entreprises éditrices de journaux : 46,4 millions de dirhams partagés entre 40 titres contre 54 en 2011 et 71 au titre de 2012 avec une subvention de 56 millions²⁰. Mais les bénéficiaires de cette aide doivent répondre à des critères stricts qui réduisent *de facto* le nombre de postulants : avoir un numéro de la commission paritaire²¹ ; être en règle vis-à-vis du fisc ; régulariser la situation vis-à-vis de la Caisse nationale de la sécurité sociale ; respecter l'attribution du salaire minimum ; être transparent en

18. Les propos tenus en dialecte marocain par l'interviewé ont été traduits par Abdelfettah Benchenna.

19. Discours royal du 30 juillet 2004.

20. Document du ministère de la Communication, 2012.

21. Comme en France, il existe au Maroc une Commission Paritaire de la Presse écrite (CPPE) qui décide d'attribuer ou non des numéros aux titres de la presse papier et électronique.

matière des chiffres de diffusion des exemplaires imprimés ; rendre public le bilan annuel, prouver les dépenses et respecter le nombre minimum des journalistes salariés de l'entreprise. Le contrat-programme stipule en effet que « la publication ou l'entreprise de presse écrite doit employer au moins un rédacteur en chef, 7 journalistes professionnels et 7 employés pour les quotidiens ; un rédacteur en chef, 4 journalistes professionnels et 5 employés pour les hebdomadaires ». Ces critères et leur respect suscitent également régulièrement des débats. L'aide financière de l'État à la presse écrite papier non partisane, et à la presse en ligne depuis 2015, devient un enjeu d'autant plus important pour beaucoup de sociétés éditrices qu'elles sont à la recherche d'un équilibre financier en raison du recul incessant de recettes de vente au numéro.

LES NOUVEAUX USAGES DU CONTRÔLE JURIDIQUE ET POLICIER

Par-delà les modes de contrôle liés à l'organisation même de l'économie de la presse, les institutions étatiques marocaines ont imposé à nouveau des mesures plus restrictives à partir du milieu des années 2000 puis, pour la presse en ligne, à partir des mois qui ont suivi le « mouvement du 20 février » 2011. Les procédures judiciaires récurrentes contre des responsables de sites web en témoignent, tout comme la réorganisation juridique et politique du champ journalistique à travers la refonte du « code de la presse » en 2016. Les travaux d'Ahmed Hidass (2000, 2016) pointent précisément les différences entre les textes et les pratiques dans une perspective historique. Formellement, comme d'autres pays dits « semi-autoritaires » pour reprendre l'expression de Marina Ottaway (2004), le Maroc dispose d'un cadre juridique favorisant la « liberté de la presse » et la « liberté d'expression ». La Constitution de 2011 prévoit expressément dans son article 28 que la « liberté de la presse est garantie et ne peut être limitée par aucune forme de censure préalable²² ».

22. Contrairement à la presse papier étrangère, la presse nationale semble être épargnée d'une telle sentence depuis 2009. Selon la nouvelle loi relative à la presse et à l'édition, en vigueur depuis le 10 août 2016, « la saisie administrative » concerne seulement la presse

Le contrôle juridico-administratif de l'exercice du métier de journaliste

Une des principales manières de peser sur l'activité journalistique pour l'État marocain est l'encadrement légal de l'espace professionnel lui-même. La régulation des conditions d'entrée et d'exercice dans la profession est historiquement un instrument important. Tout d'abord, au Maroc, l'attribution et le retrait de la carte professionnelle font l'objet d'une procédure administrative auprès du ministère de la Communication et non d'une commission paritaire patronale et syndicale comme en France. La détention de la carte n'est pas obligatoire dans les faits mais sa non-détention peut avoir deux effets importants. Le premier concerne le journaliste lui-même. Comme l'écrit Ahmed Hidass, « la carte de presse ne permet certes pas grand-chose quant à la recherche de l'information, mais sans cette fameuse carte, un correspondant de presse n'est rien devant l'administration. Il ne peut filmer un événement, mener une enquête ou tendre le micro à des grévistes. Il lui faut une autorisation administrative » (Hidass, 2000, p. 213). Une des logiques des autorités consiste donc, comme le rapportent plusieurs enquêtés, à refuser ou à ralentir la délivrance de la carte professionnelle.

Ensuite, il est désormais indispensable pour les supports électroniques qui diffusent de la vidéo d'obtenir également « une autorisation de tournage (...) valable pour une année, renouvelable, délivrée par le Centre cinématographique marocain » comme le prévoit l'article 35 de la loi 88-13 relative à la presse et l'édition (2016). Ce contrôle des images diffusées sur les supports numériques, notamment les vidéos en ligne, est devenu le principal enjeu pour les autorités, dans un pays où il n'y a pas de chaînes de télévision

étrangère qui ne se respecte pas la réglementation marocaine (articles 30 et 31). Cette sanction est également mobilisée quand il est question de « contenus érotiques ou pornographiques ou susceptibles d'être exploités en vue d'inciter au proxénétisme, à la prostitution ou aux abus sexuels sur les mineurs » (articles 73 et 74). Il en va de même pour des contenus « incitant à la débauche, à la prostitution, à la criminalité ou à la consommation ou au trafic des stupéfiants, de psychotropes, de boissons alcooliques ou du tabac » (articles 79 et 80).

d'information en continu et où les chaînes existantes proposent des journaux télévisés très institutionnels. Le second effet de cette non-accréditation concerne l'employeur. En effet, la loi 89-13 (2016) relative au statut des journalistes professionnels prévoit dans son article 11 qu'il « est interdit à toute entreprise de presse d'employer, pour une durée de plus de trois mois, des journalistes auxquels la carte de presse professionnelle, au titre de l'année en cours, n'a pas été délivrée ou n'a pas fait l'objet de demande à cet effet ». Ce n'est pas vrai dans les faits mais la menace de sanction existe.

La constitution des « lignes rouges » intérieures et extérieures

Cependant, les instruments juridiques les plus contraignants sont surtout liés aux « lignes rouges » nationales qui délimitent fortement l'espace du pensable²³, c'est-à-dire des discours publics autorisés dans l'espace journalistique, une des « compétences » des journalistes sur place consistant à savoir en « jouer » s'ils veulent continuer de travailler sur le territoire national. Elle est bien résumée par ce journaliste, qui a créé plusieurs titres à des périodes différentes et qui raconte la constitution de leur financement : « à chaque fois la même question se pose : comment vous allez traiter le problème de Sahara ? Comment vous allez traiter la monarchie ? Donc les gens nous disaient : oui on va vous aider, mais on attend que votre journal soit lancé ». Il existe une forte autocensure en raison de la menace de peines lourdes : emprisonnement, interdiction d'exercice de la profession, amendes très élevées, voire départ vers l'étranger lorsque les « lignes rouges » sont franchies. À partir d'un travail documentaire sur la presse marocaine, d'un traitement du matériel consigné par Abdelaziz Nouaydi (2010) sur les procès à l'encontre de journalistes et des entretiens réalisés dans le cadre de cette enquête, on peut dégager les principales logiques de la législation et de la jurisprudence en vigueur depuis les années 2000 pour délimiter cet espace du pensable. La principale nouveauté est que la dernière version du code de la presse

23. Comme l'explique Pierre Bourdieu à propos du champ politique en général, celui-ci « exerce en fait un effet de censure en limitant l'univers du discours politique et, par-là, l'univers de ce qui est pensable politiquement » (Bourdieu, 1981, p. 4).

et de l'édition prévoit désormais explicitement le cas de la presse électronique qui permet, selon un directeur de publication digitale, « un contrôle juridique enfin, pour pouvoir attaquer parce qu'en fait il n'y avait pas de texte, il n'y avait pas de base ».

La délimitation des « lignes rouges » est résumée dans la « charte éthique » du site électronique Le360 : « Tout en défendant les grandes valeurs universelles, la rédaction de Le360 respecte les valeurs qui sous-tendent la société marocaine : l'islam tolérant, l'unité de la nation, riche de ses particularités, et la monarchie comme ciment de la nation »²⁴. Ces rappels sont présents dans plusieurs textes en lien avec la presse. Ainsi, l'article 179 du Code pénal (2016) prévoit de fortes amendes et des peines d'emprisonnement pour « une diffamation, injure ou offense envers la personne du Roi ou la personne de l'Héritier du Trône ou une violation du respect dû au Roi » ou « envers la vie privée des membres de la famille royale ». De même, l'article 267-5 précise que « quiconque porte atteinte à la religion islamique, au régime monarchique ou incite à porter atteinte à l'intégrité territoriale du Royaume » pourrait être condamné à des amendes et des peines d'emprisonnement. Enfin, la loi 88-16 sur la presse et l'édition prévoit dans ce cas « la suspension » (art. 104), « la saisie de tout numéro de publication périodique ou le retrait du contenu journalistique » et le blocage de « l'accès » à un journal électronique (art. 106).

La première série de lignes rouges est liée à la monarchie en tant qu'institution et personne, c'est-à-dire plus largement à l'État. C'est ainsi que « l'atteinte au régime monarchique » a été avec « l'atteinte à l'ordre public » à l'origine des poursuites contre Abdelaziz Koukas, directeur de l'hebdomadaire arabophone *Al Oussbouia El Jadida* [Le nouvel hebdomadaire] en 2006 après la publication d'un entretien en 2005 avec Nadia Yassine, porte-parole du mouvement islamiste *Al Adl Wal Ihsane* [Justice et bienfaisance], dans lequel elle se

24. <http://fr.le360.ma/qui-sommes-nous>, consulté le 25 septembre 2017.

prononçait en faveur d'un régime républicain au Maroc²⁵. L'atteinte à l'image du roi peut être un autre interdit comme le montre, en 2009, l'interdiction des hebdomadaires respectivement francophone et arabophone *TelQuel* et *Nichane* [Tout droit] à la suite de la publication d'un sondage concernant Mohammed VI (plébiscité à 91 %), réalisé en partenariat avec le quotidien français *Le Monde*²⁶. Le ministre de la Communication de l'époque, Khalid Naciri, a alors expliqué à l'AFP que la « monarchie marocaine ne peut faire l'objet d'un débat, même par voie de sondage » (Rouach, 2009). Le 1^{er} août 2009, le personnel de l'imprimerie Idéale à Casablanca a ainsi été évacué par la police, et les 50 000 exemplaires de chaque titre détruits sur l'ordre du ministre de l'Intérieur (*Le Journal*, 2009, p. 20).

L'image du roi a été aussi jugée atteinte quand Ahmed Reda Benchemsî, responsable de *TelQuel* et *Nichane*, a consacré un éditorial critique à l'égard d'un discours du souverain, paru en français et en dârija sous le titre « Où tu m'emmènes, mon frère ? » (« *Fayn ghadi bia khouya ?* »), en référence à une chanson du groupe Nass el Ghiwane sur le malaise de la jeunesse marocaine des années 1970 (*Nichane*, 2007). Il a été poursuivi en 2007 pour « manquement au respect dû à la personne du roi ». Traiter de la santé du monarque peut être aussi considéré comme une atteinte à son image. En effet, Driss Chahtane, directeur de l'hebdomadaire *Al-Michaâl* [Le flambeau] a été condamné en 2009 à un an de prison ferme, contre trois mois pour deux journalistes de sa publication, pour des articles évoquant la santé du roi fragilisée durant le mois de Ramadan.

Plus largement, la famille royale est un enjeu central. Par exemple, en 2007, l'édition du 26-27 septembre du quotidien populaire arabophone *Akhbar Al Yaoum* [Les nouvelles du jour] est saisie suite à la publication d'une caricature représentant le cousin du roi qui

25. Il va de soi que, chaque affaire étant spécifique, il faudrait pouvoir décrire sa genèse et les prises de position qu'elle a suscitées mais il s'agit ici plus modestement de dégager quelques processus généraux sur les logiques de contrôle du champ du pouvoir marocain.

26. http://www.lemonde.fr/afrique/article/2009/08/03/maroc-le-sondage-interdit_1225217_3212.html

vient de célébrer son mariage avec Anissa Lehmkuhl, fille d'un ancien attaché militaire allemand en poste au Maroc²⁷. Le quotidien est accusé d'avoir eu « recours à l'utilisation tendancieuse du drapeau national (...) en faisant outrage à l'emblème du royaume » et « l'utilisation de l'étoile de David dans la caricature suscite (...) des interrogations sur les insinuations de ses auteurs et dénote des penchants d'antisémitisme flagrant »²⁸. Khalid Gueddar, l'auteur de la caricature, et Taoufik Bouachrine, le directeur de publication, ont été condamnés à une amende conjointe de 100 000 dhs (*Le Journal*, 2009, p. 18).

La critique des institutions de l'État qui représentent la monarchie constitue également *de facto* une « ligne rouge ». L'article 84 de la loi 88-13 sur la presse et l'édition prévoit en effet de fortes amendes pour la diffamation ou l'injure à l'égard de plusieurs institutions et leurs employés, c'est-à-dire :

les cours, les tribunaux, les armées de terre, de mer ou de l'air, les corps constitués ou organisés ou les administrations publiques du Maroc ou envers un ou plusieurs ministres, à raison de leur fonction ou de leur qualité, ou envers un fonctionnaire, un agent dépositaire ou auxiliaire agent de l'autorité publique, toute personne chargée d'un service ou d'un mandat public temporaire ou permanent, un assesseur ou envers un témoin à raison de sa déposition.

Cette attention à l'égard du respect des représentants de l'État est d'autant plus forte quand il s'agit des services de sécurité, qu'ils soient militaires ou policiers, ou de la justice. Parmi les exemples emblématiques, figure le cas de Rachid Niny qui a été emprisonné en 2011 pendant un an pour « désinformation », à la suite d'articles portant sur la Direction générale de la surveillance du territoire (DGST, service de renseignement marocain), publiés dans le quotidien arabophone à

27. « Au bas de la Une surgit une caricature, avec une légende, comme pour ne pas s'y tromper, "Moulay Ismaïl sur la âmaria" [Nda : chaise à porteurs sur laquelle sont transportés les mariés]. Le fond rouge frappé d'une étoile verte renvoie au drapeau national. Sauf que l'étoile n'est pas la nôtre, mais l'étoile de David qui orne la bannière israélienne. Bien qu'elle ne soit visible qu'aux deux tiers, on la devine aisément dans sa totalité. Le Prince, lui, en jellaba et tarbouche, fait, ostensiblement, le salut hitlérien », décrit un journaliste de *Maroc-hebdo* (Mansour, 2009).

28. <http://www.maghress.com/fr/marochebdo/123101>, consulté le 11 février 2021.

forte diffusion *Al Massae* [Le soir] qu'il dirigeait à l'époque. En juin 2015, Hamid El Mahdaoui, directeur du site *Badil.info* [L'alternative] très critique à l'égard du pouvoir politique, a été également condamné à quatre mois de prison avec sursis en plus d'une amende de 100 000 dirhams, suite à une plainte pour diffamation du directeur de la DGSN de l'époque. Il avait décrit l'implication des forces de l'ordre dans un cas de torture. En 2017, il a été condamné, initialement à trois mois de prison ferme, pour avoir incité à manifester le 20 juillet à Al Hoceima durant les « émeutes du Rif ». En septembre de la même année, la Cour d'appel d'Al-Hoceïma a multiplié par quatre la peine initiale²⁹.

Comme dans d'autres pays, notamment en Afrique (Frère, 2016 : 185 ; Dris, 2016 : 280), les expressions de « sécurité nationale » ou d'« ordre public » sont fréquemment utilisées pour sanctionner la production journalistique. De même, « l'apologie du terrorisme » comme chef d'accusation est apparue le 28 mai 2003 suite à l'adoption de la loi anti-terroriste, consécutive aux événements du 16 mai 2003 à Casablanca³⁰. Elle a été réactivée dans les accusations portées à l'encontre d'Ali Anouzla en 2013. Le directeur de la version arabophone du site d'information *Lakome* [Pour vous] a été incarcéré par le procureur du roi pour « assistance matérielle », « apologie » et « incitation à l'exécution d'actes terroristes », suite à la publication sur le site d'information d'un lien vers une vidéo de propagande d'Al Qaïda au Maghreb Islamique qui figurait sur le site du quotidien espagnol *El País*. Le support (versions française et arabe) a été ensuite fermé et il est réapparu en 2014 sous un autre titre, *Lakome 2*, et avec des moyens plus modestes.

29. <https://rsf.org/fr/actualites/la-peine-du-journaliste-marocain-hamid-el-mahdaoui-alourdie-en-appel>, consulté le 28 mai 2018.

30. Ces attentats, perpétrés par de jeunes hommes issus du quartier populaire de Sidi Moumen à Casablanca qui se sont fait exploser, ont visé l'hôtel Safir, un restaurant près du consulat de Belgique, un ancien cimetière juif, un club de la « communauté juive » et le restaurant Casa de España où le plus grand nombre de victimes a été enregistré. 45 personnes sont décédées.

Les ministres, ou ceux qui occupent des fonctions officielles incarnant l'État, sont aussi très protégés par les textes. En 2012, quand le journaliste Taoufik Bouachrine a révélé « l'affaire » des primes que l'ex-ministre des Finances, Salaheddine Mezouar, et le trésorier général du Royaume du Maroc, Nourredine Bensouda, s'étaient mutuellement consenties, en se fondant sur des documents provenant d'informateurs au sein même du ministère des Finances, une enquête fut diligentée par le ministre de la Justice. Le journaliste persistant dans son refus de divulguer ses sources, les enquêteurs réussirent à retracer ses appels téléphoniques vers deux employés du ministère des Finances qui furent livrés à la justice pour « divulgation de secrets professionnels » et perdirent leur emploi³¹.

Mais au-delà des représentants des institutions de l'État monarchique marocain, certains hommes d'affaires, qui incarnent le *Makhzen*³² et sont proches du roi ou de ses représentants, sont de plus en plus régulièrement à l'origine des poursuites contre des journalistes. Par exemple, le 22 juin 2015, Ahmed Najim, le directeur de publication du site d'actualité *Goud.ma*, a été jugé coupable d'« injure » et de « diffamation » à l'égard de Mounir Majidi, un homme d'affaires marocain qui occupe le poste de secrétaire particulier du roi Mohammed VI. Celui-ci avait porté plainte parce que le site avait inclus dans sa revue de presse quotidienne le résumé succinct d'un article paru dans une autre publication, l'hebdomadaire *Maghrib Al Yaoum* [Le Maroc d'aujourd'hui], dans lequel il était accusé de corruption dans le cadre de ses activités d'homme d'affaires. Le tribunal a ordonné au site d'actualité et à son directeur de publication de verser de lourds dommages et intérêts, 500 000 dirhams marocains (soit près de 50 000 euros). Au cours de la même année 2015, c'est encore Taoufik Bouachrine, le directeur du quotidien populaire arabophone *Akhbar Al Youm* [Les nouvelles du jour], qui a été condamné en première instance à deux mois de prison avec sursis et 1,6 million de dirhams de

31. Voir notamment : <https://www.maghress.com/fr/lakomefr/1283>

32. Au Maroc, le *Makhzen* désigne l'appareil étatique.

dédommagement à payer au patron d'un groupe multimédia Ahmed Charai et au journaliste américain Richard Minter. Ces derniers ont déposé deux plaintes pour « diffamation » et « fausse information » contre l'éditeur d'*Akhbar Al Ayaoum*, suite à la publication d'un éditorial (« Un journaliste américain demande 200 000 DH pour attaquer le gouvernement Benkirane à Washington »)³³ où celui-ci accuse Ahmed Charai et Richard Minter de collusion avec les services secrets marocains pour écrire à charge contre le gouvernement dirigé par le Parti de la justice et du développement (PJD).

La deuxième série de « lignes rouges » est connexe, touchant à l'Islam, la religion dominante qui est incarnée par le roi, « commandeur des croyants » et descendant du prophète. C'est aussi l'image du Maroc dans le monde musulman qui est souvent en jeu. Le cas le plus emblématique est « l'affaire Nichane » (Cohen, 2011). En décembre 2006, l'hebdomadaire *Nichane* qui est le seul publié en arabe dialectal a réalisé un dossier avec ce titre : « Comment les Marocains rient de la religion, du sexe et de la politique » (*Nichane*, 2006). Les deux coordinateurs, Driss Ksikes et Sanaa El Aji, ont été condamnés à trois ans de prison avec sursis et à une amende collective de 80 000 dirhams (environ 7 220 euros) par le tribunal de première instance de Casablanca (Garçon, 2007). Interdit pour deux mois, l'hebdomadaire a fermé par la suite.

La troisième série de « lignes rouges » a trait à l'intégrité territoriale, c'est-à-dire surtout à la défense du « Sahara marocain » (le « Sahara occidental » selon l'appellation de l'ONU). Là encore, elle est liée aux deux précédentes, les représentants de la monarchie ayant cherché à renforcer leur légitimité en utilisant la reconquête du Sahara en 1975 (« la marche verte » conduite par Hassan II) et en se posant comme les garants de l'unité nationale et de l'intégrité territoriale. C'est entre autres l'atteinte à cette ligne rouge qui explique l'une des plus fortes condamnations d'un journaliste au Maroc. En effet, Ali Lmrabet a été condamné à dix ans d'interdiction d'exercice du journalisme en 2005, suite à une plainte d'Ahmed Kheir, porte-parole de

33. <https://ledesk.ma/encontinuu/le-journaliste-taoufik-bouachrine-condamne-en-premiere-instance/>

l'Association des Parents des Sahraouis victimes de la répression dans les camps de Tindouf (sud-ouest algérien). La plainte s'appuyait sur les déclarations à l'hebdomadaire marocain *Al Moustaqil* [L'indépendant], selon lequel les réfugiés sahraouis de Tindouf « n'ont aucune envie de rentrer au Maroc »³⁴ et qu'ils n'auraient « aucune difficulté » à le faire. Les autorités marocaines soutiennent à l'inverse l'idée que les réfugiés sahraouis sont « séquestrés » par le Front Polisario, l'organisation qui lutte pour l'« indépendance » du « Sahara occidental ». De même en 2000, le newsmagazine francophone *Le Journal*, qui est alors imprimé en France, pour des raisons de qualité d'impression, a été saisi à l'aéroport de Marrakech pour avoir publié une interview du chef du Front Polisario, Mohamed Abdelaziz. Les exemplaires du numéro ont été détruits sur-le-champ. « Ils [Les gendarmes] sont allés en bout de piste et ils ont mis le feu au truc », raconte un responsable du magazine (Entretien, avril 2016).

Les « lignes rouges » sont enfin liées, comme dans de nombreux pays, au respect des institutions étrangères. La loi 88-16 sur la presse et l'édition prévoit en effet de fortes amendes pour des supports qui porteraient atteinte « à la personne et à la dignité » « des chefs d'État, des chefs de gouvernement, des ministres des affaires étrangères des pays étrangers » (art. 81) et « des agents diplomatiques ou consulaires étrangers accrédités ou commissionnés auprès de Sa Majesté le Roi » (art. 82). Si les cas de ce type sont plus rares, on trouve notamment la condamnation en 2009 de trois quotidiens arabophones (*Al Jarida Al Aoula* [Le premier journal], *Al Ahdath Al Maghribia* [Les nouvelles marocaines] et *Al Massae* [Le soir]), qui ont dû verser trois millions de dirhams de dommages et intérêts pour « atteinte à la dignité d'un chef d'État » au bénéfice du président libyen Mouammar Kadhafi.

34. https://www.lemonde.fr/international/article/2005/06/24/au-maroc-l-interdiction-d-exercer-du-journaliste-ali-lmrabet-est-confirmer_666009_3210.html

Le recours aux affaires pénales

Les affaires pénales semblent une autre manière de peser sur l'activité des journalistes. Les usages des textes juridiques ne renvoient pas seulement à des plaintes contre des journalistes dans l'exercice de leur profession mais, et c'est semble-t-il plus nouveau ou en tout cas plus fréquent, visent leur vie privée. Parmi les exemples les plus récents, le cas de Hicham Mansouri, chargé de projet au sein de l'Association marocaine des journalistes d'investigation, est très révélateur : il a été condamné en 2015 à dix mois de prison ferme pour « adultère » et vit désormais en Europe pour échapper à sa peine. La même année, le caricaturiste Khalid Gueddar a été condamné à trois mois de prison ferme pour « état d'ébriété sur la voie publique » et « atteinte à un corps constitué », en l'occurrence des policiers. Taoufik Bouachrine, responsable du quotidien *Akhbar El Yaoum* et du site *AlYaoum24*, a été inquiété à deux reprises concernant sa vie privée. Tout d'abord, il a fait l'objet d'un procès pour fraude fiscale à hauteur de 200 000 euros portant sur l'achat d'une maison à Rabat en 2007, mais le procès s'est achevé par un non-lieu. Ensuite, le 23 février 2018, il est arrêté et incarcéré, accusé de « traite d'êtres humains », « abus de pouvoir à des fins sexuelles », « viol et tentative de viol ». « Les accusations reposent sur des vidéos saisies dans le bureau du journaliste au moment de son arrestation et qui n'ont pas été rendues publiques. M. Bouachrine dément en bloc et se dit victime d'un « procès politique » (AFP, 2018).

D'autres formes moins visibles de contrôle de l'activité des journalistes, qui sont évoquées en entretien, sont également importantes, notamment les contrôles des services de police et de renseignement.

Alors qu'est-ce qu'on a eu comme pression qui aujourd'hui... Bon on a eu la visite traditionnelle des RG du quartier, bon je pense que ça c'est dans le cadre classique de leur boulot. Sinon, on a eu des embêtements quand même, on a essayé quand même d'avoir un environnement assez sympa, confort de travail, et on a eu l'inspecteur du travail qui est venu douze fois. Mais moi, je me disais que c'est peut-être pour le bakchich [...] la dixième fois [sous-entendu qu'il est venu], il me dit : "écoute, on me demande de venir, alors je viens, je ne veux pas d'argent, je veux rien du tout mais il faut que je note quelque chose". Alors il est

venu, c'était... une fois c'était l'extincteur, une fois c'était : "vous n'avez pas affiché les droits du travail pour le personnel". Tout le monde est déclaré, les étrangers ont leurs contrats, mais il m'a dit : "il faut que je trouve une faille parce que j'ai besoin d'avoir ça, de manière préventive", et ils ont besoin de savoir où sont les faiblesses, goulou [expression d'arabe marocain signifiant « je lui ai dit »] pour l'instant il y en a pas mais bientôt...

Responsable d'un site d'information, avril 2016.

* * *

Il en va ainsi des tentatives du contrôle des technologies, comme le piratage ou les tentatives de piratage des sites électroniques, l'interruption ou le ralentissement de la connexion réseau ou du réseau téléphonique, les contrôles inopinés de surveillance dans les rédactions ou encore les violences physiques à l'encontre de journalistes lors de manifestations.

Ce fort contrôle de l'offre d'informations au Maroc suscite des résistances sous différentes formes. Sur le territoire national, ce sont avant tout quelques titres papier et électroniques, ces derniers ayant peu de moyens, qui expriment une parole critique à l'égard du fonctionnement du champ du pouvoir marocain. Cependant, les poursuites régulières ou la menace de poursuite, notamment en cas de dépassement des « lignes rouges », favorisent une forte autocensure. Les réseaux sociaux fonctionnent de fait comme un espace de substitution, en particulier lorsqu'ils diffusent des commentaires et des informations politiques dans des vidéos lors des mobilisations. Les réseaux sociaux comme Facebook n'étant pas visés par la censure, on constate un décalage énorme entre la vigueur de la critique politique sur les réseaux sociaux – de la part notamment de journalistes et de militants politiques – et celle, bien plus policée, dans la presse papier et électronique nationale. Les espaces médiatiques nationaux étrangers (notamment la France et l'Espagne) comme transnationaux (notamment en langue arabe comme la chaîne *Al Jazeera*) jouent, eux aussi, ce rôle d'espace de substitution, même si leurs correspondants sont aussi soumis *de facto* à une autocensure.

BIBLIOGRAPHIE

- BENCHENNA Abdelfettah, KSIKES Driss & MARCHETTI Dominique (2017), « La presse au Maroc : une économie très politique. Le cas des supports papier et électronique depuis le début des années 1990 », *Questions de communication*, 32, pp. 239-259.
- BENNANI-CHRAÏBI Mounia (1997), « Le Maroc à l'épreuve du temps mondial », in Z. Laidi (dir.), *Le Temps mondial*, Bruxelles : Éd. Complexe, pp. 105-141.
- BENNANI-CHRAÏBI Mounia (2013), « L'espace partisan marocain : un microcosme polarisé ? », *Revue française de science politique*, vol. 63, n°6, pp. 1163-1192.
- BENSLIMANE Mehdi (2015), *Presse « indépendante » et pouvoir. Le Journal (1997-2010) promoteur du trône au Maroc. Une psycho-socio-anthropologie historique du journalisme politique*, Thèse en science politique, Université de Grenoble-Alpes.
- BOURDIEU Pierre (1981), « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°s 36-37, pp. 3-24.
- CHADWICK Andrew (2013), *The Hybrid Media System: Politics and Power*, New York : Oxford University Press.
- CHUPIN Ivan & DAUCÉ Françoise (2016), « Par-delà la contrainte politique ? », *Réseaux*, n° 199, pp. 131-154.
- COHEN Anouk (2011), « La langue du silence dans le Maroc urbain », *Revue de l'histoire des religions*, n° 2, pp. 245-263.
- DAOUD Zakia (2007). *Les années Lamalif : 1958-1988, trente ans de journalisme au Maroc*. Naples : Tarik éditions-Senso Unico.
- DAUCÉ Françoise (2014), « Le journalisme en ligne en Russie : Les jeux ordinaires de la contrainte politique », *Études du CERI*, n° 203, pp. 1-38.
- DOBRY Michel (2000), « Les voies incertaines de la transitologie. Choix stratégiques, séquences historiques, bifurcations et processus de "path dependence" », *Revue française de science politique*, vol. 50, n°s 4-5, pp. 585-614.
- DRIS Cherif (2017), « La presse algérienne : une dérégulation sous contraintes. Les nouvelles formes de contrôle ou la "main invisible" de l'État », *Questions de communication*, n° 32, pp. 261-286.

- DUFY Caroline & THIRIOT Céline (2013), « Les apories de la transitologie : quelques pistes de recherche à la lumière d'exemples africains et post-soviétiques », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 20, n° 3, pp. 19-40.
- FRÈRE Marie-Soleil (2016), *Journalismes d'Afrique*, Bruxelles : De Boeck.
- HIDASS Ahmed (2000), « Le statut de journaliste professionnel au Maroc », *Les cahiers du journalisme*, n° 8, pp. 204-226.
- HIDASS Ahmed (2016), « Quand "l'exception" confirme la règle. L'encadrement juridique de la liberté de la presse écrite au Maroc », *L'Année du Maghreb*, n° 15, pp. 29-44.
- KRYZHANOUSKI Yauheni (2017), « Gouverner la dissidence. Sociologie de la censure sous régime autoritaire: le cas du rock contestataire biélorusse », *Critique internationale*, n° 76, pp. 123-145.
- KSIKES Driss (2014), « Chronique des liens contrastés entre médias et pouvoirs au Maroc », *Economia.ma*, 21, pp. 25-31.
- NAÏMI Mohamed (2016), « Liberté de presse écrite au Maroc: l'évolution au regard de l'évaluation », *L'Année du Maghreb*, n° 15, pp. 45-60.
- NOUAYDI Abdelaziz (2010), *Guide à l'intention des Journalistes et des Avocats*, Rabat : Friedrich Ebert Stiftung.
- OTTAWAY Marina (2003), *Democracy challenged. The Rise of Semi-authoritarianism*, Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace.
- SAID Mohammed (2005), *La liberté de la presse, la déontologie et les conditions d'exercice du journalisme au Maroc. Étude par sondage*, Rabat : Friedrich Ebert Stiftung.
- SEFRIOUTI Kenza (2013), *La revue Souffles 1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca : Éditions du Sirocco.
- SCHLEMMER Bernard (2002), « L'enseignement et la jeunesse vus par l'intelligentsia marocaine », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, n° 1, 2002, pp. 57-86.
- VAIREL Frédéric (2007), « La transitologie, langage du pouvoir au Maroc », *Politix*, n° 80, pp. 109-128.

PRESSE

Agence France Presse (2018), « Prison ferme pour une Marocaine niant avoir porté plainte pour harcèlement sexuel », 24 avril.

AMAR Ali (2017), « n° 176. L'Etat lézardé par la vidéo humiliante de Zafzafi », *Le Desk*, 11 juillet, URL : <https://ledes.ma/enclair/letat-lezarde-par-la-video-humiliante-de-zafzafi/>

BENCHEMSI Ahmed Reda (2009), « Ce n'est pas une guerre, c'est un massacre », *TelQuel*, n° 392, 3-9 octobre, p. 4.

GARÇON José (2007), « Le Maroc ne goûte pas les blagues sur l'islam et le roi », *Libération*, 12 janvier.

JAMAÏ Aboubakr (2017), « Au Maroc, le Rif défie le roi », *Le Monde Diplomatique*, juillet, p. 9.

Le Journal (2009), n° 416, 7-13 novembre.

Maghreb Confidentiel (2009), « La main de Majidi dans la diffusion de la presse », n° 899, 29 octobre.

Maghreb Confidentiel (2015), n° 1150, 2 avril.

MANSOUR A. (2009), « Presse et pouvoir, divorce à la marocaine », *Maroc Hebdo*, 2 octobre.

Nichane (2006), n° 91, 9-15 décembre.

Nichane (2007), n°s 113-114, 4 août.

ROUACH Hervé (2009), « Sondage sur Mohamed VI : Paris critique l'interdiction de journaux au Maroc », *Agence France Presse*, 4 août.

**FAIRE LA « MORALE »
DANS L'ÉDITION LITTÉRAIRE :
LES ENJEUX AUTOUR DE LA
« PROTECTION » DE LA « JEUNESSE »**

&ÉTudes Travaux 2020



S'AUTO-CENSURER QUAND ON ÉCRIT POUR DES ADOLESCENTS

LE CAS DE L'ENSEMBLE ROMANESQUE *VIRUS*

FLORENCE ELOY* & TOMAS LEGON**

* CIRCEFT-ESCOL, CENTRE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHE

« CULTURE, ÉDUCATION, FORMATION, TRAVAIL »,

UNIVERSITÉ VINCENNES-SAINT-DENIS

** CEMS – CENTRE D'ÉTUDES DES MOUVEMENTS SOCIAUX, EHESS/CNRS

Une des spécificités de la littérature « jeunesse » est de se définir et de s'organiser, artistiquement et professionnellement, en fonction de l'âge du public qu'elle vise. D'un côté, les adolescents se voient proposer une abondante offre culturelle labellisée « pour jeunes », qui participerait à les rendre autonomes (Sohn, 2001). De l'autre, ils sont également fréquemment pensés par les « adultes » (parents, producteurs culturels, médias...) comme « influençables », sans défenses cognitives face aux objets culturels (Pasquier, 1999) et donc « à protéger ». Autrement dit, ils sont considérés comme des individus « à former », aussi bien en tant que citoyens que consommateurs culturels (Chamboredon & Fabiani, 1977)¹.

Partant, il s'agit de mettre au jour la façon dont les acteurs de la chaîne de création d'un ensemble romanesque destiné aux adolescents intègrent et articulent, consciemment ou non, ces deux définitions sociales de l'adolescence. Nous nous arrêterons, plus précisément, sur les mécanismes présidant à l'intériorisation de contraintes de création, notamment au travers des désaccords ou discussions autour du « mode d'adressage² » (Brougère & François, 2018) à faire prévaloir dans la conception des œuvres, et à la façon dont la question de la responsabilité des auteurs et des éditeurs se pose d'un point de vue légal mais aussi moral (Sapiro, 2011). Ces logiques sont le produit des rapports de force existant entre ces différents acteurs. Si on pouvait de prime abord imaginer une division du travail dans laquelle l'éditeur encadre et censure la liberté créatrice de l'auteur pour l'amener à produire un texte « vendable », il apparaîtrait que l'interaction entre ces deux acteurs ne suit pas une chaîne aussi linéaire, ni une

1. Si ces représentations ont été mises au jour par Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani au sujet de l'enfance en général, force est de constater qu'elles trouvent également leur déclinaison sur la sous-catégorie d'âge que constitue l'adolescence.

2. Cette expression renvoie à la « façon dont un produit, dès sa conception, prend en compte son destinataire que cela soit de façon organisée et rationnelle ou intuitive et fantasmée », et en particulier, dans le cas des biens culturels en direction de l'enfance, la « façon dont le concepteur, créateur / auteur / designer (selon le type de produit), prend en compte le destinataire enfant dans la façon dont il conçoit le produit, dont il le dessine, dont il imagine sa réception, sa consommation, son usage. » (Brougère et François, 2018, p. 11).

répartition des rôles aussi stricte. Les contraintes créatives associées au mode d'adressage concernent autant l'un que l'autre. Il est ainsi plus intéressant de se demander comment fonctionne ce processus interactionnel et comment, par exemple, l'éditeur colore, stimule ou modifie une contrainte qui existe déjà dans la manière dont l'artiste voit son travail de création. L'enjeu de la responsabilité portée par l'auteur et par l'éditeur se pose d'autant plus pour ce segment de la littérature qu'il existe une loi spécifique à son sujet, vieille de 70 ans, où est stipulé ce que les textes s'adressant principalement aux jeunes peuvent contenir³. Néanmoins, bien en amont d'une censure légale, c'est *via* l'autocensure décrite plus haut que les textes produits vont *in fine* rester dans leur immense majorité dans le cadre légal.

Une première partie abordera la manière dont ces acteurs présentent explicitement les contraintes de leur travail créatif : la « liberté de création » et la vision d'un lecteur « capable », qui ne serait pas particulièrement différent d'un lecteur adulte, tendent à dominer les discours et les analyses réflexives fournies par les enquêtés sur leur propre travail. Une seconde partie reviendra sur tous les aspects à travers lesquels le sociologue peut pourtant voir une forme d'autocensure, justifiée par l'âge du public auquel est destinée l'œuvre. Cette autocensure est d'autant plus efficace qu'elle est intégrée à des routines de travail, à travers par exemple des « codes du genre » ou la perception d'une mission ou d'une responsabilité de « formation » d'un public jeune.

Cette contribution s'appuie sur une enquête réalisée au départ autour d'une étude de cas, celle d'un ensemble romanesque qu'on nommera *Virus*⁴, composé de quatre ouvrages d'auteurs distincts, racontant chacun la même histoire du point de vue d'un des quatre héros. Des entretiens ont été menés (par Stéphane Bonnéry, Florence Eloy, Muriel Mille et Tomas Legon) auprès des quatre auteurs ainsi

3. Ou plutôt doivent ne pas contenir : Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

4. L'ensemble des noms des personnes impliquées dans le projet *Virus* ont été anonymisés, ainsi que les titres des œuvres citées dans les entretiens (sauf les classiques).

que des employés des deux maisons d'édition qui publient les livres. Le choix s'est porté sur ces œuvres parce qu'elles se situent à la croisée de logiques de « production élargie » – elles bénéficient d'un réseau de diffusion très large et il s'agissait pour les différents acteurs y ayant contribué de probables best-sellers –, et de « production restreinte » du fait des ambitions littéraires portées par les auteurs, qui se traduisent dans des manières d'écrire spécifiques : faire référence à des œuvres patrimoniales, privilégier un style sophistiqué (Bourdieu, 1992). C'est dans ce cadre qu'il faut recontextualiser les relations entre éditeurs et auteurs : si les premiers ont un poids non négligeable sur la définition des contenus, ils doivent néanmoins ménager la manière dont les auteurs conçoivent leur projet artistique. À l'instar de la démarche de Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani, l'enjeu de ce chapitre est donc également de relier le sous-champ de la littérature jeunesse en question aux définitions sociales de l'adolescence qui y prévalent.

Pour ce faire, nous mobiliserons ici surtout les entretiens réalisés auprès des individus qui interviennent sur le contenu lui-même. Nous nous appuierons beaucoup sur des moments où les enquêtés parlent de leur travail en général, en tant qu'auteurs ou éditeurs « jeunesse », et leurs propos ne concernent pas spécifiquement *Virus*, mais souvent des segments de la production jeunesse proches voire identiques à celui dans lequel a été créé cet ensemble romanesque.

LE RÉCIT ENCHANTÉ D'UNE CRÉATION « LIBRE » ARTICULÉ À CERTAINES DÉFINITIONS DU LECTEUR

Les travaux sur les intermédiaires du travail artistique ont montré que ces derniers se situaient « à la frontière de l'art et du commerce » (Lizé, Naudier & Roueff, 2011). C'est notamment le cas du secteur de l'édition, en prise à la fois avec les enjeux marchands et des dimensions purement littéraires (Mathieu, 1994). Plus ces intermédiaires sont proches du pôle de la création, plus ils tendent à mettre à distance les notions de marketing, de profit, de rentabilité ou de calcul économique dans leur travail, pour insister sur une forme de désintéressement et de création qui ne répond à aucune autre exigence

qu'à elle-même : l'art pour l'art ou « l'écriture pure », comme le dit une enquêtée.

Ce constat vaut également pour notre terrain même s'il s'inscrit dans un sous-champ défini par l'âge de son public où, de fait, la question du lecteur se pose de manière particulièrement prégnante, y compris chez les auteurs et les éditeurs. Concrètement, cela passe par un discours, dont on verra qu'il est vite nuancé ou remis en question, consistant à valoriser la primauté de l'auteur, sa liberté créatrice, celle-ci s'articulant à l'affirmation de s'adresser à un lecteur universel, ou du moins à un public capable de discernement et d'autonomie auquel on peut « tout dire ».

Un auteur libre de créer s'adressant à un lecteur universel

Concernant la liberté de création, les premiers intéressés sont les auteurs. Une partie importante de la grille d'entretien visait à comprendre comment l'anticipation de la réception les conduisait à façonner leur texte d'une certaine manière. Les procédés par lesquels ils s'adressent aux lecteurs, bien qu'identifiables dans le récit que font les quatre écrivains de leurs pratiques d'écriture, ne se présentent en aucun cas comme un ensemble de recettes visant à toucher le plus efficacement une cible d'âge donnée, dans une logique purement marketing. Les auteurs insistent ainsi largement sur le fait qu'ils n'ont pas constamment en tête leurs publics et qu'il ne s'agit en aucun cas pour eux de faire correspondre leur production littéraire à leurs attentes, comme le souligne l'un des auteurs : « Ce serait dommage et ce serait idiot, je pense, pour espérer, enfin je sais pas, que ça fonctionne mieux, de se contraindre finalement... Moi j'écris comme j'ai envie, et puis après... » (Marc, auteur).

Cette vision du travail de création littéraire correspond à certaines définitions du lecteur. Ainsi, quand les auteurs ne présentent pas le processus de création comme détaché de la préoccupation des publics, dans une logique d'aspiration à l'autonomie du champ artistique qu'on ne s'attendrait pas forcément à trouver dans le cas d'un best-seller de la littérature *Young Adult*, c'est un lecteur universel qui

sous-tend cette conception du processus d'écriture. Ainsi, les auteurs de la série *Virus* mettent en avant l'idée d'une universalité du « bon texte » qui, même clairement inscrit dans ce sous-espace de la littérature, ne se limite pas aux publics adolescents. Ce discours est souvent lié à une logique de défense de leur statut d'auteur. C'est le cas de cette auteure qui s'appuie ici sur les classiques étiquetés « jeunesse » pour montrer la légitimité de ce pan de la littérature :

J'ai envie quand même que les gens voient que cette littérature Jeunesse qu'on déprécie tellement, elle a ses racines dans la littérature classique, et une littérature qui peut-être aujourd'hui serait publiée en Jeunesse, qui plus est. Voilà, Oliver Twist aujourd'hui serait publié en Jeunesse ; Le hussard sur le toit, qui sait ? [...] Donc euh... C'est un p'tit peu un p'tit message, subliminal, pour dire : "Voilà, on vient pas de rien quoi...". C'est dommage qu'on appelle ça "pour la jeunesse" en fait, pourquoi... Y'a tellement d'adultes qui le lisent en plus...

Laetitia, auteure, 31 octobre 2015.

De même, chez les personnes qui évaluent la qualité des livres (systématiquement des adultes), leur travail n'implique pas de se mettre à la place d'un adolescent : on met en avant l'idée d'une transversalité et d'une universalité du « bon texte » entre adultes et adolescents. La littérature jeunesse ne doit pas être une littérature « en plus petit », en moins riche, etc. :

Séverine : Moi, je crois toujours qu'un bon texte de jeunesse, y compris un album, doit être assez riche, assez conséquent pour plaire à tous les âges, en fait. Donc...

Nathalie : Mmh... [Silence] De la même manière que..., fin, chacun avec son niveau de lecture : si on va au cinéma en famille, on peut tous ne pas avoir aimé la fin, peut-être pour des raisons différentes, mais il y a quand même une question de... [elle réfléchit] J'ai l'impression que c'est quand même un peu universel, les choses.

Séverine : Mmh... Moi aussi.

Nathalie : Que tout à coup, ben c'est... pas cohérent, bon ben on est déçu par l'incohérence, ou c'est... On s'attend à avoir une fin, et en fait, la fin, elle est tellement ouverte qu'on reste sur notre faim, voilà, sans mauvais jeu de mots, mais... Ça, je pense qu'on le partage tous plus ou moins.

Séverine : Mmh...

Enquêteur 1 : C'est-à-dire quelque chose dans le... dans l'œuvre, qui...

Nathalie : Ouais, après, cet exemple-là, il est compliqué, je sais pas si c'est le meilleur, mais...

Enquêteur 1 : Non, mais on comprend l'idée derrière les mots.

Enquêteur 2 : Mmh... il y a pas que la fin, oui.

Nathalie : Parce que la fin ouverte, voilà, c'est... Mais...

Enquêteur 2 : Mais inversement... "Fin, j'entends bien que, si c'est un bon roman, il y a pas de raison que les critères changent pour un ado.

Nathalie : Puis si je m'ennuie, un lecteur va s'ennuyer !

Deux éditrices ayant travaillé sur les manuscrits de *Virus*, 26 octobre 2015.

Concrètement, ces éditrices valorisent d'ailleurs comme une forme d'authenticité chez les auteurs avec lesquels elles travaillent le fait de ne pas écrire avec en tête une classe d'âge bien définie.

Séverine : Parce que, voilà, c'est..., un roman d'un auteur que j'aime beaucoup, qu'on a publié, qui s'était vraiment posé cette question au moment de l'écriture ; elle avait l'impression d'avoir écrit pour des 6-7 ans, parce que son personnage avait 6-7 ans. Et en fait, son roman demandait une vraie maturité, quoi, ça pouvait pas être pour des lecteurs de 6-7 ans. C'était vraiment pour des lecteurs de 10 ans. Mais...

Enquêteur : Ça, vous... vous le voyiez plus qu'elle ? Par exemple, dans le...

Séverine : Euh... Oui. Mais j pense qu'elle avait pas tellement pensé, en fait, au lecteur pour lequel elle écrivait, hein. Ça fait vraiment partie de ces auteurs qui écrivent ce qui, ce qu'ils ont au fond d'eux, sans trop réfléchir à qui le lira en face, quoi.

Par conséquent, dans les relations de travail avec les auteurs, il n'est pas question de leur imposer des recettes ou des manières de faire en lien avec l'âge du public, mais d'échanger sur un registre proprement littéraire. Tout en s'arrogeant le droit d'intervenir dans le processus de création en demandant ou en suggérant des modifications du texte, les directrices éditoriales mettent en avant un rôle consistant à aider l'auteur à être encore plus libre, plus authentiquement lui-même dans le processus de création, que s'il était seul. C'est le cas à propos d'une première fin de *Virus* qui leur semblait insatisfaisante :

Léna : Notre job d'éditeurs, c'est de dire ce qui cloche. Euh, on peut éventuellement avoir une suggestion, mais nous, on est éditeurs, on est pas auteurs. Donc ça... Nous, on est là pour être l'autre regard. Pour dire : "Ça, ça marche", "Ça, ça marche pas", "Ça, c'est génial", "Ça, on n'a pas compris", euh, "Ça, c'est long", "Ça, c'est trop court"... Et c'est ça, ce qu'on a dit. On a dit : "Il y a une fin qui fonctionne pas". On leur a pas dit : "La fin qui fonctionnerait, ce serait..." [...]

Enquêteur : Parce que là, vous avez l'impression de respecter vraiment l'idée de l'auteur, et de l'aider à aller vers son idée ?

Karine : Oui. Enfin, vers... vers son texte.

Léna : Vers son intention première [...] On est des accoucheurs, moi, je le dis tout le temps.

Deux directrices éditoriales en charge du projet, 26 octobre 2015.

Les interventions des éditeurs se font donc sur un registre proprement littéraire, c'est-à-dire bien loin des enjeux commerciaux ou encore dans une logique consistant à reprendre des aspects du texte qui pourraient paraître inadaptés pour le public visé.

*« On peut tout dire » / « Laisse-les lire » :
faire confiance aux capacités de lecture des adolescents*

La question du public « adolescent » réapparaît néanmoins très rapidement, sans qu'il soit question pour autant d'écrire en fonction de cette « cible », l'autonomie et la maturité de ce lectorat étant mises en avant. Ainsi, nos questions ont conduit les auteurs à faire une comparaison avec deux autres aspects du même métier : celui consistant à écrire pour les jeunes enfants (ce qu'ils ont en général déjà fait dans leur carrière) et celui consistant à écrire pour les adultes (ce qu'ils ont pu essayer de réaliser mais qu'aucun auteur ne fait au moment de l'enquête). Ces comparaisons représentent une sorte de gradient symbolique dans la contrainte de création, et les auteurs rapprochent alors souvent les adolescents, ou les « grands adolescents », d'un public pour lequel on n'aurait besoin de contraindre ni ses idées ni le langage de ce qu'on produit, notamment parce que, par rapport aux enfants, moins d'adultes interviennent entre le texte et le lecteur :

Enquêtrice : Pour les albums enfants, quand par exemple tu t'efforces de parler de manière grammaticalement correcte etc., tu penses à la réception que va avoir l'éditeur, tu penses à la réception que vont avoir les instits ?

Laetitia : Oui. Forcément, Ben en fait c'est... c'est surtout par rapport à l'éditeur, et l'éditeur pense aux instits, c'est surtout ça. Euh... bon en plus moi, j'suis instit donc... [...] Quand j'écris Hors de moi... là, un gamin de 13 ans peut pas lire ça, voilà, parce que là, on m'a laissée libre. Et c'est une écriture plus orale, déjà et euh... et plus complexe, dans l'intériorité, dans les pensées euh..., les flash-back..., voilà. Virus aussi, pareil, je pense que c'est difficile pour un gamin de 13 ans. [...] Enquêtrice : D'accord. Mais donc toi, tu es plus à l'aise du coup dans l'écriture quand tu t'adresses à des plus âgés euh, par exemple voilà le...

Laetitia : Oui j'suis plus à l'aise, ouais.

Enquêtrice : Comme pour Virus...

Laetitia : Ouais. J'suis nettement plus à l'aise, j'me pose moins de questions. Je me surveille moins, en réalité, voilà. Euh... Pour les enfants, quand j'écris pour les enfants, je vais davantage aller vers l'humour, parce que là j'avais m'amuser aussi, donc là j'y trouve le plaisir de l'amusement, en fait, les jeux de mots, tout ça, voilà. Mais le plaisir réel de l'écriture pure, ça va être avec des bouquins comme Virus, en effet, où là voilà je... j'me pose pas de questions.

Laetitia, auteure.

Quand elle écrit un roman pour adolescent, Laetitia « ne se pose pas les questions » qu'elle se pose quand elle écrit pour les jeunes enfants, parce que les adultes intermédiaires entre le texte et le public visé comme les enseignants semblent des relais moins cruciaux et moins pris par les enjeux d'apprentissage du langage qui peuvent prévaloir à l'école primaire. L'importance donnée aux attentes supposées des professeurs des écoles au sujet des œuvres littéraires pour enfants est d'autant plus prégnante chez Laetitia qu'elle a été elle-même enseignante en primaire – bien qu'elle attribue cette contrainte avant tout à l'éditeur. La liberté d'écriture ressentie dans l'adressage aux adolescents vient également de la confiance qu'elle fait aux « plus grands » (plus de 13 ans), dans leur capacité à décoder le flux discursif tel qu'il a été codé, pour parler comme Stuart Hall (1994). D'après les enquêtés, ils sont aussi capables de gérer cognitivement et psychologiquement les situations problématiques, moralement complexes, violentes, etc. De ce fait, alors que les quatre auteurs ont, pour

une partie d'entre eux, essuyé des échecs en littérature générale qui les ont conduits à tenter ensuite de travailler dans le secteur Jeunesse, plus ils se sont implantés et ont été reconnus sur ce créneau, plus le public visé par leurs œuvres était âgé, composé de jeunes adultes voire d'adultes. En effet, *Virus* est pour tous en quelque sorte l'aboutissement de ce processus de légitimation, avec l'idée que l'expression littéraire est d'autant plus libre que le public est âgé.

Cette vision d'un adolescent capable sur le plan littéraire est également partagée par les directrices éditoriales, pour lesquelles il s'agit d'un enjeu de lutte et de positionnement contre certains acteurs de la chaîne du livre (documentalistes, parents, etc.) qui ne feraient pas assez confiance aux capacités de lecture des adolescents :

Léna : Ce que je dis..., dès que je peux, c'est ce que dit Geneviève Patte depuis très longtemps dans son bouquin qui s'appelle Laissez-les lire !, euh, qui a été publié dans les années 70, c'est qu'un jeune lecteur n'est pas en danger, puisque soit ce roman, euh, ou ce texte, n'est pas pour lui, le..., le heurte, ou il comprend pas, et il le ferme, soit, il passe par-dessus les choses qui nous choquent nous, parce qu'il les voit même pas ! [...]

Karine : Vous allez voir sur Virus : certaines critiques disent « dès 12 ans », et d'autres vont dire : "Quand même, j'ai du mal à laisser ça à des collégiens. Donc je mets 15+."

Enquêteur : À cause des morts ?

Karine : Oui, ou de la violence...

Léna : Il y a des morts, hein ! C'est des gens qui ont perdu leur famille, hein ! [...]
Karine : Parmi les critiques, il y a ceux qui ont l'habitude de lire la littérature jeunesse, ou ados, les libraires, qui vont plutôt dire « dès 12 ans » ; euh, ceux qui n'ont pas du tout l'habitude de lire la littérature ados ou jeunesse, qui découvrent un peu, qui vont dire : "C'est quand même pour grands, hein ! Il y a des morts", donc on est un peu surpris de voir ce qu'on peut trouver. [...] Moi j'ai vu des documentalistes, qui ont dit : "Franchement, pour le collège, j'sais pas, hein !" Et là, je fais : [très surprise] "Ah bon ? !"

Directrices éditoriales, 26 octobre 2015.

D'ailleurs, le succès très important de *Virus*⁵, qui a exposé le livre à des lecteurs à la fois plus jeunes et plus âgés que ne l'avaient imaginé

5. En septembre 2016, soit 2 ans après leur sortie, les 4 tomes cumulent 170 000 ventes.

les quatre écrivains (mais sans doute pas les directrices éditoriales), a pu mettre certains d'entre eux dans une position parfois délicate, les poussant à mettre en garde les adultes qui auraient la responsabilité des enfants exposés au texte.

Enquêtrice : Quand tu dis "ados", pour toi ça commencerait vers quel âge ? Au moment de l'écriture, tu te disais quoi ?

Laetitia : Je savais qu'j'écrivais pour... Pour moi, c'était pour plus de 13 ans. Et en fait, je suis aussi surprise dans l'autre sens, parce qu'on a des lecteurs de 11 ans par exemple. Donc moi sur les Salons, quand j'ai un p'tit gamin de 11 ans qui vient, quand même, j'préviens les parents, j'leur dis : "Vous savez euh... attention, lisez-le avant, y'a quand même quelques scènes un p'tit peu euh..., un p'tit peu choc quoi". Mais bon, en général, les parents sont tellement contents que leur enfant ait envie d'un livre, qu'ils le prennent quand même... [petit rire] Mais bon voilà, j'ai rempli mon rôle, j'ai prévenu.

Laetitia, auteure, 31 octobre 2015.

Plusieurs enquêtes mettent en avant ainsi une vision du lecteur adolescent, ou « grand adolescent », selon la terminologie des découpages professionnels des cibles marketing, comme un lecteur capable de faire la part des choses, notamment entre fiction et réalité.

Un des auteurs masculins, ancien journaliste pour un titre fortement engagé sur les thématiques sociopolitiques, raconte même comment la volonté de ne pas mettre les adolescents à l'abri de la « vraie vie » l'a conduit à abandonner la *fantasy*, qui est un genre pourtant très lucratif pour les auteurs « jeunesse »⁶.

Enquêteur : Pourquoi vous vouliez plus en faire de fantasy ?

Bernard : Parce que j'avais eu une rencontre avec des collégiens, où les gamins m'avaient dit : "nous on aime la fantasy parce que notre vie nous emmerde." En gros hein. J'caricature à peine. Et j'm'étais dit : "mais j'suis en train d'les divertir et... d'une part de leur faire croire que leur vie c'est d'la merde, et d'autre part de les divertir et d'les distraire du monde."

Enquêteur : Et y fallait pas ?

6. Le genre fantasy consiste à proposer des mondes fictifs, surnaturels, dans lesquels peuvent cohabiter humains et entités inventées (elfes, etc.), ou dans lesquels les personnages peuvent être dotés de pouvoirs magiques, etc.

Bernard : J'trouvais pas ça bien.

Enquêteur : Pourquoi pas ? C'était quoi l'idée ?

Bernard : Bah... quand j'étais journaliste, j'essayais de montrer le monde tel qu'il est. Et j'pensais en fantasy... pouvoir euh... [silence] y compris poser des questions. Que mes héros soient des héroïnes plutôt que d'mecs euh... Voilà ! J'trouvais la vision du Seigneur des Anneaux "le bien / le mal, le blanc/le noir", etc. un peu con et un peu... [silence] parfois même un peu facho [petit rire] et voilà, j'avais pas envie d'faire ça, et donc j'avais essayé dans mes bouquins d'fantasy de nuancer le truc et... en définitive, c'qu'ils en retiennent, c'est : "c'est cool, allons voir ailleurs".

Bernard, auteur, 16 septembre 2015.

Autrement dit, y compris dans le cas de *Virus*, qui présente toutes les caractéristiques d'un bien culturel inséré dans une logique de production élargie, est affirmée une liberté de création qui s'articule à une représentation d'un lectorat universel ou, tout du moins, d'un lectorat adolescent qui se caractériserait par une maturité littéraire et morale permettant de ne pas trop contraindre les différents acteurs travaillant sur l'œuvre, et donc de ménager leur autonomie en tant que créateur.

LA RESPONSABILITÉ VIS-À-VIS D'UN LECTEUR « EN CONSTRUCTION »

Néanmoins, auteurs comme éditeurs se rejoignent sur l'idée de leur responsabilité particulière à l'égard des jeunes publics. Si cette dimension peut sembler consensuelle, nous verrons qu'elle est en réalité le résultat de rapports de force et de négociations entre ces différents acteurs. Pour autant, ils ne le vivent pas, la plupart du temps, sur un registre conflictuel mais bien davantage comme un cheminement inhérent au processus de création.

Ce qui est ici au centre du propos, c'est plus généralement de voir comment un impératif de censure inscrit dans la loi est réapproprié subjectivement, positivement par les producteurs de ces contenus, comme on le voit bien ici au niveau des responsables éditoriaux :

Enquêteur 1 : Le fait de publier de la littérature de jeunesse ou de la littérature ados, comment ça rentre en ligne de compte, dans votre travail, par rapport à publier un roman qui serait un roman sur lequel vous communiqueriez plutôt en direction d'adultes, quoi ? Donc, en même temps, il doit bien y avoir une petite différence ?

Léna : Ah oui !

Enquêteur 2 : Même pour la partie création, tout ça, je sais pas ?

Léna : Alors ça, ça... Chaque éditeur va pas vous répondre la même chose, hein. Pour moi, il y a une grande différence.

Karine : Enfin, j'trouve que c'est une question difficile. Mais...

Léna : C'est une question très, très compliquée. Alors... Parfois, il faudrait juste revenir à la loi. Bon, ben la loi, elle est un peu bizarre, mais il y a quand même une loi, hein, sur les publications destinées à la jeunesse.

Enquêteur 1 : Ben oui ! Après-guerre !

Léna : Non, mais qui est assez marrante, parce que, en plus, elle a été... modifiée, et c'est...

Karine : Non, mais complètement... Moi, j'ai rien qui passe, hein ! [Rire] Mes bouquins, ils passent pas la loi, hein !

Léna : C'est... On est supposé publier une... littérature qui n'est pas de nature à désespérer la jeunesse. J'trouve ça quand même intéressant de se référer à la loi, même s'il y a des changements qui sont assez marrants, d'analyser les changements : puisque maintenant, on a le droit à la lâcheté, à la... J'sais plus... À la débauche... Enfin bon, bref. Mais toujours pas aux drogues et au... [rires] et au grand banditisme.

Directrices éditoriales, 26 octobre 2015.

Dans le cadre de l'enquête, nous ne nous sommes pas intéressés à la loi en elle-même, mais uniquement à la manière dont elle pouvait apparaître dans les pratiques créatrices des auteurs et des éditeurs.

Les auteurs n'ont jamais mentionné la loi durant les entretiens (pour évoquer une censure *a priori* ou *a posteriori*, par exemple). On pourrait s'imaginer que ce serait le travail des directrices éditoriales, qui assureraient ainsi le relai de la censure légale dans le processus créatif. Pourtant, on voit que celles-ci ont également un rapport très lâche à la loi. Tout d'abord lorsque l'une d'elle constate en riant qu'il

n'y a « rien qui passe » si on se réfère aux précisions de la loi sur ce que les textes ne peuvent pas contenir. Le gain symbolique consistant à afficher la primauté de l'indépendance artistique explique sans doute cette réaction amusée dans le cadre de l'entretien (Noël, 2012). Mais surtout, on voit que les directrices éditoriales ont une lecture vraisemblablement erronée, ou en tout cas subjective de cette loi. Cette lecture explique d'ailleurs le décalage entre le fait de rire face au non-respect de la loi, et pourtant d'y « revenir » et de s'y « référer » pour guider le travail : en traduisant la formule « ne pas démoraliser⁷ » par « ne pas désespérer / faire perdre espoir » (plutôt que par « ne pas corrompre les bonnes mœurs »), elles donnent un sens moral plus contemporain et plus acceptable pour elles à la loi (la promotion de la « résilience » plutôt que celle des « bonnes mœurs »). Cette retraduction permet ainsi d'intégrer facilement le cadre légal comme un code esthétique qui régit à la fois l'écriture et la publication. Ce mécanisme explique que rien n'est vécu comme une contrainte juridique s'apparentant à une censure chez les auteurs comme chez les éditeurs. Ce code esthétique permet aussi de régler de manière pacifiée les rapports entre ces derniers sans sacrifier l'illusion de « l'auteur libre ».

La responsabilité partagée envers un lecteur « en construction »

En effet, les auteurs comme les personnes chargées de l'édition du texte s'accordent tous sur leur responsabilité envers des lecteurs qu'ils définissent comme étant « en construction ». De fait, si les éditeurs se trouvent en première ligne en cas de procédures judiciaires à l'encontre d'un ouvrage, les auteurs partagent historiquement cette « responsabilité » (Sapiro, 2011). C'est parfois la construction d'une carrière de lecteur qui est évoquée, avec notamment l'idée de l'aider dans une trajectoire (vue comme une « amélioration de soi ») allant vers des textes formellement plus complexes, la construction évoquée fait le plus souvent référence à une construction psychologique. Le public de l'édition jeunesse est divisé par des tranches d'âge

7. La formulation exacte de la loi est la suivante : « Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse ».

« biologiques » (notamment par les responsables marketing), mais c'est avant tout un âge psychologique qui semble encadrer le travail de création. Cette perception naturalisante et évolutionniste des cycles de vie rend logique la prise en compte de « l'espoir » comme impératif des productions et comme une responsabilité « d'adulte-ressource ».

Karine : Bon, j'a toujours un peu de précautions à avoir, parce que ce sont des lecteurs en construction, hein, donc... [...]

Enquêteur : On se sent une responsabilité, en tant qu'éditrice, par rapport à un public, ou peut-être pas forcément ?

Léna : Ah, ouais. Ah si, moi, je me sens une responsabilité. Si, si. [...] Chez nous j pense que je partage cette... sensation, enfin, cette envie, avec toutes les éditrices de l'équipe, euh... On est... Ce qui fait, quand même, qu'on fait de la littérature jeunesse et jeunes adultes, moi, j parle souvent de résilience, c'est-à-dire, on est quand même pour proposer une littérature qui est dans l'idée qu'on peut... surmonter les traumatismes. C'est quand même une littérature... Ça veut pas dire que il faut des happy end à tous nos livres ; on peut parler de tout, y compris de violence, y compris de sexualité, on peut parler de tout. Euh, des choses les plus dures de la vie, parce que je pense que c'est... chez les ados, euh, c'est à ça qu'ils seront confrontés, et ils sont pas naïfs, et ils..., c'est à ça qu'ils doivent, euh, réfléchir s'ils veulent devenir adultes ; mais en revanche, on est là quand même pour proposer des choses pas totalement désespérées, et, voilà, qui prônent la résilience, c'est-à-dire qu'on peut surmonter les traumatismes.

Enquêteur : Qui aident à se construire...

Léna : Qui aident à se construire, voilà.

Directrices éditoriales, 26 octobre 2015.

Séverine : J pense qu'on peut pas être..., totalement cynique, ou d'une noirceur absolue sur l'intérêt de vivre, dans un roman pour adolescents. Voilà.

Enquêteur : Alors qu'on pourrait l'être dans un roman pour adultes ?

Séverine : Ben, bien sûr, oui !

Enquêteur : Et pourquoi on peut pas, du coup ?

Nathalie : Mais, moi je dis "espoir", et la directrice éditoriale, elle dit souvent "résilience" mais... [elle réfléchit] C'est l'idée que, si on offre à lire à des adolescents une histoire qui pose des questions fondamentales, existentielles... Moi, c'est ça, c'est quand on a tout à coup, on arrive à faire un écho, comme ça, chez le lecteur, sur une question forte, une question de vie, à un moment donné, où c'est important... Moi, j'imagine, que pour les ados, à cet âge-là, c'est

important de... pouvoir se poser ces questions-là, et que derrière on apporte une réponse complètement désespérée, ben... Non, en fait, là, moi, je m'y retrouve pas ! J'me dis que non ! J'veux bien amener quelque chose qui permette de se poser des questions, et sans être complètement youpi-tralala, au moins, voilà, qu'il y ait une lueur d'espoir, une... Voilà, une ouverture, quoi. Et c'est peut-être là que se joue, effectivement, pour moi, un rôle d'éditeur jeunesse, qui est de..., donner..., voilà, qu'il y ait au moins cette notion d'espoir, quoi. Sinon... Il y a un moment où j'peux, non ! Effectivement. Sans être du tout didactique, pédagogique, machin, tout ça !

Éditrices⁸, 26 octobre 2015.

Chez les auteurs, « la jeunesse » est également envisagée comme une classe d'âge à former, à initier. S'il s'agit d'un propos qui peut concerner des questions de société ou personnelles, les auteurs insistent sur la dimension culturelle, au sujet de laquelle l'écart entre générations est une préoccupation sociale. Ils assument ce rôle de « passeur », tout en cherchant à éviter que l'initiation soit trop pédagogique, et donc non littéraire :

Dans ma fonction sociale, j'me pense un peu comme un passeur. Dans tous mes livres, je parle d'auteurs, de musiciens, de... de choses politiques aussi. [...] Quand j'parle d'auteurs, c'est des auteurs dont j pense que l'œuvre est... [geste pour dire « grande »] mais que pour des raisons différentes, à la fois commerciales, culturelles, marketing, peut-être que certains des gamins d'aujourd'hui, ont besoin d'un p'tit escabeau pour aller chercher ces auteurs-là dans les bibliothèques. Voilà. Moi c'est mon taf !

Bernard, auteur, 16 septembre 2015.

Enquêtrice : Pour toi, quand ça marche, c'est que les gamins ils s'identifient aux personnages du coup ?

Laetitia : Oui. Ben c'est quand ils ont passé un bon moment, ça c'est..., voilà, et que j'ai réussi à leur faire passer un bon moment, avec un p'tit gamin comme ça, avec Karim [personnage de Virus], voilà, lui aussi, pareil... qu'on puisse s'identifier à Karim, alors qu'on n'est pas maghrébin, alors qu'on vit pas dans un quartier comme le Panier [quartier de Marseille], alors là pour moi c'est

8. Les directrices éditoriales sont les responsables de ce que les deux maisons d'éditions publient : elles choisissent ou sollicitent puis accompagnent les projets artistiques avec les auteurs.trices. Les éditrices interviennent plus tard dans le processus : elles relisent les textes et font des propositions pour éditer ces derniers (propositions de forme comme de fond).

une réussite, c'est la réussite, j'suis très contente de ça moi, voilà. [...] C'qui est toujours présent, encore là, c'est vraiment cette question sociale, voilà. Et la question sociale, la question euh... raciale, en tout cas de la tolérance de toute façon. [...] Donc euh voilà, je crois que j'ai compris au fil du temps, il a bien fallu dix ans, pour comprendre euh... comment faire passer aux enfants et aux adolescents, en leur apportant du plaisir, un vrai plaisir de lecture, euh... leur faire passer ces questions-là. [...] Ils regardent d'abord le format, les ados, voilà. Donc les très, très bons lecteurs, les bons élèves en général vont dire : "Ouah, super ! Génial ! Comme ça j'vais être longtemps dans cet univers !" Ils aiment bien être plongés dans un univers assez longtemps. Et puis y'en a quand même, la majorité à mon avis, qui se disent : "Ah non, jamais d'la vie, c'est trop gros". Donc moi j'aime bien avoir aussi des petits formats pour les adolescents. Voilà y'en a un que j'ai publié [...] C'est avec ce roman-là que j'm'en suis aperçue en fait. Plein d'instits m'ont dit : "Ben c'est super, voilà, enfin des élèves qui ont lu des romans en entier, un roman en entier". Là c'est génial, ça c'est un format qui fait pas peur.

Laetitia, auteure, 31 octobre 2015.

Si auteurs comme éditeurs soulignent le rôle qu'ils ont à jouer à l'égard du public adolescent, certaines nuances de positionnement peuvent apparaître. Par exemple, les auteurs insistent davantage sur la dimension littéraire de leur « responsabilité ». De fait, des décalages d'interprétation de ce rôle peuvent émerger entre les auteurs et les éditeurs, tout se passant comme si les seconds étaient les garants de ce rôle social vis-à-vis de « la jeunesse » et, en quelque sorte, du respect de l'esprit qu'ils attribuent à la loi de 1949.

Faire cohabiter liberté de création et ajustement à la contrainte objective

Notre objectif est de comprendre la manière qu'ont les acteurs de régler, visiblement sans souffrance ou frustration, les tensions entre les discours présentés dans la première partie (un auteur « libre » et un lecteur « capable ») et ceux justifiant un processus de création, qui est de fait légalement encadré et soumis à un impératif de « responsabilité » et d'appui au cycle de vie « fragile » de l'adolescence. Cette régulation douce prend non seulement fréquemment la forme d'une discussion entre les éditeurs et les auteurs sur leurs écrits, mais elle est aussi le résultat de leur forte intériorisation de ces contraintes.

Les propos de plusieurs auteurs de *Virus*, qui évoquent des cas de désaccords avec leur éditeur sur des « aspects » sensibles d'un des manuscrits sur lesquels ils ont eu l'occasion d'échanger avec leur maison d'édition, sont très révélateurs à cet égard. Ces récits d'expériences de collaboration montrent un mécanisme de réappropriation de la contrainte (que l'éditeur fait respecter, mais de manière douce, qui ne s'apparente pas à de la censure) comme un trait stylistique qui lui serait propre et qui n'entraverait pas sa liberté de création :

Marc : Après, on a aussi nos éditeurs qui vont avoir... Eux forcément, ils lisent en pensant au public ados, qui vont voir le truc et ils peuvent dire : "Là par exemple, raconte-le autrement, c'est un peu trop..." J'sais que, par exemple, ça m'était arrivé, dans [un livre], le personnage racontait carrément qu'elle s'était fait violer. C'était pas raconté dans le détail bien entendu mais c'était quand même assez... assez explicite. Et là, quand on avait discuté, [la responsable éditoriale] m'avait dit : "Bon, bien sûr tu peux, mais il va falloir que tu le racontes un peu autrement parce qu'on a quand même des gamins de 10 ans qui lisent le bouquin". Et puis finalement, je m'disais : "Non, non mais moi c'est obligatoire, pour son personnage, etc." Alors effectivement, j'ai trouvé le moyen de faire ça un peu différemment, même si on comprend qu'elle avait vécu des choses très violentes, on n'a pas besoin peut-être de... À ce niveau-là, oui, il peut y avoir des ajustements, mais... ça dénature pas le texte. [...] Moi j'ai pas l'impression de céder à une censure ou quoi que ce soit. Mais, de toute façon, y a une réalité, c'est que voilà, il faut quand même savoir à qui on s'adresse. On a une sorte de responsabilité quand même, il faut dire les choses ! On peut pas... voilà, même si mes héros vivent des choses terribles, j'essaie quand même que ce soit... tout ne soit pas complètement noir et désespéré à la fin quoi. [...] Moi j'ai des personnages qui sont complexes, qui sont pas tout blanc, tout noir, qui parfois euh... font des choses qu'ils n'devraient pas faire, ne s'en aperçoivent pas, ou bien s'en aperçoivent et après culpabilisent etc. Donc moi... j'ai l'impression de... j'pourrais écrire pareil pour les adultes en fait. Et puis, j'ai des adultes qui lisent mes romans aussi bien que les ados. Mais on peut pas se permettre d'être euh... d'être ambigu pour être ambigu. Il faut quand même qu'y ait quelque chose derrière.

Enquêtrice : Du coup, il faut être plus attentif finalement quand on...

Marc : Ouais, il faut... Mais moi ça m'convient bien parce que... j'aime bien l'idée, quand j'écris, c'est d'écrire les choses euh... d'une manière assez simple, finalement. Donc euh... Même si ce que j'peux raconter dedans peut être assez complexe, n'empêche que voilà, je veux que ça paraisse limpide et que ça paraisse simple, donc euh... J pense que si j'écrivais en Adultes, j'écrirais pas différemment. [...] Il faudrait que je voie, mais je pense que, de toute façon, on écrit avec ce

qu'on est, donc euh... Si on a un arrière-fond quand même optimiste, du coup peut-être qu'il doit ressortir de toute façon quelque part. Même si je pense que quand on écrit pour adultes, on peut se lâcher complètement au niveau de ce qu'on écrit, c'est certain.

Marc, auteur, 25 septembre 2015.

Les différents positionnements évoqués précédemment (« on peut tout dire et écrire comme si on écrivait pour des adultes » et « il faut faire attention quand on écrit pour les adolescents ») cohabitent donc très étroitement dans les propos des auteurs sans que cela semble susciter trop de tension chez eux.

Le cas de Bernard permet de mieux comprendre comment la perspective des éditeurs trouve autant d'échos chez les auteurs. Dans ces situations de désajustement sur la position que les créateurs des œuvres doivent adopter en pensant au lectorat adolescent, plutôt que de rappeler qu'il ne faudrait pas « désespérer les jeunes lecteurs », l'éditrice préfère insister sur le fait que son rôle se limite à aider l'auteur à mettre en valeur son projet littéraire de départ pour convaincre Bernard, avec qui elle a des débats récurrents :

Bernard, c'est un auteur avec lequel on a eu énormément de débats. Sur son livre précédent, Naturel, par exemple, il proposait une fin où tout le monde mourait, sauf un personnage, dont on avait clairement dit que, euh, le seul amour de sa vie était le héros, et que le héros, il était mort. Donc on avait un personnage totalement désespéré. Et c'était pas le fait qu'il y ait... des morts, parce que c'est une série qui parle de la violence. Les grandes discussions qu'on a eues avec lui, et c'est pour ça qu'il nous a suivis, c'est : "Mais tu fais une série pour parler de la façon de vivre avec la violence qu'on a en soi !". Et c'est un personnage qui ne va jamais surmonter la violence qu'il avait en lui. Et en fait, c'était pas du tout ça qu'il voulait raconter, et il a dû admettre, que oui.

Lena, directrice éditoriale, 26 octobre 2015.

On constate l'efficacité de ce processus de gestion du désaccord, puisque dans l'entretien avec Bernard (qui a lieu plusieurs années après l'épisode raconté par l'éditrice), il tient une position finalement très en accord avec la direction proposée à l'époque par Lena :

Enquêteur : On pense parfois à des lecteurs, en se disant : "j'aimerais bien leur transmettre ça" ?

Bernard : Oui ! Y'a l'idée que... [silence] que tu peux pas euh livrer une vision totalement désespérée du monde euh... Que c'est un peu trop facile d'ailleurs, narrativement. On fait mourir tout le monde à la fin. C'est très satisfaisant. Y'a beaucoup de bouquins comme ça que j'ai beaucoup aimés... mais qu'en définitive, c'est pas forcément les bouquins qui restent le plus.

Bernard, auteur, 16 septembre 2015.

Bien souvent, le registre de négociation retenu par les éditeurs enquêtés a trait non pas à la censure mais à la dimension littéraire des œuvres. En outre, les auteurs anticipent largement en amont de la relecture la vision du public défendue dans les maisons d'édition avec lesquelles ils travaillent. Ainsi, même si nous avons centré notre enquête sur *Virus*, ce qui limite les points de comparaison, force est de constater qu'un certain nombre de propos des enquêtés portant sur d'autres publications ou tenus sur un registre plus général nous indiquent que le curseur n'est pas situé au même endroit selon les segments de l'édition jeunesse. C'est par exemple ce que souligne une des éditrices dans l'extrait d'entretien précédemment cité, quand elle explique que sa vision d'une responsabilité n'est pas généralisable à l'ensemble de l'édition jeunesse : « Chaque éditeur va pas vous répondre la même chose, hein. Pour moi, il y a une grande différence (quand on écrit pour la jeunesse) ». Loin d'entrer dans des conflits frontaux avec leurs éditeurs concernant la manière dont il convient d'écrire pour ce public, les auteurs s'ajustent dès le début du processus de création, comme le suggèrent ces expériences de publications relatées par Laetitia :

Il a envie [cet éditeur], justement, d'un peu bousculer les lignes. Donc là j'ai déjà publié chez lui [deux autres ouvrages]. Et là, par exemple, alors là c'est quelque chose que je n'aurais absolument pas pu faire chez T. [nom d'une maison d'édition], mais jamais de la vie, ou chez V. [une autre maison d'édition], c'est que c'est des phrases qui sont pas grammaticalement correctes, voilà. Donc là, là j'me suis lâchée et euh... et voilà et ça donne... ça donne quelque chose qui va pas être étudié en classe, par exemple, voilà.

Laetitia, auteure, 31 octobre 2015.

Selon les éditeurs avec lesquels ils travaillent, les auteurs s'attribuent plus ou moins de marge de manœuvre dans le processus créatif. Le

ressenti variable de la contrainte exercée par les éditeurs renvoie, sous une forme subjective, aux constats que nous avons pu observer dans le cadre d'une enquête plus large sur la culture adressée aux enfants et plus spécifiquement sur la littérature concernant la structuration du sous-champ de la littérature jeunesse, dans la lignée des analyses de Chamboredon et Fabiani (1977). S'opposent ainsi des éditeurs qui se présentent comme animés par une « exigence de création » (d'après l'expression d'une assistante de direction d'un éditeur de ce qu'on pourrait qualifier de « pôle légitime⁹ ») et des maisons d'édition qui font avant tout prévaloir leur expertise de l'adressage enfantin (cf. les propos de la directrice éditoriale d'une maison d'édition enfance très grand public que nous avons interrogée : « on sait qu'on fait un bon livre pour tel âge, ou tel public, ou tel sujet »). Sur ces deux courants viennent se superposer des réseaux de distribution contrastés (librairie spécialisée *vs* grande distribution). Mais si les échanges entre auteurs et éditeurs contribuent fortement à l'autocensure à l'œuvre dans les textes destinés à la jeunesse, c'est dès l'écriture qu'elle se déploie, bien qu'à des degrés variables selon les acteurs considérés.

En somme, le cas de la littérature jeunesse fait particulièrement ressortir les processus de censure. S'adressant à un public précis et dont une des définitions dominantes est celle d'un public « à former », rendant très tangible la notion de « responsabilité de l'écrivain » qui vaut également pour la littérature générale, elle donne à voir de manière aiguë en quoi la censure passe avant tout par l'autocensure, qu'il s'agisse des éditeurs qui se présentent ici comme les garants des publics jeunes auxquels ils s'adressent, mais aussi des auteurs.

9. L'expression d'« exigence de création » est explicitée plus loin dans l'entretien au sujet de la relation avec les illustrateurs, mais on peut faire l'hypothèse que le propos pourrait être étendu aux auteurs : « c'est toujours la volonté d'amener l'illustrateur sur quelque chose de nouveau, de pousser un peu ses limites, d'aller explorer des aspects qu'il n'a pas encore travaillés, pour justement faire prendre du plaisir, aussi, à travailler avec nous ». Ce positionnement se différencie nettement du positionnement décrit par l'autre éditrices citées : « Le point de départ vient de l'éditeur. Nous, on prend pas d'album qui arrive par la poste. Donc on se dit qu'on va faire un livre... je sais pas, sur les dinosaures pour les garçons de cinq ans... je dis n'importe quoi... Et à partir de là, on va chercher quelqu'un qui, pour nous, est à peu près adapté. »

Par ailleurs, le sous-champ de la littérature jeunesse est loin d'être homogène, les définitions sociales de l'enfance que nous avons mises en évidence dans le cas de *Virus* (qui s'articule à des manières d'écrire différentes) n'ayant respectivement pas le même poids. De ce fait, on peut faire l'hypothèse que les processus d'autocensure sont plus ou moins forts selon les sous-champs de la production jeunesse considérés. Il ressort ici que la force du pouvoir de contraintes des éditeurs en littérature générale est plus marquée historiquement dans les circuits de production élargie que dans ceux de la production restreinte (Sapiro, 2011, pp. 696-697).

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU Pierre (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Le Seuil.
- BROUGÈRE Gilles & FRANÇOIS Sébastien, dir. (2018), *L'enfance en conception. Comment les industries culturelles s'adressent-elles aux enfants ?*, Bruxelles : Peter Lang.
- CHAMBOREDON Jean-Claude & FABIANI Jean-Louis (1977), « Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, pp. 60-79.
- LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine & ROUEFF Olivier (2011), *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce*, Paris : La Documentation française.
- HALL Stuart (1994), « Codage / décodage », *Réseaux*, n° 68, pp. 27-39.
- MATHIEU Séverine (1994), « L'éditeur : un entrepreneur de culture », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 3-4, pp. 151-179.
- NOËL Sophie (2012), « Maintenir l'économie à distance dans l'univers des biens symboliques : le cas de l'édition indépendante critique », *Revue française de socio-économie*, n° 10, pp. 73-92.

- PASQUIER Dominique (1999), *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- SAPIRO Gisèle (2011), *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris : Le Seuil.
- SOHN Anne-Marie (2001), *Âge tendre et tête de bois : histoire des jeunes des années 1960*, Paris : Hachette littératures.

LA CENSURE DANS LA LITTÉRATURE JEUNESSE RUSSE, ENTRE LOGIQUES POLITIQUES ET COMMERCIALES

Eur'Orbem – Cultures et Sociétés d'Europe orientale,
balkanique et médiane CNRS/Sorbonne Université

Un livre d'enfant est un endroit dans la conscience publique où des poneys roses voltigent autour d'arcs-en-ciel. Il peut se passer bien des choses autour de l'enfant : un voisin qui est éternellement ivre, la menace terroriste qui plane... Mais, dans un livre, tout cela ne devrait pas exister parce que c'est un lieu qui fixe des normes, où personne ne dit « connasse », où un chien femelle ne peut pas être traité de chienne. [...] Les parents en sont responsables, mais aussi l'État [...] Je pense que l'État instrumentalise cette obsession parentale, essaie de gagner des points : de cette manière, il donne l'impression de nous protéger de toutes sortes de sujets qui ne devraient pas exister dans la réalité, et ne doivent sûrement pas être présents dans des livres.

Entretien avec Aleksandra, Saint-Petersbourg, 29 mai 2017.

Aleksandra, rédactrice en chef d'une petite maison d'édition jeunesse en Russie et auteure de livres pour enfants, exprime ainsi sa vision de la normativité de son domaine d'activité. Elle nous offre une vision ironique de la censure qui expurge les livres jeunesse des dures réalités linguistiques, sociales et politiques, les confinant à un univers artificiel et édulcoré de « poneys roses¹ », produit essentiellement, en Russie, par des maisons d'édition commerciales. Aleksandra esquisse donc implicitement le clivage entre celles-ci et l'univers dans lequel elle évolue, celui des petites maisons d'édition indépendantes qui souhaitent promouvoir le point de vue inverse, selon lequel les livres jeunesse devraient parler aux enfants du monde réel et de sujets sérieux voire tabous qui y sont associés. Par ailleurs, l'État n'apparaît que comme l'un des agents de cette censure qu'Aleksandra présente comme un fait de société et dont elle souligne l'effet « d'euphémisation », ce qui relève d'une évolution plus générale de la censure de production culturelle destinée à la jeunesse, y compris en France (Méon, 2005, pp. 149-160).

Plusieurs pistes de réflexion peuvent s'ouvrir à partir de ce témoignage. Premièrement, il amène à s'interroger sur les agents

1. Une référence aux livres dérivés de la série de dessins animés nord-américaine *My Little Pony*, diffusée depuis 2010. Centrée autour de personnages dont le caractère intrinsèquement positif est incarné dans leur apparence « mignonne » (ces poneys sont notamment de couleurs pastel associées à des émotions positives), la série véhicule explicitement des valeurs sous forme de morale à la fin de chaque épisode, déclinant les thèmes de l'amitié et de « bonne conduite ». En Russie, la production livresque autour de cette série est commercialisée par des grandes maisons d'édition, telles que AST ou Egmont Russia.

de la censure et leurs objectifs. Si l'on conçoit la censure comme « des efforts de l'État pour contrôler la communication [...] afin de préserver son monopole de pouvoir » (Darnton, 2014, p. 8), il convient de s'interroger sur ce qui reste, dans la Russie actuelle, des institutions étatiques de la censure plus de vingt-cinq ans après son interdiction officielle², sur les éventuelles nouvelles instances de contrôle ainsi que sur les principes promus par celles-ci. En revanche, si l'on parle de contraintes exercées par une confluence de facteurs commerciaux et sociaux, il s'agit plutôt de tracer la limite entre censure et simple contrainte inhérente à toute communication située, c'est-à-dire inscrite dans un contexte précis et conditionnée par un faisceau de rapports professionnels et personnels. Ces deux conceptions de la censure paraissent complémentaires : plusieurs types de contraintes peuvent être distingués, qu'il s'agisse de celles exercées par des instances extérieures – partiellement mais non exclusivement étatiques – ou celles intériorisées par les acteurs, qui conduisent ces derniers à modifier un texte en amont de sa publication ou qui ont des effets négatifs sur sa distribution.

Deuxièmement, les « poneys roses » connaissent un succès commercial dans plusieurs pays, y compris dans des régimes réputés démocratiques, où des réponses esthétiques et éthiques d'éditeurs qui se positionnent comme indépendants face à la grande production se font également entendre³. L'objet de cette contribution est d'examiner l'écho particulier que ces réponses ont en Russie. Dans leur chapitre, Florence Eloy et Tomas Legon montrent que les producteurs de la littérature jeunesse en France sont également soumis à des impératifs moraux : même si la législation, datant de plus de soixante ans, n'y

2. La « loi sur les médias » de la Fédération de Russie du 24 décembre 1991 interdit explicitement la censure étatique, ce qui a ensuite été entériné par le paragraphe 5 de l'article 29 de la Constitution de la Fédération de Russie, adoptée le 12 décembre 1993, qui garantit la « liberté des communications de masse » et interdit la censure.

3. Le clivage classique, d'après lequel « les maisons d'édition de grande envergure s'appuient principalement sur des valeurs sûres », tandis que « les petits éditeurs sont davantage à la recherche de public en faisant preuve d'originalité, de prise de risque et d'innovation », est valable également dans la littérature jeunesse (Challe & Dujardin, 2010, pp. 5-61).

a plus beaucoup d'efficacité, les auteurs et les éditeurs ont intériorisé l'injonction de « positiver » un message lorsqu'il est destiné au jeune public perçu comme fragile et « à protéger ». En Russie, une série de lois récentes réglementent la parole publique et celle, en particulier, destinée aux enfants. Ce chapitre entend montrer comment fonctionne, dans ce contexte, la mise en place des impératifs de « protection ».

Pendant l'époque soviétique, la production du livre jeunesse, très centralisée, était pour l'essentiel assurée par deux maisons d'édition d'État, *Malyš* (*Le tout-petit*) et *Detskaja literatura* (*Littérature pour enfants*), ainsi que par quelques revues spécialisées (Hellman, 2013, pp. 354-558), le tout étroitement surveillé en amont par l'organe de censure officiel, le *Glavlit* (Depretto, 2001, pp. 651-665). La chute du régime communiste et la libéralisation du marché ont entraîné l'écroulement de ce système : les maisons d'édition soviétiques ont été privatisées, ont réduit leur voilure voire ont cessé toute activité, tandis que de nombreux nouveaux acteurs ont vu le jour dans l'effervescence intense et chaotique des années 1990 (Thiesse & Chmatko, 1999, pp. 82-89). De nombreuses voix se sont toutefois élevées, au début des années 2000, pour déplorer l'indigence d'une production jeunesse qui ressasse les grands classiques et peine à se renouveler (Hellman, 2013, pp. 563-573). La configuration change au milieu des années 2000, c'est-à-dire au moment du baby-boom encouragé par des politiques publiques natalistes et accompagné d'un développement d'infrastructures d'éducation et de loisirs liés à l'enfance (Kukulin & Maëfis, 2010, p. 6). La littérature jeunesse devient alors l'un des segments les plus actifs du marché du livre en Russie. Sa part dans la production littéraire globale ne cesse de s'accroître, s'élevant désormais à plus d'un quart. Il s'agit également de la catégorie de livre la plus vendue par les libraires (*Knižnyi rynek Rossii*, 2019, pp. 33-35, p. 50).

Ce marché est très polarisé. Parmi les soixante-dix maisons d'édition qui se consacrent aujourd'hui, entièrement ou partiellement, à la production jeunesse, figurent sept acteurs dominants de l'édition russe – Eksmo, AST, Azbuka-Attikus, Rosmen, Egmont

Russia, MIF et Klever – qui occupent respectivement les positions 1, 2, 4, 8, 10, 12 et 19 du classement global des maisons d'édition d'après le nombre de titres parus en 2018. Quatre d'entre elles font partie des dix maisons d'édition au chiffre d'affaires le plus important en 2018 (*Knižnyi rynek Rossii, Ibid.*, pp. 19-22). Face à ces grandes entreprises, sont apparus, depuis le début des années 2000, de petits éditeurs qui se définissent à contre-courant du *mainstream*, et qui disent promouvoir une littérature jeunesse de qualité, étrangère et russe.

Le corpus de cette recherche est constitué par des représentants de cette dernière tendance, et notamment par ceux qui se réclament d'une position contestataire vis-à-vis des valeurs et normes promues et véhiculées par l'édition commerciale et les instances de l'État. Dans un premier temps, une grande partie du catalogue de ces maisons d'édition était constituée d'ouvrages traduits, avec un engouement souvent prononcé pour des auteurs scandinaves et allemands qui « n'aur[ai]ent pas peur d'aborder des questions difficiles avec les enfants⁴ ». Leur objectif était d'importer des thématiques et des façons de lire inhabituelles pour le public russe afin de renouveler les normes héritées de l'époque soviétique et promues par l'État en pleine reconquête identitaire. Cela a nécessité un travail, toujours en cours, d'ajustements de ces livres au contexte russe par l'éditeur qui joue le rôle de « passeur » (Bourdieu, 2002, pp. 3-8), en naviguant entre concessions faites aux contraintes locales et tentatives de changer ces dernières. Depuis le début des années 2010, ces petits éditeurs se sont aussi donné pour but de former une nouvelle génération d'écrivains russes exportables à l'étranger, ce qui a suscité une nouvelle série de questions sur le positionnement des auteurs par rapport à l'héritage soviétique, et aux articulations entre contextes mondial et russe contemporains.

Chaque livre, traduit ou écrit en russe, subit donc une longue série de modifications : l'écrivain et l'illustrateur s'autocensurent, le traducteur doit concilier un texte étranger avec les standards du pays d'arrivée (Cachin, 2007 ; Popa, 2010), le parent choisit d'acheter le

4. Entretien avec Irina, Moscou, 27 mai 2016.

livre à son enfant voire adapte le contenu du livre à sa propre vision des normes⁵. Tout en tenant compte de ces divers chaînons, nous avons toutefois choisi de centrer notre étude sur la figure charnière de l'éditeur. Ce *gate-keeper* (Bourdieu, 2002, pp. 3-8), « négociant au sens ancien » (Legendre & Robin, 2005, p. 17), est un censeur par excellence car il ajuste le contenu des livres publiés aux contraintes économiques et idéologiques, tout en tentant de contourner voire de modifier ces dernières.

Cette contribution s'appuie sur une enquête qualitative menée depuis 2013 auprès des différents acteurs russes du marché du livre jeunesse (écrivains, éditeurs, critiques, libraires). Des entretiens semi-directifs, souvent réitérés, ont alterné avec une démarche d'observation de leurs activités (comités de rédaction, événements organisés au sein des maisons d'édition, salons du livre, groupes de travail sur les réseaux sociaux). Nous avons également utilisé le matériau très riche que représentent les comptes rendus de lecture sur les librairies en ligne, des plateformes de lecture ou des réseaux sociaux, même si ceux-ci mériteraient une étude d'ethnographie digitale plus poussée, impliquant des entretiens avec les auteurs (Gerasimova, 2018a, pp. 222-234 ; 2018b, pp. 116-131).

Ce travail consiste tout d'abord à esquisser les contraintes spécifiques au contexte russe, puis à analyser des cas de censure préalable et *a posteriori* d'œuvres de littérature jeunesse afin de mettre en évidence les modalités d'application de ces contraintes et les possibilités de ses contournements.

5. Le témoignage d'une lectrice concernant le livre *100 histoires du soir pour les filles rebelles* sur le site de l'une des plus importantes librairies en ligne *labirint.ru* paraît éclairant à ce propos : « L'idée est excellente mais le choix des personnages est très discutable [...] Pour mon enfant, je compte cacher les pages concernant des anti-héroïnes et des personnages pas très intéressants par des pages que j'aurai imprimées moi-même, parlant de femmes que je trouve dignes d'être imitées » (<https://www.labirint.ru/reviews/goods/641645/>). Cet exemple sans doute extrême montre que le parent peut ajuster le contenu d'un livre au message qu'il souhaite faire passer à l'enfant par une lecture sélective, des commentaires ou des compléments d'information.

L'ÉLABORATION DE LA CONTRAINTE : ENTRE UN CADRE LÉGAL ET DES CONTROVERSES SOCIALES

Dans un ouvrage qui retrace l'histoire de la littérature jeunesse russe du XVI^e au XXI^e siècle paru en 2013, le slaviste finlandais Ben Hellman affirme que les « contraintes idéologiques et le contrôle de la part de l'État ont disparu, laissant place à de nouvelles attentes et exigences du public » (Hellman, 2013, p. 564). Se référant d'ailleurs aux années 1990, cette phrase cesse d'être pertinente au moment même où le livre a été publié. En effet, si l'intérêt de l'État pour la sphère culturelle, qui a été couplé avec les premières tentatives de normer la production livresque, commence à se manifester depuis le début des années 2000 (Ostromooukhova, 2019, p. 53), une loi fédérale qui « protège les enfants d'informations qui pourraient porter préjudice à leur santé et à leur développement » peut être vue comme son aboutissement. Publiée en 2010 et entrée en vigueur le 1^{er} septembre 2012, elle renforce le cadre légal de cette emprise étatique sur toute la production culturelle pour la jeunesse.

Dans la lignée de l'euphémisation de la censure que l'on peut observer dans les pays dits occidentaux, l'objectif affirmé est donc celui de la « protection » de la santé physique et mentale des enfants et adolescents, qui impliquerait d'interdire leur accès à des informations inappropriées pour différentes tranches d'âge. Les producteurs de biens culturels se retrouvent donc dans l'obligation de marquer l'âge du public visé sur chaque produit, s'inscrivant dans une grille fixée par la loi (0+, 6+, 12+, 16+ et 18+). Labelliser un livre « 18+ » équivaut à le proscrire puisque, même s'il est destiné aux adolescents, un tel ouvrage ne pourra pas être acquis par des bibliothèques jeunesse et se retrouvera sur des rayonnages généralistes des librairies, ce qui réduira fatalement son succès commercial. Malgré l'aspect strict de ce cadrage, les formulations restent vagues pour distinguer les catégories les unes des autres. Tous les éditeurs jeunesse ont pour obligation d'éviter des sujets qui pourraient « susciter la peur, le désarroi ou la panique parmi les jeunes lecteurs » (Article 5). Ainsi, les descriptions de scènes de violence physique ou verbale, de même que les représentations de

la mort ou de l'amour physique sont permises à partir de la catégorie 12+ à condition de ne pas être « trop détaillées » ou « trop réalistes », « plus de détails » étant admis dans les livres de la catégorie 16+.

Il est interdit, quelle que soit la catégorie d'âge, de mentionner l'usage d'alcool ou de stupéfiants (à moins de souligner leur aspect nocif), d'inciter les enfants à commettre un suicide ou à porter préjudice à la vie d'autrui, de les pousser vers des comportements perçus comme socialement déviants comme la prostitution, le vagabondage ou la mendicité, ainsi que d'employer des « termes injurieux ». Une place importante est dévolue à la « négation des valeurs familiales » dont la présence fait automatiquement basculer le livre dans la catégorie 18+, sans qu'il y ait consensus sur ce que l'on entend exactement par cette formule. La loi laisse donc une marge importante à l'appréciation subjective de celui qui se positionne comme censeur, du fait des formulations vagues et suggestives des textes, de l'appréciation de l'impact qu'un livre pourrait exercer sur son lecteur et de la limite entre « représentation » et « incitation ».

En cas de non-respect des normes prescrites, la loi prévoit des amendes dont le montant n'est pas réellement dissuasif (l'équivalent de 50 euros environ pour une personne physique, et pouvant aller jusqu'à l'équivalent de 780 euros pour une personne morale). Toutefois, l'« objet du délit » peut également être retiré de la vente, et la maison d'édition responsable de sa parution se voir imposer une fermeture forcée pouvant durer jusqu'à trois mois.

Cette loi a ensuite été amendée à plusieurs reprises, dans un contexte global de contrôle étatique accru sur les médias et les différents moyens d'expression artistique⁶. Ainsi, l'amendement de 2013 interdit très explicitement toute « propagande de rapports sexuels non traditionnels », simultanément à l'introduction de l'article 6.21 du Code civil qui interdit « la diffusion d'informations visant à former chez les mineurs une conception erronée de la sexualité, [leur présentant l'attrait] des rapports sexuels non traditionnels, leur

6. Sur ce point, et le théâtre en particulier, voir la contribution de Marie-Christine Autant-Mathieu dans ce volume.

donnant la fausse idée de l'égalité de droits entre les rapports sexuels traditionnels et non traditionnels, et leur imposant des informations qui confèrent un attrait pour ce type de rapport ».

On pourrait croire à un apparent assouplissement de la législation en automne 2019, lorsqu'un projet de loi a été déposé proposant la modification de la grille des catégories d'âge de la littérature jeunesse⁷. Seule la limite 18+ serait conservée, les autres catégories se limitant à des recommandations comme « à usage familial » ou « pour enfants scolarisés ». L'initiative de cet amendement revient aux éditeurs et aux bibliothécaires qui se plaignent du système de catégorisation actuel peu maniable. Toutefois, la limite principale – 18+ – restant toujours en vigueur, il est peu probable que les limites du dicible soient repoussées, bien au contraire. Certaines œuvres considérées comme des cas limites, qui pouvaient auparavant être classées 16+ et rester ainsi dans la catégorie « jeunesse », seront sans doute définitivement retirées de ce domaine.

Le contexte contraignant dans lequel évoluent les éditeurs ne se limite cependant pas au cadre légal. Des controverses suscitées par des livres jugés problématiques, du point de vue moral ou encore politique⁸, dépassent souvent le spectre de sujets, pourtant très large, couvert par la loi. Ces discussions sont menées par des lecteurs (ou plutôt parents de lecteurs), voire par des communautés professionnelles, comme celle des bibliothécaires, des enseignants ou des historiens qui tentent d'instaurer un discours d'autorité en usant du pouvoir symbolique que leur confère leur position d'experts. Une partie des débats se déroule en ligne, sur des réseaux sociaux, des plateformes de lecture ou encore dans la section « commentaires » ou

7. Projet de loi numéro 717228-7 « Concernant des modifications apportées à l'article 30 de la loi de la Fédération de Russie "Les bases de législation de la Fédération de Russie sur la culture" et à certains décrets isolés de la Fédération de Russie liés au perfectionnement des mécanismes législatifs régulant l'accès des enfants aux valeurs culturelles et aux biens culturels ».

8. Nous comprendrons par « politique » tout ce qui concerne le positionnement d'une personne ou d'une organisation par rapport aux représentations du pays véhiculées par des instances de l'État.

« comptes rendus » des librairies et des bibliothèques en ligne, et sont parfois repris par les médias. Elles font écho à des discussions *offline*, lors de rencontres autour de tel ou tel livre ou à l'occasion de salons du livre. Qu'elles soient virtuelles ou réelles, elles forment un contexte discursif par rapport auquel l'éditeur tout comme l'auteur sont forcés de se positionner.

Ainsi, le thème du siège de Leningrad pendant la Seconde guerre mondiale fait partie des sujets très polémiques. Il s'agit d'un bastion particulièrement intouchable qu'abrite le discours, lui-même très construit, autour de la Grande guerre patriotique (comme on appelle depuis l'époque soviétique la période de la participation de l'URSS au second conflit mondial de 1941 à 1945). L'héroïsme de la population qui a tenu tête à l'ennemi dans des conditions extrêmes de famine et de dénuement a été décliné dans de nombreux récits de l'époque soviétique. Des tentatives timides de ranimer ce discours figé et muséifié, notamment à l'aide de nombreuses archives privées disponibles, restent confidentielles. La limite à ne pas franchir demeure très claire : lorsque la finalité de cet acte d'héroïsme est remise en cause, les retombées sont souvent très fortes⁹. Le deuxième volume des *Contes de Leningrad* de Julija Jakovleva, *La Ville volée*¹⁰, aborde ce délicat sujet à travers le récit semi-fantastique d'aventures de trois enfants qui essaient de survivre, seuls, dans la ville assiégée, se heurtant à l'univers hostile d'adultes prêts à les dévorer¹¹. Le livre a suscité des discussions très vives autour de la façon de présenter le siège aux enfants

9. Par exemple, un sondage lancé par la chaîne de télévision « critique » Dožd' pour savoir si le pouvoir soviétique n'aurait pas mieux fait de rendre Leningrad à l'armée allemande pour préserver la vie de ses habitants a provoqué un scandale qui a valu à cette chaîne d'être interdite de diffusion par câble.

10. Julija Jakovleva, *Kradennyj gorod (La ville volée)*, Samokat, 2018. Non traduit en français.

11. Tous les livres de la série retracent la trajectoire de cette fratrie pendant des moments rarement évoqués dans la littérature jeunesse : l'action dans *Les enfants du corbeau* (2016) se déroule pendant la Grande terreur stalinienne de 1938 ; *Les scarabées ne pleurent pas* (2018) décrit la vie des populations évacuées en Sibérie ; et *Le ciel du loup* (2020) parle du difficile retour à la vie ordinaire après les événements traumatiques de la guerre.

et aux adolescents¹². Les comptes rendus de lecteurs, positifs comme négatifs, parlent de ce qui devrait être dit ou occulté dans un tel récit. La littérature soviétique sert à la fois d'étalon et de repoussoir : le récit « canonique » du siège serait nécessairement « optimiste » (montrant ceux « qui ont survécu », et « dont la vie continue », embellie par cette expérience de dépassement de soi au nom de la patrie) et « pudique » (occultant les atrocités, mais aussi minimisant les émotions des personnages). L'auteure se positionne à contre-pied de ces postulats : ayant « coupé le cordon ombilical avec la littérature jeunesse des années 1970 », elle dit vouloir « mettre un coup de projecteur sur ceux qui n'ont pas survécu, pour lesquels il ne pouvait rien y avoir de positif » dans l'expérience de la guerre, en accentuant le côté émotionnel et sans occulter le basculement dans l'inhumain des personnes confrontées à la famine¹³. Se référant à l'expertise de psychologues, une pédagogue a accusé l'auteur de « traumatiser » son jeune lectorat¹⁴, conférant ainsi une consonance actuelle – cette nécessité de « protéger l'enfant contre l'information qui pourrait nuire à sa santé » – au canon soviétique. Cette inadéquation de la charge psychologique à l'âge supposé des lecteurs a également été associée par certains lecteurs à une insuffisance pédagogique, liée au manque d'exemples édifiants :

12. Par exemple, la présentation du livre au musée Anna Akhmatova le 19 avril 2017 a été suivie d'une discussion « Comment parler aux enfants du siège de Leningrad », animée par un historien et une enseignante (<http://museum.ru/N66022>).

13. « La littérature est un bouclier de Percée pour les enfants », interview de Julija Jakovleva pour le site papmambook, le 27 mars 2017 (<https://www.papmambook.ru/articles/2696/?fbclid=IwAR0GoLHaqBbsW-Y6whl66nJO0Q1C1cEaWmhce637O3bclbi8r6SYqGQY6dM>).

14. L'écrivain et pédagogue pétersbourgeoise Anna Rappoport, l'une des auteurs du recueil *Parler aux enfants du siège et de la défense de Leningrad, ressources pédagogiques, idées, nouvelles technologies* (Rappoport, 2016), publie sur sa page Facebook le 16 décembre 2016 : « Lors de son séminaire, [la psychologue] Osorina avait soulevé la question clé : comment éviter de traumatiser les enfants par des récits sur le siège ? [...] À ce propos, Maria Orlova [il s'agit de la responsable marketing de la maison d'édition Samokat qui publie *Les contes de Leningrad*], considère que les psychologues portent un jugement très négatif sur *La ville volée* ». Ce post a entraîné un échange très vif, dans les commentaires, sur la publication de livres aux sujets « difficiles », sur le rôle de l'écrivain et sur la validité de cette injonction d'éviter à tout prix de « traumatiser » le lecteur : www.facebook.com/anna.rapoport.18/posts/806882436118861

Je ne peux pas accepter une telle représentation du siège de Leningrad. Ici, aucune trace de citoyens héroïques prêts à prêter main forte, il n'y a que des gens aigris par le malheur, ayant perdu toute humanité.

Ce qu'il y a de plus terrible, de plus effrayant, c'est qu'on parle de ces atrocités à des enfants, à des élèves d'école primaire et secondaire. Pourquoi leur parler du cannibalisme, d'enfants abandonnés à leur sort, de voisins cruels prêts à dévorer leur petit chien ?

Je déconseille ce livre aux enfants qui sont encore psychologiquement fragiles. Je suis persuadée qu'il faut les éduquer grâce à d'autres exemples. Les enfants doivent savoir qu'il y a toujours plus de gentils que de méchants, que le bien l'emporte toujours sur le mal. Il s'agit de vérités éternelles qui ont passé l'épreuve du temps.

Compte rendu du lecteur *svetlanavlasova* sur la bibliothèque en ligne Litres.
<https://www.litres.ru/uliyayakovleva/kradenyj-gorod/>

Le débat dépasse toutefois le cadre strict de la littérature jeunesse. Ce qui semble choquer les critiques réticents, c'est avant tout le poids de la responsabilité que l'auteure ferait peser sur les habitants de la ville :

Ce qui m'a clairement irritée [...] c'est la conception de la responsabilité individuelle. [...] Nous avons Leningrad, où des gens meurent, lentement et terriblement. Une ville qui ressemble au neuvième cercle de l'enfer, pleine essentiellement de femmes et d'enfants. Quelle belle occasion pour parler de la responsabilité historique et de la culpabilité des bolcheviks ! Ma chérie, tu es morte de malnutrition ? Et pourquoi ? Parce que tu soutenais le pouvoir des soviets [...] Peut-être que la littérature jeunesse doit être parfois noire et blanche, sans nuances, mais remplacer un grand mensonge par un autre me paraît pour le moins étrange.

Tatiana Naumova, sur le site *prochtenie.org*, publié le 17 janvier 2017.

Si vous ne l'aviez pas compris, les méchants, ce sont les bolcheviks, qui ont cassé les traditions et qui ont volé à l'aristocratie ses privilèges [...]. Ceux qui ont tiré profit de la révolution. Et ceux qui n'étaient que de bons citoyens qui croyaient ce que disait le Parti. Et ceux qui sont nés après la révolution, surtout en 1940, ceux que Iakovleva nomme "les dignes héritiers des méchants" : ils ont tous bien mérité ce qui leur arrivait.

Recension de l'utilisateur *helenahain* sur le réseau social de lecteurs *livelib.ru*.
<https://www.livelib.ru/book/1002035587/reviews-kradenyj-gorod-yuliya-yakovleva>

Ce n'est donc pas la présence de « méchants » et de « gentils », manichéisme attendu et accepté dans une œuvre de jeunesse, qui choque le lecteur, mais le renversement des rôles habituels : les Soviétiques ordinaires, habituellement situés du côté des « gentils », se retrouveraient dans le camp opposé. La discussion transcende la question des limites du dicible dans une œuvre jeunesse, attaquant la position politique de l'auteur qu'un des lecteurs qualifie de « stalinophobe », ce qui, dans le régime politique russe actuel réhabilitant le stalinisme (Amacher, 2014, pp. 25-28), peut valoir une accusation de contestation.

Cette réception parfois hostile n'a pas empêché la publication du livre, ni celle des deux tomes suivants, mais elle a rendu leur écriture plus difficile, nécessitant un long processus d'ajustement et de légitimation face à des critiques qui contestaient la valeur pédagogique et artistique de ces œuvres, ainsi que face à des lecteurs qui déclaraient ne pas vouloir acheter ce livre à leurs enfants. L'auteur crée notamment une page *Facebook* consacrée aux *Contes de Leningrad*, destinée à valoriser ces livres en indiquant les prix et récompenses dont ils bénéficient, et à publier des documents d'archives et des témoignages d'historiens qui légitiment sa démarche. Le processus d'interaction avec les lecteurs y est mis en exergue comme le principe moteur de l'écriture :

Je viens de terminer le quatrième volume des Contes de Leningrad. [...] Mes remerciements vont à mes lecteurs. Je n'avais pas l'intention de continuer. Je n'en avais plus la force, ni l'envie, ni le sentiment que c'était nécessaire. [...] Mais des lecteurs, des inconnus me disaient que ce récit les avait touchés, qu'ils avaient besoin de connaître la suite, et cela a été une expérience très forte et bouleversante pour moi. Merci à tous ceux pour qui c'est important. Ce livre est entièrement le vôtre.

Page Facebook de Ioulia Iakovleva.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2081191315518343&id=1501023850201762&__tn__=-R

Au-delà d'un contexte législatif, il existe donc également un contexte discursif contraignant où une œuvre est perçue à travers une grille interprétative légitimée par des experts qui se réclament d'un

savoir psychologique et pédagogique de l'enfance et de l'adolescence. Le lecteur, tout en s'y référant, use d'un pouvoir économique : en proclamant sur une librairie en ligne qu'il n'achèterait pas le livre, il incite d'autres acheteurs potentiels à l'imiter.

LA CENSURE « PRÉVENTIVE » : L'INTÉRIORISATION DES CONTRAINTES PAR LES ÉDITEURS

Ces discussions sont suivies de près par les maisons d'édition, qui en tiennent compte dans leurs orientations éditoriales. Ces dernières sont mues par des principes d'autant plus prenants et personnalisés que la maison d'édition est petite. Dans les entretiens, les éditeurs se prévalent souvent d'un sentiment intérieur difficilement rationalisable les guidant dans la sélection de textes qui leur parviennent, qu'il s'agisse d'ouvrages à traduire choisis dans des catalogues étrangers, ou d'œuvres en langue russe arrivées par de nombreux canaux voire commandées aux auteurs par l'éditeur lui-même. « Je vois tout de suite si tel texte est “des nôtres” et si tel autre ne l'est pas », déclare l'un des rédacteurs interviewés¹⁵, cette certitude se retrouvant déclinée dans tous les témoignages. Elle est toutefois verbalisée et affinée lors du travail collectif de sélection de textes à publier, impliquant une concertation parmi les différents membres d'une rédaction. La décision finale résulte d'un équilibre entre plusieurs critères : l'idée que l'éditeur se fait de la valeur d'un livre (son style, la qualité de ses illustrations, l'originalité de son idée), de la ligne éditoriale de sa maison d'édition, mais également de sa connaissance du contexte à la fois économique (un livre doit bien se vendre) et politique (il ne doit pas attirer d'ennuis à la maison d'édition). La décision de publier ou non un livre est donc justifiée par une série de savoir-faire et de connaissances accumulées par les différents membres de la rédaction, dont la connaissance des contraintes législatives mais également des réactions du lectorat plus ou moins avisé évoquées ci-dessus. Ainsi, l'une des tâches du responsable marketing d'une maison d'édition est une veille constante des

15. Entretien avec Vitalij, Moscou, 11 mai 2016.

comptes rendus et critiques disponibles en ligne. Trois enquêtes nous ont montré, lors des entretiens, des tableaux répertoriant différentes sources (revues ou plateformes à destination de parents, librairies en ligne, réseaux sociaux, blogs de faiseurs d'opinion) contenant les réactions à chacune des œuvres publiées. Leur analyse permet aux collaborateurs non seulement d'anticiper les réactions des différents publics face aux livres à paraître, mais également d'intérioriser certains impératifs.

En effet, même si la majeure partie des enquêtés se montrent critiques envers le marquage des âges prévu par la loi de 2010, soulignant notamment le décalage qu'il provoque parfois entre l'âge des personnages de certains romans pour adolescents et celui de ses lecteurs légaux¹⁶, ces mêmes éditeurs intègrent cette catégorisation dans leur argumentation et leur définition des œuvres. Par exemple, la maison d'édition *Nastja i Nikita* organise un concours de textes pour la catégorie 6+, et l'adéquation aux exigences envers cette catégorie fait partie des critères de sélection des candidats : « Le critère principal [...] est que les personnages doivent être positifs [...] De manière générale, nos livres doivent véhiculer un message positif, enseigner la gentillesse¹⁷ ».

Cet impératif d'un message positif, conforme à la législation, semble bien intégré y compris par les éditeurs spécialisés dans la littérature pour adolescents touchant à des sujets difficiles. L'éditeur de *KompasGuide* explique ainsi le succès du livre de Marija Gromova *L'enfant en sucre* qu'il a publié en 2014 et qui raconte l'histoire d'une petite fille envoyée en relégation en Asie centrale avec sa mère à la fin des années 1930 : « Le message central de ce livre réside dans le fait que sa mère a réussi à conserver son humanisme et à le transmettre à sa fille¹⁸ ».

16. Par exemple, la traduction russe du roman *Oh, Boy !* de Marie-Aude Murail, publiée par *Samokat* en 2017, est classée 18+ car l'un de ses personnages centraux est ouvertement homosexuel. Toutefois, l'âge des protagonistes varie de 5 à 14 ans.

17. Entretien avec Olga, Moscou, 27 avril 2016.

18. Entretien avec Vitalij, Moscou, 11 mai 2016.

À l'inverse, les textes qui ne comportent pas de composante positive se trouvent souvent dans la catégorie 18+, ce qui peut être considéré comme une première étape de censure, suivie par des formes plus radicales, comme une modification du texte, l'amputation d'une partie de son contenu, voire le refus de sa publication. Nous appellerons ici « censure » les cas où cela arrive en vertu de raisons extérieures à des considérations purement techniques (la qualité de l'écriture ou de l'illustration ne correspondant pas aux standards des éditeurs), en direction d'un livre qui correspondrait par ailleurs aux critères esthétiques, thématiques et éthiques de la maison d'édition.

Certains de ces cas de censure relèvent du cadre légal, le plus souvent en ce qui concerne « la propagande des rapports sexuels non traditionnels ». La rédactrice de la maison d'édition spécialisée dans des livres d'histoire pour enfants *Peškom v Istoriju* mentionne, par exemple, l'édition russe du livre d'Anne Jonas et Michaël Leblond *De la préhistoire à aujourd'hui : l'histoire du monde en 400 pictos*¹⁹ :

À un moment donné, le livre mentionne le fait que “en telle année, l'Union Européenne a légalisé le mariage homosexuel”. Bon, nous pouvons laisser ça comme ça [mais] ce sera la fin de tout. Si on fait ça, on peut tout de suite fermer boutique. Mais bon, aussi, je ne vois pas pourquoi l'auteur a choisi de parler de ça. Bien sûr, je comprends, c'est important aussi. Mais il aurait pu aussi parler d'un autre sujet. Ça on le remplace par autre chose uniquement parce que nous, on ne peut pas publier ça.

Entretien avec Aleksandra, Saint-Petersbourg, 29 mai 2017.

L'interdit semble intériorisé : tout en constatant que la contrainte vient de l'extérieur, la rédactrice exprime son irritation face au choix de cette thématique, en décalage par rapport aux limites du dicible en Russie. Le travail d'adaptation qui s'ensuit consiste à négocier le remplacement ou l'omission de ces passages qui posent problème avec l'éditeur français.

La loi sur l'interdiction de « propagande de rapports non traditionnels » incite le plus souvent les éditeurs à éviter dans une œuvre jeunesse toute mention de personne dont la sexualité – même

19. *De la Préhistoire à aujourd'hui. L'histoire du monde en 400 pictos*, La Martinière jeunesse, 2016.

évoquée de façon euphémisée – dépasserait le strict cadre de rapport hétérosexuel entre deux personnes. La rédactrice en chef de *Peškom v istoriju* cite ainsi l'exemple du recueil des *Histoires du soir pour filles rebelles, 100 destins de femmes extraordinaires* par Elena Favilli et Francesca Cavallo :

Il y avait [...] un livre que nous avions très envie de publier, des histoires pour des filles, racontées par des femmes fortes. On y parle de différentes femmes, de [la journaliste assassinée] Politkovskaïa à Catherine II pour les Russes, et pour d'autres pays aussi, à commencer par Cléopâtre. C'est vraiment notre sujet, c'est de l'histoire mais racontée autrement, et l'enfant peut s'y identifier. On voulait tellement le publier, mais l'éditeur italien nous a dit : “Vous avez vu la nouvelle à la page tant ? Je vous dis ça parce que nous avons déjà eu des problèmes”. Alors nous avons jeté un coup d'œil. Ce n'était même pas Politkovskaïa, c'était une nouvelle parlant d'une fille transsexuelle. Et ça c'est complètement... [...] Nous y avons renoncé tout de suite, en les remerciant de nous avoir prévenus. Chez nous, il est vrai, même Politkovskaja ne fait pas l'unanimité, alors si on publie ça, le lendemain on est sûrs de voir le parquet venir mettre le nez dans nos affaires.

Ibid.

L'impossibilité de parler de transsexualité aux adolescents dans le contexte russe est totalement intériorisée par l'éditrice, qui la justifie par ailleurs en termes de respect de la vie privée et de protection de la sensibilité de l'enfant :

Ça parle d'un enfant qui est déjà en position de vulnérabilité, je ne pense pas qu'il veuille qu'on étale ça au vu et au su de tout le monde. Ce n'est pas un personnage public comme Politkovskaïa. [...] C'est un personnage réel, appelé par son prénom dans le livre.

Ibid.

Ce refus de la part de *Peškom v Istoriju* de publier le recueil n'a toutefois pas empêché sa parution en langue russe. L'édition *Bombora* appartenant à Eksmo, l'une des plus grandes maisons d'édition russes, a réussi à négocier sa publication amputée de la nouvelle litigieuse, en réalisant ainsi le potentiel économique du livre tout en désamorçant son aspect le plus problématique²⁰. Le recueil a néanmoins soulevé des

20. Afin que cette omission passe inaperçue et que le nombre de nouvelles soit toujours égal à 100, la nouvelle sur la jeune fille transsexuelle a été remplacée par une page de notes où la lectrice du livre est invitée à coller sa photo et à raconter sa propre histoire.

critiques de mères de lectrices qui contestaient le choix des femmes édifiées en exemple : trop peu de femmes russes, pas assez d'exemples héroïques de femmes surpassant des obstacles, la présence jugée superflue « du féminisme et de la politique²¹ ». Ce fond d'hostilité n'a toutefois pas nui aux ventes du livre et n'a pas empêché, une année plus tard, la parution du second volume. La vraie limite – celle de l'évocation d'une sexualité dissidente – est restée toutefois non franchie.

Les représentations de personnages homosexuels peuvent ne pas être censurées si elles laissent une place, ne serait-ce que minime, au doute. Ainsi, dans la traduction du livre allemand de Doro Göbel et de Peter Knorr *Les voisins*²² publiée par *Melik Pašaeu*, on aperçoit, parmi d'autres habitants d'une petite ville allemande, une famille composée de deux hommes et d'un enfant. Les réactions indignées de parents de lecteurs sur la librairie en ligne *labirint.ru* ont toutefois été neutralisées par les explications de l'éditeur et de lecteurs bienveillants qu'il s'agissait non pas d'un couple homosexuel mais d'un grand-père et d'un père, en proposant de justifier l'absence de mère par un voyage d'affaires ou par une mort précoce de celle-ci²³. Les défenseurs du livre semblent ainsi avoir intégré l'impératif de supprimer toute mention de « couple non traditionnel », et c'est sur son absence et non pas sur sa légitimité qu'ils fondent leur argumentaire de défense.

Au-delà des représentations de sexualités dissidentes, la présence même de corps semble suspecte. La représentation d'un corps nu, même en dehors d'un contexte sexuel, peut être préjudiciable. Ainsi, dans *l'Histoire d'un vieil appartement*, l'auteur et l'illustratrice décident, sur les conseils de l'éditeur, de cacher la nudité d'un bébé sur l'une des photographies tirées d'archives familiales. L'auteure justifie ce choix par le contexte tendu au moment de la parution du livre suite au scandale suscité par l'exposition « Absence of shame » du photographe américain Jock Sturges au musée de la photographie

21. Commentaires des lecteurs : <https://www.labirint.ru/books/641645/>

22. Doro Göbel, Peter Knorr, *Unser Zuhause*, Beltz GmbH, Julius, 2015.

23. <https://www.labirint.ru/reviews/goods/499235/>

à Moscou, en septembre 2016. L'exposition, où l'on voyait des photographies de jeunes gens nus, avait attiré des foudres d'une députée de la Douma et de divers associations, militants et blogueurs russes, qui accusaient l'artiste de « propagande de la pédopornographie », et avait été fermée avant le terme initialement prévu. Toutefois, à ce contexte extérieur se joint un impératif moral :

Imaginez que vous êtes un homme de plus de soixante-dix ans, quand vos parents vous ont photographié comme ça, ils ne vous ont pas demandé votre avis, et là vous ouvrez le livre et vous y voyez ça. Il n'a peut-être pas envie de rendre ça public.

Entretien avec Aleksandra, Saint-Petersbourg, 29 mai 2017.

L'impossibilité de représenter la nudité enfantine est donc intériorisée et justifiée par le respect de la vie privée. De même, l'impératif de ne pas utiliser de mots grossiers, inscrit dans la loi, est présenté par l'auteur du livre comme allant de soi. *L'Histoire d'un vieil appartement*, qui s'inspire d'histoires familiales des auteures et leurs amis, comporte par exemple la phrase attribuée au grand-père de l'auteure en réaction à la nouvelle de la mort de Staline. Dans la version qui lui a été racontée par sa mère, le grand-père se serait écrié : « ce connard, il a détruit tant de vies ! ». Toutefois, en concertation avec l'éditeur, l'auteure supprime le juron, en ne gardant la phrase que sous sa forme expurgée : « il a détruit tant de vies ! ». L'auteure justifie cette omission par le jeune âge du public : « c'est tout de même un livre d'enfant²⁴ ». Il ne s'agirait donc pas d'une application à la lettre de la loi mais d'un impératif qui coïnciderait avec celle-ci.

Outre ces tabous directement liés à une législation en vigueur, d'autres relèvent d'interdits implicites mais non moins réels. C'est le cas, notamment, d'impossibles sujets historiques, comme ceux évoqués par la rédactrice de *Peškom v Istoriju* pour leur série de documentaires et encyclopédies consacrée à de grandes dates :

A : Nous voulions faire d'abord une série sur la Grande guerre patriotique. Mais tous les auteurs que nous avons contactés nous ont dit : « mais vous êtes fous ? On ne signe pas pour un truc pareil, on n'a pas besoin de ça ».

B : Et pourquoi ?

24. Entretien avec Aleksandra, Saint-Petersbourg, 29 mai 2017.

A : Comment ça pourquoi ? [silence] Parce que c'est un sujet dont on parle comme d'un mort : soit on en dit du bien, soit on se tait. Nos encyclopédies ne sont pas construites d'après le principe « je suis à la tête d'une armée et je brandis mon épée », mais plutôt décrivent comment une famille, un enfant vit au quotidien. En 1812, en 1917 : comment tu serais habillé, ce que tu mangerais au déjeuner, quelles seraient tes maladies et avec quoi on te soignerait. Alors imaginez ça mais pour la Deuxième Guerre mondiale : nous habitons les territoires occupés, on nous a envoyés en Allemagne en tant que travailleurs, on est dans un camp de concentration... Beaucoup trop compliqué tout ça.

Ibid.

Nous avons vu, avec l'exemple des *Contes de Leningrad*, que des œuvres de fiction pouvaient, non sans peine, franchir cette limite. Le caractère fantastique de ces récits semble les protéger, ne serait-ce que partiellement, d'une censure radicale. Des livres qui se présentent comme des encyclopédies, accompagnées de documents d'archives et plongeant le lecteur dans la réalité matérielle d'une époque, semblent se trouver au-delà de l'espace des possibles. Ces frontières sont donc poreuses, varient en fonction des genres, et peuvent être négociées au coup par coup par les différents acteurs qui les défendent et les contestent.

DES CAS DE CENSURE *POST-FACTUM* :

DES *FEED-BACK* NÉGATIFS À DES RETRAITS DE VENTE

Une fois que le seuil de la publication et de la commercialisation est passé, que le livre est enfin arrivé dans les rayons des librairies, des mécanismes de censure *a posteriori* peuvent se mettre en place pour forcer le retrait du commerce d'une œuvre jugée litigieuse, voire pour punir les responsables de sa parution. Les conséquences éventuelles pour la maison d'édition vont alors bien au-delà de l'amende, du gel des ventes et de la destruction des stocks prévus par la loi. L'enquête peut ordonner l'audit de la maison d'édition entraînant de nouvelles sanctions voire la liquidation de l'entreprise si les experts convoqués trouvent une contradiction avec la législation – notamment fiscale – en cours. Plus encore, si les infractions incriminées relèvent du domaine du pénal, les auteurs et des éditeurs sont sous la menace de peines de prison ferme.

Ce degré suprême d'accusation a été atteint, par exemple, à l'automne 2012, lorsqu'une association de parents nommée « le Comité de parents de l'Oural » a porté plainte contre ce qu'ils ont appelé « les encyclopédies du sexe », une série d'ouvrages d'éducation sexuelle catégorisés 12+. Officiellement créé en 2009, ce groupe d'« entrepreneurs de morale²⁵ », basé à Ekaterinbourg, dont l'action relève à plusieurs titres du « vigilantisme²⁶ » (Favarel-Garrigues, 2018 ; Favarel-Garrigues & Shukan, 2019), organise diverses manifestations contre l'homosexualité, pour la défense de la santé et de la sécurité des enfants, ainsi que pour l'absence d'informations jugées immorales dans les arts destinés à la jeunesse. Immédiatement après la mise en application de la loi de 2010, qui prévoit « le monitoring de la circulation de produits culturels destinés aux enfants » par des « associations officiellement enregistrées²⁷ », les membres de ce Comité ont commencé des inspections de librairies de leurs villes à la recherche d'ouvrages en contradiction avec la législation. Plusieurs encyclopédies destinées à de jeunes adolescents, traduites de l'anglais ou écrites par des auteurs russes, ont été accusées de véhiculer du contenu illégal. Les membres du Comité les accusaient de décrire par le menu l'acte sexuel en mentionnant la diversité de pratiques, de donner le vocabulaire, y compris familial, lié aux organes génitaux et de mentionner la masturbation et des rapports homosexuels comme étant des pratiques normales et courantes. Le Comité a déposé une plainte à la police et s'est également adressé aux chargés des droits de l'enfant aux niveaux régional et fédéral, au parquet fédéral, au ministère de l'Intérieur ainsi qu'à certains députés et jusqu'au président de la Fédération de Russie en personne, exigeant

25. Terme forgé par Howard S. Becker pour désigner des militants qui luttent pour l'instauration et le maintien de normes morales au sein d'une société (Becker, 1973, pp. 147-153).

26. Introduit par des sociologues américains, ce terme désigne un large faisceau de pratiques citoyennes où des particuliers s'organisent pour endiguer des transgressions de normes et pour défendre leur entourage contre ce que ces individus perçoivent comme une menace morale ou physique.

27. Article 21 « Sur la réalisation du contrôle social dans la sphère de la protection de l'enfant contre les informations pouvant nuire à leur santé et à leur développement ».

le retrait de la vente des ouvrages incriminés. La police a ouvert une enquête – les premiers communiqués de presse parlaient d'un « réseau criminel de pédopornographie²⁸ » –, faisant planer sur les éditeurs la menace de la réclusion criminelle. L'enquête s'est toutefois conclue par un non-lieu à l'été 2013 : les experts convoqués par la police n'ont pas décelé de contenu illégal dans ces encyclopédies dont les éditeurs ont été innocentés. L'affaire a cependant eu des retombées immédiates et à long terme. Avant même la fin de l'instruction, les maisons d'édition concernées ont retiré de la vente les ouvrages incriminés, et les stocks ont été détruits. Par la suite, des plaintes similaires avaient été déposées dans d'autres villes, suscitant de nouvelles enquêtes. Cela avait été le cas dans la région d'Irkoutsk en 2013, l'enquête ayant de nouveau conduit à un non-lieu. Toutefois, les militants de la section d'Irkoutsk de l'association fédérale « Résistance de parents de Russie²⁹ » ont effectué, en décembre 2013, des « descentes dans les librairies » de leur ville pour y trouver plusieurs ouvrages « de la liste noire dressée par le Comité des parents de l'Oural³⁰ ». Malgré les décisions de justice, ces ouvrages avaient donc continué à susciter de la méfiance parmi les parents les plus vigilants. Les libraires d'Irkoutsk interviewés par la revue des professionnels de l'industrie du livre *Books-pro* ont diversement réagi à ces agissements : si certains clament leur plein droit d'avoir ces livres dans leurs rayons en se référant à la décision de justice, d'autres, au contraire, déclarent ne pas vendre de « livres expliquant le sexe aux enfants ». « Nous avons bien reçu la résolution du gouvernement russe interdisant la vente de ce type d'ouvrages, nous n'en vendons donc pas³¹ », expliquent-ils. Il s'agit sans doute ici d'une extrapolation de la loi de 2010 qui laisse planer le doute sur le degré

28. <https://www.gazeta.ru/social/2012/10/11/4808253.shtml>

29. *Rossijskoie roditel'skoe soprotivlenie* (<https://rvs.su>) : organisation fondée en 2012 afin d'« influencer les projets de loi en matière de justice juvénile », qui lutte pour la non-ingérence de l'État dans les affaires de violence conjugale, etc. et défend des « valeurs familiales traditionnelles ».

30. « Les parents d'Irkoutsk s'insurgent contre des livres sur le sexe pour les enfants » (« Irkutskie roditeli proteskujut protiv seks-izdanij dlja detej »), *Pro-books digest*, n° 6, 11-24.11 2013, p. 12.

31. *Ibid.*

de détail autorisé pour la catégorie 12+. Cette législation fédérale est placée par le responsable de la librairie au-dessus de la décision des organes de la justice locaux, qui avaient pourtant statué sur le cas des ouvrages incriminés précis.

Retirer un livre de la vente semble donc être un processus impliquant des acteurs à différentes échelles, les logiques d'action des militants étant confrontées à celles des administrations, de la police et des acteurs du marché. Dans ce cas précis, le succès de l'action des vigilants a été mitigé : la maison d'édition AST a détruit elle-même les stocks de l'ouvrage de Valerija Fadejeva *Mon corps qui grandit*, sans attendre l'avis du tribunal, sur les conseils du chargé des droits de l'enfant. Les autres ouvrages concernés sont toujours en vente. Toutefois, l'affaire a engendré une « liste noire », ne serait-ce que purement discursive, dans l'imaginaire des vigilants.

Le Comité des parents de l'Oural s'est saisi, une année après les « Encyclopédies du sexe », d'une nouvelle lutte en soutien au père d'une jeune fille de 15 ans qui s'est suicidée à Ekaterinbourg. Après la mort de sa fille, cet homme a découvert, dans la chambre de la défunte, les quatre tomes de l'édition russe du manga *Tetrad' smerti* (*Death Note*) dont le protagoniste possède un cahier lui permettant de tuer impunément, pouvoir dont il se sert pour détruire des criminels. L'ouvrage, où abondent des symboles liés à la mort dont il parle sans cesse, a donc été accusé, par le père puis par le Comité, d'inciter les lecteurs au suicide. Le Comité a de nouveau sollicité l'administration locale et fédérale et a exigé que soit convoquée une commission d'experts afin d'évaluer la dangerosité de ces publications³². Avant même que le parquet ne se prononce, la maison d'édition Eksmo a retiré le manga des ventes et a détruit les exemplaires restants. Toutefois, plusieurs produits dérivés de *Death Note*, dont des dessins animés³³ et des jeux vidéo, restaient disponibles en ligne et continuaient à

32. <https://www.pravda.ru/society/1153787-mangu/>

33. Toutefois, l'interdiction continue à s'étendre : en janvier 2021, un tribunal pétersbourgeois a statué en faveur de l'interdiction, sur le territoire russe, des sites consacrés à certains films d'animation japonais dont « Death Note ».

attirer de nouveaux fans. Une nouvelle édition russe de ce manga a été publiée en 2017 par un autre géant de l'édition, Azubka-Attikus, qui l'a estampillée 18+ afin de se protéger d'éventuels reproches de propagande de suicide auprès des mineurs, thématique d'actualité après l'affaire largement médiatisée de « groupes de la mort » ou « groupes de la Baleine Bleue » sur les réseaux sociaux qui avaient créé un effet de panique morale en 2016³⁴.

Les tentatives de censure *postfactum* décrites précédemment avaient concerné surtout des grandes maisons d'édition commerciales, pour lesquelles le poids financier du retrait d'un ouvrage est négligeable par rapport au poids symbolique qu'une action en justice peut faire peser sur l'image de l'entreprise. Cela peut expliquer le choix de ces éditeurs qui ont préféré anticiper sur une éventuelle décision de justice. La situation est différente dans le cas d'une maison d'édition petite et récemment créée. C'était le cas de *KompasGuide* : fondée en 2009, elle subit en 2013 une tentative de censure *a posteriori* sur sa traduction du livre de Sylvie Bednar, *Les drapeaux du monde expliqués aux enfants*³⁵, alors que sa situation financière est encore très fragile. La plainte, précédée par un Tweet indigné, a été déposée par un député de la Douma qui aurait lu, à la page consacrée au drapeau de la Lituanie, la description suivante : « La couleur rouge (du drapeau) symbolise le sang versé par le peuple lituanien dans sa lutte contre l'envahisseur russe et allemand ». Le député traite les éditeurs de « russophobes » et « fascistes » et exige que ce livre soit retiré de la vente.

Le propriétaire de *KompasGuide* a en effet été convoqué par le parquet où il a été interrogé sur des détails techniques de publication

34. La médiatisation autour de la « Baleine bleue » (*Sinij kit*, intitulé de l'un des premiers jeux suicidaires en ligne) a commencé par un article d'investigation « *Gruppy smerti* » (Les groupes de la mort) publié par *Novaja Gazeta* le 16 mai 2016. Il s'agissait d'enquêter sur les suicides d'adolescents causés par la participation à des groupes de discussion sur des réseaux sociaux, au sein desquels ils devaient, guidés par un « mentor » (*kunator*), accomplir une série d'épreuves dont l'ultime était le suicide. Le combat contre le suicide juvénile a alors attiré l'attention aussi bien des « entrepreneurs de morale » (Daucé, Loveluck, Ostromoukhova & Zaytseva, 2019, p. 52) que la police qui a ouvert des enquêtes criminelles contre les « mentors » de ces jeux.

35. Sylvie Bednar, « Flagi mira », *KompasGuid*, 2013.

sans rapport avec le contenu du livre. Ce premier interrogatoire n'a pas eu de suite, et l'éditeur n'a pas eu d'autres contacts avec les autorités judiciaires. Toutefois, à l'exception du petit cercle de librairies indépendantes, la majeure partie des librairies ont renvoyé leurs exemplaires des *Drapeaux du monde* à l'éditeur. Afin d'éviter des retombées financières qui menaçaient de déséquilibrer totalement son budget, ce dernier a mobilisé ses réseaux d'interconnaissances acquis au cours de sa carrière précédente d'éditeur de revue, au sein de médias indépendants russes³⁶ ainsi que dans les médias français³⁷, qui ont défendu publiquement son cas. En l'absence de jugement officiel, les libraires ont fini par commercialiser de nouveau le livre, qui a, par la suite, connu un succès commercial important, motivant sa réédition en 2018. La censure peut donc parfois contribuer à la promotion d'un ouvrage, ce qui a été confirmé de nombreuses fois par les enquêtes.

La loi de 2010 n'est donc ni la seule ni même la principale contrainte légale dont se saisissent des acteurs civils en investissant des luttes d'actualité (comme celles contre la pédopornographie, le suicide juvénile ou encore le débat sur le « fascisme » qui faisait écho aux événements en Ukraine³⁸) afin d'empêcher la circulation d'ouvrages déjà parus. Les lois servent d'épée de Damoclès, de menace virtuelle dans des luttes d'influence entre « entrepreneurs de morale » et acteurs du marché.

Ces derniers sont parfois seuls à agir, sans interférer avec le monde associatif ou avec l'administration. Ils le font alors non plus au nom des lois ou de la défense d'une norme sociale, mais pour s'adapter à la demande de certains types de clients. Ainsi, la directrice d'une librairie indépendante qui possède plusieurs points de vente dans Moscou, tout en avançant l'argument libéral selon lequel « nous

36. Cf., par exemple, <https://lenta.ru/articles/2013/07/19/flag/> ou http://bg.ru/kids/kompas_gid_ryba-18836/

37. <http://rue89.nouvelobs.com/2013/07/26/livre-enfants-censure-russie-apres-tweet-dun-depute-parti-poutine-244555>

38. La référence au « fascisme » a été beaucoup utilisée lors de la crise politique ukrainienne de 2013 par ceux qui partageaient le point de vue officiel de l'État russe mettant en avant une supposée forte présence de nationalistes fascistes parmi les partisans du Maïdan.

sommes tout de même dans un pays libre et qu'[elle] peu[t] vendre ce qu'[elle] veu[t] » dit décliner son offre en fonction de la localisation du magasin. Ainsi, concernant un des points de vente situé à l'intérieur d'un parc public, elle explique :

[L'administration du parc] nous demande de filtrer certaines choses, du genre : « ça, plutôt pas ». Par exemple, il y a des choses assez radicales publiées par Samokat, sur des rapports familiaux par exemple, la violence domestique, l'inceste, ces choses-là. Des bouquins de psychologie, les Scandinaves aiment beaucoup écrire ces choses-là. Et ça, on ne le vend pas. Sinon, on va nous prendre par la peau du cou.

Entretien avec Šaša, Moscou, 14 décembre 2014.

La libraire donne ensuite une justification économique à ce choix : elle souligne que « la clientèle, ce sont des familles qui se promènent dans ce parc », sous-entendant qu'il ne s'agit pas d'un public d'intellectuels qui s'intéresse à des livres polémiques. Ces derniers sont par ailleurs présents dans des librairies de la même chaîne situées dans le centre-ville et fréquentés par un public recherchant des ouvrages plus critiques. Le critère de l'offre et de la demande vient donc donner une justification acceptable, aux yeux de la libraire, à la contrainte extérieure la poussant à restreindre l'offre de sa librairie.

CONCLUSION

On pourrait revenir sur les instances de censure, leur lien avec le passé soviétique et le contexte politique et social actuel. Si le *Glavlit* en tant qu'institution a disparu en 1991, plusieurs thématiques soviétiques trouvent leur écho dans les débats actuels autour des normes pour les œuvres jeunesse. Les éditeurs que nous avons étudiés ont, pour l'essentiel, grandi à la fin de l'Union soviétique au sein de familles aux métiers intellectuels, où un regard critique à l'égard de la culture soviétique normative et édifiante dont ils se nourrissaient toutefois était souvent de mise. L'impératif de présenter aux enfants des exemples à suivre, des personnages positifs montrant une victoire du bien sur le mal, par-delà son caractère universel, pourrait avoir un ancrage dans cet héritage.

La thématique de « protection de l'enfance », qui préside aux lois et traverse les discours des différents acteurs impliqués dans la production des « normes » dans la littérature jeunesse, révèle en réalité des évolutions hétérogènes de la conception du rôle de la famille dans la société russe des premières décennies du XXI^e siècle. D'une part, la politique nataliste que l'État russe mène depuis le milieu des années 2000 s'accompagne d'une rhétorique de nationalisme démographique (Kukilin & Maëfis, 2010, p. 7) et d'un discours moralisant anti-occidental soutenu par l'église orthodoxe, qui promeut l'image d'une famille fondée sur une distribution genrée des rôles, le refus du contrôle des naissances et une éducation des enfants dans une veine « traditionnelle » et « patriotique ». Cette rhétorique, largement présente dans l'espace médiatique russe, se trouve réfractée dans la législation, notamment dans la loi de 2010 dont il était question dans l'article.

D'autre part, on a pu observer, à peu près pendant la même période, l'apparition de nouvelles conceptions de la famille et de rapports à l'intérieur de celle-ci, notamment dans le cadre qui a été appelé « la nouvelle parentalité ». Celles-ci impliquent la conception de l'éducation comme un processus actif et réfléchi, nourri par des lectures de psychologues et d'autres spécialistes de l'enfance, conduit par tous les membres de la famille à travers notamment des activités en commun. Ce modèle, décliné en plusieurs variantes, est véhiculé par de nombreuses revues et plateformes en ligne (comme « L'école de la nouvelle parentalité La Grande Ourse » <https://bmshkola.ru/> ou encore « Si, c'est normal » <https://n-e-n.ru/>), souvent en dialogue avec des mouvances occidentales, comme celle de la « parentalité positive » en ce qui concerne la France.

Les « censeurs » – dont on a pu constater, tout au long de cet ouvrage, le caractère multiple et mouvant – naviguent entre ces deux pôles. La littérature jeunesse est l'une des arènes – moins importante toutefois que celle constituée par des ressources en ligne, autour desquelles le combat est encore plus vif (Daucé, Loveluck, Ostromoukhova & Zaytseva, 2020, pp. 46-70) – où se livre

une lutte pour la légitimité de l'un ou l'autre de ces modèles. Les éditeurs que nous avons étudiés, appartenant à une couche instruite et relativement aisée de la capitale et s'adressant à de potentiels acheteurs qui adhèrent aux modèles de « nouvelle parentalité », tendent à promouvoir et à légitimer les valeurs qui sous-tendent celle-ci : certaines sont héritées du passé soviétique, d'autres sont inspirées par des réflexions récentes, et sur lesquelles il n'y a pas de réel consensus. Les représentants de la mouvance que nous appellerons « la parentalité traditionnaliste » – qu'ils relèvent de la « société civile » comme le Comité des parents de l'Oural, ou qu'ils parlent en leur nom personnel comme les auteurs de comptes rendus en ligne – activent les leviers, politiques ou économiques, à leur disposition afin de garder la mainmise sur les normes diffusées.

Le résultat de ces luttes est divers : derrière une variété de styles et de thématiques présents dans la littérature jeunesse se cachent des trous noirs, des impossibilités absolues ou relatives que tel texte, telle image ou telle thématique se fraie un chemin vers de potentiels lecteurs. C'est l'écho de ces absences dans le contexte politique (l'impossibilité de parler de l'homosexualité, par exemple, comme le revers de la médaille de l'hostilité grandissante envers l'« Occident dépravé »), qui incite à les considérer comme des « cas de censure » plutôt que de simples contraintes techniques inhérentes à toute production culturelle.

BIBLIOGRAPHIE

- AMACHER Korine (2014), « En guise d'introduction », in Korine Amacher & Wladimir Berelowitch (dir.) *Histoire et mémoire dans l'espace post-soviétique*, Louvain-la-Neuve, Academia, pp.15-32.
- BECKER Howard S. (1973), *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York : The Free Press.
- BOURDIEU Pierre (2002), « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°145, 2002, pp. 3-8.
- CACHIN Marie-Françoise (2007), *La traduction*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, « Pratiques éditoriales ».

- CHALLE Marie & DUJARDIN Anne (2010), « Les éditeurs de bande dessinée et de littérature pour la jeunesse », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 32, n° 2077-2078, pp. 5-61.
- DEPRETTO Catherine (2001), « La censure à la période soviétique, 1917-1953 : état de la recherche », *Revue d'Etudes Slaves*, vol. 73, n° 4, pp. 651-665.
- DARNTON Robert (2014), *De la censure*, Paris : Gallimard.
- DAUCÉ Françoise, LOVELUCK Benjamin, OSTROMOUKHOVA Bella & ZAYTSEVA Anna (2020), « From Citizen Investigators to Cyber Patrols: Volunteer Internet Regulation in Russia », *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, vol. 11, n°3, pp. 46-70.
- FAVAREL-GARRIGUES Gilles (2018), « Justiciers amateurs et croisades morales en Russie contemporaine », *Revue française de science politique*, vol. 68, n° 4, pp. 651-667.
- FAVAREL-GARRIGUES Gilles & SHUKAN Ioulia (Eds.) (2019), « Citizens' Crime Watch and Vigilantism in Post-Soviet Societies », *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, vol. 11 (3 (2019), pp.138, 2020.
- Federal'noe agenstvo po pechatu i massovym kommunikacijami [Agence fédérale pour la presse et les communications] (2019), *Knizhnyj rynek Rossii. Sostjanie, tendencii i perspektivy razvitiia* [Le marché du livre russe].
- GERASIMOVA Anna (2018a), « The process of reading in the Internet as a special way of reading », *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, n° 1, pp. 222-234.
- GERASIMOVA Anna (2018b), « Naivnyj recenzent: opyt issledovanija otzyvov na xudozhestvennuju literaturu v internete (Le recenseur naïf. Étude de comptes rendus de lecteurs en ligne portant sur des œuvres littéraires), *Internet au-delà des chiffres, recueil d'articles issus de conférence (Internet po tu storonu cifr : Sbornik statej konferencii)*, Ridero.
- HELLMANN Ben (2013), *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People in Russia*, Leiden-Boston, Brill, 2013.
- KUKULIN Ilya & MAËFIS Marija (2010), « Novoe roditel'stvo i ego političeskie aspekty » (Aspects politiques de la « nouvelle parentalité »), *Pro i Kontra*, janvier-avril, pp. 6-19.
- LEGENDRE Bertrand & ROBIN Christian (dir.) (2005), *Figures de l'éditeur. Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris : Nouveau Monde Éditions.

- MÉON Jean-Matthieu (2005), « Contrôle concerté ou censure ? L'euphémisation du contrôle public des médias et sa légitimation », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 17, pp. 149-160.
- OSTROMOOUKHOVA Bella (2019), « Négocier le contrôle, promouvoir la lecture ? Éditeurs indépendants face à l'État dans la Russie des années 2010 », *Bibliodiversity*, « Les Politiques publiques du livre », juin, pp. 50-64.
- POPA Ioana (2010), *Traduire sous contraintes : littérature et communisme, 1947-1989*, Paris : CNRS éditions.
- RAPPOPORT A.D. & TRET'JAKOVA M.N. (2016), *Kak govorit' s det'mi o blokade i oborone Leningrada. Pedagogičeskie resursy, idei i texnologii* (Parler aux enfants du siège et de la défense de Leningrad, ressources pédagogies, idées, nouvelles technologies), Muzej oborony i blokady.
- THIESSE Anne-Marie & CHMATKO Natalia (1999), « Les nouveaux éditeurs russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126-127, pp. 75-89.

&Études travaux

2020

RÉSUMÉS ET ABSTRACTS

Régime autoritaire
Pozner
Théâtre Documentaire
musique populaire
Maroc contestation
Création littéraire
Télévision journalisme
Russie
Production Media
Bélarus
Serebrennikov
contestation
littérature jeunesse
Documentaire
Censure
Presses
littérature jeunesse
Kompromat
Bélarus
Création
Media
journalisme
NTV
contestation
Maroc
Russie
autocensure
Théâtre Maghreb
agences de presse
contrôle
Censure structurale
Post-soviétique

Yauheni KRYZHANOUSKI

Nouvelles censures sous régime autoritaire. La musique protestataire en Russie et au Bélarus

En s'appuyant sur l'analyse des contraintes qu'affrontent les mouvements musicaux contestataires en Russie et au Bélarus, la contribution discute du caractère plus informel, diffus, imprévisible et économique que revêt le système de contrôle d'expression publique dans les régimes autoritaires contemporains. Ce système mobilise notamment les instruments suivants : la réglementation, les interdictions, les annulations et autres entraves systématiques à l'organisation de concerts, les restrictions d'accès aux médias, et les modes de censure indirecte (politique culturelle défavorable et intimidation en dehors de l'activité musicale).

Mots clés : Régime autoritaire, censure, contestation, politique post-soviétique, musique populaire

New Censorship under Authoritarian Regime. Protest music in Russia and in Belarus

Drawing on the analysis of constraints facing protest music movements in Russia and in Belarus, this chapter discusses the informal, diffused, unpredictable and economic aspects of control of public expression in contemporary authoritarianisms. This system relies on the use of the following instruments: legal and administrative regulation, bans, cancellations and other systematic constraints upon organisation of concert shows, restrictions of access to media and indirect modes of censorship (unfavourable cultural policy and intimidation).

Key words : Authoritarian regime, censorship, protest, post-Soviet politics, popular music

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU

La censure au théâtre russe : un instrument au service des valeurs nationales

Omniprésente sous les tsars, réintroduite par les Bolcheviks, devenue paroxystique sous Staline, la censure dans les arts est un mal auquel les artistes soviétiques ont dû s'accommoder. Officiellement abolie le 27 décembre 1991, sa résurgence notamment au théâtre depuis 2012, année du début du troisième terme présidentiel de Vladimir Poutine et du scandale des « Pussy Riot », n'a pas donné lieu à une guerre ouverte mais a été intégrée comme un handicap à la créativité qui oblige les artistes à naviguer entre les écueils. Après avoir présenté les exemples les plus significatifs et les principales cibles de la censure, j'évoquerai la législation et la position du ministre de la Culture exposée en 2015. Ensuite, j'étudierai les réactions des milieux artistiques, puis les stratégies adoptées par certains artistes pour essayer de se soustraire aux interdits.

Mots clés : Théâtre, V. Medinski, autocensure, Théâtre.doc, K. Raïkine, K. Bogomolov, K. Serebrennikov

Censorship in Russian Theatre: an Instrument at the Service of National Values

Omnipresent under the tsars, reintroduced by the Bolsheviks and reaching a climax under Stalin, censorship in the arts is an evil that Soviet artists had to live with. Officially abolished on 27 December 1991, its resurgence especially in the theatre since 2012, the year of the beginning of Vladimir Putin's third presidential term and the «Pussy Riot» scandal, has not given rise to an open war but has been integrated as a handicap to creativity that forces artists to navigate between pitfalls. Having presented the most significant examples and the main targets of censorship, I will lay out the legislation and the position of the Minister of Culture in 2015. Then I will describe the reactions of the artistic community, and the strategies adopted by some artists to try to evade the prohibitions.

Key words : Theater, V. Medinski, self-censorship, Théâtre.doc, K. Raïkine, K. Bogomolov, K. Serebrennikov

Ivan CHUPIN et Renata MUSTAFINA

Ce que le discours sur la « censure » empêche de voir. Les contraintes éditoriales différenciées pesant sur deux émissions de télévision en Russie

Lorsque la censure médiatique en Russie est questionnée empiriquement, elle se voit trop souvent réduite à un phénomène massif et direct. Or, dans les faits, il s'agit plus d'un processus diffus, qui s'incarne dans la multiplicité et l'hétérogénéité des formes de contrôle et de contraintes qui pèsent sur les rédactions. Ce chapitre se focalise sur la télévision qui constitue un média particulièrement associé au pouvoir politique. Il prend pour objet deux types d'émissions très différentes. La première est une émission d'entretiens Pozner diffusée sur la Première chaîne, la seconde réunit des films dits « d'investigation » sur la chaîne privée proche de l'Etat NTV. Cette plongée dans deux types de contenus très différents conduit à relativiser une vision directe des modalités de la censure au profit de la pré-sélection des invités ou de l'invention et la mise en images d'un récit disqualifiant les adversaires du pouvoir.

Mots-clés : Pozner, journalistes, télévision, Russie, NTV, Kompromat, censure

What the « Censorship » Discourse prevents us from seeing. Differentiated Editorial Constraints on Two Television Programs in Russia

When the issue of media censorship in Russia is tackled empirically, it is often reduced to a massive and direct phenomenon. Yet in the end, it is a more of a diffused process which is incarnated in the multiplicity and heterogeneity of forms of control and constraints affecting editorial teams. This chapter focuses on television, a media platform particularly associated with political power, and studies two very different types of TV shows. The first one is the interview show Pozner broadcasted on the channel 1, the second one brings together

so-called “investigative” films on the private NTV channel close to the State. This immersion into the two types of quite various content invites us to put in perspective the vision of direct modalities of censorship in favor of the pre-selection of show guests or of the invention of the narrative disqualifying opponents to the current regime.

Key words : Pozner, Journalists, Television, Russia, NTV, Kompromat, censorship

Jérôme BERTHAUT

Une double censure économique. Les sous-traitants des émissions de reportages à la télévision française

Ce chapitre analyse les effets de censure engendrés par les logiques économiques sur la sélection et le traitement des thématiques des émissions de reportages et les documentaires à la télévision française. Cette recherche exploratoire étudie plus particulièrement les rapports de sous-traitance entre les chaînes et les sociétés de production à partir d'entretiens semi-directifs avec différentes catégories de professionnels (dirigeants d'agences de presse TV, journalistes, réalisateurs, responsable de magazine). L'analyse distingue deux types d'effets de censure. Les rapports de concurrence et les modèles économiques des diffuseurs conditionnent leurs positions dans le champ des médias et exercent ainsi une *censure structurale* sur les commandes de reportages. Les producteurs élaborent une offre éditoriale conforme aux impératifs de rentabilité conduisant à une forme d'*autocensure*.

Mots clés : télévision, journalisme, reportages, documentaires, agences de presse, sociétés de production, censure structurale, autocensure, sociologie économique.

Economic Double Censorship. The Subcontractors of French Television News Programs

This chapter explores the censorship impact generated by economic logic on the selection and coverage of topics in factual formats and current affairs documentaries on French television. This preliminary research studies more specifically the subcontracting relationships

between TV channels and production companies from semi-structured interviews with various categories of professionals (managers of TV press agencies, journalists, directors, Commissioning Editor). The analysis distinguishes two types of censorship effects. The competitive relationships and the business models of the broadcasters condition their positions in the media field and thus exercise a structural censorship on the programs commissioning. Producers draw up an editorial offer that complies with profitability imperatives leading to a kind of self-censorship.

Key words : television, journalism, factual formats, documentaries, press agencies, production companies, structural censorship, self-censorship, economics sociology

Abdelfettah BENCHENNA et Dominique MARCHETTI

Une offre sous conditions. Les logiques contemporaines du champ du pouvoir marocain pour contrôler la presse nationale

L'objet de ce travail est d'analyser sociologiquement quelques transformations des modes de contrôles de l'espace de la presse au Maroc par le champ du pouvoir, essentiellement depuis les années 1990. Il montre comment progressivement les pratiques de contrôle politique très répressives et directes (de l'indépendance en 1956 au début des années 1990) ont été remplacées par d'autres moins visibles sous l'effet d'une double transformation : d'une part, le contrôle de l'économie de l'espace de la presse dans lequel ont investi des entrepreneurs non partisans, les instruments économiques étant au Maroc comme dans d'autres pays une des manières de peser politiquement sur la structuration de cet espace ; d'autre part, un usage politique moins visible des outils juridiques à la disposition du champ du pouvoir. Ces fractions dominantes se sont adaptées aux mutations que connaissent les médias depuis le début des années 1990 (internationalisation, numérisation, etc.) pour maintenir leur emprise, tout en minimisant les critiques régulières qui émanent du Maroc et des organisations internationales.

Mots clés : censure, contrôle, Maghreb, Maroc, médias, médias électroniques, presse.

A Conditional Offer. Contemporary Logics of the Moroccan Field of Power to control the National Press

This work aims to provide a sociological analysis of the ways in which control over the press space has evolved in Morocco, primarily since the 1990s. It demonstrates how a twofold transformation occurred to replace the direct and repressive methods of control employed in the post-independence period (1956) and right through to the early 1990s. First there was investment by non-partisan entrepreneurs in the media sector, developing their economic control of the press. As in other countries, economic instruments have been used to restructure the press space. Secondly, the context evolved and there was less visible use of the legal tools available to those in power. The dominant stakeholders have adapted to the changes that have taken place in media since the early 1990s (internationalization, digitization, etc.) in order to maintain their hold over the sector, and minimize internal and external criticism.

Key words : censorship, control, digital media, Maghreb, Morocco, media, press.

Tomas LEGON et Florence ELOY

S'auto-censurer quand on écrit pour des adolescents. Le cas de l'ensemble romanesque « Virus »

Cette contribution entend mettre au jour la manière dont une forme d'autocensure est à l'œuvre lors du processus de création littéraire en direction des adolescents, malgré les discours mettant l'accent sur l'existence d'une liberté de création dans ce segment de la littérature. Plus précisément, il s'agit de s'arrêter sur les mécanismes présidant à l'intériorisation, par les personnes responsables de la création (auteurs, éditrices...) de contraintes de création, notamment au travers des désaccords ou discussions autour du « mode d'adressage ». Les résultats sont issus d'une enquête collective portant sur la création,

l'intermédiation et la réception d'un ensemble romanesque post apocalyptique pour adolescents composé de quatre ouvrages d'auteurs distincts, racontant chacun la même histoire du point de vue d'un des quatre héros.

Mots-clés : processus de création littéraire, littérature jeunesse, auto-censure, adressage

Self-Censorship when Writing for Teenagers. The Case of the Virus Novel « Ensemble »

This contribution aims to uncover the way in which a form of self-censorship takes place in the creation of literary works for teenagers, despite rhetoric to the contrary emphasizing the existence of creative freedom in this literature. More specifically, our goal is to understand the internalised mechanisms that influence the creators of these works (authors, publishers, etc.) by way of creative constraints, notably through disagreements or discussions around the form and content of the published works and supporting materials (that we call "addressing mode"). The results are based on data produced following collective research on the creation, intermediation and reception of a series of four post-apocalyptic novels for teenagers written by four separate authors, each telling the same story from the point of view of one of the four heroes.

Key words : creation process of literary works, teenagers' literature, self-censorship, addressing process

Bella OSTROMOUKHOVA

« Poneys roses », « valeurs traditionnelles » et « sujets difficiles » : la censure dans la littérature jeunesse russe entre logiques politiques et commerciales

L'article montre les contraintes diffuses qui s'exercent sur un éditeur jeunesse « indépendant » en Russie aujourd'hui. Se positionnant *a contrario* du *mainstream* commercial et doté d'une position critique vis-à-vis des autorités, un tel éditeur se conforme toutefois au cadre légal, constitué par la loi de 2010 qui « protège les enfants

d'informations qui pourraient porter préjudice à leur santé et à leur développement » et ses amendements postérieurs – qui instaurent une censure « euphémisée ». Par ailleurs, les éditeurs sont très attentifs aux discussions menées par les communautés professionnelles (bibliothécaires, enseignants ou historiens) qui tentent d'instaurer un discours d'autorité en tant qu'experts. Tout en se montrant critiques vis-à-vis des limitations imposées par les autorités et par la société, les éditeurs intériorisent un certain nombre d'interdits qu'ils justifient ensuite par des considérations d'ordre esthétique ou éthique.

Mots clés : Russie contemporaine, censure, autocensure, littérature jeunesse

« Pink Ponies », « Traditional Values » and « Difficult Subjects » : Censorship in Russian Children's Literature between Political and Commercial Logics

This article analyses the diffuse constraints an « independent » children's publisher faces in today's Russia. Although these publishers position themselves *a contrario* to the commercial mainstream and take a critical stance towards the authorities, they have to comply, however, with the legal framework provided by the 2010 law and its subsequent amendments that « protects children from information that could harm their health and development », which introduces a « euphemistic » censorship. Publishers are also very attentive to discussions led by professional communities (librarians, teachers or historians) who try to establish a authoritarian discourse as experts. While being critical of the limitations imposed by the authorities and by society, publishers internalize a certain number of prohibitions which they justify afterwards by aesthetic or ethical considerations.

Key words : Contemporary Russia, censorship, self-censorship, children's literature

&Études Travaux 2020

BIOGRAPHIES DES AUTEURS

Marie-Christine Autant-Mathieu est directrice de recherche émérite au CNRS, membre de l'unité Eur'ORBEM. Historienne du théâtre russe et soviétique, ses travaux portent sur le Théâtre d'Art de Moscou et ses studios, les théories du jeu, la transculturalité du jeu, l'émigration des artistes de théâtre, les écritures dramatiques russes. Elle a abordé la question de la censure au théâtre notamment dans ses ouvrages *Le Théâtre de Boulgakov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000 ; *Le Théâtre soviétique après Staline*, Paris, Institut d'Études slaves, 2011 et K. Stanislavski ; *Correspondance*, Paris, Eur'ORBEM éditions, 2018. On trouvera la liste complète de ses publications sur son site : www.autant-mathieu.fr

Abdelfettah Benchenna est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris 13, chercheur au Laboratoire des Sciences de l'information et de la communication (Labsic). Ses travaux portent sur les enjeux des technologies de l'information et de la communication (TIC) dans les secteurs de l'enseignement, de la culture, de l'administration dans les pays francophones du Sud ; sur les rapports Nord-Sud au temps du numérique et sur les industries culturelles dans les pays du MENA. Depuis 2015, il co-anime avec Dominique Marchetti un séminaire de recherche sur la circulation des productions culturelles dans les pays de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Jérôme Berthaut est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université de Bourgogne et membre du Cimeos. Ses recherches en sociologie des médias explorent d'une part, le fonctionnement des groupes de presse spécialisés sur les affaires européennes à Bruxelles et, d'autre part, la confection des formats longs de reportages et des documentaires d'actualité en France pour la télévision et les plateformes SVOD. Elles analysent les relations entre les conditions économiques de production de l'information et les formes d'autonomie du travail journalistique. Il participe également à la recherche internationale *The Journalistic Role Performance Project (JRP)*.

Ivan Chupin est maître de conférences en science politique à l'UVSQ et membre du laboratoire Printemps (UMR 8085). Il travaille depuis 2012 sur la question des journalistes en Russie. Il a publié plusieurs articles à ce sujet : « Le journalisme militaire en Russie : les tiraillements d'un journalisme d'institution » (*PIPSS*, 2014) ; « Par-delà la contrainte politique ? La banalité des bifurcations dans les carrières journalistiques en Russie contemporaine » avec Françoise Daucé dans *Réseaux* (2016) ; « Quand le geste révèle le militant : sur quelques cas d'entrée en journalisme d'opposition dans la Russie contemporaine » avec Renata Mustafina, dans *Critique Internationale* (2018).

Florence Eloy est maîtresse de conférences à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et membre de l'équipe CIRCEFT-ESCOL. Ses travaux portent sur la médiation culturelle envers les enfants et les adolescents, envisagée au sens large comme toute la chaîne qui relie production et réception culturelles. Ils questionnent en particulier le rapport entre cultures enfantines et juvéniles et culture institutionnelle, ainsi que le renouvellement des hiérarchies culturelles.

Yaubeni Kryzhanouski est politiste et sociologue, docteur en science politique, chercheur associé aux centres SAGE (CNRS-Université de Strasbourg), CRAL et CERCEC (CNRS-EHESS). Il a notamment étudié la politisation de l'art sous régime autoritaire post-soviétique et les formes contemporaines de la censure. Post-doctorant à l'EHESS en 2017-2018, il y a travaillé sur le projet de recherche « Gouverner la dissidence : sociologie de la censure sous régime autoritaire contemporain ».

Tomas Legon est docteur en sociologie de l'EHESS. Il a particulièrement étudié la construction et l'actualisation de rapports à la culture chez les adolescent.es, ainsi que la manière dont les institutions publiques essaient de transformer ces rapports à la culture.

Il a notamment publié « “Il faut du fun et le côté un peu cinéphile” : quand les institutions aident les salles indépendantes à séduire le public jeune » dans la revue *Réseaux* (n° 217, 2019).

Dominique Marchetti est sociologue, directeur de recherche au CNRS, affecté au Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP), Unité mixte de recherche rattachée au CNRS, à l'EHESS et à l'Université Paris 1. Il mène des travaux sur les processus de transnationalisation culturelle à partir des transformations contemporaines du marché de l'information internationale. Depuis 2015, il participe à un travail collectif sur le champ journalistique marocain et co-anime avec Abdelfettah Benchenna un séminaire de recherche sur la circulation des productions culturelles dans les pays de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Renata Mustafina est doctorante au Centre de recherches internationales (CERI, Sciences Po-CNRS) et *post-graduate associate* au MacMillan Center (Yale University). Elle prépare une thèse sur les mobilisations du droit et des droits de l'homme dans les procès des protestataires en Russie contemporaine. Elle s'intéresse également à la construction des savoirs experts sur la Russie et l'URSS et la sociologie des médias. Elle a co-écrit avec Ivan Chupin un article paru en 2018 dans la revue *Critique Internationale* et intitulé : « Quand le geste révèle le militant : sur quelques cas d'entrée en journalisme d'opposition dans la Russie contemporaine ».

Bella Ostromoukhova est maîtresse de conférences de russe à Sorbonne Université. Ses recherches se situent dans le domaine de la sociologie de la culture et portent, entre autres, sur les politiques éditoriales russes, ainsi que sur les mobilisations des professionnels de l'édition face au contrôle croissant de l'État. Elle est l'auteur de plusieurs articles à ce sujet, notamment « Entre déformateurs de

mémoire historique et défenseurs d'un passé oublié : investissements de l'histoire par des maisons d'édition indépendantes dans la Russie contemporaine », *Le Mouvement Social*, numéro spécial « Presence of Past in the Putin's Russia », n° 260, 2017/3, pp. 17-33 ou « « Négocier le contrôle, promouvoir la lecture ? Éditeurs indépendants face à l'État dans la Russie des années 2010 », *Bibliodiversity*, juin 2019.

Ouvrages publiés par Eur'ORBEM Éditions

Collection Histoire(s)

Frédéric DESSBERG & Antoine MARÈS (dir.), *Militaires et diplomates français face à l'Europe médiane*, 2017, 479 p., ISBN : 979-10-96982-01-1.

Étienne BOISSERIE, *Les Tchèques dans l'Autriche-Hongrie en guerre*, 2017, 400 p., ISBN : 979-10-96982-03-5.

Michal KŠIŇAN, *L'homme qui parlait avec les étoiles. Milan Ratislav Štefánik, héros franco-slovaque de la Grande Guerre*, 2019, 344 p., ISBN : 979-10-96982-08-0.

Sources

Lubomir LIPTÁK, *La Slovaquie et l'Europe. Essais et articles*, sous la direction de Roman KRAKOVSKY, 2019, 316 p., ISBN : 979-10-96982-06-6.

Collection Texte(s)

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, *Konstantin Stanislauskii : Correspondance*, 2018, 672 p., ISBN : 979-10-96982-04-2.

Maria DELAPERRIÈRE, *Sienkiewicz dans le temps et dans l'espace*, 2018, 344 p., ISBN : 979-10-96982-09-7.

Mateusz CHMURSKI, *Journal, fiction, identités. Modernités littéraires d'Europe centrale (1880-1920) à travers les œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma*, 2018, ill., 402 p., ISBN : 979-10-96982-05-9.

Anna LUSHENKOVA FOSCOLO & Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, 2019, 308 p., ISBN : 979-10-96982-13-4.

Maria DELAPERRIÈRE (dir.), *Józef Czapski, Itinéraires de vérité*, 2020, 360 p., ISBN : 979-10-96982-15-8.

Sources

André MAZON & Roman JAKOBSON, *La langue russe, la guerre et la révolution*, sous la direction de Sylvie ARCHAIMBAULT et Catherine DEPRETTO (dir.), 2017, 190 p., ISBN : 979-10-96982-02-8.

Dominik TATARKA, *Le Démon du consentement et autres textes*, Bernard NOËL, *La rencontre avec Tatarka*, sous la direction de Mateusz CHMURSKI, 2019, 186 p., ISBN : 979-10-96982-12-7.

Pierre DEFFONTAINES, *La vie forestière en Slovaquie*, sous la direction de Jana VARGOVČÍKOVÁ, 2019, cartes, ill., 160 p., ISBN : 979-10-96982-07-3.

Collection Cultures et Sociétés

Xavier GALMICHE, *William Ritter voyage en Slovaquie. Album d'un pays rêvé*, tome I : *Textes*, tome II : *Livre d'images*, 2019, 429 p., ISBN : 979-10-96982-11-0.

Études et travaux

Proverbes et stéréotypes. Forme, formes et contextes, sous la direction de Stéphane VIELLARD, 2016, 262 p., ISBN : 979-10-96982-00-4.

Le culte des héros en Europe centrale (1880-1945), sous la direction d'Eszter BALÁZS & Clara ROYER, 2019, 286 p., ISBN : 979-10-96982-14-1.

L'invisibilisation de la censure. Nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Biélorus, France, Maroc et Russie), sous la direction de Yauheni KRYZHANOUSKI, Dominique MARCHETTI & Bella OSTROMOUKHOVA, 264 p., ISBN : 979-10-96982-16-5.

Achevé d'imprimer en République tchèque
PB Tisk, Příbram
Décembre 2020