

e

COMITÉ EUROPÉEN
POUR LES PROBLÈMES
CRIMINELS

LE CINÉMA
ET LA
PROTECTION DES JEUNES

CONSEIL DE L'EUROPE - STRASBOURG

1968

17500
F9 A14



LE CINÉMA

ET LA

PROTECTION DES JEUNES

Rapport de M. Michard : *Le rôle de l'Association des Français*

Présentation	13
I. L'ensemble général du contrôle	13
Deuxième partie	
Les organismes de contrôle	20
Troisième partie	
Offense commise en vertu de la loi	32
Quatrième partie	
Le développement d'une politique positive en faveur de jeunes	42
Conclusion	48

Rapport de M. Bernard : *Les Codes de censure cinématographique en Europe*

Introduction	50
I. États-Unis	57
II. L'Allemagne	74
III. Grande-Bretagne, pays, images étrangères	86
IV. Le Danemark	96
V. Les Pays-Bas	104
VI. Constitution nationale	120
Annexes	
Texte des résolutions des séminaires sur les séquences de censure cinématographique	102

Rapport de M. Bellamy : *L'efficacité du cinéma sur les individus et sur les groupes*

Introduction	111
Après de l'analyse préalable	118
Après l'analyse le présent	124

CONSEIL DE L'EUROPE

1968



LE CINÉMA
ET LA
PROTECTION DES JEUNES

CONSEIL DE L'EUROPE

1968

TABLE DES MATIÈRES

Rapport de M. Michard : Cinéma et Protection des Jeunes	
	Page
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE	
L'économie générale du contrôle	14
DEUXIÈME PARTIE	
Les organismes de contrôle	26
TROISIÈME PARTIE	
Critères auxquels se réfère le contrôle	34
QUATRIÈME PARTIE	
Le développement d'une politique positive en faveur du cinéma	47
CONCLUSION	58
Rapport de M. Brémond : Les Codes de censure cinématographique en Europe	
INTRODUCTION	69
I. Statut des sujets et des thèmes	71
II. L'histoire	74
III. Episodes, séquences, plan, images censurables	80
IV. Le ton	92
V. Les genres	94
VI. Considérations extra-éthiques	105
ANNEXE	
Projet d'un catalogue des scènes censurées par les organismes de censure européens	108
Rapport de M. Halloran : L'influence du cinéma sur les individus et sur les groupes	
INTRODUCTION	111
Age de l'école primaire	113
Age précédant la puberté	114

L'âge de la puberté	115
Recherche en télévision et cinéma	118
Effets physiologiques	127
Enfants inadaptés	128
Spectacles d'évasion	130
Passivité et dépendance	132
Le cinéma et l'érotisme	132
Le cinéma et la délinquance. Violence et agression filmées	133

ANNEXE A

Résumé des recherches concernant les sujets psychopathes	144
--	-----

ANNEXE B

Les effets de la censure	148
BIBLIOGRAPHIE	149

ANNEXE I

Législations relatives au cinéma

1. La législation générale	151
2. La législation concernant la protection des jeunes	155
3. Censure des films	160
4. Commissions de censure	163
5. Mise en œuvre des mesures de contrôle	169
6. Mesures éducatives à l'intention des jeunes et des parents	170

ANNEXE II

Questionnaire sur les rapports existant entre les moyens d'information de grande diffusion et la délinquance juvénile	173
---	-----

INTRODUCTION

La présente publication est le résultat du travail effectué sous l'égide du C.E.P.C. par le Sous-comité de la Délinquance Juvénile qui, après avoir étudié les rapports entre la Protection des jeunes et la Presse, s'est consacré au très grand problème de l'influence que peuvent exercer sur les jeunes les autres grands moyens d'information, tels que le cinéma.

Ce Sous-comité a, dans l'examen de ce problème, été assisté par des experts consultants et un groupe restreint de chercheurs réunissant des spécialistes en la matière.

Cette publication comprend :

- une étude générale par M. Henri Michard, Directeur du Centre de Formation et d'Etudes de l'Education Surveillée du Ministère de la Justice (France);
- un rapport sur la censure de M. Claude Brémont, Chef de travaux au Centre d'Etudes de Communication de Masses (France);
- une synthèse des travaux du Comité Restreint de Chercheurs, faite par M. James D. Halloran, Directeur du « Centre for Mass Communication Research » de l'Université de Leicester (Royaume-Uni).

Une documentation sur les législations relatives au cinéma, présentée par le Dr T. E. James, Professeur de Droit au King's College à l'Université de Londres (Royaume-Uni) et le texte du questionnaire que le Sous-comité a adressé en 1962 aux Etats membres du Conseil de l'Europe se trouvent en annexe.

CINÉMA ET PROTECTION DES JEUNES

Rapport établi par M. H. Michard, Expert consultant

INTRODUCTION

Ce rapport ne se restreint pas à l'étude des liaisons entre le cinéma et la délinquance des jeunes. En effet, s'enfermer en d'aussi étroites limites était se condamner à constater en quelques lignes qu'aucun effet « pur » du cinéma sur les conduites asociales des enfants et des adolescents ne pouvait être établi, que de multiples facteurs personnels, familiaux, éducatifs, sociaux intervenaient, diversifiant à l'infini l'influence de tel film ou de telle séquence¹. Ce n'était point pour aboutir à des conclusions aussi limitées que le Comité européen pour les problèmes criminels avait estimé nécessaire d'étudier la question. La documentation fournie par les pays membres s'ouvre d'ailleurs sur des perspectives beaucoup plus larges : de même que les réponses aux questions 1 à 10 traitaient *l'ensemble du problème de la protection des jeunes dans le domaine de la presse*, les réponses aux questions 11 à 20 traitent *l'ensemble des problèmes de la protection des jeunes dans le domaine du cinéma*; certaines vont même plus loin et abordent dans sa généralité le problème « cinéma-jeunesse ». Nous ne pouvions qu'adopter ce point de vue.

L'originalité du cinéma par rapport à la presse

A titre de référence à la précédente étude, il paraît opportun de se demander d'abord par quels aspects le cinéma, en tant que moyen de communication de masse, se différencie de la presse.

C'est un phénomène beaucoup *plus récent*. Rien ne le relie à la civilisation du XIX^e siècle, qui a vu le journal s'élever au rang de « mass media ». Il s'enracine entièrement dans la civilisation du XX^e siècle dont le développement s'est affirmé après la première guerre mondiale.

Il diffère profondément du livre ou du périodique par la nature du « mode de communication » qu'il met en œuvre. Alors que la compréhension du mot exige une opération conceptuelle,

1. Cf. rapport établi par Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure cinématographique en Europe », pages 69 et suivantes.

liée à la connaissance du symbolisme du langage écrit, la signification de l'image animée est perçue directement par le spectateur-auditeur. Elle ne présuppose aucun apprentissage. Elle est relativement indépendante du niveau de maturation et du degré de culture : le cinéma atteint l'illettré comme le savant, le débile comme l'homme intelligent, l'enfant comme l'adulte. Son pouvoir « d'agression » échappe en grande partie au contrôle des instances conscientes; les processus neurologiques selon lesquels il s'exerce, agissent directement sur l'affectivité. Enfin le cinéma est un spectacle public, mais d'une nature particulière. Il se déroule dans une salle obscure où chaque participant est à la fois entouré et séparé, élément d'une foule et solitaire, livré aux sollicitations de l'image lumineuse et mouvante qui envahit son champ de perception : situation très différente de celle du lecteur¹ dont l'attitude reste nettement plus active. Ces caractères vont influencer sur la recherche et la définition progressive d'un régime de protection des jeunes, qui sera nécessairement distinct du régime élaboré dans le domaine de la presse.

Presse et cinéma se différencient encore par certains aspects économiques et financiers : ceux-ci, dans le cas du septième art, sont plus complexes et ont des incidences plus déterminantes. Le circuit de fabrication est plus long; il comporte deux stades distincts : la rédaction du scénario et du synopsis; le « tournage » du film. L'œuvre terminée est relativement facile à modifier : la suppression d'une scène, voire d'une séquence, ou leur remplacement ne soulève pas de difficulté majeure tant que l'œuvre n'est pas commercialisée. Les représentations sont des actes publics, contrôlables. Pour toutes ces raisons, les modalités d'intervention de l'autorité vont elles-mêmes se diversifier; elles s'exercent au premier comme au deuxième stade, portent sur le synopsis comme sur le film, s'individualisent au niveau des représentations. Les interventions peuvent revêtir plus de souplesse : sans doute, elles aboutissent parfois à des interdictions brutales; mais le plus souvent, elles se satisfont de simples modifications, d'aménagements ou de sélection des publics.

Enfin, si une pièce de théâtre, œuvre littéraire, n'existe en tant que spectacle que par les acteurs qui l'interprètent, le cinéma aboutit à la production d'une chose concrète : le film. Celui-ci demeure identique à lui-même, il est commercialisé, reproduit, exporté en tant que tel. Il en résulte que le développement d'une industrie cinématographique ne s'impose pas à tous les pays et

1. Situation très différente également de celle du téléspectateur qui, surtout lorsqu'il s'agit d'un jeune, est généralement intégré au groupe familial et assiste au spectacle chez lui.

que certains satisfont leurs publics nationaux par le seul moyen des importations. Dans ce cas, la législation est simplifiée; elle porte principalement sur le contrôle de l'entrée des films et sur l'organisation des représentations. Au contraire, dans les pays à grosse industrie cinématographique¹, elle est nécessairement plus complexe et la protection des jeunes est plus délicate à organiser : les intérêts économiques, en particulier les exigences liées aux entrées de devises² ne coïncident pas toujours avec les exigences éducatives et culturelles.

Si maintenant l'on compare presse et cinéma quant à leur contenu intellectuel, au sens large du mot, et quant aux réactions que ce contenu est susceptible de provoquer, notamment par l'instauration d'un régime légal de contrôle, une observation paraît s'imposer : l'influence politique du cinéma est négligeable par rapport à celle de la presse. A l'origine, spectacle mineur, dédaigné par les gens cultivés, il a sans doute assez vite acquis une dimension esthétique et culturelle : il est devenu le « septième art »; mais il n'a pas acquis une véritable dimension politique : c'est la télévision qui, liée à l'actualité, exploite les possibilités de propagande de l'image animée. L'intervention des pouvoirs publics n'a pas été ou n'a été que peu limitée par les impératifs de la liberté d'opinion. On comprend donc que le souci de la protection des jeunes ait pu pousser cette intervention à se développer dans une Europe pleinement acquise à l'idéal démocratique. Il reste que, si la censure générale est peu contestée au nom de la liberté du citoyen, elle l'est de plus en plus au nom de la liberté de l'artiste.

Signalons enfin un dernier caractère, propre au cinéma, phénomène sociologique qui a eu d'importantes répercussions sur la nature de l'intervention publique : la rapidité de son développement et l'ampleur des transformations qu'il a connues. Ces trans-

1. Italie : 314 films produits en 1964 (dont 163 en co-production); sur un total de recettes de 241,6 millions de dollars, la production nationale représente une part de 45,2 % — France : 148 films produits en 1964 (dont 103 en coproduction); sur un total de recettes de 158 millions de dollars, la production nationale représente une part de 50,8 % — République Fédérale d'Allemagne : 75 films produits en 1964 (dont 40 en coproduction); sur un total de recettes de 162,7 millions de dollars, la production nationale représente une part de 27,2 % — Grande-Bretagne : 70 films produits en 1964; sur un total de recettes de 161,1 millions de dollars, la production nationale représente une part d'environ 40 %.

2. Les rentrées de devises liées aux exportations de films se sont élevées à 40,6 millions de dollars pour la Grande-Bretagne en 1962 (14,13 millions de livres sterling), à 29,2 millions de dollars pour l'Italie en 1963, à 14 millions de dollars pour la France et à 5,6 millions de dollars pour la République Fédérale d'Allemagne en 1964.

formations sont d'abord liées à l'évolution technique : substitution du parlant au muet, apparition de la couleur, de l'écran panoramique, généralisation du 16 mm, etc. Elles sont liées aussi à des facteurs plus généraux : par exemple, le développement des moyens de transports motorisés dont disposent les jeunes, l'extension du marché du disque, etc. Durant ces vingt dernières années, elles ont été directement fonction de la naissance et de la foudroyante expansion de la télévision. Il en est résulté une permanente instabilité : les genres se renouvellent, les publics évoluent, les circuits de diffusion se modifient.

L'attitude des pouvoirs publics

L'attitude des pouvoirs publics devait nécessairement osciller entre deux pôles : la liberté, l'intervention.

Au moment de son apparition, le cinéma s'est trouvé automatiquement placé sous le régime des spectacles publics, notamment des spectacles forains. Il était cela et il n'était que cela. C'est à partir de cette situation de fait que s'est développée toute la réglementation.

Selon les lieux et les époques, trois situations se rencontrent. La première se traduit par un régime de liberté totale : les seules limitations imposées au cinéma sont alors celles qui découlent des exigences générales de l'ordre et de la moralité publics. La deuxième comporte des limitations qui s'appliquent électivement aux spectacles cinématographiques. La troisième prévoit une intervention et des limitations spécifiques dans le domaine qui nous concerne, celui de la protection des mineurs. Dans beaucoup de pays, ces trois situations constituèrent les trois étapes successives de la législation ; dans certains, on passa directement de la première à la troisième. La phase de liberté initiale a parfois été très courte : trois législations de contrôle datent d'avant la première guerre mondiale : Royaume-Uni : 1909 ; Suède : 1911 ; Norvège : 1913 ; celle de la France remonte à 1916, celle de la Belgique à 1920.

Le régime actuel est celui de l'intervention généralisée : tous les pays du Conseil de l'Europe ont institué le contrôle du cinéma dans un but de protection des mineurs. Certains même ont adopté une attitude d'interdiction de principe : les mineurs ne sont pas admis aux représentations cinématographiques, à moins qu'une autorisation particulière n'ait été délivrée.

L'intervention de l'autorité publique en matière de cinéma est dominée par certains caractères généraux.

On constate d'abord le manque d'une ligne directrice ; contrairement à ce qui s'est passé dans le domaine de la presse, on se trouve rarement en présence d'une véritable législation, cohérente et unifiée. En contrepartie, on note le foisonnement des mesures réglementaires et, par voie de conséquence, l'extrême variété des régimes adoptés selon les pays. A l'intérieur d'un même pays, on est de même frappé par la complexité des mesures qui sont prises successivement ou simultanément à des points de vue fort différents : financier, industriel, commercial, éducatif, moral. L'action des pouvoirs publics traduit nécessairement les sentiments dominants, les préoccupations de l'époque qui les a vus naître, voire celles d'une époque antérieure. En conséquence, la réglementation, vite dépassée par l'événement, se modifie, se renouvelle, parfois se contredit¹.

Ajoutons enfin que les attitudes négatives d'interdiction, de pure défense, prédominent sur les attitudes constructives.

Nous proposons de tenter de dégager en une première partie l'économie générale du contrôle. Nous étudierons, en une deuxième partie, les organismes chargés de le mettre en œuvre ; en une troisième, les critères au nom desquels il s'exerce. Nous terminerons en présentant dans une quatrième partie les éléments de l'intervention positive qui commence à se développer.

Les conclusions des travaux du groupe restreint des chercheurs sont présentées dans deux rapports joints ; le premier² dresse le bilan objectif des connaissances actuelles des effets du cinéma sur les enfants et les adolescents ; le second³ analyse les différents points de vue auxquels se placent les commissions de contrôle et les diverses attitudes qu'elles adoptent lorsqu'elles agissent en fonction des exigences de la protection des jeunes.

1. L'évolution de la législation française est, à cet égard, significative. La première commission de censure cinématographique a été créée en 1916 par arrêté du Ministre de l'Intérieur ; le régime est modifié par le décret de 1919, puis par d'autres décrets en 1928, 1931, 1936. Après la deuxième guerre mondiale, la censure est réorganisée par l'ordonnance du 3 juillet 1945 dont les décrets d'application sont successivement pris en 1948, 1950 et 1951. Le régime actuel est établi par deux décrets de 1961. A ces dispositions fondamentales qui, en 45 ans, définissent 7 régimes différents, il faut ajouter les réglementations provisoires qui ont vu le jour au cours des guerres de 1914-1918 et 1939-1945.

2. Rapport établi par J. D. Halloran, sur « L'Influence du Cinéma sur les Individus et sur les Groupes », pages 111 et suivantes.

3. Rapport établi par Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure cinématographique en Europe », pages 69 et suivantes.

PREMIÈRE PARTIE

L'économie générale du contrôle

L'intervention publique revêt partout un aspect négatif prédominant; elle tend d'abord à empêcher la réalisation ou la projection de films susceptibles d'exercer une action nocive : il est donc rationnel de commencer par l'examen de l'économie générale du contrôle.

Le régime général du contrôle

Le régime spécifique du cinéma de mineurs s'insère nécessairement sur le régime général : il convient donc, à titre introductif, d'étudier brièvement celui-ci.

Les régimes juridiques

Les pays du Conseil de l'Europe se partagent en fonction de deux régimes juridiques : celui de la liberté complète; celui des limitations spécifiques.

La liberté complète est la règle en Autriche, en Belgique, en République Fédérale d'Allemagne. Dans ce dernier pays, le principe en est même inscrit dans la Constitution.

Les limitations spécifiques revêtent elles-mêmes deux formes distinctes : le contrôle préalable sur synopsis et le contrôle du film terminé.

Le contrôle du film terminé est le mode très généralement utilisé : il existe au Danemark, en France, en Grèce, en Irlande, en Italie, au Luxembourg, en Norvège, aux Pays-Bas, au Royaume-Uni, en Suède, en Suisse, en Turquie.

Le contrôle avant réalisation vient s'y adjoindre dans quelques pays. Il est systématique et de principe en Grèce et en Turquie. Il est indirect en France, Italie et Suède. En France, il est lié à l'aide financière apportée par l'Etat aux producteurs : cette aide n'est accordée qu'après avis de la Commission chargée de contrôler les films réalisés. Il est à noter que cet avis n'engage ni l'organisme qui attribue la subvention, ni le producteur, ni la commission de censure elle-même. En fait il pèse d'un poids assez lourd, car le jugement porté par les censeurs sur le synopsis peut, par exemple, laisser prévoir une interdiction aux mineurs et, en conséquence, une carrière commerciale réduite. Le cas de l'Italie

est plus nuancé : le contrôle avant réalisation y a un caractère facultatif, c'est le producteur lui-même qui a latitude de solliciter l'avis de la commission. C'est un peu comme une assurance qu'il prend, en particulier, contre une interdiction éventuelle à l'exportation; mais ici l'avis donné engage l'administration.

Ainsi les pays du Conseil de l'Europe se répartissent en fait en trois groupes, selon que le cinéma y est libre, soumis à un simple contrôle avant l'exploitation, ou à un double contrôle avant la production et avant l'exploitation. *A priori*, il semblerait que ces trois régimes correspondent à des limitations de plus en plus rigoureuses et strictes. La réalité est tout autre et, pour évaluer la liberté véritable dont jouit le cinéma, il faut tenir compte de beaucoup d'autres facteurs.

Les facteurs qui définissent les situations de fait

N'omettons pas de rappeler d'abord que, dans les pays sans limitations spécifiques, les dispositions générales du Code pénal jouent de toute manière : par exemple, les articles 383 et 384 du Code pénal belge sur l'outrage aux bonnes mœurs, l'article 184.1 du Code pénal de la République Fédérale d'Allemagne qui interdit la projection des films obscènes. Rien n'empêche que, dans certains cas, l'application de ces dispositions ne soit aussi contraignante que les décisions d'une commission de censure. Elles s'appliquent du reste même là où des commissions de censure existent. Par ailleurs, l'autorité administrative peut intervenir : ainsi, en France, les maires, usant de leur pouvoir de police, ont la faculté d'interdire la projection d'un film qui a obtenu le visa en invoquant l'ordre public.

On doit aussi tenir compte de certaines situations de fait. Si, en République Fédérale d'Allemagne, la Constitution interdit toute organisation d'une censure d'Etat, elle ne s'oppose pas au développement de l'initiative privée en la matière; or, il semble bien que l'action exercée par la commission de contrôle bénévole (« *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* »), émanation de la puissante organisation des producteurs, soit aussi efficace que celle de n'importe quel organisme public. La situation est très comparable au Royaume-Uni où les autorités officielles se réfèrent dans la plupart des cas aux décisions du « *British Board of Films Censors* », association privée¹.

Par ailleurs, dans les pays à production cinématographique importante, les données sont très différentes de celles qui existent

1. Cf. page 28.

dans les pays qui importent leurs films. Les premiers verront inévitablement se développer des réglementations complexes, pour organiser en particulier le régime des subventions, réglementations qui donneront parfois l'impression d'un contrôle tatillon, alors que les impératifs en jeu sont d'ordre industriel et commercial et ne mettent nullement en cause la liberté d'expression.

Enfin et surtout, le régime spécial des mineurs a une très grande importance de fait : il semble bien que, dans la majorité des cas, « l'interdiction aux mineurs » aboutisse à diminuer notablement les recettes¹ : dès lors, même si aucun contrôle général n'existe, la perspective d'une telle interdiction est loin d'être sans effet sur les scénaristes et les metteurs en scène. La rigueur des prescriptions concernant la protection des jeunes joue donc, en définitive, un rôle très important sur l'ensemble de la production, quel que soit par ailleurs le libéralisme du régime général. On peut, du reste, remarquer que, dans les pays où le régime général est de liberté complète, il est compensé par le régime des mineurs le plus strict : en Autriche et en Belgique, par exemple, il comporte l'interdiction de principe d'assister aux représentations.

Pour connaître la liberté réelle dont le cinéma jouit dans un pays, il ne suffit donc pas de se référer aux textes généraux qui le régissent. On doit tenir compte de tous les facteurs que nous venons d'énumérer, et singulièrement, du régime des mineurs. Il faut également se rendre compte de la façon dont les prescriptions sont appliquées et de l'action des différents groupes de pression qui interfèrent dans le domaine de l'industrie cinématographique; le sociologue et l'économiste doivent se joindre aux juristes pour procéder à ces évaluations.

Le problème est donc complexe et les réponses au questionnaire ne peuvent, de toute évidence, fournir les éléments nécessaires pour le résoudre. La comparaison du nombre des films interdits dans les différents pays entre 1958 et 1962 permet néanmoins de se faire une opinion globale : en Norvège, il s'élève à 19 (dont 4 en 1962); au Danemark, à 22; en France, à 31 (dont 4 en 1962); dans le canton de Lucerne, à 17; en Italie, à 7 en 1963. La censure suédoise, qui était assez stricte, se libéralise : alors que la moyenne des interdictions annuelles était d'une vingtaine, aucune n'a été prononcée en 1965. Le nombre des films interdits ne représente qu'une proportion infime du total des films autorisés : à peine 1 % parfois. Il n'y a donc pas de différence sensible entre les pays avec censure et les pays de liberté.

1. Encore que cette interdiction puisse constituer parfois une certaine publicité : cf. page 30.

Par ailleurs, si l'on s'en rapporte uniquement à ces chiffres, le régime général du cinéma apparaît comme très libéral dans l'ensemble des pays du Conseil de l'Europe.

Les deux modalités du contrôle

Les modalités pratiques du contrôle sont de deux types principaux : ou bien, celui-ci concerne le contenu des films; ou bien il vise l'organisation des représentations.

Le contrôle appliqué au contenu est la modalité la plus courante. On la rencontre au Danemark, en France, en Grèce, en Irlande, en Italie, au Luxembourg, aux Pays-Bas, en Norvège, en Suède, en Turquie, dans plusieurs cantons suisses et, dans son ensemble, accepté ou refusé, ou accepté moyennant la suppression ou la modification de certaines scènes ou séquences. Pour appuyer son jugement, l'organisme de censure se réfère plus ou moins à certains critères de droit ou de fait¹. La décision est valable sur l'ensemble du territoire sur lequel il a juridiction. Il y a là une attitude qui correspond au souci de catégorisation logique des pays de droit écrit.

Le contrôle appliqué au niveau de l'organisation des représentations aboutit à la délivrance d'une licence d'exploitation : c'est le système appliqué au Royaume-Uni et, dans une certaine mesure, aux Pays-Bas et au Danemark. En fait, les deux systèmes coexistent et se complètent. Au Royaume-Uni, par exemple, les autorités locales exercent une certaine censure sur le contenu des films : l'une des conditions normales d'octroi de la licence réserve à ces autorités le droit d'interdire ou d'interrompre la représentation d'un film qui, à leurs yeux, porte atteinte aux bonnes mœurs. Il est à noter que cette adaptation du contrôle aux conditions locales sous-entend que la référence à des normes générales est insuffisante, voire en partie artificielle; elle postule l'indissociabilité spectacle-spectateur, l'originalité de chaque situation particulière qu'est une représentation cinématographique. Il n'y a pas à s'étonner de rencontrer cette modalité dans un pays de droit coutumier.

Le régime des mineurs

L'importance effective que prend le régime des mineurs va dépendre des modalités quantitatives et qualitatives de la « consommation » du cinéma par les jeunes. A cet égard, deux constatations sont à faire : d'une part, il n'y a pratiquement pas

1. Cf. *infra* 3^e partie.

Régime général du cinéma et régime spécifique du cinéma dans les pays du Conseil de l'Europe

Caractéristiques des régimes du cinéma																						
Régime général du cinéma	I. Régime juridique	Liberté de principe Régime spécifique des mineurs	Régime général du cinéma																			
	II. Modalités du contrôle	Contrôle du film par l'Etat Contrôle du film organisme privé Licence d'exploitation																				
III. Stades du contrôle	Contrôle à la production Contrôle indirect production Contrôle avant exploitation																					
Régime spécifique du cinéma des mineurs	Interdiction de principe																					
	Autorisation de principe																					
				Allemagne Féd.																		
				Autriche																		
				Belgique																		
				Danemark																		
				France																		
				Grèce																		
				Irlande																		
				Italie																		
				Luxembourg																		
				Norvège																		
				Pays-Bas																		
				Royaume-Uni																		
				Suède																		
				Suisse																		
				Turquie																		

Les cases en pointillé indiquent que le caractère défini dans les colonnes de gauche se rencontre dans le pays considéré.

de cinéma pour enfants et adolescents; d'autre part, ceux-ci représentent une fraction très importante du public des salles commerciales normales.

Les jeunes et le public du cinéma

Le problème du cinéma pour enfants sera plus longuement développé dans la quatrième partie du rapport. Contentons-nous ici de signaler que, mise à part la remarquable expérience anglaise, le nombre de films spécialement conçus pour un public de jeunes est négligeable par rapport à l'ensemble de la production. C'est là une situation très différente de celle que nous offre la presse, avec son très important secteur des périodiques pour enfants.

L'évolution du public du cinéma en Europe est bien connue. Limité au départ aux classes populaires, il s'est étendu, entre 1919 et 1925 à toutes les classes sociales et à tous les niveaux culturels des centres urbains. A partir de 1945, il gagne les milieux ruraux avec le développement des formats réduits et la généralisation des moyens individuels de transport.

Le taux de fréquentation a subi d'importantes variations. En 1920 le cinéma représentait environ 20 % de l'ensemble des spectacles; vers 1950, il était monté à 70 %; actuellement, il est redescendu à 50 %. La cause de cette « crise » est due, entre autres facteurs, au développement de la télévision. Entre 1961 et 1964, le nombre total des spectateurs est passé en République Fédérale d'Allemagne de 517 à 335 millions, en Belgique de 71 à 46 millions, au Royaume-Uni de 472 à 342 millions, en Italie de 741 à 683 millions. Cette régression est-elle susceptible de s'accroître? Il ne semble pas; le phénomène qui s'observe est presque toujours le suivant: après une baisse spectaculaire qui coïncide avec la généralisation de la télévision, on note une légère remontée, puis une tendance à la stabilisation (la forme du cinéma évoluant par ailleurs); en Italie, par exemple, où le septième art connaît une particulière vitalité, le nombre annuel des spectateurs tend à s'établir à un peu plus de 700 millions. La part du cinéma dans l'ensemble des divertissements publics demeure donc prédominante: le total des spectateurs annuels va de 5 fois la population du pays (France, Allemagne) à plus de 10 (Luxembourg, Italie).

Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est le niveau et les variations de la fréquentation des jeunes. C'est entre 1920 et 1930 que le cinéma a constitué son public d'enfants et d'adolescents. Actuellement, dans l'ensemble des pays du Conseil de l'Europe, le taux de fréquentation décroît régulièrement avec

l'âge : en France, la fréquentation moyenne des classes d'âge 15-24 ans était, en 1962, de 22 entrées par an contre 6 pour les classes d'âge 25-64 ans. Et il ne semble pas que la télévision affecte cette fréquentation : une récente enquête française qui compare les taux de 1954 et de 1964 montre qu'elle est restée très stable; contrairement à celle des adultes, elle est très homogène dans toutes les catégories de la population, très peu atteinte par la présence au foyer d'un téléviseur, l'éloignement des salles ou la dimension de l'agglomération. Il est permis de supposer que, chez l'adolescent, cette préférence n'est pas seulement liée à la nature du spectacle offert (la télévision lui offre le même), mais aussi, entre autres facteurs, un besoin d'affirmer son indépendance par rapport au milieu familial, de « sortir » avec des camarades du même âge.

On peut donc actuellement considérer que, dans les pays du Conseil de l'Europe, les moins de 14 ans constituent de 20 à 30 % du public des salles obscures, les moins de 25 ans, de 35 à 45 %. Et l'on comprend que, face à cette situation, tous les pays aient adopté une attitude d'intervention, qu'un régime spécial des mineurs ait partout été instauré.

Les deux formes du régime spécial des mineurs

Ce régime, qui vient s'articuler sur le régime général, revêt deux formes distinctes. La première comporte une *interdiction de principe* : pour qu'un film puisse être projeté devant des mineurs, il faut qu'une autorisation spéciale ait été accordée; c'est le cas de l'Autriche, de la Belgique, du Luxembourg, de certains cantons suisses; ce type de réglementation est en général ancien; il apparaît comme la contrepartie d'un régime général de liberté complète. La deuxième forme se réfère à une attitude inverse : *l'autorisation est de principe*; ce sont les interdictions qui sont individualisées; les jeunes ont le droit d'assister aux représentations cinématographiques, à moins que le film projeté ait été « interdit »; c'est le régime en vigueur dans la plupart des pays : République Fédérale d'Allemagne, France, Irlande, Norvège, Suède, Turquie, Pays-Bas, la majorité des cantons suisses; c'est en fait celui qui existe au Royaume-Uni et au Danemark.

Si l'on ne dépasse pas le plan de l'analyse juridique, le premier régime, celui de l'interdiction de principe, peut sembler beaucoup moins libéral que le second, celui des interdictions individualisées. En réalité, il n'y a pas de différence essentielle. Dans l'un et l'autre cas, l'ensemble des films donne lieu à examen par l'organisme de contrôle; dans l'un et l'autre cas, un certain nombre d'« interdictions aux mineurs » sont décidées; leur nombre ne dépend nullement de la nature du régime, mais des

Les catégories d'âge distinguées par les régimes spéciaux du cinéma appliqués aux mineurs

Pays	Age de l'interdiction absolue	Ages en dessous desquels certains films sont interdits		Dates des textes
		Enfants	Adolescents	
Autriche	6 ans (dans certains Länder)	de 10 à 14 ans, suivant les Länder	16, 17 ou 18 ans, suivant les Länder	Principaux Länder : 1956, 1958, 1961, 1961, 1958, 1943
Belgique			16 ans	1920
Danemark		12 ans	16 ans	1938 (limite de 16 ans) 1960 (limite de 12 ans)
République Fédérale d'Allemagne	6 ans	12 ans	16-18 ans	1957 (dernière rédaction)
France		13 ans	18 ans	1961 (dernière rédaction)
Grèce		14 ans		1937, modifié en 1942
Irlande		non précisé		1923, modifié en 1925 et en 1930
Italie		14 ans	18 ans	1962
Luxembourg		14 ans (non prévu par la loi mais appliqué en fait)	17 ans	1922, modifié en 1925
Pays-Bas		14 ans	18 ans	1926
Norvège	7 ans (à moins d'aller à l'école)	12 ans	16 ans	1913
Suède		11 ans	15 ans	1959
Turquie	6 ans			1930
Royaume-Uni	5 ans (à moins d'être accompagné par un adulte)		16 ans	1952 (appliqué en 1956) - 1955
Suisse		14 ans	Variable suivant les cantons : parfois 16 ans, en général 18 ans	Variable suivant les cantons

conceptions de l'organisme de contrôle qui, en une large mesure, sont déterminées par les sentiments collectifs.

Le problème des catégories

Mais l'examen détaillé des réglementations fait prendre conscience que parler même d'un régime spécial des mineurs procède, du moins pour la plupart des pays, d'un excès de simplification. Il est plus exact de parler des régimes spéciaux, définis par les diverses catégories d'âge que distingue la législation. Le tableau ci-après résume la situation dans les 15 pays du Conseil de l'Europe qui ont répondu au questionnaire.

L'examen de ce tableau permet de faire plusieurs constatations importantes.

Cinq pays connaissent des interdictions absolues au-dessous d'un certain âge : Norvège : 7 ans — Autriche (certains Länder), Allemagne, Turquie : 6 ans — Royaume-Uni : 5 ans (si du moins l'enfant n'est pas accompagné). On peut noter que cet âge correspond en gros à celui du début de la scolarité : en Norvège, il est même prévu que le fait d'aller à l'école avant 7 ans ouvre le droit au cinéma. Dans plusieurs autres pays, des interdictions de cet ordre ont été envisagées, notamment en Belgique et en France (où la limite de 5 ans avait été proposée en 1961); si elles n'ont pas été retenues, il semble que ce soit surtout pour éviter de pénaliser les jeunes ménages.

Trois pays seulement connaissent une seule limite d'âge au-dessous de laquelle joue l'interdiction aux mineurs : 16 ans pour la Belgique et le Royaume-Uni, 14 ans pour la Grèce. Dix pays ont instauré des réglementations comportant 2 catégories d'âge; la première se situant entre 12 et 14 ans (exceptionnellement à 10 ans); la deuxième entre 16 et 18 ans. Ce sont : l'Autriche, le Danemark, la République Fédérale d'Allemagne, la France, l'Italie, le Luxembourg, les Pays-Bas, la Norvège, la Suède, la plupart des cantons suisses. Le sens de l'évolution est très net; d'une part, la double catégorisation tend à se généraliser : c'est très récemment qu'elle a été introduite dans plusieurs pays : Allemagne : 1957, Suède : 1959, Danemark : 1960, France¹ : 1961, Italie : 1962; on se propose de l'introduire en Belgique; d'autre part, l'âge limite de la catégorie supérieure tend à s'élever; dans plusieurs des pays précités, il vient déjà de passer de 16 à 18 ans (en France et en Italie notamment), la même réforme est envisagée en Belgique, dans plusieurs Länder de la

1. En France, jusqu'en 1961, on ne connaissait qu'une catégorie d'âge : les moins de 16 ans; le décret de 1961 distingue les moins de 13 ans et les moins de 18 ans.

République Fédérale d'Allemagne et dans plusieurs cantons suisses; en Grèce où cette limite est encore de 14 ans, on propose de l'élever à 16 ans.

Ainsi, dans les pays du Conseil de l'Europe, le régime spécial du cinéma des mineurs tend de plus en plus à répartir ceux-ci en trois classes : les très jeunes enfants, au-dessous de 5 à 7 ans; les enfants de 7 à 12-14 ans; les adolescents de 14 à 18 ans. Cette répartition n'est pas arbitraire : elle correspond en effet à des données à la fois biologiques, psychologiques et sociologiques. La première classe correspond à l'âge préscolaire; elle couvre ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la première et la seconde enfance. La deuxième correspond à l'étape initiale de la scolarisation et s'achève en gros à la puberté. La troisième correspond à l'adolescence; elle s'étend sur la deuxième étape de la scolarisation, et se termine à l'âge moyen d'insertion dans la vie professionnelle, à l'indépendance que confère ce début de participation au monde de l'adulte; c'est pour plusieurs pays en même temps l'âge de la majorité pénale.

L'interdiction absolue qui s'applique aux jeunes enfants est facile à justifier; d'une part, le langage cinématographique, qui exige pour être compris un minimum d'expérience sociale, ne peut être assimilé par eux; d'autre part, il semble bien établi que deux heures consécutives passées à regarder des images lumineuses animées peuvent les fatiguer gravement.

La distinction des deux autres catégories signifie grossièrement que l'enfant est plus vulnérable que l'adolescent; que, au fur et à mesure qu'il franchit les étapes de sa maturation sociale et progresse vers le statut de l'adulte, il devient plus capable de résister aux influences éventuellement nocives d'un film. Il va donc y avoir une gradation dans la rigueur du contrôle, la classe d'âge inférieure va connaître un régime d'interdiction très strict, la classe d'âge supérieure un régime beaucoup plus large. La position allemande, qui nuance davantage en distinguant trois catégories : 6-12 ans, 12-16 ans, 16-18 ans, est une tentative pour s'adapter plus exactement à la continuité de l'évolution réelle¹;

1. Nul pays du Conseil de l'Europe n'atteint pourtant la complexité du système argentin qui distingue 7 catégories de films :

- Pour adultes seulement : plus de 18 ans;
- Déconseillé aux enfants de moins de 18 ans;
- Pour adultes et enfants de plus de 16 ans seulement;
- Déconseillé aux enfants de moins de 16 ans;
- Pour adultes et enfants de plus de 14 ans seulement;
- Déconseillé aux enfants de moins de 14 ans;
- Pour enfants de moins de 14 ans.

« Déconseillé » signifie que les jeunes ne seront admis qu'accompagnés de leurs parents.

mais elle se situe dans la même perspective de progression quantitative dans la sévérité, en fonction d'un coefficient de vulnérabilité inversement proportionnel à l'âge de l'enfant. Nous aurons l'occasion de revenir sur le problème dans la quatrième partie de ce rapport, et nous tenterons de dégager le sens profond de cet aspect de la protection des jeunes.

Les autres mesures

Si l'instauration des catégories d'âge imprime désormais son caractère prédominant au régime du cinéma pour les mineurs, d'autres mesures viennent s'y adjoindre qu'il n'est pas sans intérêt d'examiner. Elles sont de deux types principaux : les dispositions relatives aux heures des séances et les dispositions particulières parfois prévues lorsque le mineur est accompagné par un adulte.

La réglementation relative aux heures des séances se rencontre surtout en Allemagne et en Autriche. Elle prévoit des heures limites pour les représentations auxquelles les mineurs ont le droit d'assister¹. L'exemple le plus typique en est fourni par la République Fédérale qui instaure un système complexe en liaison avec les trois catégories d'âge qu'elle distingue : pour le groupe 6-12 ans, la représentation doit se terminer avant 20 heures; pour le groupe 12-16 ans, elle doit se terminer avant 22 heures; pour le groupe 16-18 ans, elle doit se terminer avant 23 heures. En Turquie, les enfants de moins de 12 ans ne sont admis qu'aux séances de jour.

On comprend les préoccupations qui motivent de telles dispositions : respect des règles d'une hygiène élémentaire, l'enfant devant se coucher d'autant plus tôt qu'il est plus jeune; souci également de protéger les jeunes contre les risques des sorties nocturnes tardives et même contre les tentations qu'elles peuvent à l'occasion susciter (on sait que les délits en groupe sont parfois commis par les mineurs après les séances de nuit).

La réglementation relative à la présence d'une personne adulte au côté du mineur soulève des problèmes plus complexes. En général, elle atténue certaines restrictions. Par exemple, en Autriche, le fait pour les jeunes d'être accompagnés d'une personne « responsable de leur surveillance » permet de reculer l'heure limite des séances auxquelles ils sont admis : entre 14 et

1. Tantôt c'est l'heure du début de la séance, tantôt c'est l'heure de la fin de la séance qui est visée.

16 ans, elle leur permet d'assister aux représentations qui se terminent entre 20 h 30 et 22 h 30. Au Royaume-Uni, la présence de l'adulte a un effet beaucoup plus important : pour être admis au cinéma, l'enfant de moins de 5 ans doit être dans tous les cas accompagné, et l'enfant de moins de 12 ans doit l'être après 19 heures; mais surtout les « conditions-modèles » d'octroi des licences prévoient une catégorie « A » de films ainsi définie : « Films considérés comme convenant mieux à des spectateurs adultes. Aucun enfant ne peut être admis à ces projections s'il n'est accompagné de son père ou de sa mère ou d'une autre personne ayant atteint l'âge de 16 ans. »

Ces prescriptions s'expliquent d'abord par le fait que, dans nos sociétés européennes, la conduite de l'éducation appartenant traditionnellement à la famille, la présence du « père », de la « mère » ou d'une personne « responsable de la surveillance », dégage la responsabilité de l'autorité publique. Le risque des trajets nocturnes est écarté. Et surtout lorsqu'un doute est permis quant à la nature de l'influence que tel film peut exercer sur les jeunes, il est normal que soit laissé aux parents, qui connaissent bien leurs enfants, le soin d'apprécier s'ils peuvent ou non être troublés.

Mais il y a plus. Être accompagné par un adulte, singulièrement par le père ou la mère, modifie la situation. L'enfant n'est plus seul face à l'image et à son pouvoir d'« agression ». Il se sent en général protégé, sécurisé par cette « présence » bienveillante : lorsque le très jeune enfant se trouve face au petit écran, entouré par les membres de sa famille, les effets traumatisants de certaines séquences sont atténués et même disparaissent. Cette présence peut d'ailleurs, si besoin est, devenir active, se transformer en dialogue; des explications peuvent être données, des commentaires présentés, éléments complémentaires de sécurisation.

L'importance des interdictions aux mineurs

Nous avons précédemment constaté que dans les pays où le régime général prévoit une censure, le nombre des films interdits était très important. En est-il de même lorsqu'il s'agit des mineurs? Les chiffres fournis par les réponses au questionnaire parlent d'eux-mêmes. En Allemagne, 80 % des films sont interdits aux moins de 12 ans, 50 % aux moins de 16 ans, 20 % aux moins de 18 ans; en Norvège, 50 % sont interdits aux moins de 16 ans; en Grèce 75 % aux moins de 14 ans; en France, un peu plus de 10 % aux moins de 13 ans, un peu plus de 5 % aux moins de 18 ans. Dans plusieurs pays la sévérité tend à augmenter. La situation est donc tout autre que celle qui découle du

régime général. Elle se caractérise à la fois par de très grandes différences suivant les pays et même, dans ceux qui sont les plus libéraux, par un nombre élevé d'interdictions¹. Il n'y a donc aucune commune mesure entre ces restrictions et celles qui sont imposées par les organismes exerçant un contrôle sur la presse dans la même perspective de protection des jeunes. Il existe vraiment dans les pays du Conseil de l'Europe *une sélection importante qui s'exerce sur la production cinématographique et qui aboutit à en réserver aux mineurs une partie seulement.*

La constatation est grosse de conséquences. Les modalités du contrôle prévues par le régime général, lorsqu'elles existent, ont en définitive une influence presque négligeable étant donné leur libéralisme. Par contre, celles qui sont instaurées par le régime spécial des mineurs pèsent d'un poids certain sur l'industrie cinématographique, compte tenu à la fois de leur généralité et du fait que la clientèle stable des salles obscures est composée pour un tiers au moins de jeunes. On a l'impression que, de plus en plus, le régime spécial des mineurs tend à réagir sur le régime général et à orienter une partie de la politique des pouvoirs publics vis-à-vis du cinéma.

Comment fonctionne-t-il? De quelle manière les films sont-ils sélectionnés et en fonction de quels critères? C'est ce que nous allons maintenant examiner.

DEUXIÈME PARTIE

Les organismes de contrôle

Les caractères généraux et la composition des organismes de contrôle

Les caractères que revêtent les organismes de contrôle dans les divers pays reflètent la manière dont le régime spécial des mineurs s'articule sur le régime général du cinéma. Il en résulte une extrême variété de situations : tantôt on se trouve en présence d'un seul contrôle (spécifique aux mineurs), tantôt de deux contrôles juxtaposés, tantôt de deux contrôles imbriqués. Des différenciations complémentaires vont être introduites : par le niveau d'insertion de l'organisme (niveau national, niveau local ou com-

1. En France, par exemple, où les pourcentages sont bas, ils se traduisent néanmoins par 51 interdictions aux mineurs en 1961, 40 en 1962.

binisation des deux); par le point d'application de son action (examen du contenu des films ou octroi de licences d'exploitation); par la nature de l'organisme (judiciaire ou administratif, public ou privé, etc.). Pour respecter les nuances de la réalité, une seule méthode serait adéquate : décrire minutieusement, l'un après l'autre, chacun des systèmes en vigueur.

Organismes centraux et organismes locaux

Si, acceptant de simplifier, l'on s'en tient à quelques grandes lignes, on constate que, dans la majorité des pays du Conseil de l'Europe, un organisme central existe : c'est le cas en Autriche, Belgique, République Fédérale d'Allemagne, au Danemark, en France, en Grèce, aux Pays-Bas, en Irlande, Italie, Norvège, Suède, au Royaume-Uni et en Turquie.

Dans neuf de ces pays, c'est une commission officielle dont les pouvoirs s'étendent à la fois au cinéma en général et au cinéma des mineurs : Danemark, France, Grèce, Pays-Bas, Irlande, Italie, Norvège, Suède, Turquie. En République Fédérale d'Allemagne et au Royaume-Uni, il s'agit d'organismes privés, mais dont l'action apparaît aussi efficace. En Belgique et en Autriche, ces organismes traitent uniquement le problème des mineurs (le régime général étant, rappelons-le, celui de la liberté).

Dans un certain nombre de pays, un contrôle s'exerce au niveau local ou régional. Cette situation est de règle dans les Etats fédéraux : en Suisse, des commissions s'occupant des films pour les jeunes fonctionnent dans 16 cantons; en Autriche, en Allemagne, ce sont les autorités des *Länder* qui sont compétentes. La situation est un peu du même ordre au Royaume-Uni, puisque les seules autorités légales en la matière sont les autorités locales chargées de délivrer les licences d'exploitation. Mais dans tous ces cas, la Suisse mise à part, il n'y a pas d'organisme de contrôle spécifique; il y a exercice du contrôle par les pouvoirs locaux et ceux-ci, dans la plupart des cas, s'inspirent des directives formulées par des organismes nationaux spécialisés (tel le « British Board of Film Censors » au Royaume-Uni). L'intervention de l'autorité de police en Italie s'applique au cinéma en tant que spectacle, dans le cadre de la loi de 1931 sur la sécurité publique; et l'intervention des maires de France s'inscrit dans une perspective très voisine.

Composition des organismes

A une exception près, l'Irlande, où le contrôle est officiellement exercé par le censeur des films, tous les organismes sont

collégiaux. Certains ne comprennent que quelques membres : Danemark 3, Suède 4, Luxembourg 5, Turquie 5. D'autres, au contraire, ont un effectif important : Pays-Bas : 60 membres, Belgique 21, France 23. Se situent en position intermédiaire : République Fédérale d'Allemagne 15 membres, Grèce 9, Royaume-Uni 7.

Si l'on s'interroge sur la qualité des membres de ces collèges, on constate une extrême variété; on y rencontre en effet : des représentants de l'administration, des représentants de la profession des magistrats et des juristes, des éducateurs, des représentants des mouvements familiaux, des mouvements de jeunesse et des collectivités publiques, des spécialistes des sciences de l'homme. Chaque organisme revêt vraiment une physionomie originale. En ne se dissimulant pas l'arbitraire de toute classification, on peut néanmoins, en ne s'attachant là encore qu'aux caractères dominants, les regrouper en quatre types principaux.

Le premier type rassemble ceux qui sont composés uniquement ou en majorité des représentants des administrations. En Suisse, par exemple, le contrôle est exercé dans deux cantons par les autorités de police. En Turquie, la commission de contrôle groupe des délégués des quatre Ministères : Défense Nationale, Intérieur, Education Nationale, Presse et Information. L'accent est mis sur *l'autorité de l'Etat*.

Le deuxième type est représenté essentiellement par le « British Board of Film Censors » du Royaume-Uni où, tout au contraire, l'accent est mis sur *l'indépendance*. Quoique le président en soit désigné par la profession, il est précisé que c'est une personnalité qui doit occuper une place importante dans la vie publique et n'avoir aucun intérêt financier dans le cinéma; il désigne lui-même les autres membres de la commission et les décisions sont prises en pleine liberté. L'Office National du Cinéma suédois est dans une situation comparable : sans doute ses membres sont nommés par le Gouvernement; mais il jouit d'une pleine autonomie.

Dans le troisième type, on peut regrouper les organismes dont le souci majeur est d'assurer le *respect des impératifs culturels de la communauté nationale*. C'est le cas, par exemple, de la « Commission Centrale de Censure » des Pays-Bas : si elle est aussi importante (60 membres), c'est qu'elle représente « les différents courants spirituels du pays et les conceptions du peuple néerlandais ». C'est aussi le cas du « Conseil d'examen » que consulte l'Office National Suédois du Cinéma : il doit « représenter l'opinion publique ».

Dans le quatrième type enfin, l'accent est mis sur la *compétence technique*. Et deux sortes de technicité entrent en ligne de compte : la compétence en matière de cinéma et la qualification en sciences humaines, notamment en psychologie juvénile. En Norvège, le « National Board of Film Censors » est une commission d'experts. La commission de contrôle du premier degré grecque rassemble des personnalités « ayant des connaissances spéciales et la pratique des questions de cinéma ». La commission de contrôle française comprend 5 « experts » choisis parmi des sociologues, psychologues, éducateurs, magistrats de l'enfance et médecins.

Mais, encore une fois, il ne s'agit là que de dominantes, mis à part le Royaume-Uni et la République Fédérale d'Allemagne, partout l'autorité publique est représentée; et partout également le souci de compétence technique apparaît : en Suède, par exemple, les membres du Conseil d'examen ne sont pas seulement représentatifs de l'opinion publique; ils doivent aussi être choisis parmi des personnes « expérimentées ».

Ministères de rattachement

Les départements ministériels de rattachement sont eux-mêmes très divers : Intérieur (Turquie, 2 Cantons suisses, Pays-Bas¹); Justice (Irlande, Norvège, quelques Cantons suisses, Danemark); Information (France, Grèce); Education et Culture (la majorité des Cantons suisses, le Danemark lorsqu'il s'agit de films pour jeunes); Ministère du Tourisme et des Spectacles (Italie). En Suède, nous l'avons déjà signalé, l'« Office National du Cinéma » constitue un organisme indépendant rattaché, du simple point de vue financier, au Ministère de l'Education. Le « British Board of Film Censors » est complètement autonome.

Nature et fonctionnement des organismes de contrôle

Statut des organismes de contrôle

La même extrême variété se retrouve lorsque l'on considère la nature et le pouvoir des organismes de contrôle. De ce point de vue, on peut les ordonner suivant une progression qui comporte quatre degrés : le statut privé, le statut administratif avec et sans pouvoir de décision, le statut judiciaire ou, plus exactement, juridictionnel.

1. La Commission centrale de censure est rattachée au Ministère de l'Intérieur, tandis que le Ministère des Affaires culturelles, des Loisirs et de l'Action sociale est responsable pour la politique totale en matière de films.

Nous avons déjà signalé que le Royaume-Uni et la République Fédérale d'Allemagne possédaient des organismes privés qui ne disposent donc d'aucun pouvoir légal et donnent seulement des avis. Mais leur efficacité n'en est pas amoindrie étant donné que le « *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* », comme le « *British Board of Film Censors* » sont des émanations directes de la profession et jouissent d'une incontestable autorité morale.

Les organismes de statut administratif sont les plus nombreux. Certains sont simplement consultatifs; ils donnent un avis technique et le Ministre ou l'autorité responsable décide : c'est le cas de la commission française, du conseil d'examen suédois. La plupart ont pouvoir de décision. Des procédures de recours sont souvent prévues : soit auprès d'une section particulière de la commission (Belgique, Pays-Bas), soit auprès d'un Ministre (Danemark), soit auprès d'une commission d'appel spécifique (Grèce, Irlande), soit auprès du Gouvernement (Suède); en Suisse, l'appel comporte deux degrés : le Gouvernement fédéral d'abord, la Cour suprême ensuite; en Turquie également : la Commission Centrale de Contrôle en un premier temps, le Conseil d'Etat en un deuxième temps.

Seule l'Italie a donné le caractère de véritable juridiction administrative à son organisme de contrôle; il est présidé par un magistrat; il comporte deux degrés; ses décisions engagent l'administration; c'est le Conseil d'Etat qui connaît les instances en dernier ressort.

Nature des décisions

Les avis et décisions des organismes de contrôle, qui portent sur le contenu des films, prennent des formes analogues dans tous les pays : c'est tantôt l'interdiction pure et simple, tantôt l'interdiction pour certaines catégories d'âge, tantôt l'autorisation sans restriction, tantôt l'autorisation conditionnelle, liée par exemple à la suppression de certaines séquences ou de certaines images.

Les modalités pratiques d'application de ces décisions revêtent également des formes comparables. La notification au public des interdictions relatives aux catégories d'âge se fait très généralement par affichage très visible à la porte des cinémas. Le souci parfois se manifeste de ne pas transformer cet affichage en publicité indiscreète. En Autriche, en Belgique, en République Fédérale d'Allemagne, ce ne sont pas les films interdits aux mineurs qui sont signalés à l'attention du public, *ce sont les films*

autorisés (en Belgique, on utilise la mention « spectacle pour famille et enfants »).

L'appréciation des âges à l'entrée des salles pose des problèmes qu'il n'est pas facile de résoudre. Des cartes d'identité sont rarement exigées. Il est parfois fait confiance aux adultes accompagnant le mineur; parfois, c'est à l'exploitant de procéder à l'évaluation, parfois au policier de service; en Grèce, un fonctionnaire est spécialement chargé de cette mission.

Application des prescriptions

Le contrôle général du respect des prescriptions qui assurent la protection de la jeunesse dans le domaine du cinéma est partout assuré par la police. Dans certains pays, il est par surcroît confié aux membres des commissions de censure : c'est le cas en Grèce, en France, dans plusieurs cantons suisses; aux commissions locales : c'est le cas aux Pays-Bas; à des personnes habilitées par les autorités qui délivrent les licences : c'est le cas au Royaume-Uni. Des commissions spéciales ont même été constituées en Italie. Les instances éducatives ont parfois le droit d'intervenir : membres du corps enseignant en Suisse, membres des Offices de la Jeunesse en Allemagne, juges des enfants et délégués à la Liberté Surveillée en Grèce.

En cas de non-respect de ces prescriptions, les sanctions prévues sont, soit administratives, soit pénales. Elles s'appliquent partout aux directeurs de salles; elles consistent en amendes, en général limitées (quoique en France, elles puissent atteindre 2 000 F), plus rarement en peine de prison (en France, de 10 jours à 1 mois). Aux Pays-Bas, en cas d'infractions réitérées, la municipalité a faculté de prononcer le retrait de la licence, ce qui entraîne la fermeture de la salle. En Grèce et en France, les parents sont susceptibles d'être sanctionnés et s'il y a fausse déclaration d'âge, les peines envisagées sont sévères (amende de 400 à 2 000 F en France). En République Fédérale d'Allemagne, les mineurs eux-mêmes peuvent être traduits devant le juge des enfants.

Il apparaît que, dans l'ensemble, les contrôles sont efficaces et les prescriptions respectées. Les sanctions sont, en conséquence, modérément appliquées : la Belgique signale de 15 à 42 condamnations par an; la France, sans donner de chiffres, déclare que le nombre des poursuites est très réduit.

Le sens de l'évolution

Nous avons plusieurs fois insisté sur l'extrême diversité des

solutions de fait apportées par les pays du Conseil de l'Europe au problème de la protection des jeunes dans le domaine du cinéma. Mais nous avons en même temps souligné que cette diversité ne recouvrait pas de divergences essentielles. En se libérant du détail, il est en effet possible de dégager des lignes de force qui définissent une évolution d'ensemble très nettement orientée.

La première constatation qui s'impose, c'est la complexité croissante que tendent à prendre les organismes de contrôle : on assiste au passage de collèges restreints de 3 ou 4 membres à de véritables petites assemblées de 15, 25 ou même 60 membres¹. Ce sont les organismes les plus récents qui sont en effet les plus nombreux et toute réforme se traduit en général par une augmentation des effectifs².

Mais ici, le nombre n'a pas de valeur en soi : 20 censeurs ne jugeront pas forcément mieux que 5. Son intérêt est de permettre à un autre facteur d'intervenir : la diversité des compétences. C'est là le point essentiel. La prise de conscience de la complexité et de la spécificité des problèmes posés par le cinéma a en effet entraîné, comme corollaire, l'appel à un éventail de plus en plus large de compétences. Les premières commissions de censure se composaient uniquement de représentants de l'autorité publique. Les organismes modernes comprennent en outre : des représentants de la profession : producteurs, metteurs en scène, critiques...; des juristes; des membres de l'enseignement et des éducateurs; des magistrats et, notamment, des juges des enfants; des représentants des mouvements de jeunesse, associations familiales, Eglises, collectivités locales; des spécialistes des sciences de l'homme; psychologues, sociologues, médecins, etc.³. Ou, ce qui

1. Les commissions à effectif important se subdivisent en général en sous-commissions plus restreintes; c'est ainsi qu'aux Pays-Bas, le travail se fait par groupes de 5.

2. A sa création, en 1916, la commission de contrôle française comptait 5 membres; elle passe à 16 membres en 1948, à 19 en 1950, à 21 en 1951, à 23 en 1961.

3. Voici, à titre d'exemple, la composition de quelques organismes de contrôle :

En Grèce, la commission du contrôle du premier degré comprend 9 membres : le Chef du Service du Cinéma, de la Direction de la Presse et de l'Information (Président), le Directeur de la Section de l'inspection des cinémas (Vice-Président), 3 fonctionnaires de la Direction de la Presse et de la Radio, 1 officier supérieur de la Police urbaine, 1 officier supérieur de la Gendarmerie, le Directeur de la Section des Lettres, Théâtre et Cinéma du Ministère de l'Education Nationale, 1 délégué de l'industrie cinématographique.

En République Fédérale d'Allemagne, le F.S.K. (organisme d'auto-contrôle) comprend 3 commissions :

— la commission de travail qui compte 8 membres : 4 désignés par l'industrie du cinéma, 4 par le public, soit : 1 représentant de la Fédération

revient au même, si la commission qui décide reste inchangée, elle a recours à un organisme consultatif à compétences techniques élargies, comme au Danemark ou en Suède¹; dans ce dernier pays, les membres du Conseil consultatif auprès de l'Office du Cinéma sont censés représenter l'opinion publique; ce sont actuellement pour la plupart des écrivains et des journalistes.

On s'éloigne de la conception étroite de la *censure* au sens étymologique du terme, qui a pour fonction de supprimer ce qui ne convient pas, ce qui va à l'encontre de certains impératifs globaux. On accède à une conception nouvelle, plus ouverte, qui comporte une *appréciation* du film à la fois saisi globalement, comme un tout, et analysé sous tous ses aspects et dans la spécificité de son action. On ne se contente plus d'accepter ou de rejeter; on s'efforce de comprendre, de rendre compte des mécanismes mis en jeu, de nuancer et d'expliquer son jugement. C'est dans cette perspective que l'appel aux techniciens du cinéma, aux psychologues, aux sociologues, aux neuropsychiatres, prend tout son sens.

Ce passage de la censure classique au « contrôle-évaluation » correspond à une évolution générale des mœurs. Elle correspond

(Bund), 1 représentant des provinces (*Länder*), 1 représentant des Eglises, 1 représentant de la Commission fédérale pour la jeunesse;

— la commission d'appel qui compte 14 membres : 7 représentants de la profession et 7 du public : 2 de la Fédération, 2 des *Länder*, 2 des Eglises, 1 de la Commission de la Jeunesse;

— la commission juridique qui compte au moins 5 membres : 1 représentant de la profession, 1 représentant des pouvoirs publics, 3 magistrats ou professeurs de droit; s'y ajoutent 2 juges des enfants ou des tutelles si des problèmes de mineurs sont en cause.

En France, la « commission de contrôle » est présidée par un haut fonctionnaire; elle comprend 7 représentants de Ministères (Information, Education nationale, Intérieur, Justice, Affaires étrangères, Armées, Affaires sociales), 7 représentants de la profession, 5 experts choisis parmi des sociologues, psychologues, médecins, éducateurs, pédagogues, 1 représentant du Haut Comité de la Jeunesse, 1 représentant des maires, 1 représentant de l'Union des Associations familiales.

Dans le Canton de Genève, la composition de la commission de contrôle appliquée aux mineurs vient d'être modifiée. Elle comporte désormais 6 membres : la Directrice du Service de Protection de la Jeunesse, le Directeur de la Maison des Jeunes et de la Culture, un psychologue spécialisé dans les problèmes de l'adolescence, une jeune mère de famille, un professeur de lycée représentant l'Union Famille-Ecole, un représentant des Jeunes.

1. Au Danemark, le « State Film Censorship » ne comporte que 3 membres, mais en cas de recours contre ses décisions, le Ministère de la Justice consulte le « Conseil cinématographique », qui, en matière cinématographique, exerce des fonctions consultatives de caractère général. En Suède, l'« Office national du Cinéma » doit, dans certains cas, prendre obligatoirement l'avis du « Conseil d'Examen ».

aussi à la place de plus en plus grande occupée par les préoccupations éducatives au fur et à mesure que l'on prend une plus exacte conscience de l'importance que le cinéma revêt pour les jeunes.

Lorsque l'on examine, dans sa réalité concrète, le fonctionnement actuel des commissions, on se rend vite compte que la protection des valeurs de la société globale ne représente plus leur souci majeur : le nombre des interdictions complètes justifiées par la défense de « l'ordre public » ou de « bonnes mœurs » est faible. Par contre, le classement des films en fonction du système de plus en plus complexe et nuancé des catégories d'âge mobilise l'essentiel du temps et des compétences et l'activité des organismes chargés d'exercer un contrôle général tend à différer de moins en moins de celle des organismes dont la compétence se limite aux problèmes du cinéma des mineurs. C'est dans cette même perspective que doit s'interpréter l'évolution quant à la catégorie des départements ministériels auxquels le contrôle du cinéma est rattaché : on assiste à un transfert d'attribution du Ministère de l'Intérieur et de la Police au Ministère de l'Information et de la Presse, puis au Ministère de l'Education nationale et de la Culture. La prédominance du statut administratif sur le statut judiciaire traduit une préoccupation du même ordre : l'administratif s'accommode mieux que le judiciaire d'une collégialité importante, d'une souplesse dans les procédures non formelles, d'une adaptation permanente à une réalité sans cesse changeante.

Cet envahissement des problèmes à dominante éducative est la conclusion la plus importante à dégager de l'étude des organismes de contrôle. Nous allons être amenés à faire une constatation analogue en analysant les critères de référence.

TROISIÈME PARTIE

Les critères auxquels se réfère le contrôle

Cette étude n'utilise que ce qui est explicitement formulé dans les réponses au questionnaire; elle n'intègre pas les résultats de l'analyse des données objectives fournies par les pays qui ont communiqué la liste des films interdits : ce travail, long et délicat, a été conduit par une section du groupe restreint des chercheurs¹.

1. Cf. rapport de J. D. Halloran sur « L'influence du Cinéma sur les Individus et sur les Groupes », voir pages 111 et suivantes.

Par ailleurs, elle se contente de rendre compte objectivement des positions prises par les différentes commissions de contrôle sans tenter d'en discuter le bien-fondé, au regard des sciences humaines : là encore il convient de se reporter au travail du groupe restreint des chercheurs qui présente les résultats actuels des recherches concernant l'influence du cinéma sur les jeunes¹.

Constatons d'abord que le problème de la censure générale, là où elle existe, et le problème de la censure appliquée aux publics de jeunes se posent en des termes différents. Abstraction faite des objectifs de défense du corps social, l'adulte est supposé pouvoir assister à la projection de n'importe quel film; pour lui, la liberté est de règle et l'interdiction une exception au principe. Au contraire, dès que le jeune est en cause, le primat de la notion de protection s'affirme avec énergie et impose un contrôle systématique. Il est normal que cette divergence de point de vue se traduise par une différenciation importante, soit dans la rigueur, soit même dans la nature des critères invoqués.

Lorsqu'il s'agit d'adultes, mises à part les préoccupations de sécurité nationale sur lesquelles certains pays insistent², mais qui dans l'ensemble revêtent peu d'importance, on retrouve les deux polarisations déjà signalées dans le rapport sur la presse :

- la polarisation Sexualité (bonnes mœurs — érotisme — obscénité);
- la polarisation Agressivité (ordre public — violence — incitation au crime).

A cela rien d'étonnant : nous nous situons ici au niveau de la morale du groupe, des valeurs communes qu'il est nécessaire de maintenir. Et leur sauvegarde est également organisée, rappelons-le, dans les pays non dotés de censure cinématographique, par le jeu normal des dispositions du Code pénal. Rien d'étonnant non plus que, dans les pays du Conseil de l'Europe, on se soit refusé à élaborer un code écrit analytique, comme par exemple aux Etats-Unis, au Japon et en Inde; il ne se justifie pas plus que dans de multiples autres secteurs, tels ceux du livre, de l'affiche, du disque, du théâtre ou du costume. Plusieurs des réponses au questionnaire sous-entendent, ou même déclarent explicitement, que c'est une solution artificielle : un film est un tout; telle image ou telle séquence ne prennent leur signification

1. Cf. rapport de Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure cinématographique en Europe », voir pages 69 et suivantes.

2. Grèce et Turquie en particulier.

que par rapport à l'ensemble; pour juger si une œuvre porte atteinte aux valeurs du groupe, il faut donc l'apprécier dans sa globalité et sa singularité; elle se situe toujours en fonction de mille nuances subjectives qu'aucun code ne peut intégrer.

Lorsqu'il s'agit d'organiser la protection des jeunes, on retrouve bien entendu, la double polarisation « Sexualité — Agressivité », mais l'attitude des responsables du contrôle va se faire sensiblement différente. Nous allons tenter, en un premier temps, de dégager les caractères généraux des critères auxquels il est alors fait référence; puis, en un deuxième temps, nous procéderons à une classification analytique de ces critères.

Les caractères généraux des critères d'interdiction aux mineurs

Une première constatation s'impose : leur présentation donne lieu à des développements beaucoup plus longs que celle de critères qui motivent les interdictions générales. Le fait que l'enquête était centrée sur le problème des jeunes ne suffit pas à rendre compte de cette différence; elle tient aussi à ce que l'essentiel de l'activité des organismes de contrôle s'exerçant désormais dans le domaine de la protection des jeunes, elle y est devenue beaucoup plus réfléchie et consciente.

Modalités de présentation

Leur formulation reste, on le conçoit, essentiellement négative : il s'agit de définir ce qui risque de porter atteinte aux mineurs, donc ce qu'il ne faut pas faire. On peut noter néanmoins certaines références à des qualités positives que doivent posséder les films destinés aux jeunes : en Grèce par exemple, ils doivent participer à l'« enrichissement des connaissances », inspirer « le courage, le sacrifice de soi, la bonté, la noblesse, l'optimisme, les actions héroïques »; en Autriche, par le jeu de l'interdiction de principe du cinéma aux jeunes, il suffit même qu'ils ne possèdent « rien de positif sur le plan éducatif » pour être écartés.

Ce qui frappe surtout, c'est que ces critères sont présentés avec beaucoup plus de précision que ceux auxquels se réfère la censure générale. Sans doute rencontre-t-on encore des formulations vagues : il faut éviter « tout ce qui peut exercer une influence nocive sur le développement physique, mental, spirituel et moral de l'enfant » (Autriche) : « ce qui présente des conceptions erronées de la vie » (République Fédérale d'Allemagne); « ce qui est contraire aux exigences de la protection morale des jeunes » (Italie). Mais partout, on a tendance à ne

pas s'en tenir à ces affirmations de principe, à les compléter par des recommandations qui définissent les caractères particuliers du film; on va jusqu'à les illustrer par des exemples : « un nu intégral peut être moins dangereux qu'un déshabillé savamment calculé » (réponse française); sont à rejeter les séquences représentant « des pratiques rituelles violentes, des opérations chirurgicales graves » (réponse belge), celles qui étalent complaisamment « les dérèglements des maniaques, des pervers, des anormaux de toute sorte » (réponse française). On intègre la technique de l'image, en insistant sur l'importance que peut prendre, le cas échéant, l'angle de la prise de vues, les variations de plan, le décor...

Si l'on passe de l'étude de la forme à celle du fond, on constate que ces critères traduisent deux attitudes qui se juxtaposent et s'entremêlent sans être très explicitement distinguées : la première consiste à transposer, en les adoptant, les règles valables pour les adultes; la seconde consiste à élaborer des règles nouvelles, qui s'appliquent spécifiquement aux jeunes.

La transposition des critères appliqués par la censure générale

La référence aux critères de censure utilisés dans le cadre de la société globale est l'attitude la plus ancienne. Elle va de soi : les valeurs du groupe s'imposent aux jeunes comme aux adultes, et il est normal que l'on estime, par exemple, que « les films et scènes de nature à ridiculiser ou attaquer la moralité publique ou l'ordre social établi » ne leur conviennent pas (réponse belge). Mais les modalités de transposition prêtent à examen critique. On postule d'abord que ce qui sensibilise l'adulte, sensibilise également l'enfant, et l'on tend à admettre que ce qui pour l'adulte est perçu comme négation de ces valeurs est perçu comme tel par l'enfant. On va même plus loin : la solution commune consiste à abaisser les seuils de tolérance. Une attitude semblable avait été relevée lors de l'étude de la protection des jeunes dans le domaine de la presse : on y voyait, par exemple, le « licencieux » se substituer à l'« obscène », l'« invitation à l'indiscipline sociale » prendre la place de l'« incitation à la violence ». Et, toujours dans la même ligne logique, on considère que l'enfant est d'autant plus vulnérable qu'il est plus jeune. Le jeu des catégories d'âge aidant, on s'installe à l'intérieur d'une échelle quantitative simple, où l'enfant est considéré comme un « adulte en miniature », où le jugement de valeur est déterminé par un processus de projection-transfert qui fait percevoir l'effet supposé du film sur le jeune dans un « quant à soi amplifié ». C'est dans cette perspective réductrice que l'on

rencontre curieusement mêlées, voire confondues, des références aux « idéaux nationaux », à l'« ordre public », aux « bonnes mœurs », à la « violence », etc.

L'élaboration des critères spécifiques aux jeunes

Heureusement, on ne s'en tient pas à cette attitude dont l'insuffisance est partout perçue et parfois formulée en clair. Une autre attitude se développe, qui dépasse le quantitatif pour atteindre le qualitatif, qui se réfère plus ou moins implicitement à des constatations objectives, concrètes, à des données bio-médicales, psychologiques, sociologiques, qui s'efforce de définir *les critères spécifiques à la protection des jeunes*. Le principe qui la fonde est formulé en tête des directives que le président de la commission de contrôle belge a adressées aux membres de cet organisme; il y est nettement souligné ce qui différencie une commission spécialisée dans le problème des mineurs d'une autorité de censure générale : « La commission n'a pas droit de censure, elle ne s'occupera donc pas des tendances politiques, philosophiques ou religieuses des films... Elle doit exclusivement s'inspirer de la protection de l'enfance. » Ceci ne signifie d'ailleurs nullement que l'on n'intégrera pas, dans ces critères spécifiques, les notions qui expriment les exigences de la société globale; mais elles seront alors rapportées à une situation : l'image, la séquence, le film seront appréciés, non dans leur essence, mais en *tant qu'ils sont de nature à provoquer un certain effet sur un public de jeunes*. Et l'on s'efforce alors de dépasser le stade de la référence à une norme abstraite et formelle, pour apprécier, dans leur réalité dynamique, les mécanismes d'influence de l'image cinématographique sur le psychisme juvénile.

Essai et analyse des critères spécifiques à la protection des jeunes

Cette analyse et l'essai de classification auquel elle aboutit simplifient et schématisent. L'activité réelle des commissions de contrôle, telle qu'elle apparaît au travers des réponses au questionnaire, s'insère dans des cadres aux frontières plus floues, moins sélectivement différenciés. La nature des critères invoqués est souvent complexe : facteurs biologiques, psychologiques, psycho-sociologiques, s'y conjuguent en des combinaisons subtiles. Mais c'est cette complexité même qui nous a paru justifier un effort d'analyse et de mise en ordre.

Il semble que l'on puisse répartir les critères sur lesquels s'appuie la protection des jeunes en trois grandes classes; selon qu'ils prennent en considération la santé physique de l'enfant, sa santé mentale, les influences anti-éducatives; deux problèmes

demandent par ailleurs des développements particuliers : l'incitation à la délinquance, la sexualité.

Cinéma et santé physique des jeunes

Plusieurs pays font mention des effets neurologiques du cinéma sur les jeunes, notamment l'Autriche, qui parle des « effets nocifs sur le développement physique de l'enfant », et la République Fédérale d'Allemagne, qui rejette les films « susceptibles de nuire à l'éducation des jeunes dans le domaine physique » et précise que cette éducation peut être compromise « par des films qui surmènent le système nerveux et causent une fatigue excessive ». Les textes qui signalent cet aspect sont récents : loi du 25 août 1961 en Basse-Autriche; loi du 26 juin 1961 à Salzbourg; loi de juillet 1957 en République Fédérale d'Allemagne. Dans cette perspective ce n'est pas tant la signification du film qui est en cause que l'image lumineuse en soi, les perturbations physiologiques qui résultent du fait de se trouver pendant un certain temps dans une salle obscure, face à un écran où des formes animées se succèdent, sous intensité lumineuse variable (en d'autres termes, il ne s'agit pas de « l'effet filmique » mais de l'« effet cinématographique »). Des études, conduites par des biologistes, des neurologues, des médecins, ont analysé les réactions qui se produisent alors chez les spectateurs, en particulier chez les très jeunes enfants¹. Elles établissent que ceux-ci ne sont pas impunément soumis à cette situation. C'est en partie, rappelons-le, en considération de ces phénomènes que les interdictions d'assister aux représentations cinématographiques avant 5, 6 ou 7 ans ont été édictées.

Cinéma et santé mentale des jeunes

Le problème des troubles suscités chez les jeunes par le contenu de certaines images se situe sur un tout autre plan : il nous fait pénétrer dans le domaine du psychisme, de la santé mentale. Presque tous les pays le posent très clairement. Deux catégories d'images sont particulièrement visées : celles dont le réalisme est trop brutal, celles qui suscitent l'épouvante.

1. Cf. compte rendu des travaux du groupe restreint des chercheurs — rapport J. D. Halloran « L'influence du cinéma sur les individus et les groupes », pages 111 et suivantes.

Il n'est pas sans intérêt de noter que certains films à grand spectacle qui abordent par exemple des thèmes historiques et sont considérés comme convenant bien à des publics d'enfants, ont des durées qui dépassent très largement celle du « film standard » (plus de trois heures parfois) et ne sont donc en définitive nullement faits pour des moins de 12 ans.

Le premier type nous ramène en partie au problème classique de la « violence ». C'est ainsi que la Suisse condamne les « films violents, choquants »; le Luxembourg et les Pays-Bas, les « scènes trop violentes »; le Danemark, les « scènes de meurtre ou d'autres types de violence, les films de guerre »; la France les « films qui accumulent des séquences de violence et de cruauté ». Les exemples donnés par certaines réponses permettent de discerner plus précisément les préoccupations des censeurs. La Belgique, par exemple, rejette la présentation « des sacrifices sanglants, des pratiques rituelles violentes et des opérations chirurgicales terrifiantes... les actes de violence : meurtres, assassinats, exécutions capitales, pillages, rixes, etc..., y compris les scènes de guerre ou de révolution d'un réalisme trop brutal ». La commission norvégienne a imposé la suppression des séquences suivantes : « abattage de porcs, jambes saignantes, requin empoisonné, querelles d'ivrognes sur la Reeperbahn, gros plans pris dans la morgue, hommes tués d'un coup de corne ». Ces exemples sont significatifs. Ici la violence n'est pas d'abord condamnée en tant que telle, d'un point de vue moral. Ce n'est pas non plus le risque de voir se déclencher un processus d'imitation chez l'enfant qui est envisagé. Ce qui fait rejeter ces images, c'est leur pouvoir de « choc ». Notre civilisation veut éviter soigneusement que dans la réalité de la vie quotidienne, l'enfant assiste à de tels spectacles. Il semble donc que leur représentation à l'écran soit susceptible de produire de véritables traumatismes psychiques et peut-être même de favoriser certaines régressions à dominante sadique ou masochiste.

C'est dans le même esprit que sont condamnés les films d'« épouvante » (Danemark); « les réalisations qui inspirent l'angoisse et l'épouvante par l'exploitation systématique de l'horreur » (France). Quoiqu'on se situe ici dans des perspectives qui sont parfois à l'opposé du réalisme, les effets produits sont du même ordre. La réponse française en propose une analyse fine :

« Les films suscitant l'angoisse ou l'épouvante composent un dernier groupe qui réclame la vigilance de la censure, car on comprend que la sensibilité et l'imagination enfantines puissent être vivement frappées par des mécanismes méthodiquement élaborés pour entraîner un sentiment de frayeur. Nombre de ces films sont de vrais « condensés » et, qu'ils agitent des monstres ou des spectres, déploient des spectacles macabres, ou aient recours à d'autres ressources tout aussi terrifiantes, font constamment alterner la crainte obsédante et la peur caricaturale. Alors que ce dernier correctif de la situation sera accessible à des adultes, l'outrance et le burlesque ne seront pas ressentis par un jeune mineur qui éprouvera, dans toute son acuité, une sensa-

tion de peur très préjudiciable à son équilibre nerveux. Cette sensation se prolongera souvent bien après la représentation et pendant une période d'une durée variant en fonction de sa vulnérabilité, l'enfant sera la proie de cauchemars, d'obsessions et d'insomnies dus à une émotion persistante. »

La réponse française écarte pour les mêmes raisons « certaines bandes qui analysent méticuleusement une névropathie ou une psychopathie... et mettent « trop complaisamment sous la loupe des dérèglements de maniaques, de pervers ou d'anormaux de toutes sortes dont la démence prend les formes les plus impressionnantes comme les plus inattendues ».

L'approfondissement étiologique débouche sur une conclusion particulièrement significative : il met en cause des films réputés pour les enfants : « il est même permis de se demander si des scènes de films réalisés pour la jeunesse (sorcières, monstres, etc.) ne sont pas propres à occasionner... chez leurs destinataires des réactions de frayeur » (France). L'on sait que les contes de fées avaient déjà provoqué semblables remarques.

L'ampleur des développements consacrés à cet aspect de la protection des jeunes, l'effort d'analyse qui s'y applique prouvent que l'on se trouve ici face à l'un des problèmes les plus préoccupants posés aux organismes de contrôle. Un autre indice le confirme : toutes les listes d'interdiction comprennent de nombreux films de violence et d'horreur.

Cinéma et anti-éducation

Avec le problème des influences anti-éducatives du cinéma, nous pénétrons dans un domaine où les positions de principe ne sont pas moins fermes; mais elles se traduisent par des formulations beaucoup plus générales et vagues. Si partout il est déclaré que les films ne doivent pas compromettre l'éducation de l'enfant, les éléments de nocivité qu'ils peuvent de ce point de vue présenter sont rarement définis avec précision.

Quelques pays font allusion à l'aspect intellectuel de l'éducation : la République Fédérale d'Allemagne condamne les films qui « portent préjudice à l'éducation intellectuelle »; l'Autriche rejette ceux qui ne contribuent pas « à former l'esprit », ceux qui « nuisent à une saine formation du jugement »; la Grèce met l'accent sur ceux qui « enrichissent les connaissances », qui « présentent des œuvres d'art..., des faits historiques, des inventions scientifiques et des expériences, des mœurs et des coutumes des différents peuples ».

Le problème de l'éducation de la sensibilité est parfois conjointement abordé avec celui de la préservation de la santé mentale : certaines réalisations ne sont pas seulement susceptibles de traumatiser l'enfant; elles peuvent, par surcroît, « lui faire perdre sa sensibilité native et l'accoutumer au spectacle de la souffrance d'autrui » (réponse française).

Mais c'est évidemment le thème de l'éducation morale qui est traité avec le plus d'insistance. Tous les pays y font référence. Nous nous retrouvons ici dans le secteur où sont présentées les valeurs de la société globale, l'accent étant plus spécialement mis, suivant les pays, sur certaines d'entre elles : valeurs démocratiques, sens de la responsabilité, morale conjugale, respect de l'autorité. On dénonce le climat général d'immoralité de « certaines productions qui exercent alors une action anti-éducative par imprégnation ». Mais, par-delà ces considérations générales, qui valent également pour les adultes, un effort est parfois fait pour dégager les aspects qui risquent de sensibiliser plus particulièrement les jeunes. La réponse française insiste par exemple sur la nocivité des films qui présentent « le culte de la force brutale » et de ceux « qui reflètent systématiquement un désespoir morbide, un renoncement total à la fois à l'avenir et à la joie de vivre, un désarroi complet vis-à-vis des difficultés habituelles de la vie ». Et surtout la réponse belge, abordant le problème des relations parents-enfants, met en garde contre les « films ou scènes battant en brèche ou tournant en dérision l'autorité paternelle et la famille..., les scènes ou propos de nature à inciter les enfants à manquer au respect et aux devoirs envers leurs parents, tout comme les scènes où des parents failliraient à leurs devoirs à l'égard de leurs enfants ». On peut regretter que la réflexion sur ces problèmes spécifiques n'ait pas été poussée plus avant.

Il est regrettable en particulier que le problème des « modèles » que les personnages de cinéma offrent aux jeunes n'ait pas été plus directement abordé. En effet, plus peut-être que l'influence de telle scène, de telle séquence, ou de « l'histoire » qui est racontée, est à considérer celle qu'exercent les héros et les héroïnes qui symbolisent et cristallisent les aspirations des jeunes. C'est là un thème maintes fois traité par les psychosociologues¹ et la littérature spécialisée abonde en développements sur James Dean et ses émules, sur le cow-boy redresseur de torts, sur les personnages de « durs ». Il n'eût pas été sans intérêt de connaître les positions adoptées par les responsables des organismes de contrôle.

1. Cf. rapport établi par Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure Cinématographique en Europe », voir pages 74 et 75.

D'une façon générale, on tend à admettre que la présentation des actes répréhensibles, de « ce qui est mal » risque de compromettre l'éducation morale de l'enfant et doit être condamné. Mais on sent que cette position de principe demande à être nuancée. Et plusieurs réponses signalent qu'il faut se garder de tout excès, et par exemple, les directives ministérielles belges précisent : « La Commission devra éviter l'écueil d'un excès de rigorisme qui serait de nature à enlever à la loi l'appui nécessaire de l'opinion publique. »

Par cette nuance, le souci de l'éducation morale individuelle s'articule sur celui de l'adaptation sociale, point de vue dont la rubrique suivante (incitation à la délinquance) présente une sorte de grossissement.

En effet, deux questions, avons-nous dès l'abord précisé, requièrent un examen plus approfondi : celle de la présentation des actes de délinquance; celle de la sexualité.

La présentation des actes délictueux

La première nous introduit au cœur même de notre sujet. Nous ne voulons pas reprendre ici ce qui a déjà été dit dans le rapport précédent sur les deux thèses opposées : celle qui insiste sur l'effet d'imitation, d'apprentissage, et celle qui insiste sur l'effet cathartique¹. Constatons simplement que les deux réponses qui abordent explicitement le problème, prennent nettement parti pour la théorie de l'imitation : « Il y a lieu d'écarter, déclarent les directives ministérielles belges, les films ou scènes représentant des faits délictueux (brigandage, rapt, vol, escroquerie, contrebande, emploi de stupéfiants) ». La réponse française détaille davantage : « Les films qui illustrent des activités criminelles et représentent les techniques utilisées par les malfaiteurs, posent également un important problème... Les réper-

1. Cf. rapport « Presse et protection des Jeunes », page 45.

Dans le « Rapport sur les recherches concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision. (« Communications », n° 7, 1966), A. Gluksmann nuance davantage cette opposition; l'effet de ces images :

— peut être *mimétique* : la violence filmique induisant un comportement violent soit par le biais de la participation, soit par l'intermédiaire des informations qu'elle transmet;

— ou au contraire *inverse* : la violence imaginaire « pacifiant le comportement, soit par catharsis, soit en déclenchant des inhibitions, soit même en aboutissant à une maîtrise symbolique ». Voir également les rapports de Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure Cinématographique en Europe » et de J. D. Halloran sur « L'Influence du Cinéma sur les individus et sur les groupes », voir pages 69 et suivantes et 138 à 139.

cussions nuisibles que de telles réalisations menacent d'avoir sur la psychologie juvénile dépassent peut-être celles des genres précédents... Il n'est pas effectivement exagéré de parler ici d'un *cours de crime*. » La consultation des listes d'interdiction permet de se convaincre que cette position est à peu près générale.

Une analyse plus fine conduit à différencier quatre facteurs ou processus d'influence nocive, plus ou moins explicitement retenus à l'encontre de telles productions. Trois d'entre eux ne constituent du reste qu'une illustration des divers modes d'influence du cinéma, successivement analysés sous les rubriques précédentes. Un quatrième vient s'y ajouter, spécifique des productions qui sont ici incriminées.

En premier lieu, les scènes représentées dans ce genre de films sont, pour une large part, des scènes de violence. Outre leur éventuel effet traumatisant, dans leur très grande majorité les censeurs pensent qu'elles incitent, en elles-mêmes, l'enfant à libérer ses tendances agressives latentes et à les développer. Il s'agit là d'un processus essentiellement neurologique et physiologique. En second lieu, la représentation de délinquants en action incite le jeune à devenir lui-même un délinquant : c'est le processus d'imitation qui est ici en cause. En troisième lieu, la répétition de tels spectacles exerce une influence d'imprégnation insidieuse, mais profonde, qui affecte le sens éthique, la manière de se représenter l'homme et la société : c'est le processus d'identification du jeune dans le milieu social, processus déterminant de l'adaptation ou de l'inadaptation qui entre alors en ligne de compte. Ce facteur est d'autant plus important que souvent, « le criminel est présenté sous un jour suscitant la sympathie, alors que le représentant de l'ordre est dépeint sous un jour grotesque ». C'est dans ce contexte que la simple tendance imitatrice peut se transformer en un culte pour un modèle (qui satisfait par ailleurs le besoin d'affirmation virile sous la forme primaire de la force physique). Enfin, élément spécifique qui se surajoute aux précédents, la présentation des techniques criminelles constitue un véritable enseignement. « Les procédés à employer pour dévaliser un fourgon postal, cambrioler une habitation, piller une banque, sont minutieusement exposés et les rouages des « recettes » expérimentées en ces circonstances, soigneusement démontés. »

La nature et les limites de ce rapport ne permettent pas, rappelons-le, d'entreprendre une étude critique de ces affirmations des censeurs. Nous nous contenterons de renvoyer une fois de plus aux travaux du groupe restreint des chercheurs, en rappelant que le problème est des plus complexes. Il ne faut jamais

oublier que les effets d'un même film ou d'une même séquence sont essentiellement variables suivant les caractéristiques particulières de chaque enfant : âge, sexe, expériences antérieures, situation familiale, niveau mental, degré d'intégration au groupe, etc. Il faut surtout se défier de toute attitude systématique. Et on ne saurait trop approuver la prudence des directives ministérielles belges qui, après avoir condamné les films représentant des faits délictueux, précisent : cette condamnation ne vaut que « pour autant qu'ils puissent être de nature à éveiller chez le jeune spectateur le désir de les imiter ».

Le problème de la sexualité

Le problème de la sexualité fait partout l'objet de rubriques spécifiques. Les réponses distinguent nettement trois situations : les films pornographiques; les scènes offensantes pour la pudeur dans une œuvre acceptable; la question de l'éducation sexuelle.

Les films pornographiques sont évidemment proscrits : « l'atteinte aux bonnes mœurs » est déjà un des deux motifs principaux des interdictions prononcées par la censure générale. Lorsque les mineurs sont en cause, on élève le niveau des exigences : sont rejetées les œuvres qui, sans atteindre l'obscénité, développent une atmosphère délétère même si le dénouement est moral.

Les images offensantes pour la pudeur sont analysées dans la perspective de l'effet qu'elles sont susceptibles d'exercer sur le jeune spectateur; on souligne que « le nu intégral peut être moins dangereux qu'un déshabillé savamment calculé »; on s'efforce de préciser ce qui distingue le nu artistique d'un nu licencieux : « D'une façon générale, seront tolérées les scènes situées sous le signe de l'art et de la beauté plastique, tandis que ne seront pas supportés les passages imprégnés d'une sensualité excessive et d'un érotisme calculé » (réponse française); seront ainsi pris en considération « le caractère statique du sujet, l'harmonie de ses mouvements, le classicisme du décor... »

La question de l'éducation sexuelle est objectivement abordée. Sans doute, on continue à écarter les films où l'aspect scientifique n'est qu'« un alibi et un argument publicitaire » (réponse française), comme « ceux qui, par les situations mises en scène, peuvent être de nature à causer un éveil prématuré des sens » (réponse belge). Mais on prend conscience que la sexualité est une réalité naturelle : à la différence de certains autres facteurs, elle n'est pas en elle-même mauvaise; il y a donc une manière saine d'en traiter. C'est ainsi que la réponse française déclare

que « les films qui abordent le problème sexuel ne seront pas automatiquement proscrits pour les plus âgés des mineurs s'ils témoignent d'une préoccupation vraiment scientifique ». Ce recul du tabou n'a rien à voir avec un relâchement des mœurs; il s'inscrit dans une perspective de réalisme éducatif.

Cette brève présentation des critères qui définissent la protection des jeunes dans le domaine du cinéma, montre bien que les organismes de contrôle ne mésestiment pas la complexité du problème.

Elle met également en valeur leur prudence : aucun pays du Conseil de l'Europe, nous l'avons vu, n'a jugé possible l'élaboration d'un code écrit, et certaines réponses prennent soin de marquer les limites des analyses qu'elles proposent. « Il y a lieu d'indiquer d'emblée que ces aspects sont moins des impératifs d'interdiction stéréotypés qu'un canevas sur lequel viennent en pratique se broder d'infinies variations, chaque production étant un cas d'espèce à apprécier en soi » (réponse française).

Un effort très net se dessine pour dépasser le point de vue qui fait du jeune un adulte en réduction, pour élaborer des critères qui lui soient vraiment spécifiques. On tend à intégrer les données des sciences de l'homme et certaines analyses des mécanismes d'action sont poussés très avant. Dans ces perspectives, lorsque l'on considère les deux pôles autour desquels s'articule la censure traditionnelle, l'« agressivité » et la « sexualité », on remarque une double évolution de sens contraire : dans le domaine de l'« agressivité », s'affirment de plus en plus clairement des exigences rigoureuses, qui confirment les critères empiriques, au point que l'on met ouvertement en question des films prétendus pour enfants; dans le domaine de la « sexualité » par contre, il y a mise en doute de la rigueur d'antan, acceptation de traiter le problème en *terme d'éducation*.

Ainsi le contrôle ne se borne plus, comme par le passé, à fixer une frontière entre ce qui est tolérable et ce qui est intolérable, par référence à une conception abstraite du Bien et du Mal : il se préoccupe de l'influence du cinéma en tant que celui-ci constitue un *processus intensif d'intégration*, dans le « moi » juvénile, des aspects multiformes des attitudes humaines. Le Bien et le Mal continuent à recouvrir partout un contenu sensiblement identique, l'idéal du moi n'a pas notablement changé : cependant, le pur rigorisme a pu être dénoncé comme susceptible de conduire « à un résultat opposé au but recherché » (Belgique).

Une telle perspective débouche nécessairement sur un mode positif d'intervention. Viser à une saine intégration de la réalité et de l'imaginaire dans le « moi », est, par essence, une attitude éducative. Cette prééminence prise par les préoccupations éducatives est d'ailleurs la conclusion majeure à dégager de cette étude. C'est elle qui définit de plus en plus l'activité des organismes de contrôle. C'est elle aussi qui suscite le développement d'une intervention positive.

QUATRIÈME PARTIE

Le développement d'une politique positive en faveur du cinéma

Dans le domaine du cinéma, l'intervention positive des pouvoirs publics est beaucoup plus récente que l'intervention de pur contrôle.

Elle est d'abord déterminée par des motifs d'ordre économique : l'industrie cinématographique pose aux gouvernements des problèmes du même ordre que n'importe quelle autre industrie nationale de création récente et à évolution rapide, telles l'automobile ou l'électronique. Les exigences liées à l'exportation sont particulièrement dirimantes. Le développement des coproductions introduit des données complémentaires. Ces facteurs ne sont certes pas à sous-estimer.

Quelle que soit leur importance, ils ne sont pourtant pas les seuls à intervenir. Le film n'est pas seulement un objet que l'on fabrique et que l'on vend; sa consommation n'est pas neutre; il exerce une action. C'est la nature de cette action qui, nous l'avons vu, est à l'origine du contrôle; elle va également être un des fondements de l'intervention positive.

Mais le point de vue adopté est alors très différent. L'intervention de contrôle est une conduite de défense; elle met l'accent sur les dangers du cinéma; elle sous-entend qu'il est surtout mauvais pour les jeunes; elle contribue à instaurer à son égard une attitude de défiance, à en limiter l'usage. L'intervention positive postule l'attitude inverse : elle insiste au contraire sur ce que le cinéma apporte de valable; elle s'interroge sur les moyens à mettre en œuvre pour amplifier cet apport; elle aboutit donc à encourager et à développer son utilisation par les jeunes. Bien entendu, le passage d'une attitude à l'autre se fait progressivement. Il s'inscrit dans un processus sociologique courant :

après un temps plus ou moins long de « refus » opposé à un phénomène nouveau, perçu à la fois comme insolite et inquiétant, l'ampleur définitivement acquise par le phénomène impose une position plus réaliste. L'attitude nouvelle, plus objective, permet de discerner des aspects positifs et d'envisager leur exploitation dans une perspective constructive; par là même, elle suscite beaucoup moins de craintes et d'oppositions que la position initiale de « censure ». Néanmoins celle-ci ne saurait pour autant disparaître : en fait, les deux démarches tendent alors à s'équilibrer. Elles deviennent complémentaires : l'intervention positive prévient les excès de contrôle; elle lui permet de prendre ses dispositions vraies, d'être mieux ajusté et mieux accepté.

Avant d'en étudier les modalités, il n'est pas inutile de s'interroger sur les principes qui l'inspirent : quelle conception se font les pays du Conseil de l'Europe d'une utilisation positive du cinéma à l'égard des jeunes ?

Une constatation s'impose immédiatement : le refus d'en faire un instrument de propagande. Comme les autres « mass media », c'est un puissant moyen de conditionnement qui, méthodiquement mis en œuvre, pourrait contribuer à organiser l'esprit de l'enfant et de l'adolescent suivant des modèles définis (le passé immédiat, et même le présent, sont susceptibles de fournir des exemples significatifs de telles entreprises). Un tel souci n'apparaît dans aucune des réponses au questionnaire; c'est à peine si, à l'occasion et sans insister, il est fait allusion aux films qui présentent des « idéaux nationaux ». L'apport positif du cinéma à l'égard des jeunes est envisagé dans de tout autres perspectives. On souligne qu'il assume deux fonctions complémentaires : une fonction de distraction et une fonction éducative au sens large. Il doit offrir des possibilités de vraie et de saine détente. Il doit aussi et surtout occuper une place importante dans l'ensemble des moyens de culture mis en œuvre dans les civilisations modernes, à côté de l'enseignement oral, du livre, de la presse, de la radio, de la télévision : le soutien des films ayant une « valeur culturelle » revient comme un leitmotiv dans la plupart des réponses.

En conséquence, l'intervention positive va s'orienter dans deux directions principales : elle va s'efforcer d'une part de mettre à la disposition des jeunes des films qui répondent à ces exigences, d'autre part, de développer leur « culture cinématographique ». Et dans plusieurs pays déjà cette double action a pris une ampleur suffisante pour que l'on ait estimé nécessaire la création d'organismes spécialisés qui en assument pour tout ou partie la responsabilité.

Le développement d'un cinéma adapté aux jeunes

Ce développement s'inscrit dans la politique générale de soutien du cinéma conduite par les pouvoirs publics, politique qui se traduit par un ensemble complexe de mesures. Enumérons les principales.

Mesures générales de soutien du cinéma

Au niveau de la production, on distingue :

— le régime de la régie d'Etat : l'Etat finance directement la production; c'est le cas en Belgique, au Danemark, en Grèce pour certains documentaires, au Luxembourg pour des films touristiques, en Turquie;

— le régime des subventions, pratiqué en Autriche, en République Fédérale d'Allemagne, aux Pays-Bas, en Norvège, en Suède, au Royaume-Uni ;

— le régime des récompenses, soit sous forme de primes destinées à financer de nouvelles réalisations (Italie, République Fédérale d'Allemagne), soit sous forme de prix (République Fédérale d'Allemagne) assurant le succès commercial des œuvres de valeur;

— le régime des prêts et avances sur recettes : très développé en France, il y conditionne toute la production; il existe également au Danemark;

— le régime des exonérations fiscales (en Belgique);

— le dédouanement de pellicules et de matériel (Turquie, Suède).

Au niveau de la diffusion et de la projection, l'aide de l'Etat se manifeste également par des mesures essentiellement financières :

— détaxes accordées à certains spectacles : le système est particulièrement au point en République Fédérale d'Allemagne; il est également pratiqué au Danemark, en Grèce, en France, en Italie, en Turquie;

— subventions aux ciné-clubs (Danemark, République Fédérale d'Allemagne, France);

— subventions à certaines salles (France);

— subventions visant à faciliter la reproduction et la diffusion de films (République Fédérale d'Allemagne);

— distribution gratuite des copies par l'Etat producteur (Belgique).

L'Etat intervient également en organisant des concours (République Fédérale d'Allemagne, Grèce), des campagnes publicitaires dans les écoles (Autriche); en imposant une programmation obligatoire (Grèce, Turquie, Italie).

Ces mesures sont toutes, à des degrés divers, utilisées en faveur d'un cinéma pour jeunes.

Le cinéma éducatif

Signalons d'abord, sans nous y arrêter, le problème du « cinéma éducatif » au sens restreint du terme, c'est-à-dire du cinéma auxiliaire direct de l'enseignement. Il est en général pris en main par le Ministère de l'Education. Il est toujours subventionné et parfois directement financé par l'Etat.

Mais d'une manière plus générale, les interventions tendent à mettre à la disposition des jeunes, dans le circuit commercial, un cinéma qui leur convienne; ce problème est plus complexe à résoudre.

L'intervention au niveau des représentations

Au niveau des représentations, les exemptions de droits de douane et les mesures de détaxe précédemment signalées, jouent principalement et parfois même uniquement en faveur de films dont la valeur éducative est reconnue; ils sont, suivant des procédures variables, inscrits sur des listes (par exemple, au Danemark c'est la commission de censure qui en décide).

Par ailleurs, dans presque tous les pays, des représentations cinématographiques sont spécialement organisées à l'intention des jeunes : dans le cadre de l'école et de la post-école, à l'initiative des associations culturelles, des associations familiales, des mouvements de jeunesse, etc. Des séances particulières sont parfois prévues dans les salles commerciales, telles les séances du dimanche matin en Turquie. Dans certains länder de la République Fédérale d'Allemagne, en Bavière notamment, elles sont directement patronnées par l'autorité publique et méticuleusement organisées du point de vue pédagogique : exposé introductif, distribution de programmes adaptés, discussion après la projection; les réalisations les plus intéressantes en ce domaine sont évidemment celles des ciné-clubs; nous y reviendrons.

Signalons également des initiatives d'un tout autre ordre,

mais dont la finalité est la même : l'information des parents par des listes de films recommandés, assorties parfois d'un bref commentaire. Elles sont établies par des organismes publics dans plusieurs Länder de la République Fédérale d'Allemagne, par des organismes privés, souvent subventionnés en Belgique (le Centre National du Film pour la Jeunesse), aux Pays-Bas (la Fondation Film et Jeunesse), en Suède (le Comité des Films pour Enfants). Les associations confessionnelles en prennent souvent l'initiative : « Centrale catholique du cinéma » en France, « Commission catholique du film » et « Œuvre du film » en République Fédérale d'Allemagne, « Commission catholique du cinéma » en Suisse, etc. Il est à noter que la « Commission britannique des censeurs de films » assume en partie cette fonction : la classification d'un film dans la catégorie « U » équivaut, en effet, à une véritable recommandation, puisqu'elle est ainsi présentée : « films considérés comme susceptibles d'être projetés d'une façon générale et sans restriction ». Pour un secteur important de la population, ces diverses listes constituent des références sérieuses.

L'encouragement à la production de films pour jeunes

Mais l'ensemble de ces mesures ne dépasse pas un niveau d'efficacité limité, puisqu'elles se satisfont de la production existante, qu'elles s'efforcent simplement d'y sélectionner ce qui paraît le mieux adapté. Celles qui tendent à modifier cette production, à favoriser la réalisation de films spécialement conçus pour les jeunes sont beaucoup plus intéressantes à considérer.

Les diverses mesures d'aide à la production précédemment énumérées sont toutes utilisées dans ce but. La modalité la plus fréquente est la subvention : c'est le cas notamment en Italie, au Danemark (où des crédits importants sont inscrits à cet effet au budget), en France (où vient d'être créé un « fonds national du cinéma pour les jeunes »).

La loi italienne du 31 juillet 1956 a monté un mécanisme d'une remarquable précision. Deux catégories de films subventionnables sont distinguées : les films « pour la jeunesse » et les films « réalisés pour la jeunesse »; les premiers sont ceux dont le contenu moral, culturel ou récréatif convient aux mineurs de 16 ans; les seconds sont ceux qui ont été spécialement produits à l'intention d'un public d'enfants et d'adolescents. Les uns et les autres bénéficient de primes qui correspondent à un certain pourcentage de recettes et peuvent être touchées sous forme d'acompte. Ils peuvent aussi bénéficier de la « programmation obligatoire », ce qui entraîne d'importantes exemptions de droits

fiscaux. De 1957 à 1960, 27 films ont ainsi été réalisés grâce à une aide de l'Etat qui s'est élevée à 400 millions de livres. Très loyalement, la réponse italienne constate que leur succès commercial a été moyen; trois seulement ont connu une diffusion modeste. Mais si limités qu'en soient, provisoirement au moins, les résultats, cette expérience vaut la peine d'être signalée : c'est le seul exemple dans les pays du Conseil de l'Europe d'une législation d'ensemble qui tente d'organiser la production des films pour jeunes.

L'expérience anglaise revêt un tout autre caractère, puisqu'elle est strictement privée. Son origine remonte à 1943. La délinquance des jeunes ayant augmenté par suite de la désorganisation de la vie consécutive à la guerre, la « Rank Organisation » décide de s'occuper des loisirs des enfants; à cette fin elle tourne un film sans prétention *Tom's Rider*, qui est à la fois divertissant et moral. Le succès de cette première bande conduit à créer un organisme spécialisé dans la production des films pour enfants, le « Children Entertainment Film » qui se transforme en 1951 en « Children's Film Foundation ».

Le « Children's Film Foundation » vit grâce aux importantes subventions des cinq principales associations de l'industrie cinématographique britannique : « Association des producteurs de films britanniques », « Association des producteurs de films spécialisés », « Association des directeurs de salles de cinéma », « Fédération des metteurs en scène », « Société de location de films ». Il ne recherche aucun bénéfice : son seul but est de développer la production d'un cinéma adapté aux enfants. Son activité est importante : de 1951 à 1962, il a supervisé la production de 40 longs métrages, de 12 films à épisodes, de nombreux courts métrages, films historiques, films d'aventure, comédies, documentaires. Plus de 25 firmes participent à cette production. L'activité du « C.F.F. » est en nette expansion : les subventions qu'il touche viennent en 1966 d'être augmentées de 40 %, ce qui permettra de terminer 11 nouveaux films et de réaliser 2 versions anglaises de films étrangers.

Dès le départ, une attitude expérimentale est adoptée. Le comportement des enfants donne lieu à des observations méthodiques; des rapports sont demandés aux directeurs de salles; des procédés scientifiques permettant d'enregistrer les réactions des jeunes spectateurs sont même utilisés : bandes sonores, photographies de la salle prises à certains moments cruciaux de la projection, etc. Les genres de films produits sont très divers. Les aventures exotiques, les films historiques, les récits d'anticipation sont très appréciés. Il n'y a pas de vraies vedettes, les per-

sonnages principaux sont souvent des enfants et les animaux y jouent un rôle important¹.

Le succès au Royaume-Uni est considérable. Les films produits sous l'impulsion du « C.F.F. » sont régulièrement projetés dans les ciné-clubs d'enfants qui comptent plus de 400.000 adhérents. Mais quoique certains aient reçu une consécration internationale (la « Gondole d'argent » du festival de Venise a été gagnée quatre fois), ils sont peu répandus à l'étranger. On ne peut que le regretter, car cette expérience unique au monde n'aboutit pas seulement à la fabrication d'un certain nombre de films pour jeunes; elle a permis l'élaboration d'une technique cinématographique originale adaptée aux besoins d'un auditoire d'enfants².

Le développement de la culture cinématographique des jeunes

L'acquisition d'une culture cinématographique chez les jeunes répond à plusieurs ordres de besoins. Elle permet d'abord une meilleure compréhension du film; la succession des images est sans doute immédiatement signifiante dans sa globalité; mais les nuances échappent à qui n'a pas reçu un minimum de formation : le langage cinématographique, comme tous les langages, a sa grammaire qu'il faut apprendre. Par ailleurs, le cinéma est un art : une culture spécialisée est nécessaire comme en peinture ou en musique pour distinguer les productions qui ont une valeur esthétique et pour les goûter pleinement. Enfin, un des reproches qu'on lui adresse, c'est d'installer le spectateur dans une attitude passive; pour surmonter cette passivité, pour être capable de réactions critiques, il faut y avoir été entraîné.

Ainsi, l'acquisition d'une culture cinématographique devient une des exigences de l'éducation des jeunes, et son importance est fonction de la quantité de cinéma qu'ils consomment.

Cette culture est diffusée par l'école et par les ciné-clubs.

L'enseignement du cinéma à l'école ne semble être officiellement pratiqué que dans deux pays : en Suède et en Belgique. En Belgique, il est obligatoire durant les deux dernières années de la scolarité du second degré. En Suède, les programmes d'en-

1. Un des films qui remporte le plus de succès, *L'Âne de Tim Driscoll* raconte les aventures d'un petit Irlandais à la poursuite de son âne vendu par erreur.

2. Une intéressante expérience est à signaler : la Commission suédoise des films pour enfants a réalisé des courts métrages destinés aux enfants d'âge préscolaire; et les résultats sont, semble-t-il, très positifs.

seignement général établis pour l'année 1962 prévoient des cours de cinéma et de télévision; le problème a été très sérieusement étudié : des instructions pédagogiques ont été élaborées au Ministère de l'Education nationale; la télévision scolaire diffuse des programmes d'enseignement du cinéma; et la création d'une chaire de recherche cinématographique vient d'être proposée à l'Université de Stockholm¹. En Suisse allemande, des cours sont organisés par les associations « Film et Jeunesse ». En France, la commission du cinéma du « Haut Comité de la Jeunesse » vient de prendre une recommandation en ce sens. C'est là, au total, un bilan assez maigre et on ne peut que le regretter. L'appel à l'école permet seul d'atteindre l'ensemble des enfants. Sans doute reconte-t-on une difficulté qui n'est pas à mésestimer : la nécessité de constituer de toutes pièces et de former un corps professoral spécialisé.

La formule ciné-clubs de jeunes est beaucoup plus répandue : elle se rencontre dans la plupart des pays du Conseil de l'Europe, notamment en République Fédérale d'Allemagne, en France, en Suisse, en Italie, au Royaume-Uni, en Suède. Ce sont partout des organismes privés, mais ils sont fréquemment aidés par l'Etat qui les subventionne ou les dote de copies de films (Danemark, République Fédérale d'Allemagne). Ils sont groupés en associations nationales. Leurs animateurs sont, dans la majorité des cas, des membres de l'enseignement. On connaît les méthodes utilisées : la projection est introduite par un court exposé; elle est suivie d'un échange de vues. Il semble qu'un ciné-club bien conçu, animé par un personnel qualifié, constitue présentement l'une des méthodes les plus efficaces de l'« intervention positive ».

Signalons que, en complément, un important effort de documentation est entrepris, qui s'adresse à la fois aux jeunes et à leurs parents. Les périodiques pour adolescents tendent à développer leur rubrique de critique cinématographique. Les associations de parents d'élèves, les écoles des parents, les mouvements de jeunesse, les associations confessionnelles conduisent

1. C'est en 1965 que l'Office National des Universités suédoises a formulé cette proposition. Il la motive ainsi : étant donné l'importance du cinéma dans la société moderne, l'enseignement et la recherche cinématographiques à l'université ne devraient pas manquer de susciter de nombreuses vocations. Cet enseignement présente en outre un grand intérêt, même pour l'étude d'autres disciplines qui traitent des problèmes esthétiques. Il existe des chaires de littérature, de sculpture, de musique, de théâtre. Le cinéma, en tant que « septième art », doit lui aussi posséder sa chaire. Il a été suggéré de distinguer dans cet enseignement une partie historique, une partie esthétique, une partie socio-psychologique (rôle du cinéma en tant que moyen de grande diffusion).

un important travail d'information. Et parfois, l'Etat s'en préoccupe directement : c'est ainsi qu'en Belgique, plus de vingt brochures ont été rédigées par le service Cinéma du Ministère de l'Education nationale.

Les organismes supports de l'intervention positive

Le développement d'une politique d'intervention positive dans le domaine du cinéma des jeunes a provoqué dans plusieurs pays la création d'organismes spécialisés. Ce sont :

— en Autriche, la « Commission des Jeunes » auprès de l'Office culturel du Cinéma;

— en Belgique, le « Centre national du Film pour la Jeunesse »;

— au Danemark, la « Commission du Film pour Enfants » instituée en 1955;

— en France, la « Commission chargée d'étudier le problème du cinéma pour les jeunes », instituée en 1960 auprès du Haut Comité de la Jeunesse;

— en Grèce, le « Bureau du Cinéma éducatif », créé en 1935;

— en Norvège, le « Conseil du Cinéma pour la Jeunesse »;

— en Suède, le « Comité des films pour Enfants »;

— au Royaume-Uni, le « Children's Film Foundation » dont nous avons présenté l'activité.

Ces organismes sont de création récente : la plupart ont à peine dix ans d'existence. Les uns sont publics, parfois rattachés au Ministère de l'Education (Autriche, Grèce, Norvège), parfois interministériels (France). Les autres sont privés (Belgique, Royaume-Uni, Suède). Mais les organismes publics comprennent toujours des représentants d'associations privées (mouvements de jeunesse, ciné-clubs, associations familiales, etc.) et les organismes privés sont toujours encouragés et soutenus par l'Etat. Plusieurs d'entre eux comptent parmi leurs membres des pédagogues, des représentants des sciences humaines et des représentants de la profession. Ils n'ont pas en général de rapports directs avec les commissions de contrôle. Leurs attributions, d'importance variée, semblent pour l'instant se situer plus au niveau de l'étude qu'au niveau d'une action de décision. La commission française, par exemple, a pour tâche de « maintenir et de coordonner les efforts entrepris en faveur du cinéma pour les

jeunes, de rechercher les moyens d'agir sur le secteur professionnel et d'encourager une action constructive de la part des organismes privés ». L'action de la commission danoise est présentée plus en détail; elle a charge « de coordonner les travaux accomplis en divers milieux portant sur les films pour enfants; de suivre les progrès réalisés en ce domaine, de jouer le rôle d'organisme consultatif auprès du Ministère de la Culture en ce qui concerne les positions relatives à ces films; de formuler des recommandations destinées à soutenir l'œuvre accomplie ou à réorganiser les conditions existantes en ce domaine »...

A côté de ces organismes, dotés en droit et en fait, d'attributions officielles, nombreuses sont les associations privées qui se préoccupent du cinéma de jeunes. Ont déjà été présentés les fédérations nationales des ciné-clubs d'enfants et d'adolescents, les organismes confessionnels qui attribuent aux films une cote morale. Signalons par surcroît : en Italie, le « Centre catholique du Cinéma », l'« Association catholique des exploitants de salles », et surtout le « Centre San Feli » qui étudie les aspirations des publics de jeunes; en Allemagne, la « Commission catholiques du Film » et l'« Œuvre du Film »; en France, la « Fédération française du cinéma pour la jeunesse », le « Comité français du cinéma pour la jeunesse »; aux Pays-Bas, la Fondation « Film et Jeunesse » et l'« Action catholique du Film ».

Au plan international, des associations actives se sont créées. Les trois principales sont : l'« Office international catholique du Cinéma » (le cinéma pour enfants est une de ses préoccupations majeures); la « Commission scandinave du Film pour Enfants »; le « Centre international du Cinéma éducatif et culturel » (C.I.D.A.J.C.) fondé en Italie en 1930, qui publie une revue, des références de films, qui organise des congrès et même réalise des courts métrages; le Centre international des Films pour la Jeunesse créé sous les auspices de l'Unesco et dont le Centre est à Bruxelles.

Ces énumérations sont quelque peu fastidieuses. Elles ont l'intérêt de mettre concrètement en valeur un ensemble déjà extrêmement riche et multiforme de réalisations, significatif de l'importance prise par le problème, tant dans sa réalité objective qu'aux yeux de l'opinion. On peut regretter sans doute que cette extrême diversité se traduise par une certaine dispersion des efforts et un gaspillage probable d'énergie. Et il est permis de penser qu'une action de coordination, qui laisserait à chaque réalisation son originalité, permettrait d'accéder à une efficacité plus grande.

Mesures d'aide au cinéma dans les pays du Conseil de l'Europe

	Financement par l'Etat producteur					Autres mesures tendant à favoriser la diffusion et la projection	Autres mesures d'impulsion et de soutien
	Autres financements partiels						
	à la réalisation : sélection					Exonérations douanières	Coordination de l'action (politique)
	Régime de subventions						
	Avances sur recettes	Primes	Prix	Exonérations fiscales	Subventions de fondation	Détaxe sur les spectacles ²	Organisation de concours
						Subvention de ciné-clubs	Distinctions, récompenses morales
						Subvention de reproduction et diffusion	Campagnes publicitaires
						Subvention de studios et salles	Programmation obligatoire
						Distribution gratuite par l'Etat	
Autriche							
Belgique							
Danemark							
Allemagne Féd.							
France							
Grèce							
Irlande							
Italie							
Luxembourg							
Norvège							
Pays-Bas							
Royaume-Uni							
Suède							
Suisse ¹							
Turquie							

1. Il n'a pas été possible de reporter sur ce tableau les solutions législatives adoptées, car elles varient suivant les cantons.
2. Au Danemark, il n'existe pas de taxes sur les spectacles.

CONCLUSION

La constatation qui s'impose de la manière la plus immédiate au terme de la présente étude est en elle-même éloquente : l'enquête du Conseil de l'Europe souligne avant tout *l'importance du contrôle* appliqué au cinéma, en fonction des exigences de la protection de la jeunesse. Ce contrôle, sous une forme ou sous une autre, a été instauré dans *tous les pays* qui ont répondu au questionnaire.

Il se manifeste d'abord par une *intervention directe* des pouvoirs publics qui tend à *limiter* les spectacles cinématographiques présentés aux jeunes : le nombre des « interdictions » prononcées en fonction des catégories d'âge témoigne de son ampleur. Il est ensuite complété par une *action indirecte* qui vise à orienter la production.

L'intervention officielle se double de contrôles officieux dont l'efficacité n'est plus à démontrer : indépendamment des expériences anglaise et allemande (dont nous avons signalé le caractère parapublic), il convient de noter l'importance prise par les censures « parallèles », en particulier par celles qu'exercent les organismes confessionnels.

La généralisation du contrôle du cinéma, en tant qu'il concerne les jeunes, est donc un fait. En replaçant ce fait dans son contexte historique, il est possible de définir les caractères généraux qui s'affirment par delà la pluralité des situations particulières et de dégager les éléments d'une prudente prospective. Nous nous efforcerons d'abord d'identifier les facteurs qui se sont avérés déterminants dans l'évolution passée. Nous nous arrêterons ensuite quelques instants sur un exemple concret, particulièrement significatif et important : la transformation des commissions de contrôle. Enfin, faisant le point des acquisitions et des perspectives ouvertes, nous tenterons de présenter les lignes de forces qui se dessinent à partir de la situation actuelle.

I. Les éléments déterminants de l'évolution de fait et de droit

La donnée fondamentale dont il nous faut partir, c'est que le phénomène nouveau et spécifique du cinéma se situe à un certain niveau et dans un certain contenu de civilisation.

L'enquête sur le cinéma, comme l'enquête sur la presse, confirme un fait qui ne saurait surprendre; au-delà, ou plutôt en deçà des caractères qui nuancent la personnalité propre de

chaque collectivité nationale, il est aisé de reconnaître une « civilisation européenne ». Celle-ci comporte des représentations communes de l'homme, des valeurs humaines, de l'éthique.

Dans tous les pays, et au moyen de schèmes directifs souvent voisins, le droit s'efforce de canaliser, de socialiser, de maîtriser et de réprimer, au profit du bien commun, les pulsions instinctuelles plus ou moins anarchiques et aveugles. C'est ainsi que partout les notions « d'ordre public » et de « bonnes mœurs » expriment, au plan général, la norme d'une intervention destinée à contenir les débordements de l'agressivité et de la sexualité. De même, le contenu des tendances culturelles diffère surtout par des nuances dans l'expression.

En outre, dans la mesure où certaines représentations collectives, tributaires de l'empirisme des perceptions, sont soumises à une évolution continue, cette évolution elle-même s'effectue selon des voies sensiblement parallèles. Ici encore, sous des expressions juridiques différentes, qui se traduisent par des réalisations institutionnelles variées, les mêmes tendances de fond se retrouvent. Ce parallélisme se dégage nettement des réponses au questionnaire. Il s'explique par une commune accession à des conditions de vie nouvelles relativement identiques (sur les plans économique, sociologique, politique, scientifique, technique, éducatif...). Il a été grandement facilité par le développement des communications, au double sens du mot : matériel et culturel. Dans cette évolution les divers facteurs d'influence s'intriquent et interagissent : c'est ainsi, par exemple, que la récente apparition des sciences de l'homme n'a pas seulement cristallisé certaines prises de conscience dans tel domaine précis; elle a contribué à modifier des représentations mentales, notamment celle que l'on se faisait du jeune en tant que personnage social.

L'une des caractéristiques essentielles de ce mouvement de civilisation dans le domaine qui nous occupe, c'est la dimension prise depuis un siècle, depuis la dernière guerre mondiale surtout, par le souci de la protection des jeunes. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les profondes transformations qui affectent jusqu'aux perspectives adoptées par les législations, celles de la jeunesse délinquante (de moins en moins dite « coupable ») comme celles de la « jeunesse en danger ». Cette nouvelle sensibilisation de la mentalité collective devait avoir une double conséquence sur l'attitude adoptée envers le cinéma : d'une part, elle devait tout naturellement éveiller, tel un écho, une sensibilisation correspondante dans la perception de l'influence exercée sur le jeune; d'autre part, fondée sur une représentation profondément intégrée, elle devait logiquement s'expri-

mer, sur le plan législatif ou réglementaire, par des dispositions perçues non comme un droit d'exception, sujet à suspicion et sans cesse remis en question, mais comme une véritable charte de protection, qu'il convenait d'appliquer généreusement. Et, en ce domaine, on ne se heurte pas aux mêmes difficultés que dans le domaine de la presse. Rappelons en effet que, si le « phénomène presse » est intimement associé à la liberté d'expression, donc à un contenu philosophique et politique, le « phénomène cinéma » ne suscite guère de controverse de cet ordre¹. Par contre, dès son apparition, il manifeste un pouvoir auquel l'adulte est vite sensible, on considère qu'il tend à mettre en cause les mœurs, l'adaptation sociale, la culture. On comprend que la considération de cette influence spécifique vienne renforcer le souci de protection des jeunes.

Ainsi se trouve déjà partiellement éclairée l'histoire de l'attitude prise à l'égard du problème « cinéma-jeunes ». On s'est rapidement trouvé face à un profond mouvement de l'opinion publique, qui s'inquiète des effets des films, adopte parfois des positions extrêmes et charge le cinéma des pires méfaits : dégradation du goût, évacuation du sens des véritables valeurs, apprentissage de la violence, etc. ; qui non seulement accepte le contrôle, mais le demande : bien qu'hypersensibilisée à toute censure appliquée à la presse, elle ne le perçoit nullement comme une atteinte aux libertés fondamentales.

Ces considérations rendent compte d'un autre fait : l'évolution, loin d'aller dans le sens d'une atténuation du contrôle, tend au contraire à mieux l'assurer, et, sans pour autant se traduire par l'adoption de systèmes formels plus rigides, à mieux l'organiser. La sensibilisation au phénomène « cinéma » a en effet été telle qu'elle a généralement et très vite suscité une « censure » qui, à l'origine, était loin d'être dominée par les seules perspectives de protection des jeunes et moins encore par des préoccupations éducatives. Aussi, dans de nombreux pays d'Europe, une autre donnée de la situation actuelle réside dans le fait qu'historiquement, et par suite juridiquement, le régime du cinéma de jeunes s'insère étroitement dans un régime général sous la dépendance duquel il se trouve encore placé.

Enfin, l'immense essor du cinéma, la dimension qu'il prend sur le plan industriel, financier, commercial, technique, autant que son affirmation en tant que phénomène sociologique et moyen de communication de masse, ont puissamment contri-

1. C'est la télévision, rappelons-le, qui, dans le secteur de l'audio-visuel, tend à assumer une fonction « politique ».

bué à transformer les modes d'intervention de la puissance publique. On trouve déjà dans cette évolution la source d'une attitude plus réaliste, plus objective et l'amorce d'une politique positive qui devait nécessairement concerner le cinéma de jeunes : d'autant plus que la place considérable tenue par les enfants et adolescents dans le contingent total des spectateurs était un élément propre à éveiller l'intérêt des professionnels.

Un facteur d'une tout autre nature devait à son tour et progressivement, devenir déterminant dans l'évolution des attitudes face aux problèmes « Cinéma-Jeunesse » : les progrès que les sciences de l'homme ont permis d'accomplir dans la connaissance du psychisme juvénile et, par voie de conséquence, dans l'élaboration des méthodes pédagogiques. L'irruption d'un savoir objectif dans ces domaines jusque-là gouvernés par les seules représentations empiriques a marqué profondément l'époque contemporaine, au point de transformer la mentalité générale de nombreux milieux : dans l'organisation des entreprises comme dans l'exercice de la justice pénale, l'on fait de plus en plus appel au psychologue, au neuropsychiatre, au sociologue, au psychosociologue.

Dans le domaine du cinéma, certaines circonstances particulières rendaient particulièrement impératif ce recours aux sciences humaines. On se trouvait en effet devant un phénomène neuf. On ne pouvait, comme en d'autres secteurs, se référer à des connaissances dégagées par une longue expérience : plusieurs décades au moins seront encore nécessaires pour que l'on sache par expérience directe ce que peut être la structure mentale d'un homme mûr, qui, dès son éveil à la conscience, aura baigné dans le monde de l'image animée. Si un nombre aussi important de recherches ont été appliquées au phénomène¹, c'est en grande partie sous la pression d'une opinion publique, avide de savoir.

L'introduction du point de vue des sciences humaines dans le débat « Cinéma-Jeunesse » a eu plusieurs conséquences.

En premier lieu, sans pour autant négliger le souci de la défense des valeurs, on s'éloigne de la référence à une norme abstraite, plus ou moins considérée comme un absolu ; on tend à lui substituer la référence à un contexte concret, nécessairement plus relatif. La démarche scientifique est objective ; elle a une méthodologie rigoureuse. Elle cherche à approfondir les conséquences réelles d'un spectacle sur un jeune, l'un et l'autre néces-

1. La bibliographie de Karl Heinrich en 1959 sur « Film et Jeunesse » recense déjà 2 500 ouvrages principaux.

sairement « situés » et, qui plus est, situés l'un par rapport à l'autre. Elle tend à analyser les mécanismes d'influence, sous tous leurs aspects. Les condamnations, les éliminations globales ne sont généralement plus considérées comme une attitude satisfaisante; on découvre la complexité de phénomènes que l'on croyait simples. On évalue, on cherche à comprendre, à pénétrer les divers modes d'action de l'image. La relativité de la norme apparaît jusque dans telle circulaire officielle où se répète l'expression symptomatique : « pour autant que »; tel film, telle scène, en effet, tendent à être appréciés « pour autant que », compte tenu de la situation, ils sont réellement de nature à exercer une certaine influence. En bref, on prend davantage en considération la manière dont s'articule l'influence spécifique du cinéma sur le psychisme juvénile.

Cette attitude générale d'objectivité entraîne une conséquence pratique importante : *la perspective éducative tend à prendre le pas sur le souci de défense de la société*. Cette évolution se manifeste par l'orientation positive et l'attitude constructive en faveur d'un cinéma de jeunes par des initiatives multiples, publiques ou privées, par l'organisation de ciné-clubs, par la diffusion d'une « culture cinématographique ». Elle se manifeste surtout par la transformation progressive des commissions de contrôle, qui font appel à un personnel de plus en plus nombreux et qualifié, apte à répondre à la complexité des problèmes qui lui sont soumis, et qui, en fait, sont, de plus en plus, des problèmes concernant les jeunes.

II. L'évolution significative des commissions de contrôle

Les commissions de contrôle ont en effet connu, un peu partout en Europe, une lente et progressive transformation, qui se solde en définitive par une véritable mutation. Celle-ci s'est opérée en deux phases successives : *mutation dans la fonction*, puis *mutation dans l'organe lui-même*.

Au départ, nous l'avons vu, ces organismes avaient pour seule et unique fonction d'écarter ce qui était jugé intolérable par référence à une norme empirique et à une mentalité collective donnée. Le souci de protection des jeunes, du moins en tant que préoccupation spécifique, n'est apparu que postérieurement; mais il s'est très rapidement développé alors que, parallèlement, les nécessités de défense de l'intérêt national ou même de l'ordre public, tendaient à se minimiser. Ainsi, par suite de la conjoncture historique qui a présidé à leur mise en place, ces organismes se sont trouvés nantis d'une double compétence, de nature fort différente : d'une part, mission de censure générale en fonction

des impératifs de la société globale; d'autre part, mission de sélection spécifique, inspirée par des soucis de protection et d'éducation de la jeunesse; et cette deuxième mission est devenue aujourd'hui prédominante.

L'on conçoit qu'à ce changement dans la matière à traiter ait correspondu un changement dans les perspectives, puis dans les critères, enfin dans les méthodes. Il devait nécessairement s'ensuire une transformation des organismes eux-mêmes.

En effet, sous l'influence des facteurs que nous avons précédemment énumérés, les problèmes que les commissions avaient à résoudre révélèrent une complexité qui rendait nécessaire le concours de compétences variées. Dès lors, nous voyons les pouvoirs publics faire appel à divers spécialistes. Nous voyons les effectifs des organismes de contrôle augmenter dans des proportions parfois spectaculaires. Suivant les pays et selon les pouvoirs qui leur sont dévolus, leur composition, en même temps, se différencie.

C'est ainsi qu'à la prédominance prise par la perspective éducative va répondre un appel généralisé aux « éducateurs » de tous ordres : membres de l'enseignement et spécialistes de la pédagogie; membres d'associations à but éducatif, représentants d'associations familiales et de mouvements de jeunesse, etc. Parfois la transformation s'accompagne d'un symptôme rattachement à un nouveau département ministériel : Éducation nationale ou Ministère de la Culture. Dans le même ordre d'idées, il convient de souligner l'appel fait, dans certaines commissions au Juge des enfants : personnage nouveau du monde judiciaire, situé à la charnière du judiciaire et de l'éducatif, familiarisé avec les problèmes de la jeunesse inadaptée et habitué à travailler avec les techniciens des sciences humaines, le juge des enfants peut effectivement avoir sa place au sein d'organismes ainsi renouvelés.

Une autre catégorie de spécialistes a vu sa participation aux travaux des commissions de contrôle s'affirmer et s'étendre : les professionnels du cinéma. Non seulement, ils siègent dans les organismes officiels mais, dans certains pays, ils ont pris une part déterminante tant à l'orientation de la production qu'à l'organisation d'un cinéma pour jeunes. L'évolution de leur aptitude est elle-même significative. Au départ, ils sont appelés pour défendre les intérêts de leur profession. Rien d'étonnant à ce que ces intérêts soient de prime abord perçus comme étant en opposition avec le principe même de la censure. De fait, ils se montrent d'abord hostiles à toute limitation de leur activité. Mais assez vite, et dans la mesure même où ils prennent conscience des véri-

tables dimensions du problème, ils modifient et dépassent cette attitude réticente pour s'orienter d'eux-mêmes vers l'« auto-contrôle ». Telle est du moins la signification principale des expériences anglaise et allemande. Cette nouvelle attitude correspond à la prise de conscience d'une réalité jusque-là mal perçue : les cinéastes découvrent la responsabilité considérable qu'ils assument dans la société moderne en participant à la diffusion de la culture; ils découvrent qu'ils sont des *éducateurs de fait*¹.

L'appel aux professionnels revêt une autre signification, d'un ordre très différent. Il répond à une idée, qui s'est progressivement imposée : pour évaluer pleinement l'action d'un film il est impossible de faire abstraction des *compétences techniques*; il est donc nécessaire d'avoir recours aux gens de métier. Le pédagogue lui-même a besoin de leur aide; certains aspects d'une œuvre ne peuvent être mis en valeur que par ceux-là mêmes qui l'ont créée.

Par son double caractère, à la fois très concret et éminemment signifiant, l'évolution des commissions de contrôle constitue donc un phénomène qui peut grandement aider à prendre une claire conscience des composantes essentielles du problème « Cinéma-Jeunesse » tel qu'il se pose aujourd'hui. Il permet même d'entrevoir les lignes de force qui dessinent, sous nos yeux, le sens probable de l'évolution.

III. *Acquisitions et perspectives*

L'enseignement des faits, c'est donc tout d'abord la différenciation progressive entre deux sortes de préoccupations et d'interventions primitivement confondues : d'une part, la mission de censure générale, d'autre part, l'intégration du phénomène cinématographique dans le contexte de l'éducation des jeunes. Cette différenciation n'a fait que s'accroître au fur et à mesure que les sciences de l'homme nous ont révélé l'extrême complexité des problèmes étudiés. La compétence requise par l'organisme habilité à en traiter n'a donc plus que de lointains rapports avec celle du « censeur ». Et cette remarque nous conduit logiquement à nous interroger sur l'opportunité d'une totale ségrégation entre les deux organismes.

Cette interrogation n'est point de pure doctrine; elle

1. Il a été signalé, dans le rapport sur « Presse et Protection des Jeunes » la même évolution chez les éditeurs des publications destinées aux enfants et adolescents.

concerne directement une situation de fait très actuelle. En effet, par suite des circonstances historiques précédemment signalées, nous nous trouvons encore, dans la majorité des pays, en face d'une organisation dont l'archaïsme se révèle, à la mesure même des progrès de la dominante éducative. C'est encore le plus souvent la commission de censure générale qui s'occupe, et qui s'occupe presque exclusivement, de la protection de l'enfance dans le domaine cinématographique. Même lorsque, par la qualification de certains de ses membres, elle a une réelle compétence, il n'en demeure pas moins que, par suite des autres impératifs dont sa fonction générale l'oblige à tenir compte, elle se trouve parfois dans une situation ambiguë. Les organismes qui, comme la commission belge, sont uniquement centrés sur la protection des jeunes, travaillent dans un contexte beaucoup plus facile. L'évolution naturelle semblerait donc, assez normalement, conduire à une ségrégation et à la constitution d'organismes à compétence spécifique, dont les préoccupations, éclairées par les sciences de l'homme, seraient uniquement éducatives au sens large du mot.

Il est même permis de se demander si, au terme d'une telle évolution, le maintien des organismes de censure générale s'imposerait encore. Les pays qui n'en possèdent pas, tels la Belgique, l'Autriche, la République Fédérale d'Allemagne, ne semblent pas avoir à supporter un cinéma plus immoral que leurs voisins. Par ailleurs, le problème de la protection des jeunes étant résolu, il est aussi permis de se demander si le principe même d'un contrôle préalable exercé par l'autorité publique, appliqué au cinéma ne doit pas être mis en cause et si, comme pour les autres « mass media », l'auto-contrôle ne doit pas devenir la règle. Le régime de la presse où, ne l'oublions pas, le principe de la responsabilité pénale constitue la garantie normale contre les excès, paraît s'harmoniser davantage avec la législation démocratique que connaissent les pays du Conseil de l'Europe¹.

L'évolution, et notamment l'évolution des commissions de contrôle, comporte un autre enseignement positif. En nous révélant l'extrême complexité des phénomènes étudiés, les sciences de l'homme ont en même temps révélé à la fin l'impérieuse nécessité d'un *nouveau mode de connaissance et d'un nouveau mode d'intervention*; en même temps, elles l'ont rendu possible et on le voit en œuvre, déjà, dans de nombreux secteurs de l'activité humaine. Le juriste isolé, qu'il soit législateur, administrateur ou même juge, ne peut plus, comme par le passé, être « au

1. Bien entendu, le contrôle judiciaire, qui s'exerce *a posteriori*, n'est pas mis en cause.

fait » des matières qu'il a à traiter, fût-ce en ayant recours aux avis des experts. La connaissance exige désormais une commune participation, un incessant dialogue, ou mieux encore, une prospection dialectique. De même, sur le plan de l'intervention, l'efficacité réelle paraît liée à la rencontre, à la compréhension mutuelle des personnes, à la possibilité qui leur est offerte d'assumer des responsabilités positives. Comment ne pas remarquer, à cet égard, l'efficacité unique atteinte là où l'on a préféré aux concepts préétablis et rigides l'expérimentation constructive. Dans le secteur qui nous préoccupe, c'est l'association entre professionnels du cinéma et éducateurs (au sens large) qui est « rentable » : l'intérêt psychologique soutenu, la compétence, l'expérience concrète sont les meilleurs garants de l'efficacité.

Quant à l'apport des sciences de l'homme, il y a lieu de distinguer entre les acquisitions certaines et les perspectives ouvertes dans des domaines où les connaissances sont encore loin d'être sûres.

Dans certains secteurs limités, les sciences humaines ont confirmé ce que nous savions par empirisme; parfois elles ont, non moins nettement, décelé des influences que nous ignorions, ou dont l'importance nous échappait; parfois, au contraire, elles ont remis en cause ce que beaucoup considéraient comme évident. L'étude des effets neurologiques de l'image lumineuse sur le jeune spectateur, a pleinement justifié les interdictions d'assister au cinéma au-dessous d'un certain âge (5 à 6 ans) et il est donc permis de regretter que ces interdictions ne soient pas généralisées. Les récentes acquisitions relatives à la psychologie de l'enfant et de l'adolescent ont permis de préciser le processus de maturation sociale, et par là, d'assurer un fondement solide et une application nuancée au principe de catégorisation des âges; en même temps, elles ont aidé à mieux définir les secteurs de vulnérabilité particuliers à chaque âge; donc, finalement, à préciser les cadres différentiels dans lesquels doit s'organiser le contrôle.

Par contre, il n'est pas possible de satisfaire, en l'état, le désir implicite de l'opinion publique : définir avec précision les critères permettant d'évaluer l'action de tel film ou de telle séquence. Les recherches les plus récentes ne peuvent que décevoir une telle ambition¹. Elles mettent au contraire en relief l'extrême complexité des phénomènes en cause et l'impossibilité de présenter des solutions simples. Autrement dit, il ne semble

1. Cf. rapport de Cl. Brémond sur « Les Codes de Censure cinématographique en Europe », voir pages 69 et suivantes.

guère possible de dégager des « effets purs » du cinéma et de cataloguer des comportements provoqués chez les jeunes par tels types de scènes ou telles images. Les sciences de l'homme ne peuvent donc fournir des « recettes » directement applicables. Par contre, elles peuvent apporter un *inventaire* des divers angles sous lesquels on peut évaluer l'effet d'un film, une analyse des mécanismes mis en jeu, mieux encore une méthode de travail, une « propédeutique du jugement ».

Tel quel, c'est là un apport essentiel. Aussi ne peut-on que se réjouir de voir psychologues, sociologues et médecins appelés à collaborer de plus en plus aux travaux des organismes de contrôle.

Autre grande ligne de force qui paraît se dessiner dans l'évolution contemporaine : la politique positive en faveur d'un cinéma de jeunes. Déjà le « contrôle-évaluation » comporte des aspects positifs, puisqu'il débouche normalement sur une orientation indirecte de la production destinée aux jeunes. Il devait logiquement se compléter par l'intervention positive, au sens strict du terme, qui donne au problème de véritables solutions éducatives. Cette intervention est récente, timide encore, irrégulièrement développée suivant les pays. Nous nous trouvons manifestement en présence d'une réalisation à ses débuts, mais qui est appelée à se développer rapidement en étroite liaison avec une politique positive « télévision-jeunes » (car il devient artificiel, dans ces perspectives, de vouloir traiter du cinéma isolément).

Cette politique présente deux aspects essentiels : réalisation d'une production vraiment destinée aux jeunes, et développement de leur culture cinématographique.

En ce qui concerne le premier de ces aspects, rappelons que les jeunes de 8 à 14 ans représentent près de 10 % du public des salles de cinéma. Or, si une bonne partie de la production peut être considérée comme adaptée aux adolescents, une partie infime l'est aux enfants. En l'état des productions nationales, on peut estimer que l'enfant qui va au cinéma se voit offrir une « nourriture » d'autant plus inadaptée qu'il est plus jeune. Nous avons longuement présenté la remarquable expérience anglaise et avons regretté qu'elle soit si peu connue en dehors du Royaume-Uni, et pratiquement la seule dans le monde. Il serait souhaitable que les ressources qu'elle offre soient plus largement utilisées : bien des films produits par la « Children's Films Foundation » peuvent être facilement adaptés. Il serait souhaitable aussi qu'elle soit imitée et que, dans chaque pays, l'organisme chargé de

définir une politique du cinéma inscrite dans ses programmes la réalisation d'un véritable cinéma pour enfants. Les efforts auxquels s'oblige présentement la télévision dans ce domaine pourront sans doute constituer une aide précieuse.

Le problème de la culture cinématographique, ou plus généralement de la culture associée à l'utilisation de l'image animée, est un des problèmes les plus importants qui se posent aujourd'hui à notre civilisation. Dans très peu d'années, l'essentiel de la culture vivante dont se nourriront les hommes sera véhiculé par l'image, qu'elle soit projetée sur le petit ou sur le grand écran. Quel que soit le jugement que l'on porte sur cette évolution, elle est irréversible. Le réalisme exige donc que l'on prépare l'enfant à intégrer au mieux cette culture, comme hier le même réalisme a exigé qu'on l'entraînât à assimiler la culture écrite. Cet effort est d'abord et surtout à conduire dans le cadre de l'école : nous l'avons déjà signalé, mais nous n'insisterons jamais assez sur cette exigence fondamentale. Il est aussi à conduire en dehors de l'école. Les réalisations actuelles, parmi lesquelles les ciné-clubs sont certainement les plus efficaces, se situent à un niveau qui reste très élémentaire. Là encore, il est à présumer que c'est surtout par l'intermédiaire de la télévision que le travail se fera.

Pour terminer ces réflexions, il paraît opportun de souligner la nécessité d'un effort de coordination.

La naissance, dans plusieurs pays, d'organismes ayant compétence pour s'occuper des problèmes posés par le cinéma et les jeunes traduit l'émergence du besoin. Il faut encourager cette tendance, non point certes pour limiter les initiatives de tous ordres et définir une politique autocratique, mais tout au contraire pour donner à chacune toute sa portée en la situant dans un ensemble plus coordonné et mieux structuré. En particulier, on peut souhaiter que des liens se ressèrent entre l'organisme spécifique de contrôle et l'organisme chargé de développer cette politique positive : il semble que, dans certains pays, tel le Danemark ou la Suède, cette liaison soit déjà réalisée.

L'effort de coordination devrait aussi, pensons-nous, atteindre une dimension internationale. Des initiatives, telle la commission scandinave du cinéma pour enfants seraient à imiter. Au plan européen, une telle intervention paraît entrer tout à fait dans les attributions du Conseil de l'Europe.

LES CODES DE CENSURE CINÉMATOGRAPHIQUE EN EUROPE

par C. Brémont

INTRODUCTION

Les pages qui suivent n'ont pas l'ambition de dresser un tableau exhaustif des codes de censure cinématographique en vigueur dans les pays membres du Conseil de l'Europe. Malgré la richesse et l'intérêt de la documentation recueillie, ces codes nous restent imparfaitement connus. Si, en effet, nous nous en tenons aux textes officiels définissant les principes qui doivent inspirer les décisions de censure, ceux-ci nous apparaissent d'ordinaire trop généraux pour donner prise à une étude; de plus, nous savons par les réponses elles-mêmes qu'un écart souvent considérable sépare la lettre de ces règlements de l'esprit dans lequel ils sont appliqués. Mais si, en revanche, nous essayons de dégager la jurisprudence des organismes de censure, telle que l'analyse des décisions prises à l'encontre de tel ou tel film peut la révéler, nous nous heurtons à une difficulté inverse : les considérations qui inclinent les censeurs à l'indulgence dans un cas, à la sévérité dans l'autre, sont si complexes, si enchevêtrées, souvent si intuitives qu'elles semblent défier l'analyse et, par suite, tout essai de généralisation. Les deux difficultés sont d'ailleurs liées : la généralité des règlements officiels s'explique par la difficulté de généraliser les motifs des décisions réellement prises. Il manque ici au censeur l'instrument conceptuel qui lui permettrait de repérer avec précision d'une part les dimensions de l'objet qu'il juge — le film —, d'autre part, les intérêts moraux, sociaux, politiques, esthétiques, culturels, qui interviennent, à des degrés divers, dans ses jugements. Notons-le en passant : si cette catégorie des jugements de censure reste floue, la faute n'en revient pas uniquement au censeur et au juriste bien qu'ils se soient souvent peu soucieux de tenir compte des recherches des sciences humaines en ce domaine, il convient d'incriminer également du retard des sciences humaines, et spécialement des disciplines psychologiques, sociologiques, sémiologiques, filmologiques chargées de l'étude des messages audio-visuels.

Cette carence explique le caractère exploratoire de notre étude. Plutôt qu'une description systématique de l'esprit et du fonctionnement des codes de censure européens, nous tentons de situer les secteurs principaux d'une recherche à venir. Nous

appuyant sur la documentation communiquée au Conseil de l'Europe par les pays membres, mais également sur des textes émanant d'organismes de censure non plus officiels, mais officieux (tels l'*Office catholique français du Cinéma*), nous ébauchons une réponse aux questions suivantes :

- Quels sont les types de messages que les divers organismes de censure européens jugent dangereux dans les films qui sont soumis à leur examen ?
- Pour quel public, et plus particulièrement pour quelle classe d'âge leur paraissent-ils dangereux ?
- Quels sont les motifs exprimés, ou implicites, qui justifient les décisions et recommandations des censeurs ?
- A quelles conditions cette nocivité peut-elle être réduite ? Dans quel cas s'aggrave-t-elle ?

Cet examen des catégories principales de l'activité censurante aborde successivement diverses couches du message cinématographique soulevant des problèmes différents, d'ordinaire mal discernés : on opérera une première distinction entre le *sujet* du film et son *traitement* par le réalisateur. Ce traitement sera lui-même envisagé de deux points de vue : celui des *contenus* et celui de la *forme*. Du point de vue des contenus, on examinera d'une part le développement du sujet sous forme d'une intrigue, d'une histoire dont le déroulement même, l'orientation dynamique, est génératrice d'un sens idéologique; d'autre part, l'agencement interne des épisodes et des images, leurs rapports entre eux, et leur intégration au message global du film. Du point de vue de la forme, on fera intervenir les effets liés à l'adoption d'un « ton » par le réalisateur et ceux qui dérivent de la stéréotypie des genres cinématographiques. D'où les parties suivantes :

I. *Les « sujets » des films* : On s'efforcera d'établir dans chaque cas l'échelle de sujets plus ou moins recommandés, plus ou moins réprouvés, jusqu'à ceux qui sont frappés d'une interdiction complète, soit pour tout le public, soit pour certaines catégories d'âge.

II. *L'« histoire »* : On s'efforcera de classer les schémas d'intrigue dont le sens peut être globalement considéré comme positif (apte à promouvoir les valeurs morales, patriotiques, sociales, religieuses, etc.) ou comme négatif (films pessimistes et destructeurs du sens des valeurs, ou subversifs et promoteurs de fausses valeurs).

III. *Les « scènes » et les « images »* : Deux problèmes se poseront :

a) L'acceptabilité ou la non-acceptabilité absolue de certaines scènes ou de certaines images en elles-mêmes, quel que soit le contexte où elles s'insèrent, dans leur rapport à divers publics;

b) Les conditions dans lesquelles certaines scènes ou certaines images, en elles-mêmes plus ou moins permises ou plus ou moins répréhensibles, deviennent inadmissibles ou tolérables en fonction du contexte où elles s'insèrent.

IV. *Le ton* : Il s'agira de définir le statut des différents tons, soit sérieux (indignation, constat), soit fantaisistes (poétiques, humoristiques) dans leur rapport aux différents sujets; de dire dans quel cas l'adoption de tel ton pour traiter de tels sujets est plus ou moins permis ou plus ou moins répréhensible.

V. *Les genres cinématographiques* : On cherchera dans quelle mesure, dans quel cas et pour quel public la stéréotypie du genre cinématographique (western, policier, film d'épouvante, etc.) tend à neutraliser ou au contraire à aggraver la nocivité attribuée au contenu.

VI. *La portée esthétique, culturelle, documentaire* : Dans la mesure où le censeur fait entrer en ligne de compte la valeur (ou la non-valeur) esthétique, culturelle, documentaire du film, pour atténuer ou pour aggraver le jugement porté à son encontre, on examinera dans quelle mesure, dans quel cas et pour quel public un tel facteur d'appréciation peut entrer en jeu.

I. *Statut des sujets et des thèmes*

Les notions de « thèmes » et de « sujets » sont parmi les plus imprécises qui soient. Dire que certains sujets ou certains thèmes sont dangereux peut avoir deux significations : ou bien cela veut dire qu'il y a des choses qu'il convient d'exclure par principe de l'univers du film, même si elles existent dans le monde réel; ou bien cela veut dire que certains schémas d'intrigue, développant ces thèmes en une histoire, doivent être écartés en raison des conclusions tendancieuses qu'ils suggèrent. Dans le premier cas, on proscrie des sujets à l'état pour ainsi dire « brut »; dans le second, on condamne le développement narratif de ces sujets.

Voyons d'abord le premier cas. Existe-t-il encore des sujets rigoureusement « tabous », tels qu'aucun film ne puisse le traiter

sous aucune forme et pour aucun public? Les censures européennes hésitent de plus en plus à formuler ce genre d'interdiction. Là où des textes les consacrent, il s'agit d'ordinaire d'appliquer au cinéma des dispositions légales ou administratives très générales, susceptibles d'ailleurs d'être atténuées ou aggravées dans la pratique, selon la conjoncture politique et l'état des esprits. D'autre part, les interdictions portant sur les sujets sont souvent confondues, en droit ou en fait, avec des condamnations visant l'orientation idéologique du traitement de ces sujets : le fait de parler de certaines choses est par lui-même souvent considéré comme une activité subversive. Ainsi, la *Commission centrale de Contrôle des Films turque* édicte-t-elle une série de règles qui conduisent en fait, on le verra plus loin, à l'élimination de tout sujet ayant une résonance politique, sociale ou religieuse. En Belgique, doivent notamment être écartés des programmes « les scènes ou films relatifs ou faisant allusion à des pratiques néo-malthusiennes ou anticonceptionnelles (birth control) ». En France, la notion de spectacle « de nature à troubler l'ordre public » conduit également à l'élimination, dans la pratique, de certains sujets. Un projet de film consacré à la *Guerre d'Algérie* motive l'avertissement suivant : « Quels que soient la discrétion et le tact avec lesquels seront présentées ces images du drame algérien si présent encore dans nos mémoires, et qui a laissé dans les esprits de si profondes traces, il est certain qu'en raison de la présence en métropole de ceux qui l'ont vécu et qui en ont été les victimes (rapatriés et musulmans algériens), la projection d'un tel film, même s'il était autorisé après avis favorable de la Commission de Censure, entraînerait inévitablement des problèmes graves. »

Il y a donc — et sans doute y aura-t-il toujours — des sujets politiquement « tabous ». Sous cette réserve, on peut considérer que les censures européennes tendent aujourd'hui, dans leur ensemble, à considérer qu'aucun sujet n'est mauvais en soi : un film n'est pas condamnable parce qu'il montre le mal, mais parce qu'il le montre mal. La réponse norvégienne au questionnaire du Conseil de l'Europe est explicite : « Aucun sujet n'est en principe interdit, pourvu qu'il soit traité dans une forme acceptable ». Compte tenu de l'évolution des mœurs, ajoute le même texte, « un sujet tel que l'homosexualité est plus facilement toléré aujourd'hui qu'il y a quinze ou vingt ans ».

Cette évolution s'affirme avec une netteté particulière dans les pays scandinaves. On la décélérerait moins aisément dans les pays latins où l'Eglise Catholique — entre autres influences — maintient le point de vue traditionnel selon lequel certains sujets sont en eux-mêmes immoraux et « malsains ». L'examen des

cotes morales des films établies par l'*Office catholique français du Cinéma* montre que leur champ se circonscrit aux manifestations anormales de la sexualité : « malgré une conversion à la sexualité normale, ce film (*le quatrième sexe*) doit être catégoriquement rejeté en raison de son thème même : l'homosexualité féminine »; de même, il convient de s'abstenir de voir *La Fille aux yeux d'or* où « sous couleur de tableaux de mœurs, s'étale l'homosexualité féminine. Les conséquences tragiques de l'amour contre nature et la passion plus normale de l'héroïne pour un homme jeune n'apportent à ce dévergondage qu'un illusoire contrepoids »; dans *Labbra rosse*, « le thème même du film : « recherche de liaisons passionnées par des adolescentes de 16 ans avec des hommes mûrs » est extrêmement pénible et dangereux »; de même encore, dans *Kagi*, « le thème du film, l'impuissance sénile, se trouve rendu plus scabreux encore par le traitement du scénario ».

Malgré ces résistances, la notion de sujet « interdit » (contre nature) ou « scabreux » (frôlant le contre nature) est en régression. Elle fait progressivement place à la notion de sujet « délicat » ou « critique » : sujet qui n'est, *a priori*, ni positif ni négatif, mais qui, abordant un problème grave (dans l'ordre moral, social, politique, métaphysique, etc.), deviendra nécessairement très positif ou très négatif, selon que ce problème sera plus ou moins correctement posé, traité avec plus ou moins d'impartialité, et résolu de façon plus ou moins satisfaisante. Le réalisateur qui s'attaque à de tels sujets assume une responsabilité sociale évidente. C'est sur ce point que le censeur peut lui demander des comptes. Par ailleurs, dans la meilleure hypothèse, le film qui traite un sujet « délicat » s'adresse à un public capable d'en saisir la portée et d'en supporter les aspects pénibles. En même temps que l'interdiction totale (motivée par le scandale) tend à disparaître, l'interdiction aux jeunes (motivée par l'immaturité) tend à s'affirmer. Le *British Board of Film Censors* signale que certains sujets autrefois proscrits, tels que l'homosexualité et l'avortement, sont aujourd'hui tolérés, mais font automatiquement classer le film en catégorie X (interdit aux moins de 16 ans).

Un recensement et un début de classement de ces sujets « délicats » (surtout opérés à partir des cotes morales de la *Centrale catholique*) suggère la répartition suivante :

— Problèmes psychologiques, physiologiques, sociaux de la sexualité « normale », dans la mesure où le film met en question les frontières de cette normalité;

— Problèmes psychologiques, physiologiques, psychopathologiques, sociaux de la sexualité « anormale »;

— Problèmes psychologiques, physiologiques, sociaux de la procréation (grossesse, avortement, accouchement sans douleur, etc.);

— Problèmes psycho-pathologiques;

— Problèmes de la jeunesse ou de l'enfance en perte (destinés à faire réfléchir l'adulte, et l'adulte seul, sur ses responsabilités);

— Interrogations portant sur la légitimité des institutions essentielles à l'ordre social; les limites de l'obéissance aux autorités légales (crime de guerre, objection de conscience, etc.);

— Problèmes à résonances idéologiques, politiques ou religieuses.

II. L'histoire

Le traitement du film commence avec le développement du sujet en une histoire. Celle-ci aura un sens moralement positif si elle met en valeur la fécondité et le succès des valeurs que le censeur considère comme positives, la stérilité et l'échec de celles qu'il considère comme négatives; un traitement négatif, à l'inverse, consistera à déprécier les valeurs positives ou à exalter des valeurs négatives, soit en insinuant que les valeurs morales authentiques sont vouées à l'échec, soit en présentant comme positives, et promises au succès, des valeurs en réalité négatives.

Les organismes de censure officiels n'ont généralement pas à faire directement mention des schémas d'intrigue positifs : leur attention se concentre sur les éléments négatifs de ces intrigues. En revanche, les organismes officieux, telle la Centrale catholique, nous donnent une idée précise de ce que doit être l'histoire racontée par le film. Il vaut la peine de leur consacrer quelques lignes.

1. Valorisation du positif

Se développent selon un schéma positif d'abord les films qui racontent la lutte et le triomphe d'une vertu morale (l'amour de la justice, le courage patriotique, la volonté de servir le progrès humain ou la science, etc.) incarnée par des héros qui restent positifs d'un bout à l'autre du film; ensuite, les schémas de progrès moral, racontant comment un héros, d'abord médiocre ou franchement mauvais, traverse une crise à l'issue de laquelle il se convertit au Bien. Ces thèmes de progrès intérieur sont plus

déliés que les thèmes de la lutte entre héros bons et héros mauvais : la période de transition, mêlant les germes du bien aux séquelles du mal, entretient un risque de confusion des valeurs chez les spectateurs les plus jeunes. En revanche, leur portée édifiante est plus grande pour un public mûr, car ils manifestent les possibilités de rachat qui subsistent au sein de toute déchéance. En outre, ils font souvent intervenir, au moment critique de la conversion, une influence médiatrice spécialement positive : la grâce qui touche le cœur du héros, généralement sous les traits d'un être fragile et pur. Citons, entre vingt exemples, l'appréciation de *The Bird man of Alcatraz*, « relatant l'évolution psychologique et secrète d'un forçat devenu un autre homme du jour où il s'attache à un frêle oisillon, ce film est touchant, poignant et éminemment positif ». A ce schéma du rachat, ajoutons celui de la tentation repoussée : un héros déjà positif traverse une crise au cours de laquelle il est tenté de trahir son idéal; mais il se ressaisit et sort de cette épreuve victorieux et fortifié dans sa foi. Ce schéma d'évolution est plus délicat encore que le précédent : dans la mesure où le héros, d'abord pleinement positif, reçoit l'adhésion affective du spectateur, un jugement mûri paraît nécessaire chez celui-ci, d'abord pour reprendre ses distances au moment de la défaillance, puis pour participer aux seuls mobiles positifs au moment de la lutte, et enfin pour s'identifier de nouveau au héros dans sa victoire sur la tentation.

2. Dénonciation du négatif

Les schémas de la victoire finale du bien ont pour corrolaire les schémas de l'échec final du mal. Une entreprise coupable devient positive par la démonstration des catastrophes qu'elle engendre. Logiquement, ces schémas paraissent revenir aux précédents. Psychologiquement, leur accent est très différent. Ils ont une valeur édifiante moindre dans la mesure où ils dissuadent de faire le mal plutôt qu'ils ne persuadent de faire le bien. En outre, pour que la « leçon » emporte la conviction, il faut que l'échec des coupables soit senti comme la conséquence de leurs actes mêmes (selon une logique qui n'a d'ailleurs rien à voir avec un déterminisme scientifique rigoureux, mais se réfère plutôt à la notion commune d'une justice immanente réglant le cours des événements). Nombreux sont les dénouements de films traitant le thème « le crime ne paie pas » qui paraissent au censeur insuffisamment probants, « artificiels », « plaqués », etc.

Cette dénonciation du négatif n'a de valeur que pour la partie du public capable de comprendre la portée de la leçon. Pour l'autre, elle risque d'avoir des effets inverses. D'où les mesures qui interdisent ce genre de films aux spectateurs trop jeunes. La

F.S.K. (organisme corporatif de censure allemand) commente ainsi sa décision concernant *A Rage to live* : « Une jeune fille entretient des relations intimes avec des hommes de genres des plus différents, non parce qu'elle les aime, mais parce qu'elle veut être désirée. Elle finit cependant par se marier avec un jeune homme solide et honorable qui veut l'aider et l'épouse, bien qu'il n'ignore rien de son passé. Tout va bien pendant quelque temps, puis un ancien amant de l'héroïne réparaît. L'adultère qui s'ensuit détruit non seulement le mariage, mais encore la vie de tous ceux qui ont été en relation étroite avec la jeune femme... En dépit des problèmes délicats qu'il traite, le film a été autorisé aux jeunes de plus de 16 ans, parce qu'il a paru plus propre à produire un choc salutaire qu'à exciter un désir d'imitation. Le film a été interdit aux groupes d'âges plus jeunes, parce que les tendances pathologiques de la jeune fille n'auraient pas été comprises et qu'on aurait pu craindre de mettre en péril les normes morales des jeunes de moins de 16 ans. »

3. Dépréciation du positif

A ces schèmes d'évolution exemplaire correspondent, comme leur image renversée, les schèmes négatifs : l'impunité et le triomphe des méchants, l'échec ou la déchéance des bons. Citons quelques exemples particulièrement nets, empruntés à la cote morale de la Centrale catholique : ainsi, *The Flesh and the Fiends* raconte l'histoire, authentique paraît-il, d'un illustre anatomiste qui emploie des tueurs pour le ravitailler en cadavres : « passer sur tous les crimes pour faire avancer la science : l'auteur semble poser la question sans la résoudre positivement, puisque le succès du professeur est complet » ; dans *Le Cri de la chair*, « les personnages de ce film ne cherchent à s'accomplir que par l'union du corps et ceux qui demandent à l'amour autre chose que la jouissance sont déçus. Cette vision, à la fois pessimiste et érotique des choses, oblige à inviter toute personne à un refus catégorique » ; pis encore, *Summer and Smoke* « qui semblait devoir montrer la bonne influence exercée par une fille sérieuse — mais puritaine — sur un jeune médecin débauché, ivrogne et libertin, se termine malheureusement de manière plus qu'équivoque. L'ange de pureté devient, par dépit d'amour, le démon du mal ».

C'est leur pessimisme et leur fatalisme qui font condamner ces films. Ils ne sont pas jugés immoraux parce qu'ils prêchent directement le mal, mais parce qu'ils font douter de l'efficacité du bien. A dire vrai, cette tare n'est pas toujours aussi facile à diagnostiquer que les exemples ci-dessus le laisseraient supposer. Un film peut finir « mal » sur le plan de l'anecdote et comporter cependant un message positif. Ici encore, le discernement du

public est requis pour dépasser la leçon apparente de l'intrigue vers le message plus ou moins énigmatique qu'elle dissimule et révèle à la fois. L'effet du film est-il de démoraliser le spectateur, de le décourager d'espérer ? Est-il au contraire de l'inviter à ne pas se figurer que les choses s'arrangent providentiellement, de l'amener à réfléchir sur les causes de l'échec et les conditions préalables à une amélioration réelle ?

On peut aller encore plus loin dans la contestation et considérer que la véritable portée éthique du film ne consiste pas à propager des mythes providentialistes (le crime est toujours puni, le mérite finit toujours par obtenir sa récompense, etc.), mais au contraire à lutter contre eux. Dans cette optique, les schémas d'intrigue ordinairement considérés comme immoraux deviennent sainement démystifiants. Le simple fait de prendre le contre-pied des stéréotypes en cours et de l'idéologie qui se cache derrière est déjà méritoire. On lit par exemple dans le numéro 155 d'*Image et Son*, revue de l'aile gauche de la *Ligue française de l'Enseignement*, l'éloge suivant de *Cibles vivantes* : « Contrairement à l'usage dicté par les tabous de la censure, le jaloux qui organise le meurtre de son rival en créant une défaillance chez sa partenaire (avec lettres anonymes et odieuses machinations), se trouve récompensé, puisque sa fiancée revient à lui. La volonté d'homicide a donc été payante. » La critique de type libéral ou progressiste, aussi longtemps qu'elle reste une opposition minoritaire, assume volontiers cette attitude non conformiste.

La position des organismes de censure officiels, qui sont par nature des défenseurs de l'ordre établi, et donc des conventions mi-esthétiques, mi-morales qui définissent la normalité du groupe majoritaire, est différente. Ils rejettent ordinairement, comme foncièrement pessimistes et nocifs, les films qui présentent des héros faibles, jouisseurs et lâches, portés au mal et à la déchéance par une « nature » contre laquelle ils n'essaient pas de réagir. En revanche, les films qui présentent avec sympathie les efforts des héros en lutte contre le mal, même s'ils échouent dans cette lutte, sont favorablement jugés, pourvu que le film montre clairement que le devoir se passe de récompense. Tel est par exemple le sens du jugement porté par la censure allemande sur le film *The Hill* : « Ce film est propre à rappeler même aux plus jeunes spectateurs le devoir de l'individu de s'opposer à un pouvoir absurde et mauvais, même s'il risque d'échouer dans cette tâche ». Encore faut-il que la possibilité d'un choix moral efficace, la liberté d'être libre, soit la leçon dernière du film. Ce n'est le cas ni si le héros qui choisit la liberté apparaît inéluctablement voué à l'échec, ni si le héros qui s'abandonne à ses démons apparaît comme privé de la liberté d'un autre choix.

Toutes les censures semblent s'accorder sur ce principe : l'affirmation de la liberté, la négation de la fatalité et du pessimisme sont la pierre de touche de la valeur morale du film.

Commentant « le thème de la désespérance de la vie moderne » traité dans le *Désert rouge*, le censeur français s'interroge : « est-il bon de laisser les jeunes de 18 ans se complaire dans cette atmosphère d'ennui, dans cette ambiance désespérée » ? Le censeur catholique condamne *Until they sail* « parce qu'il n'indique jamais cette vérité première, à savoir que chacun de nous se trouve à partir d'un certain point responsable de sa propre destinée » ; dans *Notte brava* de même, « l'auteur de ce film semble indiquer que de l'excès même de l'abomination et du désespoir peut jaillir l'espérance, mais ceci est tellement tenu que pratiquement imperceptible » ; le critique d'inspiration marxiste de *Pourquoi N° 8* (revue de la *Ligue française de l'Enseignement*) conteste le message de *La Vie à l'envers* : « Mieux vaut, nous dit A. Jessua, cultiver le jardin de ses rêves que de s'aliéner dans l'agitation vaine d'une civilisation de gadgets. Est-il besoin de souligner ce qu'un tel propos a de pessimiste?... Le réalisme du détail, la véracité du trait et la volonté apparente de contester la réalité sociale, mais aussi l'incapacité d'envisager la transformation nécessaire de cette réalité, d'approfondir cette révolte qui, vite avortée, se sublime dans le goût de l'évasion et dans la fuite vers l'imaginaire ? »

Malheureusement, si les diverses familles de pensée paraissent unanimes dans l'exaltation de la liberté et la condamnation du pessimisme, elles se divisent dans l'appréciation des faits. Elles ne font pas naître la liberté au même point, en sorte que tel film paraît à l'une s'achever sur une leçon d'optimisme et d'espoir, et à l'autre sur un amer constat d'échec. Selon le censeur catholique, *Le Procès*, inspiré de Kafka, « ne peut qu'être réservé à des adultes avertis qui sauront réagir et retrouver devant cette conception de la vie sans issue pour l'homme le sens de l'espérance chrétienne » ; la même sanction frappe *Les Séquestrés d'Altona*, film tiré du drame de Sartre, à cause de « la philosophie du désespoir qui se reflète dans ce film ». Un critique sartrien, bien entendu, refuserait ces interprétations : la morale de l'ambiguïté est une morale de la liberté. Et inversement, le happy end d'une comédie américaine, que son dynamisme et sa bonne humeur font juger positive au censeur catholique, relève pour un marxiste ou un existentialiste d'une mentalité prisonnière de l'aliénation capitaliste. Sur ce terrain mouvant, on trouve toujours plus mystifié que soi, et on est toujours le pessimiste d'un autre.

4. Exaltation du négatif

A côté de films que la censure condamne parce qu'ils pèchent par pessimisme et privent l'homme d'espoir, il y a les films qui lui donnent de faux espoirs. Les premiers démoralisent, au sens strict. Des seconds, il faudrait dire qu'ils « immoralisent » : non contents de déprécier les valeurs positives, ils propagent des valeurs négatives.

On entre ici dans un domaine où il est évident que l'appréciation du censeur dépend étroitement du système des normes sociales qu'il a mission d'incarner. Par sa voix, l'idéologie en place s'efforce de réprimer les idéologies subversives qui la contestent. On ne sera pas surpris de constater que là où le censeur justifie sa fonction par la nécessité de défendre autoritairement l'ordre moral, la liste des contenus idéologiques condamnables, au niveau du message global du film, puisse être définie avec précision. Au contraire, là où une tradition libérale intervient pour protéger l'expression des idées, les règles qui permettraient de donner un sens à la notion de film subversif disparaissent ou se dérobent dans des généralités insaisissables.

Les points névralgiques surveillés par les censures de type autoritaire (qui regroupent, grosso modo, au sein du Conseil de l'Europe, les pays de l'est méditerranéen et les pays influencés par l'Église Catholique) sont à peu près partout les mêmes. Ils concernent essentiellement :

- Le respect des institutions politiques, sociales, militaires ;
- Les mœurs (le mariage, la famille, la procréation) ;
- L'Église et les croyances religieuses.

Ainsi, en Turquie, la *Commission centrale de Contrôle des Films* peut refuser les scénarios qui lui sont soumis si le film :

1. Fait de la propagande politique au profit d'un Etat ;
2. Vilipende une race ou une nation ;
3. Blesse les sentiments des Etats et nations amis ;
4. Fait de la propagande religieuse ;
5. Fait de la propagande au profit des idéologies économiques et sociales contraires au régime national ;
6. Est contraire à la moralité publique et blesse les sentiments nationaux ;

7. Outrage l'honneur de l'armée et fait de la propagande antimilitariste;
8. Est nuisible pour la sûreté de l'Etat;
9. Provoque au crime;
10. Comporte des scènes qui pourraient servir de propagande contre la Turquie.

Dans une perspective également politique, mais en faisant porter l'accent sur des soucis inspirés par l'histoire proche, le règlement de la F.S.K. (organisme officieux de censure corporative allemande) pose en principe l'exclusion des films de nature à « encourager les tendances antidémocratiques (nazis, bolchevistes, etc.), militaristes, impérialistes, nationalistes ou raciales; compromettre les relations de l'Allemagne avec d'autres pays ou nuire à son prestige à l'étranger; porter atteinte ou dénigrer les principes fondamentaux de la Constitution et du droit en vigueur; soit dans l'ensemble du territoire fédéral, soit dans les *Länder* ».

En Belgique, où le règlement de la censure est plus particulièrement destiné à la protection des bonnes mœurs, doivent notamment être écartés des programmes « les films et scènes de nature à ridiculiser ou attaquer la moralité publique ou l'ordre social établi : tels ceux prônant ou insistant sur l'union libre, l'adultère ou attaquant ou tournant en dérision la fidélité conjugale... Les films ou scènes battant en brèche ou tournant en dérision l'autorité paternelle et la famille... Les films faisant montre de mépris pour l'autorité, battant en brèche l'ordre établi ou le ridiculisant ».

Ces pages n'ayant pas pour objet une étude comparative des règlements de censure, en tant que ceux-ci se diversifient selon les Etats du continent européen, mais plutôt de dégager des convergences, nous arrêterons ici nos citations. Soulignons cependant l'irréductibilité actuelle (et sans doute à venir) des *contenus* de ces règlements. Dans la mesure où ils définissent le bien et le mal en s'inspirant de considérations politiques, sociales, religieuses, historiques, qu'on jugera tantôt légitimes et tantôt arbitraires, tantôt éclairées et tantôt rétrogrades, ils reflètent la physionomie particulière des Etats et ne peuvent prétendre à aucune universalité.

III. Episodes, séquences, plans, images censurables

Nous avons jusqu'à présent parlé au sujet ou du thème du film comme si le sujet était une entité indécomposable, comme

s'il n'y avait qu'un thème par film. Il s'agit bien entendu d'une simplification arbitraire. Le contenu du film se présente en réalité comme un réseau de thèmes combinés, plus ou moins fortement intégrés au « message » global du film. C'est l'unité d'une multiplicité et cette multiplicité comporte nécessairement des éléments négatifs, ne serait-ce que pour servir de repoussoirs aux éléments positifs. Il faut montrer le mal pour faire valoir le bien : c'est une exigence logique, esthétique et morale inéluctable. Mais quelles sont les limites de cette exigence? Dans quelles conditions une scène, en elle-même nocive ou scandaleuse, se justifie-t-elle par sa fonction dans l'économie générale du message? A partir de quel point, au contraire, devient-elle plus dangereuse qu'utile? Les cinéastes et les critiques tendent d'ordinaire, au nom de la liberté de l'art et de la pensée, à considérer que tout ce qui figure dans un film y est nécessaire au même degré. Le contenu et la longueur de chaque plan sont supposés avoir été scrupuleusement dosés par le réalisateur en vue de produire un effet irremplaçable. Toute coupure est dénoncée comme une mutilation intolérable. Par un excès inverse, les censeurs, surtout délibérant en groupe, tendent à isoler l'épisode, la scène, l'image de leur contexte, et à leur conférer une indépendance qu'ils n'auraient pas pour un spectateur placé dans des conditions normales d'assistance au spectacle. L'activité censurante s'arrête volontiers au détail qui offre des contours faciles à percevoir, à conceptualiser, à utiliser comme citation dans un débat, au détriment de l'idée plus difficile à dégager qui constitue le « message » du film.

Cette tendance est d'ailleurs encouragée par une justification pratique : la très grande majorité des films de production courante développe une intrigue conventionnelle, qui obéit aux normes d'un conformisme esthétique et moral rigoureux; leur originalité se borne à broder sur ce canevas des variations d'un fort pouvoir émotif et spectaculaire. Cette recherche de l'émotion et de la sensation entraîne une surenchère perpétuelle des réalisateurs en concurrence. Ils débordent incessamment les limites de la décence admise pour rejoindre ce qu'ils croient, à tort ou à raison, être l'attente secrète de leur public. De son côté, le censeur, gardien de ces limites, s'efforce de contenir leur poussée.

Sa tâche se ramène alors à pratiquer — souvent avec l'accord négocié des producteurs du film — les coupures qui, sans modifier l'allure générale de l'œuvre, en éliminent ou en raccourcissent des détails de la longueur du plan ou du fragment de plan, que l'on juge soit excessivement « osés » (au regard des normes présentes), soit dangereux (pour des sensibilités encore vulnérables). Les documents communiqués par les Etats mem-

bres du Conseil de l'Europe, ainsi que l'étude des cotes morales catholiques, nous fournissent une moisson déjà assez riche, quoique insuffisante pour une étude systématique, de coupures ainsi demandées.

On peut répartir ces coupures en deux grandes catégories :

1. *L'indécent*, moins répréhensible par son existence dans l'intrigue que par sa figuration concrète sur l'écran. C'est ce dont l'existence peut être abstraitement admise, mais qu'il devient indécent ou horrible de livrer en spectacle. Pour prendre un exemple extrême, l'implication dans l'intrigue d'un acte sexuel entre époux est parfaitement légitime. Sa présentation sur l'écran n'est pas tolérable.

2. *Le répréhensible*, moins condamnable par son indécence spectaculaire que par la transgression des normes sociales ou morales à laquelle il invite le spectateur. Sa présence dans le film est un défi lancé aux bonnes mœurs. Sa figuration sur l'écran peut n'avoir rien de choquant pour les yeux, mais son existence seule fait scandale en tant que normalisation de l'anormal, provocation à l'immoralité. Pour donner un exemple inverse du précédent, l'évocation furtive d'un adultère, sans allusion suggestive ni images sexuelles, peut être tenue pour censurable dans la mesure où elle tend à présenter ce genre de relations comme « normal ».

1. *L'indécent*

La grande majorité des exemples de coupure appartient à ce type. Pour nous contenter d'un classement provisoire, nous les rangerons en trois catégories :

a) Les scènes et images jugées traumatisantes en raison d'un excès de violence;

b) Les scènes et images jugées indécentes en raison de l'intimité sexuelle qu'elles dévoilent ou suggèrent;

c) Les scènes et images jugées malsaines en raison des monstruosité qu'elles exhibent.

a) *L'excès de violence*

Dans certains cas, il s'agit d'une violence potentielle, d'une menace qui ne s'actualise pas encore en une conduite effective, mais qui crée un effet d'angoisse, jugé capable d'avoir des effets graves sur les nerfs des spectateurs les plus jeunes. Ainsi, dans *Emile et les détectives*, la censure allemande coupe, pour les moins de 12 ans, une séquence qui montre Emile enfermé dans

un sous-sol par un gangster qui exige, revolver au poing, la restitution d'une somme d'argent. Le commentaire de cette décision insiste sur le danger d'identification des enfants avec un héros de leur âge. Les scènes de suspense, qui créent, prolongent et augmentent graduellement l'état d'angoisse lié à une menace de cette espèce, sont très fréquemment abrégées à la demande de diverses censures.

Le plus souvent, il s'agit de violences non plus potentielles, mais réelles, soit réduites à elles-mêmes, soit accompagnées de leur effet sur la victime.

Dans de nombreux cas, les coupures demandées paraissent liées à une horreur particulière, inspirée d'une part par l'arme blanche (perforante, tranchante, lacérante), d'autre part, par l'image du sang (en flaque, jaillissant, perlant, etc.). Dans *Angélique II*, la censure allemande demande la suppression pour les moins de 18 ans d'un plan dans lequel on voit frapper un homme d'un coup de poignard en pleine poitrine, puis un flot de sang jaillir de la blessure. Dans *Samy going south*, la censure allemande coupe, pour les moins de 12 ans, la scène où un léopard attaque et déchire de ses griffes un noir dont on voit ensuite le cadavre sanglant. Dans *Ursus*, la censure suédoise coupe pour les adultes une scène où l'on voit poignarder un vieux prêtre, celle où un jeune prêtre reçoit des flèches dans la poitrine, etc.

Divers éléments d'aggravation peuvent s'ajouter à ceux-ci. La mutilation de certains organes (l'œil, la gorge, la main) est souvent censurée. Ainsi, dans *Cartouche*, la censure suédoise coupe pour les adultes l'image d'une main qu'un poignard vient de clouer contre une porte. Dans *Arizona Raiders*, la censure allemande demande pour les moins de 16 ans la coupure d'une scène où, au cours d'une partie de cartes, un bandit cloue d'un coup de couteau la main de son partenaire sur la table; lorsqu'on arrache l'arme, une large mare de sang s'étale. Jugeant le projet des *Grands Chemins*, la commission de contrôle française estime que « la scène de l'écrasement des doigts du tricheur, qui ne se justifie que par le souci du détail cruel, devrait être supprimée ou simplement indiquée ». Dans *Six femmes pour l'assassin*, la censure française coupe la séquence au cours de laquelle on voit un sadique défigurer une jeune femme à l'aide d'un gantelet de fer muni de crocs acérés.

Les blessures par le feu ou l'ébouillement, constituent un autre groupe, très fréquent, de scènes censurées. Dans *From Russia with Love*, la censure suédoise écourte pour les adultes la scène où l'on voit les poursuivants de James Bond brûler sur

leurs embarcations dans une mer d'huile en flammes. Dans *Spartacus*, la même censure abrège pour le même groupe d'âge la scène où l'on voit jeter le commandeur des esclaves dans une cuve de soupe bouillante. Dans *Cartouche*, elle fait abréger pour les adultes une scène où l'on voit marquer un homme au fer rouge. Dans *Six femmes pour l'assassin*, la censure française coupe la scène au cours de laquelle on voit un sadique appliquer la main et la joue d'une jeune femme sur un poêle incandescent.

D'autres coupures, du même genre, appelleraient une analyse plus complexe. Ainsi, dans *Brenno, il nemico di Roma*, la censure allemande coupe pour les adultes un plan dans lequel on voit le chef gaulois enfoncer un pieu embrasé dans la poitrine d'un Romain pendu par les mains. La blessure par le feu d'une part, l'usage perforant d'une arme rudimentaire de l'autre, cumulent ici leurs effets (dans la gamme de l'horrible, l'arme blanche est moins « propre » que l'arme à feu, et l'arme de bois moins « propre » que le métal aiguisé); en outre, la position de la victime, incapable de se protéger de ses mains ou d'effectuer un recroquevillement qui effacerait la poitrine, est spectaculairement perçue comme un surcroît d'horreur.

Dans ces exemples, une forte composante sadique intervient dans le comportement des agresseurs, et c'est ce sadisme, tout autant que l'horreur des blessures, que paraît sanctionner la censure. Le cas est encore plus net lorsqu'il s'agit de scènes de tortures, d'inquisition, etc. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le censeur français ordonne des « allègements substantiels de la scène de torture au cours de laquelle un homme meurt, et de la scène d'exécution des prisonniers par le supplice de la roue »; on pourrait bien entendu multiplier ces exemples : la scène de tortures est un poncif du film d'aventures historiques, du film de résistance, du film d'espionnage, du film d'épouvante, etc. Plus intéressante à relever est la coupure, demandée par la censure allemande pour les adultes, d'une séquence de *Mondo Cane* où l'on voit battre des hommes jusqu'au sang pour en amuser d'autres : l'indécence n'est pas ici simplement liée au spectacle du couple bourreau-victime, mais à la double situation de voyeurisme dans laquelle se trouve placé le spectateur (dans la salle), appelé à s'identifier aux spectateurs (sur l'écran), mais également à se donner ceux-ci en spectacle.

Le sadisme lui-même est encore aggravé par sa sexualisation.

Dans *Brenno, il nemico di Roma*, la censure allemande coupe, pour les moins de 18 ans, des scènes de flagellation et de viol de jeunes filles. Jugé sur scénario *Le vice et la vertu*, la

Commission de contrôle française prévient le réalisateur des coupures inévitables auxquelles il s'expose : « la commission, en effet, considère que le sadisme qui marque ces scènes, la volonté de dépersonnaliser ces créatures humaines, et spécialement ces femmes, pour n'y reconnaître qu'une chair à plaisir (en particulier Juliette et l'Astrologue et le tirage au sort) ne sauraient être tolérés sous peine de créer auprès du public, et singulièrement du public féminin (...), des réactions de nature à troubler l'ordre public ».

Il convient enfin d'ajouter une dernière rubrique : celle des effets de la violence, considérés séparément de l'action qui les provoque : scènes de souffrance, de convulsions, d'agonie, de mort. Dans *Mr. District Attorney*, la censure allemande coupe pour les moins de 12 ans le plan du visage de l'assassin agonisant; dans *Mondo Cane*, la censure suédoise coupe pour les adultes les images de porcs en proie aux spasmes de l'agonie; dans *Shock Treatment*, la même censure coupe pour les adultes les images de convulsions infligées par un traitement à l'électrochoc. Dans *Bergjagd im Frühling*, la censure allemande coupe pour les moins de 12 ans un plan où l'on voit deux coqs de bruyère morts. Dans *Ursus*, la censure suédoise coupe pour les adultes une vue panoramique sur une place jonchée de cadavres. Dans *Shock Treatment*, la même censure coupe pour les adultes la vue à courte distance d'un cadavre transpercé par une grille. Dans *Le Monstre aux yeux verts*, la censure française fait raccourcir « la scène au cours de laquelle une jeune femme est désintégrée et git — si l'on peut ainsi parler de ses cendres — sur son lit ».

b) Scènes sexuelles

Aux scènes sexuelles proprement dites — comportant une présentation plus ou moins directe de l'acte sexuel —, nous rattacherons ici les scènes de nudité ou de déshabillé érotique, ainsi que les danses et attitudes lascives.

Dans *Kungsleden*, la censure allemande coupe pour les adultes la séquence au cours de laquelle un jeune homme essaie d'obtenir de sa compagne qu'elle se donne à lui; dans le même film, la censure allemande supprime pour les adultes les gémissements et les soupirs qui accompagnent l'accomplissement d'un acte sexuel. Dans *Vivre sa vie*, la censure norvégienne coupe pour les adultes un plan montrant une femme nue dans un bordel; dans ce même film, la censure française ordonne de « supprimer l'image où l'on voit une jambe tendue en premier plan et un homme en deuxième plan, cette scène paraissant abusive- ».

ment suggestive, même pour des adultes ». Dans *Sexy Show*, la censure suédoise coupe pour les adultes la dernière partie d'une danse suggérant des mouvements coïtaux.

Il n'est pas nécessaire d'allonger cette liste. Il importe cependant de remarquer que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, les coupures de scènes « sexuelles » sont comparativement moins fréquentes que celles de scènes de violence. Sans doute cela vient-il non d'une plus grande libéralité de la censure à l'égard des scènes sexuelles mais au contraire de sa plus grande rigueur : les réalisateurs, connaissant mieux les limites tolérées, exercent sur les films dits « commerciaux » une autocensure qui prévient celle des censeurs officiels.

Signalons en outre le problème posé au censeur par ce qu'on pourrait nommer l'indécence « formelle » de certaines scènes : une réalité en soi-même innocente ou anodine devient, par l'effet d'un montage, d'un cadrage ingénieux, etc., évocatrice d'une situation scabreuse. Ainsi, dans *La Femme de Sable*, le censeur français relève « une ambiguïté dans les juxtapositions de corps nus côte à côte qui incitent l'imagination pour la ramener rapidement à une réalité plus innocente que celle qu'on imagine » ; le même censeur reproche à *Femmes spectacles* d'introduire le spectateur dans ces « instituts de beauté où le corps de la femme est manipulé avec les gestes les plus professionnels, mais aussi les plus caressants et les plus suggestifs ».

c) Monstruosité

Plusieurs des exemples cités dans la rubrique des violences pourraient également être classés ici : les spasmes, les images de mutilation et de défiguration, etc. Dans *Hush*, *Hush*, *Sweet Charlotte*, la censure allemande coupe la scène où l'on voit trancher la main d'un homme, puis le moignon sanglant essayer de se lever : cet exemple combine deux registres d'horreurs, celui de la mutilation et celui du mouvement « contre nature ». De même, les images de cadavres en décomposition, de squelettes, sont-elles d'autant plus horribles qu'elles apparaissent comme des représentations parodiques du vivant.

Les monstruosité proprement dites sont plus rares. Diverses censures imposent des coupures à *La Dona Scimia* où l'on voit une jeune femme couverte de poils de la tête aux pieds. Dans *Tales of Terror*, la censure suédoise coupe pour les adultes la scène où, dans un cauchemar, deux personnes jonglent avec leurs têtes.

2. Le répréhensible

Certaines scènes de violence sont censurées, moins pour l'horreur des blessures ou du sadisme qu'elles présentent que pour le scandale qu'elles constituent au regard des normes de comportement admises. Il en va ainsi, par exemple, des sévices exercés par des policiers sur des suspects (coupure demandée par la commission de contrôle française au scénario du *Meurtrier*), ou de la réplique coupée par la censure allemande pour les moins de 18 ans, dans *Angels with dirty faces*, lorsque le policier chargé de la garde du condamné à la chaise électrique lui dit : « Je dirai au bourreau de pousser doucement le levier pour que tu aies le temps de sentir passer le courant. » Des considérations analogues motivent l'interdiction de *War and Peace* par la censure suédoise aux moins de 15 ans, justifiée par des scènes telles que l'exécution de prisonniers russes par les soldats français.

Les violences exercées sur des femmes sont également fréquemment censurées. *The Purple Gang* est totalement interdit par la censure suédoise, notamment en raison de la séquence où une bande de voyous attaque une femme enceinte. *West Side Story* est interdit par la même censure aux moins de 15 ans en raison notamment de la séquence où une bande de jeunes gens brutalise dans un drugstore la fiancée du chef de la bande adverse (dans ces deux exemples, un élément supplémentaire de réprobation, constitué par l'opposition du groupe nombreux des assaillants à une seule victime désarmée, renforce l'opposition agresseur masculin/victime féminine).

Dernier cas de violence « sacrilège » : le respect dû aux morts. Dans *Samy going south*, la censure allemande coupe pour les moins de 16 ans une scène où l'on voit le cadavre de la mère du héros ramassé et jeté sans précaution dans un camion ; dans *Panem et circenses*, la censure allemande coupe pour les adultes une scène où l'on voit le corps d'un taureau couvert de poussière et de sang traîné hors de l'arène.

Parmi les autres types de scènes interdites en raison de leur caractère provocant ou scandaleux, citons : dans l'ordre des mœurs, la coupure demandée par la censure allemande pour les moins de 18 ans d'une réplique de *Satan mit roten Haaren*, où une jeune fille déclare : « Je veux choisir moi-même les hommes devant qui je me déshabille » ; touchant aux susceptibilités religieuses, la coupure pour les adultes, demandée par le même organisme, de passages de *The battle of the villa Fiorita* qui risquaient d'offenser les sentiments des non-catholiques ; concernant les valeurs patriotiques, la suppression, demandée par la

Commission de contrôle française au réalisateur de *Qui ose nous accuser?* d'une scène « en tant qu'elle témoigne d'un manque de tact insupportable par son allusion à la mort d'un frère tué en Algérie et à ce qui s'ensuit (sonnerie aux morts) »; enfin, fondé sur la crainte d'une renaissance du militarisme, la suppression, demandée par la censure allemande pour les moins de 18 ans d'une séquence de *Week of German-American Friendship*, où l'on voit de « jeunes garçons jouer avec une mitrailleuse et s'amuser à la pointer sur des personnes proches ».

L'évaluation de la nocivité de ces scènes et de la légitimité dans tel ou tel cas des coupures imposées par la censure, soulèvent des difficultés pour l'instant insolubles. La relation de l'épisode au message total cesse d'être claire dès qu'on s'écarte des stéréotypes les plus courants. Dans plusieurs des exemples précédents, les scènes incriminées pouvaient être jugées nécessaires, soit à l'intelligibilité de l'intrigue, soit à l'évocation de son « atmosphère ». Ce problème est celui du rapport de la partie signifiante au tout signifié. Dans l'idéal des choses, la première devrait se résorber dans le second, n'être perçue et n'informer qu'à travers lui. Ainsi, deux actes de violence peuvent prendre un sens positif dans l'enchaînement d'une intrigue judiciaire où le premier fait fonction de crime et le second de châtement : la négativité propre à chacun prise à part est neutralisée par leur intégration au sens global du message. Mais cette résorption peut-elle être complète? Déjà, dans le récit parlé ou écrit, les mots font « image » : ils déclenchent des réactions émotives, suscitent des pulsions imprévisibles et incontrôlables : Chateaubriand nous dit avoir renoncé, à la fin des *Martyrs*, à toute peinture sanglante de la mort de ses deux héros : l'imagination du lecteur, écrit-il, eût toujours été plus loin que la sienne. Il en va ainsi en tout message narratif ou dramatique : l'acte de violence ne se transmue jamais tout à fait ni en crime-devant-être-puni, ni en châtement-bien-mérité. En deçà de sa fonction dans l'intrigue, l'épisode ou l'ingrédient spectaculaires sont générateurs d'une information résiduelle, qui relève plutôt du signal que du signe et qui peut parasiter l'autre jusqu'à l'étouffer. A plus forte raison, les propriétés de l'information audio-visuelle confèrent-elles une puissance de suggestion accrue à l'épisode immédiatement montré sur l'écran (geste, attitude, réplique) au détriment de l'idée médiatement signifiée par l'enchaînement des épisodes. L'insistance de la censure sur ces éléments négatifs partiels tire sa justification du fait, d'expérience banale, qu'ils sont l'objet d'une perception et d'une remémoration à part : ils s'isolent, en marge du film, comme des spectacles autonomes. Le rapport de moyen à fin qui existe normalement entre l'épi-

sode (de valeur spectaculaire) et le message du film (de portée éthique) s'inverse : la fin sert de prétexte au moyen.

On comprend que les jugements de censure cinématographique, officielle ou officieuse, soient dans leur ensemble inspirés par le double souci d'édulcorer la présentation concrète du négatif et de neutraliser sa formulation abstraite. Ce qui ressortit à la catégorie de l'indécent, devra être supprimé ou du moins estompé; ce qui relève de la catégorie du répréhensible, ne pourra être toléré que sous condition d'une réprobation formulée sans équivoque par le film même. Voyons comment fonctionnent ces mécanismes.

Estompage de l'indécent

Suivant en cela l'opinion commune, le censeur admet facilement qu'il est impossible de ne montrer que des spectacles édifiants — l'édification elle-même requérant toujours une contre-partie « négative » qui lui sert de repoussoir. Mais si le négatif est indispensable, il vaut mieux le dire que le montrer; pour le dire, mieux vaut l'allusion discrète que la formulation crue; si l'on choisit pourtant de le montrer (conformément à la vocation du cinéma, qui reste après tout un art des images), mieux vaut une présentation indirecte (par les tenants et aboutissants, les à-côtés, les effets dérivés, etc.) que la monstration brutale : dans l'économie générale du message cinématographique, le positif doit être montré de face, en pleine lumière, le négatif de biais, à l'arrière-plan, et dans la pénombre. Le mérite le plus ordinairement reconnu à un réalisateur par la censure est de savoir rester « discret » et d'éviter la « complaisance » dans la peinture du négatif.

Ce principe joue pour toutes les sortes de films. Dans les œuvres de série, qui relèvent d'un genre stéréotypé (western, film d'aventure, film de guerre), il s'applique en particulier à la présentation de scènes de violence. Dans le traitement des thèmes et problèmes « délicats », il devient la pierre de touche de la pureté des intentions du cinéaste. C'est dans le passage du plan narratif (du thème) au plan spectaculaire (aux images) qu'un film est le plus communément jugé. Ainsi, le scénario de *Vivre sa vie* est condamné par la précensure française : « Le film envisagé apparaît à la commission comme une évocation réaliste et dépourvue de justification de la prostitution et des scènes habituelles auxquelles elle donne lieu ». Mais le même film, réalisé, est sauvé par le censeur catholique : « Réalisé avec pudeur et discrétion, ce film relate, sans aucune complaisance, le douloureux itinéraire d'une jeune provinciale tombant dans la prostitution.

Rarement, la condition cruelle de la prostituée a été exposée avec plus de tact. »

Le couple discrétion/complaisance n'est cependant pas l'alternative obligée de toute présentation du négatif. Presque toutes les censures admettent une troisième possibilité, celle d'un traitement « réaliste ». Le négatif est ici montré sans atténuation, mais également sans excès. On admet, dans certains cas, que le réalisateur veuille frapper fort pour être efficace, et non pour satisfaire une curiosité malsaine. Un traitement « réaliste » a généralement pour effet d'exclure les enfants, les jeunes adolescents, jugés trop fragiles pour supporter certaines révélations; pour les grands adolescents et les adultes, il tire sa justification du choc salutaire et de la prise de conscience qu'il peut provoquer, en admettant, bien sûr, que la gravité du sujet et la valeur documentaire du film soient reconnues. Dans un film de portée ethnographique, les censeurs français admettent par exception la « profession de foi » d'une prostituée satisfaite de sa condition et fière de son métier. Commentant *Le petit soldat*, le censeur catholique écrit : « Ce film dénonce avec courage ce scandale de notre époque qu'est la torture et que beaucoup de gens, hypocritement, semblent ignorer. Mais la présentation de plusieurs de ces scènes de torture s'adresse à un public d'adultes avertis. »

Les censeurs norvégiens ont très clairement exposé ce point de vue dans leurs réponses au Conseil de l'Europe : « D'une manière générale, on peut accepter des scènes plus scabreuses dans un film réaliste, traitant les problèmes de façon objective — et sans arrière-pensée commerciale ou spectaculaire — que dans un film de pur divertissement. Par exemple, un combat brutal ou une scène de torture peuvent être tolérés dans un film particulier sur la guerre ou les camps de concentration, mais peuvent être coupés dans un film d'espionnage ou de gangsters. »

Réprobation de l'immoral

S'il n'est pas possible d'éliminer totalement l'indécrot du film, il l'est encore moins d'éviter tout à fait les situations, comportements, propos scandaleux. Pour les rendre tolérables, le cinéaste doit recourir à des mécanismes inverses des précédents : il ne s'agit plus d'estomper le négatif, de glisser avec tact et discrétion sur ces manifestations concrètes, mais au contraire d'en souligner sans ambages le caractère répréhensible. Le procédé le plus courant consiste à placer dans la bouche d'un personnage autorisé, dans des conditions telles qu'il apparaisse comme le porte-parole du réalisateur, un désaveu explicite de l'immoralité. Le censeur catholique se plaint fréquemment de films dans les-

quels une liaison hors mariage, un divorce, un remariage entre divorcés sont présentés comme allant de soi ou, pis encore, ouvertement approuvés. Ainsi, dans *Les dimanches de Ville d'Avray*, « une liaison, non désapprouvée, fera réserver ce film strictement aux adultes »; dans *Forty pounds of troubles* « un divorce, ouvertement approuvé, fera réserver ce film, par ailleurs inoffensif, strictement aux adultes »; en revanche, dans *Two for the seesaw*, « la rencontre d'un homme divorcé qui ne peut, au fond, se séparer d'un passé dont il n'est pourtant pas fier et d'une jeune danseuse aux mœurs très libres, mais au grand cœur, ne peut aboutir au bonheur, car, dit le héros : un mariage ne peut être tenu pour nul ».

Une application voisine du même procédé pourrait être désignée comme le système des « contreparties » : un comportement immoral en lui-même devient tolérable s'il est équilibré par la présentation d'un comportement louable qui le rachète. Ce mécanisme sert en même temps à empêcher les généralisations hâtives : au cinéma, tout acte, tout personnage présenté comme individuel risque d'être perçu comme général. Le censeur s'estime donc en droit (malgré les dénégations éventuelles du cinéaste, qui soutiendra n'avoir voulu traiter qu'un cas strictement individuel) de juger tendancieuse toute présentation « unilatérale » d'un type d'individus, lorsque cette présentation s'écarte du statut « normal » des individus de ce groupe. Ainsi, ne peut-on présenter un prêtre indigne ou un gangster sympathique sans rétablir l'équilibre en leur opposant la contrepartie d'un prêtre ou d'un gangster plus conforme aux notions admises. En Amérique, le code Hays et ses dérivés codifient ce principe avec un grand luxe de précisions : « Nos programmes, décide par exemple la *Commission fédérale des Communications pour la Télévision*, ne contiendront aucune information qui pourrait, en quelque manière, impliquer que le monde des affaires est froid, sans scrupules, qu'il manque de sentiment et de motivations spirituelles. Si un homme d'affaires est présenté dans le rôle d'un méchant, il doit être rendu clair qu'il n'est pas typique, mais qu'il est méprisé par ses collègues aussi bien que par les autres membres de la société. » Sans aller aussi loin dans le détail des prescriptions, toutes les censures réclament l'application du même principe, chaque fois qu'il s'agit d'enrayer un risque de « généralisation hâtive ». En France, par exemple, il apparaît comme un moyen d'atténuer l'ambiguïté des peintures mi-satiriques, mi-complaisantes des mœurs oisives d'une « certaine jeunesse ». On demande au réalisateur de *Les lions sont lâchés* de « mettre en évidence le fait que le milieu décrit se limite à quelques centaines de personnes recrutées parmi les snobs, les

névropathes, etc., et n'a rien de commun avec l'ensemble de la société parisienne ». De même, la censure allemande réserve aux adultes *Young blood Hawke* : « Ce film ne pouvant pas être autorisé aux jeunes spectateurs parce qu'il ne présente pas de contrepartie à la frivolité du héros et de ses amis, en sorte qu'on pouvait craindre que l'échelle des valeurs des jeunes spectateurs ne soit renversée et que leur attitude vis-à-vis de l'arrivisme social ne soit mal éduquée. »

IV. Le ton

Le ton marque une sorte de dédoublement du message qui communique d'une part un contenu représenté sur l'écran par une histoire et des images, d'autre part, un jugement sur ce contenu. Le ton est une notion difficile à définir par des critères précis, car il peut dépendre aussi bien de formulations explicites (au niveau du dialogue, des commentaires, etc.) que de suggestions ambiguës (au niveau de la photographie, du rythme de montage, de l'accompagnement musical, de l'accumulation de certains effets comiques ou tragiques, etc.). Cette ambiguïté caractérise surtout les films hors série, marqués par la personnalité d'un réalisateur dont l'originalité est précisément liée à l'emploi d'un « ton » inimitable. Mais la difficulté disparaît dans le cas, moins important mais plus fréquent, où le film appartient à un genre cinématographique (satire, comédie, pièce à thèse, western, film d'espionnage, etc.) dont la forme est aussi fortement codifiée que le contenu. Le style du réalisateur s'efface sous les conventions du genre. Il y a un ton stéréotypé du film de guerre, du film d'épouvante, du vaudeville filmé, etc.

L'adoption d'un certain ton correspond à une prise de position à la fois esthétique et éthique du réalisateur par rapport à l'histoire qu'il raconte. Pour être positive, cette prise de position doit dépasser les contenus négatifs, vers l'idéal qui les nie, et les contenus positifs vers l'idéal qui les inspire. Cette réévaluation peut s'opérer selon plusieurs modes. Tout d'abord, ce qui est présenté comme *invraisemblable* tend par là même à être neutralisé. C'est pourquoi les films qui se rattachent à des genres conventionnels, en tant qu'ils affichent les conventions de leur genre, tirent moins à conséquence que ceux qui se présentent comme témoignant du monde réel. Peu importe, notent les censeurs français, l'immoralité d'une farce dans laquelle « le commissaire bafoué n'aura pas sa revanche » puisque « personne ne peut prendre au sérieux cette histoire... sans attache avec le réel ». Même indulgence chez le censeur catholique à l'égard d'*Un drôle de paroissien*, puisque le héros est « un aimable détraqué dont

les exploits relèvent de la plus haute fantaisie. Cela atténue beaucoup la portée que pourraient avoir ses conceptions absolument fausses de la vie religieuse comme de la vie sociale ».

Un western, pour l'amateur du genre, n'est déjà qu'une suite de variations rhétoriques plus ou moins subtiles sur le thème du western; mais un western du genre « parodique » comporte, grâce à l'adoption d'un ton qui met à distance ce thème même, une irréalisation au second degré. De même, on peut considérer que les fantaisies poétiques, les films dont l'action se situe dans un cadre historique ou géographique éloigné, les films dans lesquels l'aspect de recherche esthétique l'emporte sur la fonction de témoignage, ont en commun un certain ton, stéréotypé ou non, qui revient à ajouter aux images, comme une légende sous une photographie, le commentaire suivant : « ceci est un jeu ». Reste, bien entendu, à apprécier dans quelle limite, et pour quel public, le ton est perceptible. Une certaine maturité psychologique, jointe à une expérience assez longue du langage cinématographique, semble indispensable. Examinant *Le Désert rouge*, le censeur français admet « que la transposition poétique et symbolique de ce thème lui ôtait l'amertume qu'il aurait eue s'il avait été traité sur le mode réaliste », mais il n'en exprime pas moins de fortes réserves sur l'influence qu'un tel film peut avoir sur la jeunesse. Le censeur catholique range dans la catégorie des films « moralement dangereux pour la majorité des adultes » des films dont il admet cependant que la nocivité puisse être atténuée « par le caractère historique, la valeur artistique ou l'allure humoristique de l'œuvre ».

Ce qui est présenté et perçu comme *réel* ou *plausible* requiert au contraire toujours une prise de position personnelle du réalisateur. Il ne peut échapper à l'obligation d'adopter un ton qui l'engage. A l'endroit des éléments positifs, ce ton devra être, selon le cas, de connivence, de respect, d'enthousiasme; à l'encontre des éléments négatifs, on peut distinguer trois tons admis : l'indignation, le constat, l'ironie.

La cote morale de l'*Office catholique du Film français* nous fournit de nombreux exemples de thèmes délicats ou même scabreux rendus tolérables par l'adoption du ton adéquat. Tel film de guerre soviétique est un « long cri de révolte contre l'horreur, l'injustice et l'inanité de la guerre » : la sincérité de la protestation justifie ici la cruauté des images; *Le couteau dans la plaie*, « cette tragédie de la jalousie, au sein d'un couple mal assorti, nous est livrée avec une certaine distance et devient un constat du mal avec les conséquences qui en découlent : crime et folie ». Mais c'est surtout l'ironie qui permet de sauver les sujets les

plus osés. Dans *La bonne soupe*, « le style ironique allège l'aspect scabreux de situations parfois choquantes »; dans *Move over darling*, « le thème de la bigamie est traité avec humour et pittoresque, sachant éviter les scènes scabreuses »; dans *Murder at the Gallop*, « les meurtres et le suspense sont atténués par le ton humoristique ».

Les avis de précensure adressés aux réalisateurs français par la commission de contrôle insistent fréquemment sur la nécessité d'alléger certains thèmes par l'emploi d'un ton ironique. Jugeant le projet de *Les lions sont lâchés*, ils recommandent de « traiter ce film avec légèreté et ironie, de telle sorte que le milieu décrit soit non pas exalté, mais ridiculisé »; de même souhaitent-ils, à propos du scénario de *Du Mouron pour les petits oiseaux*, « que le talent du réalisateur s'emploie à donner au film le ton léger que l'auteur a tenté d'adopter pour le synopsis »; de même encore craignent-ils, pour *Le Doulos* que « tous ces excès de violence, ces tueries, ne risquent d'entraîner, s'il ne s'y mêle une volonté de *blague*, l'interdiction aux mineurs de 18 ans ».

L'ironie ne perd ses droits que lorsqu'elle touche au sacré. Elle se dégrade alors en « humour noir ». Le censeur catholique se montre particulièrement sévère à cet égard. Il condamne *La Dona scimia* qui « se complaît dans le mépris de la femme et dans un humour noir parfois odieux »; *Aimez-vous les femmes?* qui « traite sur un ton d'humour noir un sujet assez sinistre qui motive des réserves morales » (il s'agit dans ce film d'un goût proprement gastronomique de la chair féminine); *L'Assassin connaît la musique* dans lequel « l'humour noir n'excuse pas le parti pris déplaisant qui consiste à railler les principes religieux concernant la question du divorce et à montrer les catholiques pratiquants comme des demeurés ou des tartuffes ».

V. Les genres

Nous avons déjà signalé le rôle tenu par la notion de « genre cinématographique » à la fois dans la perception du film par le spectateur et dans l'évaluation de ses dangers par la censure. Nous avons également indiqué que, d'une manière générale, plus un film est perçu comme conforme aux conventions d'un genre, plus il est « déréalisé » et donc jugé inoffensif. Il importe maintenant de nuancer cette assertion. Tout d'abord, certains genres cinématographiques sont unanimement considérés comme nocifs par les censures (le film d'épouvante par exemple); en second lieu, les poncifs propres à chaque genre sont jugés les uns avec indulgence, les autres avec sévérité. On peut donc établir, pour chaque genre cinématographique, une « cote » de principe,

étant entendu que chaque film comporte des éléments originaux qui aggravent ou diminuent les dangers propres au genre dans son ensemble. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous regrouperons en un classement sommaire les genres les plus usuels et nous essayerons de dessiner la physionomie qui les caractérise pour le censeur. Ce chapitre s'appuie sur une étude des cotes morales de l'*Office catholique du Cinéma français*, mais pourrait être confirmé par de nombreux textes empruntés à nos autres sources.

Le western

Parmi les genres de l'aventure, le western occupe une place privilégiée : son code esthétique et son code éthique, minutieusement définis l'un pour l'autre, diminuent au maximum les risques de surprise.

La dynamique du thème est positive : « ce western, aux bagarres et aux poursuites classiques, voit le triomphe des Bons sur les Méchants »; « western classique, où les Bons triomphent et les Méchants sont punis », etc. S'il s'agit non d'un western « classique » (ou archaïque), mais d'un western de type « psychologique », la morale de l'histoire est plus édifiante encore : celui-ci « décrit l'évolution psychologique d'un homme violent, transformé par l'amour d'une femme »; cet autre développe le thème de « la réhabilitation d'une ancienne danseuse, au passé trouble, devenue une épouse dévouée »; cet autre encore dégage « une leçon de courage donnée par un être faible et lâche se reprenant au moment du danger pour sauver des enfants dont il est responsable »; dans ce dernier, enfin, « le désir de racheter des erreurs passées et l'exaltation de l'amitié constituent un spectacle positif ».

Non moins positives sont les vertus « viriles » correspondant à ces thèmes : « toutes les qualités légendaires de *La Conquête* sont illustrées avec gentillesse et dynamisme. La loi et les qualités de cœur triomphent de la force aveugle »; tel film « exalte le courage, l'énergie, l'esprit d'entraide et la note religieuse n'y est pas absente »; tel autre « exalte avec sincérité les possibilités d'entente qui existent entre les hommes, ainsi que le respect de l'honneur et de la parole donnée »; tel autre « met en valeur les vraies vertus militaires et l'importance de l'estime et de l'amitié pour former des hommes »; tel autre encore « est propre à développer les valeurs positives de fidélité, d'amour et d'amitié, ainsi que le sens du travail ». Dans tel autre, enfin, « on trouve l'expression assez rare de sentiments de fidélité conjugale, de sens du devoir, de l'honneur et de la fidélité à la parole donnée ».

Les situations sont d'ordinaire nettes, les caractères simples, les devoirs exempts d'ambiguïté : « Présentant pour héros des hommes simples et frustes, ce film constitue un excellent spectacle familial » ; « il ne peut y avoir aucune confusion de valeurs et tout est fait pour rendre odieux les hors-la-loi ». Parfois, cependant, on relève des figures de bandits-justiciers, de « good-bad boys » insuffisamment blanchis par un ralliement tardif à l'ordre et à la légalité.

Nous touchons là au point critique du western : la légitimité de la violence. Le danger n'est pas dans la présentation des scènes de violence ; sauf exception notable (« évocation discrète d'un viol », par exemple), elles sont considérées comme trop conventionnelles, trop stéréotypées, pour être nocives : « les violences inhérentes au western sont si invraisemblables qu'elles ne peuvent être prises au sérieux ». En revanche, l'usage de la violence, telle que la pratiquent les héros positifs, peut motiver des réserves :

— sont considérés comme négatifs le recours immédiat à la violence d'une part, l'esprit de vengeance personnelle de l'autre ;

— est considéré comme légitime, sinon méritoire, l'appel à la force légale pour obtenir réparation d'une injustice ;

— est considéré comme éminemment positif l'esprit de non-violence, l'effort pour épuiser tous les moyens de conciliation possible avant de recourir à l'épreuve de force.

Ainsi condamne-t-on dans *Tres hombres buenos* « une vengeance systématique et impitoyable » ; au contraire, dans une rétrospective de westerns du bon cru et des bonnes années, « tous les héros sont des justiciers faisant appel aux forces de l'ordre quand ils le peuvent et les coups de feu sont tellement nombreux qu'ils ne peuvent plus être taxés de violences ». *The Devil's Children* est « un film positif qui démontre clairement que la loi doit être plus forte que la justice personnelle, celle-ci n'engendrant que d'odieuses vengeances » ; *He rides tall* est qualifié de western « honnête » parce qu'il a « l'avantage de désapprouver ouvertement toute espèce de violence et d'exalter le courage moral » ; *Law of the Lawless* « a le mérite de montrer la progression de la légalité dans une région livrée à la loi de la jungle et le combat mené par un homme courageux refusant violence et compromissions ».

Le bilan moral du western est donc très positif. La censure catholique signale toutefois dans les films où l'extermination des Peaux-Rouges est présentée comme un assainissement nécessaire,

une ombre de racisme : « des mœurs quelque peu brutales envers les Indiens » dans *How the West was won* ; « des éléments de haine plus ou moins raciste » dans *Arrow head* ; en revanche, dans *Géronimo*, western pro-peaux-rouges, la thèse anti-raciste devient à son tour excessive, n'épargnant même pas la religion des envahisseurs, à qui un pasteur fournit « la justification abusive par des citations de l'Écriture des exactions commises aux dépens des Apaches ».

Les films d'aventures historiques ou exotiques

A côté du western, dont les caractéristiques sont très nettement définies, les autres genres de l'aventure s'éparpillent en une poussière d'espèces et de sous-espèces qu'il serait trop long de répertorier ici. Pour n'en retenir que la dimension historique, il faudrait distinguer l'aventure mythologique, le film biblique, l'épopée gréco-romaine, le film sur les premiers chrétiens, la chevalerie médiévale, le film de cape et d'épée, etc., chaque époque requérant une analyse spéciale pour tenir compte des thèmes qui la caractérisent.

Malgré ces variantes de détail, certaines constantes subsistent. Le film d'aventures fait généralement preuve d'un optimisme vigoureux. La force y est mise au service du droit et le droit triomphe du crime. Les héros se montrent généreux, chevaleresques, imbus de sentiments filiaux, capables de pardon. Aux époques biblique et chrétienne, une foi ardente soutient leurs entreprises.

Celles-ci se déroulent inévitablement dans un contexte de violences, considérées comme peu dangereuses, tant qu'elles demeurent en deçà d'un certain seuil : on signale, par exemple « de nombreux combats où la vie humaine ne pèse pas lourd, mais qui entrent dans les conventions d'un genre où tout est superficiel ». Mais le seuil est souvent franchi : combats corps à corps, incendies, massacres, tortures de captifs, rapt, viols, sacrifices humains, etc., peuvent appartenir aux conventions du genre ; aux yeux du censeur cela n'enlève rien à leur nocivité.

Ainsi, un film d'antiquité romaine « exalte la droiture, le courage et la générosité du légendaire Enée. Quelques scènes de bataille et de corps à corps sont moins indiquées pour de très jeunes spectateurs ». Dans un film sur les croisades « la foi en Dieu soutient le combat du héros contre les infidèles et réalise l'union entre les compatriotes divisés. Mais l'ensemble est ponctué de violents combats qui feront réserver ce film à un public d'adultes ». Dans tel autre film « ces aventures sont faites d'un mélange de violences, de batailles, de tortures, d'allusions équi-

voques et malgré l'exemple d'un amour fidèle et généreux, elles seront réservées strictement aux adultes ». Dans un film de corsaires, on relève « de bons éléments à noter à l'actif de ce film : amour filial, esprit chevaleresque, respect et défense des Noirs réduits en esclavage, note religieuse de bon aloi. Par contre, les nombreuses batailles, les allusions grossières des pirates, etc. » Dans une épopée antique « une certaine insistance sur les sacrifices rituels de jeunes femmes et la cruauté du roi feront réserver ce film strictement aux adultes ».

Par ailleurs, la cour du tyran, fastueuse et dissolue, fournit dans nombre de films le prétexte à des spectacles équivoques (danses lascives, bacchanales, orgies) : « le climat et les mœurs antiques évoquées de manière discrète dans cette vaste fresque en font une œuvre pour adultes et adolescents » ; « ce récit très approximatif de l'histoire ancienne comporte des toilettes et des attitudes parfois osées qui imposent des réserves morales ». Dans *Gli amori di Ercole*, « des beautés légèrement vêtues ainsi qu'une scène d'amour et d'étreinte feront écarter ce film du jeune public ».

Les films bibliques et les films portant à l'écran le martyre des premiers chrétiens posent avec acuité le problème du film d'aventures dans la mesure où ces œuvres n'en sont pas moins des films à grand spectacle, donc misant tout autant sur le sadisme et l'érotisme que sur les sentiments religieux. Il est évidemment difficile au censeur catholique de définir le point à partir duquel le spectacle des chrétiens suppliciés dans l'arène devient plus malsain qu'édifiant. Il relève dans *Il Crollo di Roma*, « de beaux exemples de courage et de spiritualité donnés par les chrétiens en lutte aux persécutions des proconsuls romains. Cependant, les supplices qui leur sont infligés dans l'arène et des combats cruels écarteront les très jeunes spectateurs ».

Le film de guerre et de résistance

Dans le film de guerre, la dynamique des thèmes se partage en deux types opposés :

— Un type « patriotique », qui se rattache sans solution de continuité véritable au film d'aventures et qui traite le thème de la défense de la patrie, de la résistance à l'envahisseur, etc.

— Un type « pacifiste », qui développe le thème de l'absurdité de la guerre et de la vanité de justifications patriotiques qu'elle se donne.

L'un et l'autre thème sont d'ordinaire jugés positifs par les censeurs. Le type patriotique est approuvé en tant qu'il présente la guerre comme une école de courage, d'opiniâtreté, de générosité, de solidarité, de dévouement, de discipline, de responsabilité ; comme la situation d'exception qui redonne une chance à des êtres déçus ou qui révèle des tempéraments inadaptés à la médiocrité quotidienne. Tel film « exalte sans grandiloquence l'héroïsme vrai et met en valeur les qualités humaines de solidarité et d'amitié » ; dans tel autre on relève « patriotisme, esprit de devoir, courage, héroïsme. La note religieuse, discrète, n'y est pas absente » ; dans tel autre encore « le courage est exalté et l'indiscipline très nettement désapprouvée ». Une fresque militaire « constitue un éloge du courage et de la solidarité des soldats soviétiques durant la dernière guerre ». Ailleurs, le censeur relève « une magnifique leçon de courage où l'homme se présente devant le danger avec tout ce qui lui permet de vaincre sa peur. Il rejette loin de lui sa mesquinerie, son égoïsme, pour sauver d'autres hommes de bonne volonté désireux de connaître la paix ».

Tous les films de type patriotique n'ouvrent pas, malheureusement, ces perspectives d'apaisement. Tel film soviétique, par exemple, est grevé d'une « propagande anti-allemande dont le message manque un peu de souplesse » ; dans tel autre, on fait des réserves sur les « sentiments de haine, sans doute compréhensibles dans un tel cas, manifestés par le jeune héros ».

Le film de type pacifiste est positif lorsqu'il « apporte un témoignage de l'absurdité de la haine et de la guerre et montre que des rancunes profondes peuvent être déformées et sublimées » ; lorsqu'il « condamne la cruauté des hommes dominés par le fanatisme et exalte la souffrance de la victime immolée ». Mais il se présente souvent comme une revendication désespérée et inutile contre la folie des hommes. La censure catholique lui reproche alors son pessimisme et son amertume. « Sous une apparence à la fois désinvolte et un peu lourde, ce film constitue une satire assez amère de la guerre et des hommes » ; « l'auteur définit son film en ces termes : mon propos est la guerre et sa grande pitié. Ce film est donc une condamnation de la guerre et des misères qu'elle engendre chez ceux qui la vivent, peu à peu dégradés par son climat absurde. Amer, pénible, douloureux et tragique, etc. »

Patriotique ou pacifiste, les films de guerre appellent de toute façon des réserves en raison de la violence et de l'horreur qui leur sont inhérentes : « ce film est un long cri de révolte contre l'horreur, l'injustice et l'inanité de la guerre. Cependant,

l'accumulation des cruautés et des violences qu'il expose... »; « ce film à la gloire de l'héroïsme du maquis yougoslave comporte des scènes de bataille, de massacres extrêmement violents. Une séquence de viol demande des réserves... »; « sans doute un tel film souligne les désastres sociaux et moraux engendrés par la guerre, mais l'accumulation des scènes de brutalité, de folie meurtrière et de violences sensuelles, obligent à déconseiller formellement la vision de cette œuvre ».

Les films policiers, de gangsters, d'espionnage

Dans cette catégorie de films, la dynamique des thèmes est d'ordinaire positive, au moins en apparence : les criminels sont mis hors d'état de nuire, leurs victimes sont sauvées, réhabilitées ou vengées. Mais cette fin moralisatrice, tardive et souvent artificielle, est ordinairement hors de proportion avec la nocivité des éléments qu'elle doit équilibrer : « la tension nerveuse à laquelle le spectateur est soumis tout au long du film et les visions malsaines et impressionnantes demandent des réserves morales »; « ce film policier est positif, le crime étant finalement puni. Cependant, des scènes prolongées d'angoisse, un climat pénible... ». « Ce film policier, très bien mené, ménage la loi du suspense, mais non les nerfs des personnes sensibles. »

Non moins malsaine que l'angoisse du suspense est l'ambiance du milieu des gangsters, trafiquants, proxénètes, prostituées, entraîneuses, etc. : « atmosphère et éléments habituels à ce genre de film : faune de truands sans foi ni loi, violence et danses sensuelles »; « cette histoire de kidnapping se déroule dans un milieu sordide de boîtes de nuit dont l'ambiance nous oblige à formuler des réserves morales »; « ce film confus, aux multiples rebondissements, se déroule dans un milieu de filles et de boîtes de nuit »; « l'intrigue policière et d'espionnage de ce film comporte cependant une danse sensuelle dans un cabaret... ».

On incrimine également la quantité, l'intensité et la violence des actes criminels : « le sujet même et la réalisation de ce drame crapuleux, qui accumule ces crimes à plaisir, créent un climat pénible résolument pessimiste qui nous oblige à le déconseiller »; « le climat policier de ce film, les meurtres en série, certaines scènes violentes le feront réserver à des adultes »; « ce film policier et d'espionnage dont l'atmosphère pénible est entretenue volontairement par la cruauté des images et l'acuité pénible des sons » sera condamné. « La brutalité, le sadisme et la sensualité sont autant d'éléments qui se conjuguent pour créer une atmosphère mettant les nerfs à vif. » Et au contraire : « ce film poli-

cier classique, dans lequel on a su éviter les images choquantes et les violences excessives, sera vu avec intérêt par un large public d'adultes et d'adolescents ».

Lorsque les actes criminels cessent de frapper d'horreur, le censeur craint qu'ils ne suscitent l'imitation et ne lui fournissent des modèles précis : « malgré la fin morale (le crime ne paie pas) et le remords (tardif) d'un apprenti gangster sous l'influence bienfaisante de sa fiancée, ce film, en raison du goût qu'il risque d'éveiller pour un hold-up minutieusement préparé, n'est nullement indiqué pour les adolescents, plus sensibles que d'autres à ce genre de spectacles ».

La censure catholique sait gré à certains de ces films de présenter les justiciers, professionnels ou d'occasion, sous les traits d'agents loyaux, intègres et humains : « la lutte désintéressée menée par les représentants de l'ordre contre les gangsters constitue un aspect positif du film »; « leur amour du métier est sans doute le rare élément positif de ce film policier ». Mais ce n'est pas toujours le cas. Même dans le dernier film cité, on reproche aux policiers « leurs mœurs faciles ». Dans d'autres : « cette histoire crapuleuse ne contient rien de très positif, car même l'attitude des représentants de l'ordre est dictée par des considérations intéressées ». Les fins fussent-elles pures, les moyens ne le sont guère. Les policiers et contre-espions rivalisent souvent de brutalité et de cynisme avec leurs adversaires : ainsi « il faut regretter l'attitude lamentable d'un père qui conseille à son fils d'acheter la complicité d'une jeune fille par des procédés inadmissibles ».

En sens inverse, des gangsters sont parfois présentés sous un jour flatteur. Le censeur catholique dénonce ce « romantisme » dans la peinture des hors-la-loi, et apprécie au contraire les films qui « démystifient » les mœurs du milieu. *Mélo die en sous-sol* « a du moins l'avantage de démystifier le métier de cambrioleur »; il ressort de *Machine gun Kelly* « une certaine démystification du gangster, tueur facile, mais veule devant sa propre mort ».

Le film d'épouvante, le drame psychopathologique, le film de science-fiction

Le film d'épouvante (auquel on amalgame la plupart des films de science-fiction et des drames psychopathologiques, car tous trois ont pour noyau thématique l'obsession du génie démoniaque, de la folie surpuissante) est un genre particulièrement mal vu de la censure.

L'élément positif de ces films pourrait être le triomphe final de la raison sur la folie et de la lumière sur les puissances des ténèbres. Mais ce triomphe même n'a pas de sens, car le mal qu'il dissipe est un fantasme créé de toutes pièces. Le censeur catholique insiste sur l'absence de contrepartie positive à ces festivals d'horreur et de démence : « ce film de terreur, entretenant gratuitement et sans contrepartie positive des situations et un climat morbides, etc. »; « basé sur l'épouvante et un certain érotisme, sans même la contrepartie d'une véritable valeur psychologique, ce film ne peut être que rejeté ».

Dans ces films, l'angoisse du suspense se greffe sur une ambiance morbide créée par les manifestations d'une folie elle-même polarisée par des perversions érotiques et sadiques : « tout le film présente un univers de détraqués, évoluant dans un climat d'épouvante et de sadisme »; « ce film, en raison du climat de violence morbide et de nombreuses scènes de folie hystérique, est à déconseiller »; « basé sur une grave perversion sexuelle et jouant constamment sur l'horreur... »; « rien n'y manque : les brutalités, la sensualité des danseuses et le spectre à l'apparence de plasma qui se nourrit de sang humain ».

En outre, le film d'épouvante, de science-fiction et, dans une moindre mesure, le drame psychopathologique, véhiculent des notions parascientifiques absurdes et des superstitions malsaines : « le climat de tension constante, de suspense angoissant et un ensemble de théories fausses, prétentieuses et ambiguës sur l'au-delà et le surnaturel, feront déconseiller ce film »; « ces aventures où magie et sorcellerie se donnent libre cours, comportent tous les éléments de terreur et de surprise inhérents au genre »; « cette production parfois grandguignolesque en a gardé l'atmosphère plus ou moins morbide et se veut hallucinante (...). La formulation philosopho-religieuse est des plus simplistes, et les esprits éclairés en souriront »; « le thème absurde de ce film, qui présente comme réel le mythe de la métapsychose, son climat érotique et malsain, peuvent être nocifs à un grand nombre de spectateurs ».

Le drame passionnel

La catégorie cinématographique du drame passionnel désigne une histoire d'amour dans laquelle un attachement charnel plus fort que tout devoir, toute raison, tout intérêt, toute contrainte, conduit à leur perte (par déchéance, suicide ou meurtre) deux amants et fait le malheur de ceux qui leur sont liés. La dynamique de ce thème ne peut être que négative si la passion est présentée comme une fatalité extérieure que les héros subis-

sent sans pouvoir résister; elle peut être positive si le film fait ressortir leur responsabilité dans l'abandon à la passion qui les entraîne. Cette dernière condition paraît rarement réalisée. Dans le meilleur des cas, la morale est sauvée, mais le film pêche par « complaisance » et n'évite pas une « atmosphère malsaine » : « ce film insiste sur les conséquences tragiques d'une passion déréglée. Mais les situations troubles qu'il expose... sont par elles-mêmes nocives »; « la description assez complaisante d'une passion ravageante motivée par l'esprit conventionnel des parents, n'est pas pour autant relevée par la fin moralisante »; « ce film montre la déchéance à laquelle peut conduire une passion tyrannique ». « Malgré cet aspect positif, une conception pessimiste et fataliste de l'amour et de la vie, une atmosphère désespérée, un suicide... », etc. « Certaines scènes qui montrent l'abandon des deux amants imposeraient un jugement beaucoup plus sévère si en fin de compte cette passion n'était montrée comme génératrice d'une véritable catastrophe. » Le plus souvent d'ailleurs, cet aspect positif lui-même fait défaut : « le climat de haine ou de sensualité de ce drame passionnel nous oblige à le déconseiller »; malgré le patronage de Mérimée, *Carmen di Trastevere*, « cette transposition d'une œuvre célèbre dans un climat sordide de jalousie, de passion et de crime, est à déconseiller formellement ».

La comédie

Le ton comique, nous l'avons vu, est considéré comme neutralisant les sujets qu'il traite. De là, l'indulgence ordinairement montrée par les censures envers la comédie, pourvu que le registre des thèmes comiques se circoncrive aux problèmes anodins de la vie quotidienne (difficultés des relations familiales, professionnelles, sociales) ou à la présentation de types exceptionnels (originaux, petits escrocs, etc.) sans prise sur le cours réel des choses : *Comment trouvez-vous ma sœur?* est une « comédie saine et pleine de bonne humeur, dont les petits problèmes sentimentaux se résolvent au mieux de la morale »; *C'est pas moi, c'est l'autre* est une « comédie sans prétention, avec même un élément de gentillesse, qui peut être vue en famille »; *Mac Lintock* « cette comédie pleine de bonne humeur et de sentiments sains et sympathiques, fera passer une agréable soirée à un très large public d'adultes et d'adolescents »; dans *Who's minding the store?* « à travers les aventures farfelues du célèbre comique américain se dégagent, avec une pointe d'humour satirique, des leçons d'optimisme et de confiance en la vie »; dans *The thrill of it all* « ces mésaventures conjugales sont traitées de façon saine, gaie et alerte »; dans *It happened at the world's fair*

« le goût du héros pour les jolies filles ne tire pas à conséquence et le conduit d'ailleurs au mariage ».

Cette indulgence s'efface lorsque le comique paraît au censeur sortir des limites permises, ce qui survient de deux façons inverses : soit par défaut, lorsque le ton comique vire à l'agressivité satirique et devient corrosif à l'égard des institutions et des valeurs, soit par excès, lorsque le comique devenant bouffon, a le mauvais goût de ridiculiser des valeurs sacrées qui ne prêtent pas à rire (exemple : « cette comédie bouffonne raille d'une manière trop facile les moines et l'évêque saint Eloi »).

En outre, il est assez rare que le ton de la comédie reste constamment comique. Le plus souvent, le ton comique est la dominante du film, mais il n'exclut pas un certain mélange des genres. La comédie dramatique et la comédie héroïque (genres très représentés au cinéma) ne peuvent donc que partiellement bénéficier de la « déréalisation » comique. Un censeur français, rendant compte de *Viva Maria*, estime que « si cette histoire est contée par moments sur un ton tragi-comique, voire burlesque, qui atténue sensiblement l'aspect scabreux ou cruel de certaines péripéties, il n'en demeure pas moins que le tempérament volcanique des deux héroïnes amène des passages érotiques assez nombreux et que les épisodes guerriers sont l'occasion de scènes violentes, d'un caractère particulièrement sanglant ».

Autres genres

D'autres genres encore pourraient être répertoriés. Les uns peuvent se réduire à des genres déjà examinés (l'opérette filmée, la comédie musicale se ramènent facilement à la comédie). Les autres ne posent pas de problèmes graves au censeur. C'est le cas par exemple des films d'animaux (genre Walt Disney), des contes de fées, des films de voyages ou de chasses, d'explorations sous-marines, etc. C'est également le cas, dans un tout autre sens, des films présentant des spectacles de music-hall ou de cabaret à base de strip-tease et de danses érotiques (*Sexy* : « ce spectacle impudique devra être rejeté catégoriquement »; *Sexy interdit* : « ce titre même indique suffisamment les contenus de ce film qui doit être, donc, rejeté »; *Sexy super interdit* : « un tel spectacle, affligeant de médiocrité et d'immoralité étalées, dessert la cause du cinéma et, par simple souci de propreté morale et de dignité, doit être rejeté »).

Il y aurait plus à dire du film « naturaliste ». Le censeur estime généralement que le commentaire idéologique n'est, si l'on ose dire, qu'un trompe-l'œil : « on ne peut que condamner

ce film qui, sous prétexte de propagande naturaliste, nous présente un spectacle indécent, absolument inadmissible ». Il arrive cependant parfois qu'on reconnaisse la pureté des intentions des réalisateurs. Mais comment ne pas mettre en doute celle d'une partie des spectateurs ? Dans le meilleur des cas, « en dépit de la retenue qu'ont adoptée les auteurs de ce film de propagande naturaliste, il faut en déconseiller la vision à tout public non préparé à en saisir l'esprit ». Justifiant sa réticence à l'égard d'un film suédois, un censeur français formule des commentaires semblables. En effet, cette œuvre nous offre « quelques visions de poitrines féminines entièrement dénudées et même de Sylphides s'ébattant sans aucun vêtement... Il convient d'observer que si les séquences incriminées n'ont pas de caractère vraiment érotique, leur acceptation aboutirait bientôt à l'envahissement de nos écrans par des productions commerciales qui n'utiliseraient l'alibi du naturalisme qu'à des fins licencieuses ».

VI. Considérations extra-éthiques

Le jugement sur le film peut intégrer, à côté de considérations proprement morales, des appréciations sur la valeur esthétique, psychologique, documentaire du film. Ces appréciations, en principe hors système, semblent bien y jouer un rôle décisif. Dans le mouvement de réprobation qui le soulève contre un mauvais film, pourquoi et comment le censeur ferait-il la part de ce qui revient en propre à la bassesse morale, au mauvais goût, au mépris des vraisemblances psychologiques ou de la vérité historique ? De fait, tous ces griefs s'additionnent souvent : le censeur se sent d'autant plus libre de sanctionner un film dangereux pour la moralité publique qu'il s'agit d'une œuvre qu'il considère par ailleurs comme dénuée d'intérêt. Ainsi, rendant compte de l'œuvre d'un des plus célèbres et des plus contestés réalisateurs de la Nouvelle Vague, un censeur français écrit : « dernière réalisation de l'ineffable X... (ce film) revenait devant la commission après avoir subi un certain nombre d'allègements que l'auteur présente comme autant de déchirements (...). Il subsiste malheureusement de ce nouveau chef-d'œuvre une portion assez importante pour qu'on éprouve, dans sa magnificence, la vacuité intellectuelle jointe à une puérile prétention qui caractérise ce metteur en scène. Il reste suffisamment, aussi, de séquences scabreuses pour que, compte tenu du thème et de ses développements, une prohibition aux moins de 18 ans ait été substituée, sans scrutin, à l'interdiction totale précédemment proposée ».

Les difficultés commencent lorsque la valeur esthétique,

philosophique, documentaire, etc., du film paraît aussi évidente que sa non-conformité aux normes morales admises. Est-il besoin de faire remarquer que tel est le cas d'un grand nombre d'œuvres fortes, appelées à un retentissement et à une influence certains? Tout se passe alors comme si l'intérêt et la valeur du film pouvaient s'évaluer à deux niveaux; en première instance, selon les critères habituels de la moralité; en appel, selon les critères d'un humanisme entendu dans un sens très large : cette récupération de l'œuvre correspond, une fois de plus, à l'effacement du contenu, en lui-même scandaleux, au bénéfice de la forme du message, qui lui confère une signification sublimée. Mais cet « effet de forme » n'est naturellement pas perceptible à tous. Le film sera réservé aux spectateurs assez avertis pour le goûter avec discernement. Les cotes morales de la *Centrale catholique* nous fournissent un grand nombre d'exemples de films ainsi « sauvés » à l'usage d'une élite. Ainsi, *L'Immortelle* : « c'est un film à voir, mais à réserver aux spectateurs avertis qui sauront faire les restrictions qui s'imposent »; *Ophelia* : « le côté pénible de ce film est tempéré par la transposition d'Hamlet qui le fera considérer comme un exercice de style »; *Les Amants de Terruel* : « des images et une chorégraphie très expressives illustrent le thème éternel des amants passionnés et séparés; mais l'intention esthétique très loyale atténue l'équivoque de l'ensemble »; *Le Feu follet* : « ce film d'une valeur technique et dramatique sûre, est cependant à déconseiller sur le plan moral en raison de l'influence nocive et déprimante qu'il risque d'exercer sur un certain nombre de spectateurs ».

Plus délicat peut-être que la sublimation esthétique, le réalisme documentaire joue le même rôle rédempteur. Voici, in extenso, le texte dans lequel un censeur français fait part de ses scrupules à approuver ou à condamner un film d'enquête sociologique : « *Mumbo-Jumbo* est un document, d'un incontestable intérêt, qui dépeint la situation du Cameroun au lendemain de l'indépendance et expose plusieurs des fléaux majeurs de ce jeune pays encore sous-développé, à savoir la délinquance juvénile, le chômage, la prostitution, l'alcoolisme, etc. En promenant leur caméra dans les villes et les campagnes, les réalisateurs brossent une fresque douce-amère à l'atmosphère haute en couleurs, mais aux composantes finalement déprimantes, car le sourire y voisine avec le rictus, l'insouciance avec la tristesse, la fanfaronnade avec la résignation, le ridicule avec le tragique, le comique avec le cruel. Pour illustrer leur prospection sociologique, les auteurs interrogent de nombreux représentants de cette humanité pitoyable et, dans un langage des plus pittoresques où s'exprime une franchise enfantine, ceux-ci expliquent les mo-

biles de leur comportement. Mettant pathétiquement à nu une psychologie sommaire dont le catalyseur est bien souvent la misère, ces exhibitions atteignent leur sommet lorsqu'une prostituée « de première classe » souligne sans modestie les séductions de son anatomie, vante son savoir-faire amoureux, dévoile sa principale recette aphrodisiaque et proclame enfin toute la satisfaction que lui procure sa très lucrative industrie. Pour toutes ces raisons, jointes au fait que ce film serait destiné à passer sur les écrans de la télévision, le signataire a demandé la coupure de certains passages, et principalement de la scène ci-dessus mentionnée, en soulignant le préjudice infligé à la moralité juvénile par une telle profession de foi. La commission a cependant estimé que cette scène était noyée dans un ensemble aux mérites indéniabiles et que les aspects positifs de l'œuvre considérée l'emportaient sur les dangers signalés. En conséquence, elle n'a proposé aucune restriction au visa d'exploitation. »

On ne saurait trop insister sur le poids dont pèsent les considérations de valeur esthétique ou culturelle, au sens large, dans la décision que prennent les censeurs à l'égard du film. Le censeur ne peut pas voir avec les mêmes yeux les dangers d'un film dont il apprécie les qualités et ceux d'un film de série. Paradoxalement, il se montre plus indulgent à l'égard du film de valeur, alors qu'il pourrait considérer que cette valeur formelle même rend plus insidieuse la nocivité des contenus. Mais en réalité, il reste fidèle à son rôle de représentant, de gardien et de conciliateur des normes du public moyen. Ces normes comprennent les idées reçues concernant la morale, mais aussi le goût, la vraisemblance psychologique, la vérité historique ou géographique, ce qu'il est « intéressant » de montrer dans un spectacle, bref, tout le réseau d'exigences et de refus parfois contradictoires qui, pour un temps et un lieu donné, définit le corps social et sa culture. La transgression des valeurs admises, dans un secteur donné, trouve sa justification dans la nécessité d'obéir aux impératifs qui font la loi dans un autre secteur. En outre, jugeant le film au nom d'un humanisme qui admet, entre autres valeurs, l'idée d'une transformation constante, irréversible et finalement bénéfique de ces valeurs elles-mêmes, le censeur européen ne cherche pas, en général, à s'opposer au mouvement d'émancipation en cours. Il veut, non pas livrer un combat d'arrière-garde sans espoir, mais exercer un contrôle régulateur sur la cadence du changement. Son rôle est de prévenir les heurts et les scandales qu'une mutation trop brusque du système général des valeurs ne manquerait pas de provoquer. Le rôle que, complémentirement, il reconnaît à l'œuvre d'art en général, et au cinéma en particulier, est celui d'un agent initiateur dans l'« acculturation » des mœurs nou-

velles : la dignité culturelle du message artistique est depuis longtemps respectée en Occident comme la promesse d'une morale supérieure à celle que la coutume admet.

ANNEXE

Projet d'un catalogue des scènes censurées par les organismes de censure européens

Sans formuler à proprement parler des « recommandations » à l'intention des censeurs — seuls juges du bon ajustement de leurs critères au caractère national et au degré d'évolution des mœurs dans leurs pays, il nous semble qu'il serait conforme à la vocation du Conseil de l'Europe d'attirer l'attention des pays membres sur l'intérêt d'un échange permanent d'informations entre les organismes de censure de ces pays.

L'instrument de cet échange pourrait être un catalogue diffusé périodiquement, dans lequel se trouveraient répertoriées et analysées les scènes ayant donné lieu, soit à des coupures, soit à l'interdiction du film à telle ou telle catégorie d'âges. Ce catalogue, s'il devait voir le jour et se développer systématiquement, aurait un double intérêt :

— pratique : il permettrait aux censeurs de se renseigner rapidement sur la politique suivie par leurs confrères vis-à-vis de tel film ou de tel type de problèmes;

— théorique : il fournirait aux sciences humaines et juridiques un matériel précieux pour une étude comparative des normes morales et culturelles de nos divers pays.

Comment pourrait se présenter ce catalogue?

Un premier système de classement consisterait à mettre en fiche les films par ordre alphabétique (en utilisant, bien sûr, les titres originaux) et à indiquer pour chaque film les mesures prises à son endroit dans tel et tel pays. Ce classement aurait l'avantage de la simplicité. En outre, il satisferait à un intérêt pratique immédiat : savoir, à propos de chaque film, quelles sont les scènes qui peuvent motiver des réserves.

Un second système de classement, plus difficile à mettre au point, mais aussi plus riche d'enseignements théoriques, consisterait à élaborer un fichier thématique des scènes censurées. On retrouverait, par exemple, sous la rubrique « Ebouillement » ou « Profanation de cadavres » ou « Manifestation antireligieuse », etc., tous les exemples relevés de telles scènes, avec leur description et l'indication des sanctions prises. Les censeurs qui auraient à juger d'une telle scène à

propos d'un film nouveau, pourraient se reporter à ce fichier pour savoir ce que leurs prédécesseurs et leurs confrères étrangers ont décidé dans des cas analogues.

Les deux systèmes ne sont naturellement pas exclusifs l'un de l'autre. Il y aurait intérêt à concevoir un catalogue à double entrée : l'index des *thèmes* compléterait l'index des *titres de films*.

Dans une phase préliminaire, nous proposerions à chaque organisme d'enregistrer les renseignements concernant chaque scène censurée par ses soins sur des fiches ainsi constituées :

Titre du film :

Nationalité de l'organisme censurant :

Coupure ou interdiction du film pour (groupe d'âge concerné) :

Description de la scène censurée :

Motif de la décision de censure :

112

L'INFLUENCE DU CINÉMA SUR LES INDIVIDUS ET SUR LES GROUPES

*Rapport par M. J. D. Halloran
sur la base des Rapports préparés par M^{lle} Croce, M. Furhammar,
M. Halloran et M^{lle} Monfredini*

Introduction

Le Comité restreint de chercheurs chargé d'étudier l'influence du cinéma sur la délinquance juvénile a décidé, en octobre 1964, lors d'une réunion tenue à Strasbourg, de répartir entre ses membres la tâche de résumer les résultats de la recherche consacrée à l'influence des films sur les individus et sur les groupes. Cette enquête devait être aussi complète que possible et porter sur les travaux effectués dans les trois domaines suivants : 1. physiologie, 2. compréhension du langage des films et 3. sociologie et socio-psychologie. D'autre part, les travaux à résumer étaient divisés en trois groupes linguistiques : 1. langues latines, 2. langues scandinaves, allemand, 3. anglais.

Les conséquences de cette dernière décision sont assez intéressantes, car les régions où sont utilisées ces diverses langues ont des traditions différentes en matière de recherche sur les moyens de communication de masse. Ainsi, la plupart des recherches effectuées dans les pays de langue anglaise relèvent de la troisième rubrique — sociologie et socio-psychologie.

Le présent rapport de synthèse emprunte sa structure à ce dernier type de recherche; il relate, néanmoins, les résultats des travaux exposés dans les langues scandinaves ou en allemand, qui ont été résumés par M. Leif Furhammar, ainsi que les recherches sociologiques et psychologiques qui ont fait l'objet de rapports en français et en italien, résumés par M^{lles} Maria Angela Croce et Marta Monfredini. Il contient également quelques allusions aux travaux sur le langage filmique.

Ce rapport, fondé sur des sélections des travaux publiés, extrapole et généralise. Les préférences, accentuations et pondérations ne sont pas toujours indiquées et l'on a peu cherché à entrer dans des arguments méthodologiques. Un grand nombre d'écrivains et de moralistes déploient leur éloquence sur les thèmes centraux du présent document, mais l'éloquence, le

style, la facilité de lecture ou même la force de persuasion n'ont pas été pris pour critères principaux dans le choix des travaux dont sont tirées les généralisations, les extrapolations et les suggestions. Sauf indication contraire, le principal critère utilisé dans la procédure de sélection est le caractère discipliné et systématique de l'expérience, de l'enquête ou de l'étude clinique. Malheureusement, les spécialistes des sciences sociales sont eux-mêmes loin d'être unanimes à reconnaître ce qui est systématique et discipliné et des désaccords apparaîtront certainement sur l'importance qu'il convient d'attribuer aux diverses conclusions.

Résumant quelques recherches sur la compréhension du langage filmique par les enfants et les adolescents, Maria Angela Croce écrit : « Les enfants de 6 et 7 ans comprennent le sujet de l'action, mais la compréhension atteinte à cet âge est syncrétique, avec de faciles confusions sur l'identité des personnages et la succession des événements. A partir de 11 ans les enfants peuvent comprendre de façon assez exacte l'enchaînement des faits dans l'espace et dans le temps. Les procédés relatifs aux déplacements de temps et de lieux sont difficilement compris avant 12 ans. En ce qui concerne la compréhension des éléments de la grammaire filmique, les auteurs ont étudié la compréhension du contre-champ et du fondu enchaîné. Le contre-champ n'est pas compris avant l'âge de dix ans, le fondu enchaîné ne l'est pas avant la huitième année. »

En général, les chercheurs des Etats-Unis, de la Grande-Bretagne, de l'Australie, du Canada et du Japon ont montré peu d'intérêt pour le langage filmique. A certains égards, ce fait peut être regretté, mais l'importance excessive attachée à cet aspect a elle-même soulevé des problèmes et il faut indiquer ici que, si les enfants ne comprennent pas le langage du film, cela ne signifie pas nécessairement qu'ils ne sont pas en mesure de recevoir une impression du film ou d'une partie du film. Cela ne signifie certainement pas qu'aucun effet n'est produit, car l'effet ne doit pas être confondu avec la compréhension. On pourrait dire que les limites du développement cognitif de l'enfant avant 6 ou 7 ans peuvent même ajouter à l'impact de la présentation filmée parce que la stabilisation cognitive (nécessaire pour différencier entre la fantaisie et la réalité) ne s'est pas produite.

Certaines des études citées par Leif Furhammar traitent des différentes catégories d'effets produits par les films sur les enfants ou des adolescents de différents âges. Comme il est impossible de fixer des limites d'âge puisque les périodes de maturation se recoupent et varient de toute façon beaucoup selon les individus,

Furhammar a adopté trois grandes périodes : l'âge de l'école primaire élémentaire, l'âge précédant la puberté et l'âge de la puberté. L'assimilation par des enfants plus jeunes, 3 et 4 ans, n'a pas fait l'objet d'une enquête systématique.

L'âge de l'école primaire élémentaire (de 6 à 8 ans)

Furhammar suggère que la méthode la plus efficace pour étudier les effets produits par les films sur de jeunes enfants paraît être l'observation simultanée, complétée par une analyse psychologique des expressions des enfants photographiés ou filmés pendant la projection. Un procédé photographique spécial permet de prendre ces vues à l'insu des enfants. Cette technique a été appliquée de diverses manières, notamment au Danemark par Ellen Siersted et en Allemagne par le Wissenschaftliche Institut für Jugendfilmfragen de Munich. L'équipe munichoise de chercheurs, sous la direction du professeur Martin Keilhacker, a décrit et évalué cette méthode dans le livre *Kinder sehen Filme*.

De même, la chercheuse allemande Ingrid Gerhartz-Franck a étudié, au moyen de questionnaires et d'interviews, la mesure dans laquelle la compréhension des films varie selon l'âge. Son enquête porte sur plusieurs centaines d'enfants de 6 à 14 ans. En France, René et Bianca Zazzo ont effectué des études semblables.

Ces enquêtes ont conduit à des conclusions identiques à celles auxquelles sont parvenus les chercheurs des autres aires linguistiques. En général, seuls certains détails éveillent l'intérêt des jeunes enfants. Il est rare qu'ils saisissent l'enchaînement logique des causes et des effets ou la continuité des détails et il semble que le plus souvent ils n'aient pas les éléments suffisants pour comprendre et suivre une intrigue. Cependant, certaines enquêtes américaines récentes laissent supposer que des enfants de six ans peuvent comprendre une intrigue si celle-ci est simple, l'action dramatique et que le thème porte sur des rapports fondamentaux tels que dépendance, contrôle ou agression. Toutefois, Ingrid Gerhartz-Franck a constaté que les plus jeunes parmi les enfants paraissent presque incapables de saisir les idées les plus élémentaires émises dans son film expérimental qui pourtant était un film très simple conçu pour les petits. Ils ne comprennent pas non plus en général les rapports logiques de cause à effet ni les sentiments ou les intentions des autres.

Les enfants de cet âge ne s'en montrent pas moins capables de participer à l'action de n'importe quel film qui leur est présenté; ils ont une tendance marquée à mêler leurs propres expériences et associations d'idées aux images de l'écran. Ce qu'ils

voient vraiment et ce que leur imagination ajoute se fond aisément en un tout. De ce fait, et malgré ce que nous avons dit précédemment, les réactions provoquées par les films sur les jeunes enfants sont souvent très vives : ils sont parfois effrayés par un film pour des raisons difficilement prévisibles pour un adulte. Les enfants de sept ans marquent un léger progrès sur leurs plus jeunes frères. Il est nécessaire d'arriver à une meilleure compréhension des différences à cette période d'importance vitale entre six et sept ans.

L'âge précédant la puberté

Ingrid Gerhartz-Franck a aussi montré que les enfants âgés de 9 ans environ savent considérer le film plus objectivement et le distinguer de leur propre expérience. Pourtant, l'auteur ne pense pas que les conventions du langage cinématographique soient vraiment comprises avant 11 ans. On trouve, cependant, des signes d'une plus grande compréhension de l'enchaînement et de la technique chez les enfants de 8 ans.

Il peut ainsi être utile d'examiner ce qui à cet âge intéresse les enfants dans un film. Dans les premières années de l'âge scolaire, il est manifeste que l'enfant veut que le film soit excitant, mais rien ne montre que dans les conditions normales ce besoin d'excitation soit spécialement orienté vers la violence. Le groupe de chercheurs munichois estime que la curiosité, une propension au réalisme, à l'objectif et au concret sont les caractéristiques de cette période. La Commission suédoise des films pour enfants a fait les mêmes constatations lors des représentations expérimentales qu'elle organise régulièrement avec des groupes d'enfants.

De même, à plusieurs reprises, la littérature internationale spécialisée dans la recherche cinématographique a noté l'intérêt de l'enfant pour les films qui mettent en scène des animaux vivants.

Les enquêtes montrent aussi qu'il existerait pour le cinéma une période de développement de l'enfant, correspondant à « l'âge de Robinson Crusoé » découvert en littérature par la psychologue autrichienne Charlotte Bühler. La période de développement qu'elle appelle « l'âge des héros » paraît aussi avoir son équivalent pour le cinéma en ce sens que les enfants de 12 à 13 ans sont particulièrement attirés par les récits d'aventure et de violence et fascinés par les héros invincibles, libres et courageux que le cinéma présente si volontiers. D'autres enquêtes contestent que l'agression présente un attrait universel.

Ces résultats (Bühler) acquis tantôt par des conversations, tantôt par des observations faites au cours des projections, sont toutefois contredits dans une certaine mesure par une enquête nationale, représentative sur le plan statistique, effectuée sur de jeunes Suédois de 9 à 11 ans. Cette enquête montre que les appréciations portées par les enfants sur les programmes de télévision sont plus précoces qu'on aurait pu s'y attendre. Les programmes que la Commission suédoise des films pour enfants avait jugés inadéquats pour les enfants ont été fort bien accueillis par la plupart de ceux auxquels ils ont été montrés. Pendant la semaine où l'enquête a eu lieu, 35 % des enfants ont vu le long métrage interdit aux enfants et la majorité d'entre eux l'a apprécié. Il faut, pour arriver à une évaluation acceptable dans ce domaine, particulièrement en ce qui concerne la mémoire et la compréhension, tenir compte du sexe, de l'intelligence et du statut socio-économique.

L'âge de la puberté

Furhammar estime que, dans les travaux pour lesquels on a utilisé la langue allemande, pour des raisons faciles à comprendre, les méthodes psychologiques d'étude des expressions, utilisant des photographies de spectateurs durant la projection, ne sont pas entièrement sûres, même pour l'âge précédant la puberté. C'est pourquoi l'étude de l'intérêt porté aux films et des diverses impressions ressenties par les enfants ayant atteint cet âge repose presque entièrement sur des conversations, des questions, des enquêtes, des questionnaires, etc., et l'on ne saurait se fier entièrement aux résultats ainsi obtenus.

Le chercheur suédois Rutger Irgens a fait une enquête sur la capacité de compréhension des films chez les lycéens. Il a défini cette capacité comme l'aptitude à associer correctement les textes et les photos extraites d'un film présenté aux élèves qui se prêtaient à l'expérience. Irgens a constaté que cette capacité dépendait de l'âge, même dans un groupe de jeunes aussi homogène que celui qu'il étudiait. Bien que l'enfant, à l'âge de la puberté, puisse n'avoir plus aucune difficulté à comprendre le langage filmique proprement dit, il semble encore évoluer vers une compréhension plus approfondie du film.

Margarete Keilhacker a constaté au moyen d'enquêtes sur de jeunes Allemands ayant atteint l'âge de la puberté, que l'intérêt plus ou moins exclusif pour l'action concrète qu'ils avaient manifesté les années précédentes, était peu à peu remplacé par une compréhension encore rudimentaire mais croissante des idées abstraites. Devant le film, l'adolescent acquiert une vue

pluridimensionnelle et prend ses distances. La volonté et le pouvoir d'approfondissement lui permettent de découvrir les valeurs humaines sous-jacentes aux situations particulières présentées dans le film. En même temps, sa faculté de reconnaître et d'apprécier à la fois les images et les qualités esthétiques s'affirme même si le degré de maturité atteint varie.

Walter Tröger a fait les observations similaires sur de jeunes travailleurs allemands. Mais il souligne que les fictions cinématographiques sont souvent perçues comme peignant la réalité. Comme M^{me} Keilhacker, il pense que l'attitude critique qu'adoptent volontiers les jeunes à l'égard des films est souvent superficielle. Ils acceptent ou rejettent l'image du monde réel présentée par les films en fonction de leurs propres espoirs et de leurs propres idées préconçues.

En ce qui concerne le type de film préféré à cet âge, l'observation la plus frappante résultant de plusieurs enquêtes et confirmée par divers chercheurs est que les enfants commencent, pour la première fois, à s'intéresser aux films qui posent des problèmes, quelle qu'en soit la nature, notamment les problèmes posés par les rapports de personnes et par la vie adulte. Simultanément apparaît un net besoin d'information et d'orientation concernant les choses de la vie adulte et le problème social de la responsabilité commence à se poser. Margarete Keilhacker et le Norvégien Tønnesen ont attiré l'attention sur ces faits. Ce dernier a procédé en 1948 à une enquête sur l'habitude de fréquenter le cinéma et sur l'intérêt porté au cinéma par quelque 750 jeunes d'Oslo âgés de 12 à 18 ans. On constate, chez les adolescents, un intérêt marqué pour l'érotisme. En général, leur aptitude à comprendre les concepts et à tirer les conclusions est proche de celle des adultes. Il convient de souligner que l'impact des films sur le comportement social de l'adolescent n'est guère de nature systématique et objective.

Les ouvrages consacrés à la recherche font constamment mention du fait que chez les jeunes, le cinéma favorise de plus en plus les contacts sociaux. L'enquête de la Suédoise Olena Sennton sur les habitudes et les préférences des jeunes de Stockholm en matière de cinéma montre que les jeunes de 10 à 12 ans ont de plus en plus tendance à y aller avec leurs camarades de classe plutôt qu'avec leurs parents. La même tendance est enregistrée par Tønnesen en Norvège et par Margarete Keilhacker en Allemagne. Celle-ci a pu également faire cette constatation intéressante que parmi les jeunes d'âge pubère ceux qui préfèrent aller au cinéma avec une personne du sexe opposé sont aussi ceux qui fréquentent le plus souvent les salles de cinéma.

Toute étude concernant les effets des films sur les jeunes doit tenir compte du facteur âge mais, au lieu de souligner l'importance de ce facteur dans la *compréhension du film*, comme le font plusieurs chercheurs européens, les spécialistes des sciences sociales de langue anglaise ont tendance à considérer l'âge sous un angle plus large. Ils distinguent en général trois grandes dimensions de développement (intellectuel, affectif, social) qu'ils considèrent à trois ou quatre niveaux d'âge : l'âge préscolaire de 2 à 6 ans; la moyenne enfance, de 6 à 10 ans; la pré-adolescence de 10 à 14 ans et l'adolescence après 14 ans. Tout essai de répartition des spectateurs et des auditoires en groupes d'âge est exposé à des critiques. Les tentatives faites pour établir des catégories sans rapport avec les besoins éprouvés par les enfants et les jeunes, et celles qui ne tiennent pas compte de l'ensemble du cadre social plus large, des structures de culture générale et de la sous-culture, ainsi que de l'influence des changements sociaux, sont peu utiles pour la présente étude. Les chercheurs anglo-saxons posent en principe que la tâche importante pour l'enfant d'âge préscolaire consiste à affermir sa confiance dans le monde adulte des parents et de la famille, cette confiance étant considérée comme essentielle pour développer l'assurance et former la personnalité. A ce stade qui est principalement axé sur le foyer, l'enfant cherche à acquérir l'équilibre nécessaire entre le contrôle de soi et le besoin de s'exprimer. La mesure dans laquelle il parvient à réaliser cet équilibre est liée aux occasions qu'il a d'imiter des personnages, de s'identifier à eux et d'exercer son imagination. Sa capacité de comprendre les films doit être étudiée en tenant compte de son stade de développement sur tous ces plans ainsi que de toutes autres caractéristiques appropriées.

A l'école, le milieu est élargi, l'accent est placé sur l'acquisition d'aptitudes supplémentaires, y compris l'aptitude sociale qui consiste à s'entendre avec ses camarades d'école. Les différences de possibilités, d'intérêts et de développement des aptitudes commencent à produire leur effet. D'une importance particulière du point de vue de l'effet que peuvent produire les films sur l'enfant, sont l'acquisition d'un vocabulaire plus étendu, la capacité croissante de concevoir, les attitudes sociales, la conscience croissante des distinctions et des différences au sein de la société et l'importance croissante accordée à l'efficacité et au résultat considéré comme seul essentiel. Cette période est parfois caractérisée comme une période de réalisme moral, en raison de la tendance qu'a l'enfant d'appliquer avec rigidité ses conceptions du bien et du mal. Le comportement est jugé bon ou mauvais, sans tenir compte de l'intention ou des circonstances.

De 10 à 14 ans, l'enfant entre dans une phase de transition, d'où on espère qu'il sortira avec le sentiment de sa propre compétence, ayant effectué les adaptations que nécessite sa transformation physique et accepté les exigences du rôle dévolu à son sexe. Cette phase est caractérisée par la signification croissante des relations entre égaux et par la rupture avec l'autorité; l'enfant saisit mieux l'orientation des films et y attache plus d'importance. Il commence à comprendre la société, à se comprendre lui-même; cette connaissance et cette conscience élargies tendent à s'accompagner de normes d'évaluation plus objectives.

Au cours de cette dernière phase, l'enfant réalise subjectivement son indépendance, acquiert le sens du moi et prend confiance en lui-même.

Ce compte rendu sommaire ne fait qu'esquisser certaines tendances générales. Les différences individuelles, les facteurs culturels et de sous-culture ne sont pas indiqués, mais il faut cependant en tenir compte dans toute tentative sérieuse faite pour comprendre le processus d'évolution. Le présent schéma vise simplement à souligner que l'on ne peut espérer comprendre les réactions de l'enfant à l'égard du film en les considérant isolément. Elles doivent être étudiées compte tenu de ces stades et de leurs principales caractéristiques.

Recherche en télévision et cinéma

Un autre trait intéressant caractérise les recherches entreprises dans le monde anglophone : c'est le peu d'attention accordé au cours des années récentes au cinéma seul. Les spécialistes des sciences sociales qui, après la guerre, ont procédé en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis à des recherches dans le domaine des communications de masse se sont surtout intéressés à la télévision. Le présent rapport illustre cette tendance et — conformément au mandat du Comité restreint — traite des recherches consacrées à la fois au cinéma et à la télévision. Les limites des généralisations et des extrapolations faites à partir de ces deux « mass media » n'ont pas échappé à l'auteur qui comprend que certains puissent douter de la valeur de cet examen conjoint du film et de la télévision.

On peut néanmoins observer qu'en ce qui concerne les effets sociaux, les différences entre ces deux « media » sont moins importantes que leurs analogies. Ils se sont l'un et l'autre émancipés dans une mesure presque égale, et de manières analogues, du monde verbal; tous deux sont utilisés pour informer et pour distraire, et peuvent être distingués d'une part du théâtre, par

leur méthode indirecte de transmission sur un écran et d'autre part, de la radio par le fait qu'ils utilisent l'image.

Cependant, un examen plus approfondi fait apparaître des différences importantes aussi bien en ce qui concerne les aspects psycho-physiologiques de la présentation, qu'en ce qui concerne les aspects psycho-sociologiques de la réception. Les effets de stimulation ne sont pas les mêmes; les dimensions et les proportions de l'écran sont évidemment différentes, mais ces facteurs sont probablement moins importants que les différences entre les situations générales dans lesquelles le cinéma et la télévision sont utilisés. Une orientation sociologique plus large est nécessaire à cet égard, et il est également nécessaire de distinguer entre le fait de voir les films et celui de fréquenter les salles de cinéma, distinction qui n'a pas toujours été faite par ceux qui effectuent des recherches dans ce domaine. A cet égard, il faut également noter qu'un grand nombre de tentatives de laboratoire ou expérimentales, pour évaluer l'influence des films, ont été effectuées sans tenir compte des besoins des individus ou des groupes auxquels ces films ont été présentés. L'importance qui s'attache à l'étude d'un point de vue fonctionnel (psychologique et sociologique) des moyens de communication que sont le cinéma et la télévision a souvent été ignorée.

Ce qui ressort clairement de la recherche, c'est que nous ne pouvons pas parler des films, de la télévision ou des jeunes en général. L'influence du cinéma, qu'il s'agisse de la vue des films ou de la fréquentation des salles de cinéma, dépend moins du moyen de diffusion lui-même que de la manière dont l'enfant ou l'adolescent utilise ce qui lui est présenté. Parmi les principaux facteurs qui déterminent cette utilisation, il y a lieu de citer le stade de développement du spectateur, son milieu familial et scolaire, son intelligence, ses relations sociales et la mesure dans laquelle il est habitué aux films et capable de les assimiler.

Notre préoccupation essentielle est l'influence du cinéma sur la délinquance juvénile. Il peut néanmoins être utile, avant d'examiner ce point plus à fond, de passer en revue les résultats de la recherche sur le processus général de la communication de masse. Cet examen devrait ouvrir la perspective plus large qui est nécessaire.

Les informations dont on dispose paraissent montrer que c'est probablement lorsque nous en sommes le moins conscients, et lorsque nous approuvons le contexte dans son ensemble, que les moyens de diffusion exercent sur nous le plus d'influence. En général cependant, il se produit un renforcement des ten-

dances existantes plutôt qu'un changement et ce fait est dû en grande partie au rôle que jouent dans le processus de communication divers facteurs intermédiaires. Notons parmi ceux-ci :

- a) les prédispositions du sujet, et les processus sélectifs d'expositions, de perception et de rétention qui en résultent;
- b) la composition et les normes du groupe;
- c) la diffusion, de personne à personne, du contenu de la communication;
- d) l'orientation de l'opinion.

Il va sans dire que ces facteurs intermédiaires ne sont pas toujours actifs; les processus de sélection peuvent présenter des « imperfections »; les normes du groupe peuvent être contradictoires et provoquer des pressions opposées, de sorte que des changements peuvent se produire, et se produisent en fait. Les attitudes égocentriques sont particulièrement résistantes au changement, mais les moyens de communication de masse semblent beaucoup plus efficaces lorsqu'il s'agit de former des opinions sur des questions au sujet desquelles les individus n'ont encore que peu d'idées préconçues. Apparemment la plupart des personnes — adultes et enfants — dressent en général des barrières de protection élevées contre les notions étrangères; ils ne deviennent libre-échangistes que lorsqu'ils sont exposés aux idées et aux valeurs qui leur conviennent. De nombreuses zones « vitales » peuvent toutefois exister où attitudes et valeurs sont imprécises. On peut alors dire que, s'il y a des trous à remplir, ils peuvent fort bien l'être par les moyens de communication de masse.

Le problème, dans son ensemble, est certainement difficile à résoudre. Les effets des communications peuvent être nombreux et variés et peuvent s'exercer à des niveaux différents, avec des intensités différentes. Ils peuvent se manifester de diverses manières ou rester latents, peuvent découler de divers aspects du contenu ainsi que de diverses phases du processus de communication. Cependant, en dépit de ces difficultés, et malgré l'insuffisance des données, on constate que celles-ci semblent indiquer que les moyens de grande diffusion ont des effets et qu'il serait faux de supposer que ces effets sont entièrement bons. Il n'est pas douteux que les films peuvent permettre d'acquérir certaines valeurs et certaines conceptions de la vie et que d'une façon générale, le cinéma et la télévision exercent une influence sur les valeurs et les perspectives des enfants.

Certaines conditions influent naturellement sur l'intensité

et sur l'étendue de l'effet et il est vraisemblable que l'influence cumulative d'un certain nombre de films ou spectacles télévisés aura un effet maximal lorsque :

1. les valeurs ou les opinions appropriées sont répétées dans les différents programmes ;
2. les valeurs sont présentées de façon dramatique de telle sorte qu'elles suscitent surtout des réactions émotives;
3. le spectacle présente des valeurs qui se rattachent aux besoins et aux intérêts immédiats de l'individu;
4. le spectateur est attaché sans discernement au moyen de diffusion utilisé et ses autres sources de stimulation sont faibles;
5. l'individu n'a pas reçu de son milieu un ensemble de valeurs constituant une norme qui lui permette d'évaluer les opinions offertes par le moyen de diffusion;
6. l'individu est psychologiquement prêt à s'intéresser à certaines questions. L'adolescence présente une importance particulière à cet égard.

Si ces conditions sont remplies, l'enfant peut extraire certaines valeurs des thèmes principaux des pièces et des programmes ainsi que des artifices de présentation. Chaque programme peut exercer une influence et il peut y avoir une lente accumulation d'influences minimales exercées par un grand nombre de programmes.

La recherche montre aussi :

1. qu'il existe pour chaque moyen de diffusion des composantes de goût distinctes (faisceau d'excitation, d'identification sociale, d'identification-excitation artistique, intellectuelle, sociale);
2. ces faisceaux de préférence sont reliés à des faisceaux correspondants dans d'autres moyens de communication de masse;
3. dans une certaine mesure, les goûts en matière de moyens de communication de masse se rattachent à des zones d'intérêt plus larges et à des préférences en matière de loisirs; et
4. il existe probablement des relations entre les goûts de la personne en matière de films et d'émissions télévisées et ses occupations de loisir, ses attitudes et ses besoins personnels.

Malgré certaines observations faites ci-dessus au sujet des différences entre le cinéma et la télévision, il semble qu'il soit

tout à fait indiqué de les étudier ici ensemble. En fait on pourrait aller plus loin et soutenir qu'il serait plus utile pour le Conseil de l'Europe d'étudier tous les « media » d'une manière plus intégrée et coordonnée que de les étudier séparément. Les problèmes devant lesquels nous nous trouvons sont plus larges et plus profonds que ceux que posent le cinéma, la télévision ou tout autre moyen de communication de masse considéré isolément. C'est tout le processus de communication sociale qui est en jeu et il n'est pas exagéré de déclarer que notre préoccupation fondamentale est l'étude de l'homme dans la société. Les tentatives faites pour étudier séparément l'influence du cinéma, de la télévision, de la radio, de la presse, etc., ne constituent peut-être pas les meilleurs moyens d'aborder le problème. Bien entendu, il convient d'effectuer des études spéciales sur le cinéma et sur chacun des autres moyens de diffusion mais on ne saurait trop souligner que ces moyens de diffusion doivent être considérés en relation les uns avec les autres, tels qu'ils fonctionnent au sein de la société. On sait par exemple que la consommation, en ce qui concerne les « mass media » présente des structures très nettement définies. Les « media » se renforcent habituellement. En termes généraux nous cherchons à obtenir d'un moyen de communication de masse ce que nous cherchons à obtenir d'un autre, chacun d'eux bénéficiant des intérêts que suscitent les autres. Cette structuration se rattache également à des variables socio-économiques et éducatives identifiables, et il est évident que l'étude intégrée envisageant la consommation en matière de « mass media » dans l'ensemble du contexte social est celle qui donnera les meilleurs résultats.

Il doit apparaître clairement d'ores et déjà et il apparaîtra plus clairement encore à mesure que nous avancerons, qu'il importe que nous connaissions beaucoup mieux le processus de communication de masse. Il sera nécessaire de procéder à des recherches beaucoup plus importantes avant que nous puissions être en mesure de répondre à certaines des questions qui ont été posées. Tout ce que nous savons en toute certitude au sujet du cinéma est que nous n'en savons pas grand-chose de certain. Cependant ce que nous savons nous permet de tenter quelques généralisations qui peuvent être résumées ainsi :

En général, les moyens de communication de masse n'agissent pas directement sur l'individu. Ils tendent à exercer leurs effets parmi un réseau de facteurs et d'influences intermédiaires et à travers ce réseau. Ces facteurs intermédiaires (de milieu, de situation, personnels, etc.) agissent de telle manière que la communication par les « mass media » tend à contribuer à leur action et à la renforcer plutôt qu'à exercer une influence causale

directe. Ce principe s'applique dans un vaste domaine et s'exerce sur des éléments tels que les tendances au comportement délinquant, les structures de vote politique, les attitudes à l'égard des questions sociales, etc.

Il serait faux néanmoins de donner l'impression que l'effet n'est jamais que de renforcer les influences existantes, car parfois dans certaines zones et pour certaines questions les facteurs intermédiaires peuvent ne pas jouer ou peuvent agir dans le même sens que la communication. Il n'est pas surprenant d'apprendre que les changements se produisent le plus souvent lorsque le message est de même nature que les valeurs préexistantes. Et lorsqu'il y a des lacunes à combler (lorsque les attitudes et valeurs appropriées font défaut) il est possible que ces lacunes puissent être comblées par les « mass media ». Ceci montre de nouveau que la communication par le moyen des « mass media » doit être étudiée dans le contexte social.

Comme nous l'avons vu, il n'est guère douteux que les attitudes et les valeurs peuvent être empruntées aux moyens de communication de masse ou influencées par eux, mais, en général, il semble que, lorsque nos attitudes et nos valeurs sont bien établies et sont considérées par nous comme fondamentales, nous avons tendance à résister et à élever des obstacles substantiels contre les changements.

On affirme parfois que le fait de trop insister sur cette manière de concevoir le rôle des « mass media » permet aux producteurs et aux autres responsables du contenu de la communication d'éviter leurs responsabilités. Ces personnes, affirme-t-on, se retranchent derrière le facteur de renforcement et déclinent ainsi la responsabilité des effets fâcheux en alléguant qu'elles ne font que répondre au besoin des téléspectateurs et renforcer les tendances que ceux-ci portent déjà en eux.

Il y a évidemment là un fond de vérité mais ces refus de responsabilités ne découlent pas nécessairement de la position scientifique, en matière sociale, car même si l'on ne considère que des arguments de renforcement on peut constater qu'il existe dans toute société des attitudes, des prédispositions et des tendances à certains comportements qu'il n'est pas jugé souhaitable de renforcer. Il semble raisonnable en conséquence d'émettre l'avis qu'au moins pour ces secteurs la société est en droit d'attendre des producteurs qu'ils assument leurs responsabilités.

Il est évident que si nous portons notre attention trop exclusivement sur l'étude des facteurs intermédiaires, nous risquons d'oublier que notre tâche principale consiste à examiner les effets

de la communication de masse. Cette préoccupation pourrait nous amener à négliger le fait tout aussi important que la communication de masse possède des qualités qui la distinguent des autres influences et qu'en vertu de ces qualités elle exerce probablement des effets caractéristiques. Il va sans dire que la nature exacte de ces effets reste à établir.

Les généralisations qui précèdent ne sont pas conçues comme devant être exhaustives, de nombreux aspects importants sont insuffisamment traités. Le plus important parmi ceux-ci est peut-être le rôle des communications de masse dans le processus général de socialisation. Lorsque nous parlons de renforcement, nous pensons souvent à une situation assez artificielle. Nous pouvons, par exemple, nous représenter un enfant d'âge donné, avec une série d'attitudes et de valeurs, exposé à une forme de communication qui peut influencer ou non de diverses façons sur celles-ci. Cette manière d'envisager l'influence de certaines formes de communication (politique par exemple) sur certaines attitudes et valeurs peut être satisfaisante en soi, mais ce n'est pas une manière satisfaisante d'envisager le rôle que jouent les moyens de communication de masse dans le développement général de l'enfant.

La plupart des études sur lesquelles sont fondées les généralisations ne portent pas sur les habitudes de communication des très jeunes enfants. Il importe que nous connaissions beaucoup mieux les premières utilisations que font les enfants des moyens de communication de masse. Nous pourrions par exemple demander : comment le cinéma et la télévision contribuent-ils à structurer la société et la culture pour les jeunes enfants ? Quelles fonctions précédemment remplies par d'autres institutions sont aujourd'hui exercées par les moyens de communication de masse ? Ces moyens de diffusion apportent-ils une nouvelle définition du rôle de la mère, du père, de la famille dans l'ensemble du processus de socialisation ? Bien qu'il puisse être fallacieux de donner une importance excessive aux facteurs intermédiaires, il importe pourtant de signaler leur rôle majeur et de situer l'étude dans son cadre social plus large. Faute de procéder ainsi on s'exposerait — et en fait on s'expose — à de nouveaux malentendus et à de nouvelles confusions. Cette carence peut conduire, par exemple, à faire des moyens de communication de masse des boucs émissaires chargés de tous les maux de la société ou à accorder une confiance indue aux politiques de censure.

Le danger le plus grave réside dans le fait que l'excès d'attention porté aux moyens de communication de masse comme sources des problèmes sociaux et la recommandation de poli-

tiques restrictives comme solution à ces problèmes peuvent aller à l'encontre du but recherché. L'attention peut être ainsi éloignée des véritables racines du problème, les énergies et les ressources peuvent être gaspillées et des batailles inutiles peuvent être livrées.

Le grand public, lorsqu'il pense au lien présumé entre les moyens de communication de masse et la délinquance, a tendance à supposer qu'il existe une relation directe entre les deux (p. ex. enseignement de valeurs antisociales ou de techniques criminelles, encouragement de l'agression, tendance pour le spectateur à s'identifier aux malfaiteurs, etc.); de meilleurs résultats pourraient cependant être obtenus en adoptant par exemple une orientation sociologique plus classique inspirée des théories anomiques de Durckheim, Merton et d'autres auteurs. Cette façon d'aborder le problème pourrait être particulièrement appropriée pour certaines formes de délits contre les biens (sans cesser d'être valable pour d'autres catégories de délits) car elle cherche la relation qui existe entre les objectifs, les buts de la société d'une part et les occasions légitimes offertes aux groupes au sein de la société pour atteindre ces objectifs d'autre part. Il est possible que les moyens de communication de masse puissent jouer un rôle très important à cet égard en soulignant à l'intention de tous les membres de la société, y compris ceux qui appartiennent aux groupes les moins favorisés, que les objectifs — dans ce cas les biens matériels — sont à la disposition de tous; la publicité pourrait être envisagée sous cet aspect. En outre les moyens de communication de masse peuvent aussi jouer un rôle en attirant l'attention sur le fait que dans la société contemporaine un statut peu élevé est généralement considéré comme illégitime. Les objectifs sont soulignés mais non les moyens, et l'on s'efforce de créer un mécontentement à l'égard du statu quo, pour aboutir à un « mécontentement constructif ».

Dans leur ensemble, ces influences peuvent être un sujet de préoccupation beaucoup plus important que la violence filmée ou les films traitant de comportements antisociaux. Mais évidemment ces influences ne se prêtent pas à la forme d'expériences qu'un grand nombre d'entre nous qualifient de systématiques et de disciplinées — dont les résultats mériteraient l'étiquette « scientifiques ».

La méthode expérimentale est importante, elle apporte sans aucun doute sa contribution à nos problèmes mais, dans les sciences sociales, nous devons toujours prendre garde à ne pas laisser définir la pertinence sociale en termes de disponibilité de

méthode. Il est très tentant de devenir précis et catégorique en ce qui concerne les inconséquents sociaux et sociologiques.

Ce qui précède devrait déjà montrer clairement que les discussions sur l'influence du cinéma et des autres moyens de communication de masse sont empreintes d'une tendance à la simplification excessive. Il convient de faire quelques autres observations au sujet de la complexité de ce processus. Il existe divers niveaux d'influences, par exemple :

1. le fait d'être présent dans une salle de cinéma ou d'y voir un film;
2. les effets du déplacement (changement d'activité);
3. les réactions;
4. les effets sur les valeurs, les connaissances et le comportement social.

Il existe une documentation importante et abondante aux trois premiers niveaux, mais c'est au quatrième (le plus important, de notre point de vue) que les informations font défaut et que les principales difficultés de recherche se présentent. Nous pouvons examiner de plus près les divers niveaux et distinguer trois catégories d'effets, à savoir l'effet immédiat, l'effet cumulatif (goutte à goutte) et l'effet latent (les attitudes peuvent être tout d'abord rejetées en raison du cadre, mais l'effet inhibiteur du cadre disparaît avec le temps et les changements).

Des distinctions peuvent également être établies entre diverses catégories d'acquisition de connaissances (par le film); à savoir :

1. acquisition accidentelle (« grapillage »), pas toujours immédiatement manifeste, mais extrêmement importante;
2. acquisition par la compréhension des mystères de la vie;
3. acquisition par la réception de connaissances sur le monde avec lequel nous n'avons pas de contact direct;
4. acquisition qui se rapporte aux valeurs, bien que, là encore, il faut noter que, dans ce secteur essentiel, il y a peu de preuves et plus de suppositions que de faits.

Après les généralisations, passons aux études qui se rapportent plus spécialement à notre mandat. Il a été indiqué plus haut que la plupart des recherches publiées en langue anglaise entraient dans la catégorie sociologie-sociopsychologie, mais cer-

taines études ne rentrent pas dans cette catégorie; nous les aborderons en premier lieu.

Les effets physiologiques

La revue allemande *Jugend-Film-Fernsehen* contient un résumé d'exposés médicaux sur l'influence du cinéma et de la télévision. Il en ressort qu'aucune lésion oculaire durable ne paraît être provoquée par le cinéma ou la télévision, mais que la fatigue et la douleur des yeux ne sont pas rares en raison de la tension excessive des muscles oculaires due à la fixation prolongée. On a également noté dans plusieurs pays un petit nombre de cas d'« épilepsie du téléspectateur », probablement provoquée par le rythme rapide des impulsions lumineuses. Certains cas analogues d'épilepsie causée par la luminosité d'un film de cinéma ont été enregistrés mais n'ont pas été entièrement expliqués. Enfin, plusieurs médecins pensent que la télévision et le cinéma sont physiologiquement contre-indiqués pour les jeunes enfants parce qu'ils entraînent des insomnies.

Lennart Levi a fait en Suède une série d'enquêtes sur la sécrétion d'hormones de tension (adrénaline et noradrénaline) dans l'urine à la suite de très fortes émotions causées par un film.

La présentation de séquences très fortement marquées par la violence et la cruauté a augmenté sensiblement la sécrétion de ces hormones dans des groupes différemment composés mais comprenant tous des hommes et des femmes. Ces sécrétions accrues ne se sont pas manifestées lors de la projection de films neutres sur le plan émotif. On n'a pas constaté non plus de différence de réaction entre les sujets cliniquement stables et les sujets cliniquement instables.

Toutefois, une autre expérience de la même série a montré que même une farce sans élément d'épouvante (*Charlie's Aunt*) donnait lieu aussi à un accroissement des sécrétions. On peut en déduire que cette méthode physiologique révèle manifestement l'intensité de l'émotion plutôt que sa nature.

Il est à noter que le film *491* interdit par la censure suédoise n'a provoqué aucune réaction physiologique sensible de ce genre, bien qu'il fût jugé particulièrement générateur de malaise.

La présentation d'une série de films pornographiques a accru la sécrétion d'adrénaline et de noradrénaline, mais plus pour les hommes que pour les femmes. Au contraire, un programme composé de scènes érotiques présentées sous un angle

agréablement romantique à un groupe d'employées n'a pas augmenté chez celles-ci la sécrétion d'hormones.

Les recherches consacrées aux effets physiologiques des films et émissions télévisées ne sont ni approfondies ni étendues et présentent certaines contradictions. Il est évident que certaines conditions sont plus favorables que d'autres, mais même la fatigue de la vue qui résulte d'une vision prolongée dans des conditions défectueuses peut être surmontée par un court repos. Il n'est pas démontré qu'il puisse en résulter des troubles de la vue ou d'autres effets physiques. En ce qui concerne la fatigue, la lassitude, etc., il semble probable que l'ambiance familiale ou d'autres facteurs qui n'ont aucun rapport avec l'émission ou la projection sont plus importants que le seul fait de regarder l'écran.

*Enfants inadaptés*¹

Une situation analogue se présente dans le cas des enfants inadaptés ou perturbés. De nombreux indices montrent que les enfants sont parfois effrayés par ce qu'ils voient sur le petit et le grand écrans (il ne faut pas confondre ce cas avec un effet caractériel à long terme) et des cas individuels d'hystérie et de traumatisme psychique ont été constatés. On a même constaté que l'écran pouvait contribuer à hâter la manifestation de certains troubles mentaux lorsque les préconditions appropriées étaient réunies. Rares cependant sont les chercheurs qui affirment que l'adaptation sociale ou la santé mentale d'un enfant peuvent être compromises par le cinéma ou par la télévision si l'équilibre de base n'est pas déjà précaire. La « situation » ou précondition est au moins aussi importante que le contenu, et la situation a ses racines dans la personnalité et le milieu de l'enfant. « La plupart des jeunes trouvent les relations personnelles immédiates plus stimulantes et plus satisfaisantes que le succédané animé qu'est l'image. L'intensité et la signification psychiques des réactions de l'enfant est liée aux satisfactions qu'il a dans le milieu de sa famille, de son école et de ses amis. »

Leif Furhammar signale que Paul Lammers a effectué une longue et systématique enquête sur la manière dont un groupe sélectionné d'enfants d'âge scolaire réagit à divers films et sur les effets plus durables liés à certains traits de caractère. Il a constaté que les enfants vifs, extravertis et s'adaptant facilement gardent rarement d'un film une impression susceptible de leur nuire. Toutefois, quelques-uns des enfants parmi les plus sen-

1. Cf. Annexe A, page 144.

sibles et les plus tranquilles en apparence manifestent certains troubles. Ceux qu'on nomme les « nerveux » constituent la catégorie la plus exposée. Ils se donnent avec fougue et enthousiasme au spectacle, mais ont du mal à oublier leurs impressions après le film; des cas de troubles du système neurovégétatif ont été constatés. Chez les enfants de cette catégorie, les suites les plus graves se manifestent par un sommeil agité, des rêves angoissés, des troubles de l'appétit et de la digestion, etc.

Les rapports entre l'influence du cinéma et les troubles psychiques ont fait en Suède l'objet d'une enquête, conduite par le professeur Sven Ahnsjö qui, vers le début de l'année 1965, a envoyé à tous les psychiatres du pays un questionnaire sur les cas où les médecins ont pu constater ou soupçonner de tels rapports. Cinq cent quarante réponses lui sont parvenues, ce chiffre représentant 90 % du nombre des questionnaires envoyés.

Parmi les psychiatres s'occupant d'adultes, 90,4 % ont répondu qu'ils n'avaient constaté aucun cas témoignant d'une séquelle directe d'impressions reçues au cinéma et 73,3 % ont répondu non à la question de savoir s'il y avait une relation de cause à effet entre le cinéma et les troubles psychiques. Les pourcentages correspondants pour les psychiatres s'occupant d'enfants et de jeunes gens ont été 73,3 % et 55 % respectivement.

Les résultats de l'enquête du professeur Ahnsjö peuvent être fort intéressants aux fins de la présente étude. Les cas où les psychiatres d'enfants et de jeunes ont constaté une influence du cinéma se rapportent essentiellement à l'âge préscolaire ou aux premières années de l'âge scolaire et les symptômes observés sont l'inquiétude, l'agitation, les insomnies, etc. En général, les symptômes décelés paraissent s'être manifestés chez les sujets prédisposés à les ressentir, mais il semble que ces enfants évitent souvent d'aller voir les films qui provoquent en eux ces commotions. Il ressort également de l'enquête que les psychiatres criminalistes ont rarement noté un lien quelconque entre les impressions reçues au cinéma et les infractions commises. La plupart sont d'avis que l'influence d'ensemble du cinéma sur l'attitude générale des jeunes à l'égard de la vie est plus importante que l'effet de choc produit par tel film isolé.

Certaines réponses ont attribué au cinéma une influence nettement nocive. Ont été cités à l'appui de cette thèse : un cas de bégaïement causé par un film d'épouvante, un cas où les réactions ont été « presque psychotiques » et, chez une jeune fille de 21 ans, une tentative de suicide considérée comme directement liée à une émotion provoquée par un film. Plusieurs cas

ont aussi été cités pour lesquels il paraissait plus ou moins certain que les impressions reçues au cinéma étaient au nombre des causes des infractions commises.

Enfin, l'enquête a montré que les cas indiqués d'influence « critique » du cinéma ne se rapportaient en aucune manière aux mêmes types de films. « Dans chaque cas, les symptômes pathologiques ou les dérèglements du comportement semblent s'être manifestés en présence de films en apparence tout à fait inoffensifs. »

Spectacles d'évasion

Ce titre même pose à certains égards une pétition de principe. Comment définir le spectacle d'évasion? Les analyses du contenu ont souvent été insuffisantes et les catégories utilisées ont été surimposées; souvent elles ne présentaient aucun lien avec des catégories de perception, d'interprétation, de rétention et d'effet. Parler simplement en termes de spectacle ou de contenu d'évasion obscurcit les vrais problèmes. Un individu peut aborder un film avec un besoin d'évasion, mais le besoin peut être satisfait ou ne pas l'être par le spectacle. D'autre part, une personne qui ne ressent pas ce besoin avant le spectacle peut le ressentir à la vue d'un film et éprouver une satisfaction d'évasion. Chercher ne signifie pas nécessairement trouver et, comme nous le savons tous, dans certaines situations, nous trouvons parfois plus que nous demandions.

Cependant, de nombreuses analyses de contenu indiquent que les films et spectacles télévisés dépeignent souvent un monde « irréel » et apparemment, par ce fait même, attirent un grand nombre de personnes. Cette catégorie de spectacle a été parfois excusée comme étant inoffensive ou louée comme offrant des occasions de détente, et parfois condamnée comme faisant perdre de vue les réalités de la vie et suscitant l'apathie sociale. Il ne semble pas douteux que le contenu des spectacles d'évasion puisse offrir pour différentes personnes, selon les situations, des possibilités diverses (par exemple, de libération affective et de détente, de stimulation de l'imagination, de satisfactions de remplacement, de conversations sociales et d'avis indirects sur les problèmes de la vie réelle). De toute évidence, les fonctions remplies par ce genre de spectacle et ses effets dépendent des besoins que les individus cherchent à satisfaire. Sur le plan social, les fonctions indiquées ci-dessus sont jugées par certains comme étant souhaitables, et par d'autres comme étant malsaines. Ces différentes évaluations dépendent en partie des jugements de valeurs de ceux qui effectuent les évaluations et en partie de la

mesure dans laquelle le spectacle produit certaines valeurs et attitudes ou attire simplement ceux qui les possèdent déjà.

Il semble que l'on ait tendance dans certains milieux à souligner que le spectacle d'évasion ne crée pas des attitudes et des valeurs. Ceux qui manifestent cette tendance, se refusent souvent à reconnaître que, même s'il en est ainsi, ces spectacles n'offrent certainement pas toujours une solution au besoin du moment. En fait, le spectacle d'évasion paraît souvent faire obstacle à la solution réelle des problèmes qui ont tout d'abord incité l'individu à le rechercher.

Lyle, Schramm et Parker ont constaté que, parfois, la télévision amène certains enfants à se retrancher largement de la vie; dans la majorité des cas cependant, le retrait de l'enfant n'est qu'une retraite dans le domaine de l'imagination et le retour aux règles normales de comportement se fait sans difficulté. Apparemment, aucune étude psychiatrique sérieuse ne démontre que la symptomatologie schizoïde se soit aggravée avec le développement de la télévision; mais cela ne nous autorise pas à éluder les questions simplement parce que nous ne possédons pas toutes les réponses. Nous n'avons certainement pas le droit de supposer que nous serions satisfaits des réponses, si elles nous étaient données. Il est peu probable qu'un enfant intelligent et stable, ayant un bon entourage et un foyer relativement harmonieux, aille chercher un refuge dans les spectacles d'évasion; mais le jeune à personnalité schizoïde, qui tend à éviter les relations intimes, à vivre replié sur lui-même et à se plonger dans les rêveries et les fantasmes peut se réfugier dans ces spectacles pour échapper aux efforts imposés par les relations et y trouver un véhicule pour les expériences de l'imagination. On ne peut pas dire que les spectacles d'évasion produisent des résultats bons ou mauvais; mais on peut dire qu'ils peuvent difficilement aider à résoudre des problèmes, qu'ils peuvent renforcer certaines tendances, rendre les solutions plus difficiles et « compléter la mosaïque psychique » des personnalités de type schizoïde.

Plusieurs études indiquent que l'usage abusif de ce moyen d'évasion est associé à des tendances à l'angoisse, à l'inadaptation sociale et à la frustration. En conséquence, bien que nous puissions admettre que cette forme de « media » ne semble pas être la cause déterminante d'un mode de vie particulier, nous devons rappeler qu'elle sert les besoins psychologiques et renforce les modes de vie qui caractérisent déjà son audience. Les résultats ne sont pas toujours nécessairement souhaitables ou bénéfiques du point de vue social, et dans notre société les groupes ou les individus qui manifestent des troubles ou y sont

prédisposés peuvent être plus nombreux que nous ne sommes disposés à l'admettre. Nous avons certainement besoin d'en savoir davantage sur les effets des films et des émissions télévisées sur des enfants agressifs et frustrés et il importe que nous identifions ces groupes ainsi que les autres groupes « prédisposés » de notre société.

Passivité et dépendance

Les données dont on dispose sur ces effets sont rares et parfois contradictoires. La passivité, de même que l'absence d'initiative, la diminution de l'intérêt et de l'activité et celle des facultés critiques ont été associées à une forte consommation des spectacles présentés sur l'écran. Il paraît vraisemblable aussi que les sujets passifs aussi bien que les sujets actifs utilisent tous les moyens de grande diffusion de façon sélective pour renforcer leurs propres orientations ou celles qui ont été suscitées en eux par d'autres causes. Les conséquences ne sont pas toujours satisfaisantes, mais avant de pouvoir énoncer une opinion définitive, nous devons identifier les groupes et les individus selon l'usage qu'ils font des spectacles auxquels ils assistent.

Le cinéma et l'érotisme

Il est curieux de constater que la recherche a peu à dire sur le rapport entre le film et la sexualité, malgré le vif intérêt que manifeste le public à l'égard de ce sujet.

Hallermann et Gershaw citent un cas isolé dans lequel la vue d'un film semble avoir été une incitation au viol. Les enquêtes de Levi mentionnées ci-dessus à propos des effets physiologiques concernent aussi la présente question.

Enfin, il faut citer le compte rendu de W. Brudnys fondé sur les expériences d'un groupe de chercheurs munichoïses et concernant les réactions de l'enfant devant des scènes érotiques. En général, ces scènes n'intéressent pas les enfants jusqu'à l'âge qui précède la puberté, bien que ce manque d'intérêt se manifeste très différemment selon la nature des enfants. Une certaine excitation physiologique semble néanmoins ce produire dans quelques cas exceptionnels. Mais il est à noter que les films sur lesquels ces constatations reposent ne comportaient guère de descriptions osées de scènes sexuelles. Ces expériences ne nous renseignent pas sur la façon dont les enfants réagiraient devant des scènes d'amour plus intimes ou violentes.

Le cinéma et la délinquance. Violence et agression filmées

La télévision, le cinéma, la radio, les bandes dessinées et les journaux, ainsi que la littérature bon marché ont tous été accusés de pousser au crime, à l'immoralité et à diverses formes de dérèglement¹. En général, les raisons de cette recherche d'un bouc émissaire ne sont pas difficiles à trouver, mais quel qu'en puisse être l'intérêt, l'analyse de ces raisons ne nous intéresse pas directement. Notre objet est de passer en revue ce qui est établi au sujet des rapports entre certaines scènes présentées au cinéma ou à la télévision et diverses formes de déviation et de comportement agressif ou violent.

Il convient de noter que le débat général sur les effets des « mass media » est rarement bien documenté. Cet aspect particulier du débat est si passionnel qu'il tend à être encore moins objectivement examiné que les aspects précédents. Cette discussion mal fondée est caractérisée notamment par :

1. l'utilisation abusive de modèles de communication trop simplifiés;
2. l'utilisation de catégories passe-partout à peu près dénuées de sens, comme la violence et l'agressivité sans que soient établis dans la définition, les distinctions et les raffinements suffisants. Cette insuffisance des catégories s'applique tant au contenu du film ou de l'émission qu'à la réaction du spectateur;
3. la tendance populaire à assimiler le contenu à l'effet;
4. l'inaptitude manifeste à distinguer plusieurs niveaux d'effets;
5. la tendance à ignorer les variables qui interviennent dans le processus de communication, telles que les relations personnelles, les affiliations à un groupe, les expériences antérieures, les conditions socio-économiques, etc.

La thèse selon laquelle le fait d'assister à des films ou à des émissions qualifiés de violents selon les critères conventionnels, doit nécessairement avoir des « effets néfastes », ne résiste pas à une analyse approfondie. Il en est de même de la thèse selon laquelle il existerait un vague rapport entre l'accroissement de

1. Il est intéressant de noter que Furhammar, citant les chercheurs suédois Börgeson et Lorentzson, écrit : « Voir dans le cinéma une cause de délinquance signifie simplement éluder l'examen approfondi de la question en fournissant une explication simpliste de ce qui en fait est le résultat d'un enchevêtrement complexe de causes. »

la délinquance et le développement des moyens de grande diffusion.

La relation est beaucoup plus subtile et complexe, car il faut tenir compte d'un grand nombre de variables. Lorsqu'on les compare aux enfants bien adaptés, les enfants inadaptés accusent une préférence marquée pour les lectures et les spectacles violents et semblent en tirer une satisfaction particulière. Les problèmes de ces enfants inadaptés sont entretenus plutôt que résolus par cette expérience. En outre, des indices supplémentaires renforcent l'idée qu'il existe un lien entre la frustration (dans ce cas, à la suite de relations peu satisfaisantes entre égaux dans le groupe) et un intérêt accentué pour les lectures et les spectacles violents. (Il serait utile que nous soyons mieux informés du caractère, du degré et de la mesure de la frustration et de l'inadaptation dans notre société.) La représentation du crime et de la violence ne constitue pas nécessairement un facteur essentiel de conduite violente, mais elle tend à renforcer un comportement déjà existant et paraît intensifier les difficultés des enfants frustrés et inadaptés.

A propos de la recherche en Italie, Marta Monfredini écrit qu'une recherche scientifiquement acceptable sur le cinéma en tant que cause de la délinquance se heurte à de nombreux obstacles pratiques, peut-être insurmontables, du fait qu'il est difficile de définir les variables en cause, d'identifier les groupes de contrôle adéquats et de maîtriser la multiplicité des facteurs qui agissent concomitamment.

Les recherches effectuées jusqu'ici dans ce secteur, ont montré que la fascination particulière au film a surtout prise sur les enfants et les adolescents déjà inadaptés, souffrant de troubles caractériels ou manifestant des signes de prédélinquance d'où le fait, constaté à plusieurs reprises, que ce sont justement les sujets les plus inadaptés qui font le plus abondant usage des moyens audio-visuels; si bien que la forte fréquentation du cinéma serait plutôt un symptôme qu'une cause de la délinquance.

Il est très rare que l'on puisse voir dans les moyens d'information de grande diffusion une cause directe de délinquance, mais il existe un certain nombre de situations dans lesquelles ils pourraient encourager la violence. Certains enfants apportent l'agression à l'écran, d'autres arrivent avec un penchant à s'identifier facilement à leurs idoles et la volonté de faire leurs habitudes et les aventures fantastiques de celles-ci. Il est très probable que l'écran n'est pas la cause de ces prédispositions, mais il ne faut pas oublier qu'il fournit des modèles. Les

jeunes psychopathes aux relations superficielles et à la conscience déficiente, peu sûrs d'eux-mêmes et n'ayant aucun sentiment de sécurité, peuvent modeler leur conduite sur celle des criminels qui sont représentés à l'écran et se laisser entraîner à la révolte. D'autres sujets, à tendances psychotiques, peuvent trouver dans un spectacle la goutte d'eau qui fait déborder le vase — une impulsion décisive à des élans agressifs qui ne sont jamais loin de la surface et qui attendent l'occasion de faire irruption.

Maria Croce écrit, au sujet de certaines recherches effectuées en Italie par E. A. Funari :

« Il est de fait que les enfants et les adolescents sont plus accessibles à l'action suggestive et ce fait justifie que certains films qui ne sont pas néfastes pour l'adulte soient jugés dangereux pour les mineurs. »

En ce qui concerne l'action suggestive des facteurs érotiques, l'auteur avance l'hypothèse que l'exaltation des composantes visuelles favorise, chez les adolescents surtout, un développement anormal de l'instinct sexuel. Bien plus préoccupante cependant semble être l'action suggestive des facteurs agressifs sur une disposition naturelle à la violence, plus ou moins réprimée, qui se produit surtout lorsque l'exécution d'une action violente est représentée d'une façon concrète, car ce sont les attitudes et les mouvements corporels qui se reproduisent de la manière la plus automatique.

L'effet suggestif peut être atténué si les mouvements exécutés pour accomplir l'acte de violence sont représentés comme des signes d'habileté ou si l'acte semble mécanique, comme exécuté par des marionnettes, ou encore lorsque certaines techniques de dessins animés permettent de représenter l'action agressive à son point culminant de façon à avoir un effet cathartique annulant immédiatement l'effet suggestif par la suppression soudaine des conséquences mêmes de l'acte violent.

Se fondant sur cette série de spéculations, l'auteur estime qu'il existe un problème de la protection du public contre l'action suggestive du cinéma et par conséquent également un problème de censure, laquelle devrait être exercée avec l'aide de spécialistes à la fois techniciens et psychologues, ou mieux encore grâce à un système qui permettrait aux experts d'exprimer leur avis.

Maria Croce écrit aussi à propos d'un article de Lebovici :

« Le film doit cependant être considéré comme un phénomène social parmi d'autres, qui agit en liaison avec tout un

ensemble de facteurs neurobiologiques et affectifs de la délinquance. La cause immédiate d'une infraction donnée peut être que l'adolescent a vu à l'écran un certain spectacle ou a obtenu par l'intermédiaire de celui-ci des informations sur certaines techniques criminelles, surtout s'il se trouvait à ce moment dans des conditions de passivité, de suggestibilité ou d'ambivalence affective. Mais dans ce cas le film ne représente rien de plus qu'un facteur de circonstance, en l'absence duquel d'autres facteurs seraient intervenus pour déterminer le passage à la délinquance. »

Bien qu'il paraisse évident qu'une forte fréquentation du cinéma ne constitue pas une cause suffisante ou majeure de délinquance, certains travaux semblent montrer que les délinquants sont de grands « consommateurs » de spectacles filmés ou télévisés. La majorité des indices porterait à conclure qu'une forte dose de violence dans les divers « mass media », si elle ne constitue pas une cause déterminante de crime ou de délinquance, augmente les probabilités que certains membres de l'assistance adoptent un comportement agressif dans une situation ultérieure. Le caractère précis de cette manifestation agressive n'est cependant que rarement indiqué. Il convient d'ailleurs de souligner que tout comportement agressif n'est pas nécessairement antisocial; la société rend légitimes certaines formes d'agression. Les recherches dans ce domaine doivent porter plus d'attention aux occasions « légitimes » d'expression de l'agressivité et au contexte social.

Dans l'ensemble, les chercheurs sont actuellement presque unanimes à estimer que la théorie de l'effet d'apprentissage (learning theory) a plus de poids que celle de l'effet de catharsis. « Nous savons que les enfants qui montrent une forte agressivité sont particulièrement attirés par les programmes de violence à la télévision. Si la télévision alimente au lieu de diminuer les tendances agressives de l'enfant et si elle leur donne des idées pour commettre des agressions à coups de poing, à coups de couteau ou à coups de revolver, l'occasion se présentera peut-être de le faire lorsqu'ils seront en colère. Nous supposons que le cas ne se produit pas souvent, car les normes sociales leur apprennent à ne pas se conduire de cette manière. Mais nous avons certainement peu de raisons de penser que les programmes de violences à la télévision réduisent les probabilités de violence dans la vie réelle. »

La majeure partie des données fournies à l'appui de la « théorie de l'effet d'apprentissage » provient des expériences du type de celles qu'ont effectuées Berkowitz-Bendura et il faut

admettre que ces expériences sont, à maints égards, limitées. Toute enquête expérimentale en laboratoire présente dans ce domaine de nombreux inconvénients. La situation en laboratoire peut être contrôlée mais, en de nombreux cas, le contrôle ne porte que sur une partie infime de la vie. Elle ne peut procurer que très peu d'informations sur les effets cumulatifs et les effets constatés et mesurés en laboratoire ne présentent pas nécessairement beaucoup de rapports avec les conditions extérieures. Les perfectionnements de l'expérimentation, un plan rigoureux et une précision méthodologique en laboratoire ne signifient pas nécessairement qu'on apprendra beaucoup sur le comportement de l'individu ou des groupes dans des situations sociales. Il est extrêmement difficile, dans les sciences sociales, de généraliser à partir d'études faites en laboratoire et nous ferions bien d'en tenir compte dans nos délibérations. Heureusement, il semblerait que certains expérimentateurs commencent à concevoir leurs travaux expérimentaux de recherche sur les « mass media » de manière à éviter certaines de ces embûches; d'autres indications intéressantes montrent que des tentatives sont faites pour définir une méthode hybride reliant les travaux sur le terrain et les travaux en laboratoire.

Ces formes particulières d'expériences conduites dans le cadre de la théorie de l'effet d'apprentissage sont aussi exposées à d'autres critiques et certains chercheurs ont parfois déclaré ne pas se préoccuper, en dernier ressort, du caractère pertinent de leurs travaux sur le plan social. En outre, les résultats ne tiennent pas compte des différences individuelles de personnalités; le cadre expérimental comporte de nombreux éléments artificiels et il est, comme on pouvait s'y attendre, trop éloigné de la réalité complexe des situations qui se présentent sur le plan social.

En Italie, Ancona a récemment procédé à des recherches filmologiques d'ordre expérimental en vue d'étudier les deux types d'effet que le film peut provoquer : l'accumulation et la libération de l'agressivité.

Une recherche d'Ancona et Bertini (1962) a montré que la vision d'un film très dynamique du genre western (*Ombre Rose*) abaissait considérablement le niveau d'une charge agressive hostile accumulée artificiellement chez un groupe de sujets en leur lisant, avant la projection du film, un passage très révoltant. Dans une recherche ultérieure (1963), où le film est étudié comme instrument régulateur de l'agressivité productrice, Ancona a trouvé que le fait de voir un film avait une incidence directe et puissante sur l'énergie mentale du spectateur, dont elle abaissait l'intensité lorsque le film représentait des actions pro-

ductives riches d'initiative et tournées vers le succès (fonction cathartique) et dont elle élevait au contraire l'intensité lorsque le film présentait des caractéristiques dynamiques opposées (accumulation de l'agressivité productive).

M. A. Croce (1964), utilisant la technique expérimentale adoptée par Ancona dans les recherches mentionnées ci-dessus, a entrepris de déterminer l'influence de films à contenu thématique divers sur l'« aspiration au pouvoir ». Son enquête a montré que la participation à l'action d'un film donnant une représentation intensément dynamique du désir de puissance provoquait un abaissement notable du niveau de motivation personnelle, tandis que la vue d'un film pauvre en cette sorte de dynamisme provoquait l'effet opposé, élevant de manière sensible le niveau de motivation du sujet lui-même. Ces résultats sont une nouvelle confirmation de l'hypothèse selon laquelle le film peut être employé non seulement comme instrument régulateur de l'agressivité productive, mais aussi comme moyen de stabiliser l'agressivité hostile.

Cet ensemble de recherches a été effectué avec des sujets adultes (étudiants d'université de sexe masculin).

Dans une de leurs recherches (1965), Ancona et Fontanesi ont analysé les relations dynamiques entre l'effet cathartique et l'effet frustratoire d'une représentation cinématographique ayant un effet stimulant sur le plan émotif. Les résultats obtenus ont démontré que, pour la population spéciale examinée (délinquants en détention), une participation consciente subjective et en majeure partie extériorisée permettait au film d'exercer une action cathartique. Lorsque la participation était intériorisée et n'était pas consciemment ressentie, le film exerçait au contraire une action d'accumulation de l'agressivité. Il a en outre été démontré que les divers modes de participation devaient être attribués à la force et à l'organisation dynamique de la personnalité du spectateur. Plus l'ego du sujet est fort et organisé, plus le stimulus émotif, même s'il est frustratoire, peut être l'occasion d'une délibération par catharsis plutôt que d'une accumulation de tension émotive. Le contraire se produit lorsque l'ego du spectateur est faible et que les impulsions agressives s'y infiltrent et y puisent leur couleur.

L'auteur estime toutefois qu'en raison du nombre restreint de sujets examinés et de leurs caractéristiques particulières, il importe de contrôler et de confirmer les conclusions obtenues avant de les adopter définitivement.

Quelques expériences récentes apportent un appui à la théorie

de l'« effet de catharsis » mais, si l'on est surpris de cette contradiction apparente, un examen plus approfondi des expériences faites à ce sujet indique que, même dans ces expériences, les expressions de « violence » et « agression » peuvent s'appliquer à plusieurs éléments différents. Pour Berkowitz, le degré d'agressivité se mesure en termes de réaction vis-à-vis d'une personne qui a frustré le sujet, alors que pour ceux (par exemple, Ancona) qui appuient la thèse de l'« effet de catharsis », l'agression est définie par la réponse aux tests, l'accent étant placé davantage sur la réaction au film que sur la source de la frustration. Il existe de nombreux types d'agressivité (la violence peut être définie de plusieurs manières) et les résultats expérimentaux seront évidemment influencés par les définitions opérationnelles employées : un argument de plus en faveur de définitions plus nettes et plus précises et de concepts plus rigoureux.

Certains des travaux les plus intéressants dans ce domaine viennent d'Australie. Ces travaux établissent des distinctions en ce qui concerne tant les catégories de violence que les catégories de réactions. Ils n'appuient ni la « théorie de la catharsis » ni celle « de l'apprentissage » citées plus haut, mais les conclusions formulées suggèrent que l'enfant peut éprouver un réflexe de défense perceptif pour se protéger du choc et de l'angoisse provoqués par des films violents, « une sorte de sauvegarde naturelle fonctionnant pour protéger le spectateur adolescent typique des scènes de drame et de crime contre les effets de la tension ». Selon ces travaux, il est possible que les enfants qui voient des spectacles de crimes acquièrent une insensibilité et une réaction stéréotypée vis-à-vis des événements violents de la vie réelle.

Certains sociologues se sont livrés à d'autres conjectures. Ils soutiennent que les moyens d'information de grande diffusion ont beaucoup contribué à modifier notre attitude vis-à-vis de la délinquance, à apporter à la société une nouvelle structure de valeurs, en diffusant les informations et en offrant des modèles pour nos dérèglements sociaux. Ils affirment que les « mass media » exagèrent la portée et la fréquence du crime, dramatisent à l'excès la violence et lui portent trop d'attention, donnent à ceux qui sont animés de dispositions antisociales des fantaisies déréglées, stimulent et satisfont les dispositions criminelles, le goût de la violence et des sensations fortes, la sensualité, paralysent l'esprit critique, consacrent des comportements morbides et tendent à faire accepter les dérèglements, conférant à toutes choses un caractère impersonnel et anonyme. Ils affirment en outre que ces moyens d'information des masses présentent ainsi des valeurs en contraste brutal avec les valeurs enracinées dans

nos institutions sociales actuelles¹ — famille, lieu de travail, école, tribunaux, église — et dans nos relations sociales. Ils apportent aussi des idées et des informations techniques sur l'activité criminelle à ceux qui ont des dispositions au crime et, en tant qu'agents de diffusion culturelle, ils transmettent des idées criminelles d'une société à une autre, fournissant ainsi de nouvelles formes d'expression à la déviation sociale.

En outre, disent-ils, les moyens de grande diffusion ont créé de nouvelles valeurs pour ce que sont, à leurs yeux, les informations méritant d'être diffusées (c'est-à-dire l'activité déviationniste) et, ce faisant, ont contribué à créer une plus grande tolérance vis-à-vis du comportement déviationniste et des programmes de caractère licencieux, « stimulant ». En outre, les moyens de grande information apportent au criminel le prestige de la publicité; ils créent un type de héros délinquant et présentent le comportement déviationniste comme un élément de la culture des jeunes avec certaines associations romantiques et « progressistes », de sorte qu'il peut être accepté comme un défi légitime à l'ordre social existant. C'est là une accusation très grave au sujet de questions qui ne peuvent être aisément mesurées et évaluées et il importe de noter qu'elle s'appuie sur des preuves assez faibles.

D'autre part, Francesco Alberoni (*L'élite senza potere. Ricerca sociologica sul divismo*, 1963) affirme que les effets du culte de la vedette de cinéma sont confinés à certains secteurs du comportement et ne compromettent pas, comme il pourrait ressortir d'une analyse superficielle, les valeurs fondamentales.

De récentes recherches sur les jeunes et les adolescents (cf. Guido Baglioni, *I giovani nella società industriale*, 1962) ont montré que l'intérêt passionné porté aux vedettes et leurs exemples souvent peu édifiants, n'ont pas empêché la consolidation de certaines valeurs, telles les valeurs communautaires et familiales, qui auraient sans aucun doute été compromises si les vedettes avaient servi de modèles de comportement. Ainsi, celles-ci offrent moins des exemples de conduite qu'une vision des hauteurs qu'on peut atteindre, satisfaisant ainsi à des expériences imaginaires et, partant, à l'évasion.

1. Monfredini se réfère à certains travaux de P. G. Grasso qui souligne qu'avant tout le cinéma, en tant que forme de distraction, enlève en partie à la famille sa fonction récréative traditionnelle. Il observe en outre que le monde du cinéma, avec ses valeurs, ses modèles et ses solutions, s'oppose habituellement aux valeurs traditionnelles de la famille qui est ainsi menacée aussi bien dans sa structure que dans son mode de vie.

Maria Croce écrit au sujet de la recherche en Italie :

« A travers le cinéma, le spectateur aspire inconsciemment à satisfaire d'une manière inoffensive, sans sentiment de culpabilité, les tendances érotiques et les impulsions agressives qui, normalement, sont si bien réprimées qu'elles en deviennent pratiquement imperceptibles. Cette satisfaction par le film de tendances prohibées peut avoir sur le comportement instinctif deux effets opposés qui peuvent être techniquement définis comme un effet cathartique et un effet suggestif. L'effet cathartique se produit lorsque le spectateur, par le fait même qu'il regarde le film, peut libérer certaines énergies instinctives réprimées. L'effet suggestif se réalise lorsque les identifications se prolongent au-delà du spectacle et que le spectateur reste sous l'influence des attitudes et comportements des personnages du film, au point de les reproduire de façon mécanique et automatique après les avoir vécus par identification durant le spectacle. Les deux effets opposés sont à mettre en relation avec la personnalité des spectateurs; ceux qui conservent intacte la possibilité de s'abandonner au film et de s'en détacher à n'importe quel moment, en distinguant la réalité filmique de la réalité effective, peuvent bénéficier de l'effet cathartique. L'effet suggestif peut prédominer chez les sujets qui ont une moindre possibilité de prendre leur distance à l'égard de l'événement filmique, en reconnaissant qu'il était purement vécu par imagination : ce sont les enfants et les adolescents qui sont le plus exposés à l'effet suggestif du film, précisément parce qu'ils distinguent moins bien le domaine de l'imagination de celui de la réalité. »

Il a été suggéré que les travaux australiens précédemment mentionnés confirmaient une version *plus subtile* de la théorie de la catharsis. L'enfant et l'adolescent projettent leurs problèmes personnels, même subconscients, dans le film. Le spectateur reçoit les moyens d'exprimer et de traduire ses conflits. Dans ce cas, la « catharsis » résulte de la conjonction de certains mécanismes, les uns dynamiques ou expressifs, les autres restrictifs. Ces travaux confirment aussi qu'il est fort possible que les généralisations sur la violence ne soient pas valables et ils appuient ceux qui soulignent l'importance du genre cinématographique et du cadre de présentation dans l'étude des effets.

En général, la recherche effectuée dans les pays de langue anglaise n'apporte pas un appui considérable à la théorie de l'effet cathartique, bien que la discussion de la télévision ou du cinéma en tant que catharsis des impulsions agressives ne puisse être appliquée aux enfants considérés *en masse*. Même si nous admettons que, pour certains enfants dans certaines situations

l'effet de catharsis peut être admis, nous pouvons considérer que, pour d'autres, c'est l'effet de stimulation de l'agressivité qui peut l'être.

En outre, nous ne devons pas oublier qu'il existe des facteurs tels que l'imitation et l'acquisition accidentelle de connaissances. La télévision et le cinéma sont immédiatement disponibles; ils peuvent constituer de bons professeurs et, dans certaines circonstances, ils peuvent combiner l'enseignement d'un comportement violent avec l'incitation à l'agression.

La conclusion de Berkowitz selon laquelle « l'agression justifiée » filmée (le méchant recevant ce qu'il mérite) augmente le niveau d'agressions chez ceux qui regardent le film (légitimité de la punition des méchants dans leur propre vie) a été critiquée pour le motif que le cadre moral de présentation du film n'est pas suffisamment soigné dans l'expérience. Cependant, en dépit de cette limite et de certaines autres citées plus haut, il n'est certainement pas valable de surimposer des catégories d'adultes, de présumer que le contexte est pleinement apprécié ou que les « fins heureuses » justifient toutes les intrigues, toutes les violences et toutes les séries de valeurs et d'aptitude. « Les enfants sont susceptibles d'être influencés, d'adopter et d'imiter tout ce qu'ils voient et ce qu'ils voient est déterminé par le contenu du programme autant que par leurs intérêts, leurs impulsions et leurs expériences. »

Nous avons vu plus haut que certains experts estiment que nous avons très peu à dire du cinéma et de ses effets. Les auteurs de la « Télévision pour les enfants » ne sont cependant pas aussi réservés, comme l'indique la citation suivante :

« Des programmes peuvent effrayer les enfants et ils les effraient, mais ce fait est probablement dû davantage au traitement du programme qu'à son contenu. De très jeunes enfants peuvent être bouleversés par un western conventionnel, mais ils apprennent rapidement les conventions inhérentes au format traditionnel d'un western et, une fois qu'ils les ont apprises, la part qu'ils prennent au spectacle est comparable à la participation à une cérémonie. Lorsqu'un enfant d'âge scolaire est effrayé par un western, c'est l'enfant qui apporte le potentiel de frayeur au programme. Dans les pièces de meurtres et de détectives et dans les westerns pour adultes, plusieurs facteurs se combinent pour encourager la crainte. Le décor n'est pas l'Ouest sauvage inconnu, mais les immeubles de la ville et de la cité; l'éclairage est fréquemment terrifiant; le mouvement de la caméra avec des gros plans fréquents et durables amplifie le danger et l'accompagne-

ment musical augmente l'intensité de l'émotion. Les héros, les victimes et les méchants ne sont pas immédiatement identifiés, et le méchant de la pièce peut souvent être une personne avec laquelle le spectateur peut s'identifier et s'identifie parce qu'on l'a rendu sympathique. La violence kaléidoscopique et le barrage de balles dans le « western sauvage » produisent peu d'effet. Mais la menace ou l'agression contre un être avec lequel l'enfant s'identifie ou pour lequel il éprouve des sentiments de loyauté, qu'il s'agisse d'un homme ou d'un animal, peut avoir des effets terrifiants. Le potentiel de terreur réside dans le programme, non chez l'enfant. Et si l'enfant peut éprouver une émotion dans le suspense et la tension, il ne peut la supporter que s'il sait que la situation sera contrôlée. Les enfants explorent l'inconnu, le redoutable, le dangereux, s'ils ont l'assurance qu'ils pourront contrôler la situation et que le résultat sera favorable, car ils développent et éprouvent ainsi leur compétence. Il faut du talent chez l'écrivain, le producteur et l'acteur pour communiquer, souvent par des moyens subtils, la suggestion que la situation ne sera pas incontrôlable. Les classiques et les contes de fée peuvent exercer de tels effets, autant que les drames de détectives, mais en général, plus l'enfant s'identifie étroitement à l'action, plus il sera sensible. »

La possibilité d'une augmentation de l'agressivité directement exprimée chez l'enfant qui, pendant une certaine période, voit des scènes d'agression filmées semble dépendre de facteurs tels que :

- a) un rapport étroit entre le film ou une partie du film et la vie sociale de l'enfant, ce qui facilite l'identification;
- b) la possibilité de voir le film sans que soit évoquée l'anxiété qui contrôle son expression personnelle;
- c) l'association ou la non-association du programme aux genres de conflits que connaît l'enfant;
- d) l'aptitude au détachement et à la discrimination;
- e) certains éléments cinématographiques, genre, méthode de présentation, etc.

La situation est donc loin d'être entièrement obscure. De grands progrès ont été accomplis dans la recherche sur les « mass media » et, bien que nous ne possédions certainement pas des réponses à toutes les questions, il importe de noter que la recherche récente nous permet au moins de poser des questions appropriées.

Wilbur Schramm a observé que la recherche sur les moyens de communication de masse est allée à peu près aussi loin que possible dans son utilisation des méthodes d'enquête et que des progrès importants ne résulteront probablement que de l'amélioration de la méthode expérimentale. Nous avons vu cependant que la méthode expérimentale, de même que l'enquête a ses limites et qu'il sera nécessaire, pour accomplir des progrès, de mettre au point une méthode plus subtile et plus générale.

L'article d'André Glücksmann¹ contient certaines suggestions intéressantes et le premier rapport d'activité du Comité de recherche sur la télévision (Grande-Bretagne)² esquisse des politiques et des stratégies possibles de recherche. Ces deux exposés indiquent notamment la nécessité d'une méthode plus réellement sociologique capable de saisir la véritable nature, l'essence et la complexité du processus de communication dans le cadre social plus large.

ANNEXE A

Résumé des recherches concernant les sujets psychopathes

présenté par Maria Angela Croce

La présente annexe traite des recherches consacrées aux effets spécifiques de l'information visuelle sur les malades mentaux ou neurotiques et aux effets psychopathologiques possibles des moyens audio-visuels.

Les phénomènes d'angoisse dus au cinéma ont été étudiés par Musatti entre 1949 et 1952 pendant le traitement psychanalytique de sujets phobiques. Les représentations cinématographiques peuvent constituer pour ces individus des occasions et déclencher un accès mais d'autres facteurs auraient pu le faire. L'analyse permet souvent de trouver les liens entre les situations du passé personnel du sujet et les éléments de l'épisode filmique qui ont réactivé des courants antagonistes dans l'inconscient. Dans ce cas, l'angoisse n'est pas une réaction à la situation filmique représentée, mais une réaction à une situation inconsciente que l'épisode filmé a soudain rendue actuelle.

A. Dalla Volta a exposé en 1957 les résultats obtenus après rassem-

1. Rapports concernant la recherche relative aux effets produits sur les jeunes par les scènes de violence présentées au cinéma et à la télévision. *Communications*. Centre d'Etudes des Communications de Masse, n° 7, 1976, pp. 74-119.

2. *Problems of Television Research*, Leicester University Press, 1966.

blement des données recueillies au cours d'examens psychologico-cliniques, sur l'intérêt porté par l'enfant ou l'adolescent aux spectacles cinématographiques, sur la nature des films préférés et sur les éventuelles réactions émotives qui révèlent des hypersensibilités particulières ou des anomalies caractérielles. D'après l'auteur, l'analyse de ces données a permis de montrer que de nombreux films peuvent provoquer des réactions anormales et exercer une action nuisible à l'âge de la formation mentale.

Ces films peuvent être classés en trois groupes :

1. Les films dont l'ensemble ou quelques épisodes suscitent des réactions émotives fâcheuses de terreur, de dégoût ou d'horreur. Le souvenir de ces réactions revient facilement. Les conséquences de ce type de film sont particulièrement nocives chez les enfants ayant des tendances neurotiques, chez les épileptiques et en général chez les sujets qui présentent des anomalies caractérielles.

2. Les films qui agissent de manière nuisible sur le développement du sens moral ou contribuent à le détériorer, soit parce que les héros de l'histoire sont des délinquants ou des criminels, soit parce que le film montre comment sont commis certains actes criminels. Ce groupe comprend aussi les films à thème sexuel qui illustrent des comportements immoraux ou pervers. Les films de ce groupe deviennent de plus en plus dangereux de la première adolescence jusqu'aux premières années de l'âge adulte. Parmi les réactions pathologiques à des films à thème sexuel, l'auteur rappelle celles quelquefois explosives de précoces sexuels. De tels cas sont du reste exceptionnels et sans conséquences graves.

3. Les films où dominent les manifestations d'agressivité sous des formes excitantes et excessives qui suscitent souvent chez les enfants des émotions agréables, occupent une position intermédiaire. L'identification avec le personnage du film explique les réactions agréables mais dans certains cas des épisodes féroces et cruels peuvent favoriser ou renforcer des tendances anormales. L'auteur fait entrer dans ce groupe quelques films d'aventures amoureuses de type passionnel qui peuvent exercer une fascination particulière sur les adolescents. Dans certains cas l'identification peut être nocive, en ce sens qu'elle peut accentuer des tendances à une imagination érotique excessive.

Il convient toutefois de se rappeler que les scènes de grossière agressivité des « westerns » peuvent, du fait qu'elles transportent l'enfant hors de la réalité quotidienne et sociale dans laquelle il vit habituellement, agir de façon salutaire en diminuant les tensions chez le jeune névropathe qui s'identifie au héros vainqueur. Il ne semble donc pas nécessaire d'exclure les scènes de bataille et de bagarre des films pour enfants, alors qu'il serait souhaitable d'éviter les trop nombreuses situations pathétiques et sentimentales et certaines morts tragiques qui font certainement une impression beaucoup plus profonde.

En conclusion, alors que les réactions des sujets pathologiques ont un caractère immédiat et souvent violent, les réactions des enfants

normaux, même si elles sont défavorables, restent inactives, et tout ce qui peut nuire, même après une seule représentation, à l'enfant ou à l'adolescent anormal, peut également avoir à la longue une influence nuisible même sur le sujet normal.

L'expérience psychopathologique montre toutefois que le cinéma et la télévision, lorsqu'ils répondent aux intérêts de l'enfant ou de l'adolescent, sont des moyens aptes à favoriser la stabilisation de la vie émotive, donc l'adaptation sociale; ils peuvent en effet contribuer à satisfaire le désir naturel de sentiments et d'émotions agréables, même ceux qui ne sont pas liés à la satisfaction de besoins organiques mais contribuent simplement avec ces derniers à diminuer les tensions nerveuses.

G. Cohen-Seat, G. C. Zapparoli et M. Arrigoni (1961) ont étudié la remémorisation de scènes de films chez des malades mentaux traités par électrochoc. Les auteurs ont pu démontrer que des processus amnésiques particuliers, que l'on ne rencontre pas chez les sujets normaux, agissaient chez les sujets psychotiques. Ils ont constaté la polarisation de l'attention des sujets psychotiques sur les regards, les expressions et les comportements des personnages représentés. Certains malades avaient une bonne capacité d'intégration.

Les auteurs ont pu constater de fréquentes distorsions perceptives et, en ce qui concerne la mémorisation, un phénomène d'intégration récurrente, selon lequel le psychotique se comporte comme si l'ensemble du film perçu était soumis dans un premier temps à un processus de fragmentation en différentes unités qui étaient ensuite recomposées, pendant le processus de remémorisation, sans tenir compte des séquences réelles du film dans le temps et l'espace.

G. C. Zapparoli, F. G. Ferradini et M. Arrigoni (1961) ont étudié un phénomène particulier d'enrichissement testimonial chez des sujets psychotiques au moyen des réponses données aux cinq séquences du T.F.T. Ce phénomène consiste dans l'augmentation du nombre des personnages de chaque scène filmique. Les auteurs ont analysé le phénomène en le rapportant aux conditions objectives de la stimulation (nombre objectif des personnages, complexité de l'action), à l'interprétation offerte pour chaque scène, à l'interaction entre facteurs subjectifs et objectifs.

F. Canziani (1963) a récemment décrit les réactions au contenu sexuel des films en prenant notamment en considération les manifestations sadiques. L'auteur a exprimé l'opinion qu'au point de vue de l'enquête filmologique, l'on peut définir comme sadique le sentiment de satisfaction éprouvé par le spectateur pour un acte de cruauté considéré en lui-même, indépendamment de sa motivation. Sur cent cas chez qui l'enquête a été menée à fond, on a trouvé que seize sujets avaient des tendances sadiques latentes et un des tendances déclarées. Ces pourcentages semblent très élevés et ils exigent par conséquent un approfondissement des enquêtes. En ce qui concerne les névropathes, l'auteur expose les résultats d'une enquête dont il ressort que le cinéma : a) peut susciter des phobies latentes et parfois être le révéla-

teur de phobies particulières; b) peut déterminer des « rechutes » phobiques chez les névropathes en équilibre instable; c) peut rendre aiguës des situations phobiques.

Le phobique tend en général à refuser les spectacles filmiques représentant des situations liées au contenu de sa propre angoisse ou à les rechercher par une impulsion morbide qui le pousse à assister au spectacle avec l'anxiété d'expérimenter, et en quelque sorte de contrôler, l'effet que le contenu du film exercera sur lui. Un nombre relativement faible de sujets, dits « phobiques simples », assistent avec indifférence à des spectacles représentant le contenu de leurs peurs, car chez eux l'angoisse ne se déclenche que lorsqu'ils se trouvent eux-mêmes dans la situation qui la provoque. L'auteur est enclin à croire que l'absence d'angoisse de ces sujets est due à l'association d'une phobie simple et d'une absence d'illusion de réalité pendant qu'ils regardent le film.

F. Canziani (1965) a procédé à quelques expériences préliminaires sur les réactions de schizophrènes à des films et a pu observer que ces sujets narraient de façon peu fidèle la trame filmique, ajoutaient souvent des détails ou des événements étrangers au film, attribuaient aux personnages des caractéristiques physiques que ceux-ci ne possédaient pas, altéraient les dimensions des objets vus sur l'écran, ajoutaient des personnages qui n'existaient pas dans le film. En ce qui concerne les mécanismes délirants, il semble que les films contribuent peu à les réactiver.

Ces schizophrènes ne manifestent qu'une faible sensibilité au comique et au rire. Dans certains cas, ils n'établissent pas de rapport entre la musique et le film, et les croient indépendants l'un de l'autre. L'auteur interprète ce phénomène comme une persévérance perceptive qui bloque la perception des sons et il avance l'hypothèse que la différence de seuil qui se crée probablement entre les deux sortes de perception, très probablement causée par des altérations anatomiques dues à la schizophrénie, favorise la dissociation perceptive.

La deuxième partie analyse quelques études et recherches dans le domaine de l'influence de l'information visuelle sur des sujets inadaptés et délinquants. Il semble utile d'ajouter les études suivantes à celles qui ont été déjà citées :

J. Faure (1954) a étudié un groupe de 30 sujets, dont 10 étaient normaux, 10 névrosés et les 10 autres psychotiques, pour déterminer comment l'activité nerveuse supérieure s'adapte aux modifications de l'activité bioélectrique provoquées par les stimulations sensorielles et psycho-affectives.

La comparaison des résultats a permis de conclure que certaines conditions devaient être respectées pour que le cerveau reçoive les messages de la projection filmique : il faut qu'un certain niveau d'attention soit maintenu, que le champ perceptif soit dégagé, qu'il existe un degré optimal de motivation et que le sujet se trouve dans un état d'équilibre psycho-affectif.

E. Damey (1955) a effectué une étude comparative du comportement et du tracé électroencéphalographique chez un groupe de délinquants chroniques et il a décrit les effets des films sur eux avant et après la thérapie par électrochoc. Il a observé que dans les états de confusion ou de délire les réponses sensorielles prédominaient, alors qu'elles tendaient à disparaître au bénéfice des modifications bioélectriques liées à la vie affective lorsqu'à la condition pathologique se substituaient des états d'équilibre émotif et de calme intérieur.

G. Lelord (1961) a publié certains commentaires sur le cinéma considéré comme agent pathogène. Il a montré que toutes les habitudes et les phénomènes d'adaptation semblent compromis par le film, du fait des images démesurément agrandies, coupées et renversées, des mouvements hélicoïdaux effectués à l'intérieur d'un écran immobile, du caractère de fugacité de l'image, de la rupture des schémas temporels habituels.

ANNEXE B

Les effets de la censure

Expérience décrite par Leif FURHAMMAR

Le film *491* interdit en Suède, a fait l'objet d'une enquête destinée à évaluer l'efficacité de la censure. Il convient de préciser que le Gouvernement suédois a finalement autorisé le film après plusieurs coupures, la société productrice ayant porté plainte contre la décision d'interdiction totale.

L'enquête d'Israël et Himmelstrand a été faite parmi les soldats d'un régiment suédois. Ceux-ci ont été répartis en huit groupes dont quatre ont vu la version non censurée du film et quatre la version censurée. Dans chacune des deux catégories, une moitié a été informée qu'elle voyait la version non censurée, l'autre la version censurée. Dans chacune des quatre catégories ainsi obtenues, la moitié a reçu avant la séance une préparation favorable au film, l'autre moitié une préparation défavorable.

Avant et après la représentation, les sujets d'expérience ont rempli plusieurs questionnaires.

Les résultats de l'expérience sont très complexes et il est difficile de les évaluer et d'en tirer des conclusions certaines. Aussi ne peut-on citer ici que les résultats les plus importants :

Les sujets qui avaient vu la version non censurée, mais qui la croyaient censurée, ont été les moins impressionnés. Ceux qui, au contraire, avaient vu la version censurée pensant qu'elle ne l'était pas, ont été les plus impressionnés.

L'une des questions de l'enquête était ainsi formulée : « Croyez-vous que la limite de ce qu'on peut montrer dans un film soit atteinte ? » Les réponses à cette question révèlent que les sensations attendues jouent sans doute un rôle aussi important que la véritable nature du film : les sujets qui croyaient avoir vu la version non censurée avaient beaucoup plus que les autres tendance à considérer la limite comme atteinte, quelle que soit la version qu'ils aient vue en réalité.

BIBLIOGRAPHIE

- « L'influence du cinéma sur les enfants et les adolescents. » *Bibliographie internationale annotée. Rapports et documents sur la communication de masse*, n° 31, Unesco, 1961.
- « Effets de la télévision sur les enfants et les adolescents. » *Rapports et documents sur la communication de masse*, n° 43, Unesco, 1964.
- J. T. KLAPPER, *Effets de la communication de masse*, Free Press, 1960.
- J. D. HALLORAN, *Effets de la communication de masse — avec référence particulière à la télévision*, Leicester University Press, 1964.
- Martin KEILHACKER, « Situation actuelle de la recherche allemande et étrangère en ce qui concerne les effets et l'influence des films sur les enfants et la jeunesse. » *Vierteljähr. für wissensch. Pedagogik*, 30, 1954.
- Takeo FURU, Recherche sur « La télévision et l'enfant » au Japon. *Etudes de programmes diffusés*, mars 1965, n° 3, pp. 51-81. Institut de recherche culturelle par la radio et la télévision, Nippon Hoso Kyokai, Tokyo.
- André GLUCKSMANN, « Rapport sur la recherche concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision ». *Communications*, Centre d'études des Communications de masse, n° 7, 1966, pp. 74-119.
- La télévision pour les enfants*, Fondation pour l'éducation du caractère, Boston, Massachusetts.
- H. HIMMELWEIT, *La télévision et l'enfant*, O.U.P., 1958.

ANNEXE I

Législations relatives au cinéma

Documentation présentée par le professeur T. E. JAMES

Le cinéma

Le présent rapport sur les législations actuelles en matière de cinéma constitue une analyse des réponses au questionnaire adressé aux différents Etats membres du Conseil de l'Europe.

1. La législation générale

Dans tous les pays qui ont participé à cette enquête, la loi protège les jeunes contre les dangers de la présentation des films en public. La description de la nature de ces dangers varie d'une législation à l'autre. Toutefois, la protection ne s'étendant nulle part aux personnes âgées de plus de dix-huit ans¹, il convient de faire état de la législation générale applicable aux films qui peuvent être jugés susceptibles d'avoir des effets néfastes.

Législation générale applicable à tous les groupes d'âge

Certains pays font appel aux dispositions du Code pénal, par exemple :

Belgique. — Articles 383 et 384 du Code pénal — outrage aux bonnes mœurs.

Danemark. — Articles 234 du Code pénal, interdisant les représentations publiques de nature obscène.

République Fédérale d'Allemagne. — Article 184¹ du Code pénal, interdisant la projection de films obscènes.

Il existe assurément dans tous les pays en question des dispositions visant à restreindre la présentation en public de films jugés inconvenants. Citons par exemple, au Royaume-Uni, les dispositions relatives au délit de corruption des mœurs. Toutefois, ces dispositions ne sont en général pas mentionnées dans les réponses au questionnaire.

D'autres pays appliquent les dispositions relatives à la publication ou à la présentation de livres ou de films licencieux, etc., par exemple :

Autriche. — Loi de 1950 sur les publications nocives (loi du 31 mars

1. Une exception est à signaler toutefois pour l'Irlande où le censeur a récemment autorisé la diffusion de films à condition de la limiter à un public âgé de plus de 21 ans.

1950, *Journal Officiel Fédéral*, n° 97), dont l'article 1 vise la production et la présentation de films ou de publications obscènes. Cette section contient également les dispositions visant à prévenir l'importation, le transport, l'exportation, l'offre ou la vente de tels objets.

La plupart des pays possèdent une législation spéciale sur le cinéma qui est d'une application générale, par exemple :

Chypre. — Loi sur les films cinématographiques, chap. 43, amendée par une loi de 1962. Aucune présentation ou projection en public d'un film ou d'une partie de film n'est possible, s'il n'a reçu l'approbation préalable du Comité de censure. Un film peut être rejeté parce qu'il est « répréhensible ».

Danemark. — Loi et Règlements n° 117 du 13 avril 1938 sur le Cinéma. Tout film destiné à la projection en public doit être approuvé par la Censure cinématographique d'Etat. Aucun film ne doit être approuvé s'il est « susceptible de constituer une offense à la pudeur ou d'exercer un effet abrutissant ou tout autre effet démoralisant ».

France. — Code de l'Industrie cinématographique, articles 19 et 20 et décret n° 56-158 du 27 janvier 1956 et n° 61-62 du 18 janvier 1961. La projection de films peut être interdite pour des raisons de moralité ou d'ordre public.

Grèce. — Loi n° 445 de 1937, modifiée par la loi n° 955 de 1937 et décret-loi n° 1108 du 16 mai 1942/11 décembre 1961. Aux termes de l'article 8 du décret-loi de 1961, la licence peut être refusée si le film est de nature à troubler l'ordre public en diffusant des théories révolutionnaires, ou diffame le pays du point de vue national ou touristique, ou porte atteinte, de quelque manière que ce soit, aux saines traditions sociales du peuple hellène, ou attaque la religion chrétienne.

Irlande. — Loi de 1923 sur la Censure cinématographique, amendée en 1925 et 1930. Aucun film ne peut être présenté en public sans certificat du Censeur cinématographique officiel (Official Film Censor). Le Censeur peut refuser le certificat, s'il estime que le film ou une partie du film ne se prête pas à une présentation générale en public parce qu'il est indécent, obscène ou blasphématoire ou parce que sa présentation en public serait susceptible d'inculquer des principes contraires aux bonnes mœurs ou d'exercer une influence subversive quelconque sur la moralité. La décision du Censeur peut faire l'objet de l'introduction d'un recours devant un Appeal Board.

Italie. — Décret royal du 18 juin 1931 et lois n° 958 du 29 décembre 1942 et n° 161 du 21 avril 1962. Le critère permettant d'interdire la projection d'un film est l'outrage aux bonnes mœurs.

Luxembourg. — Loi du 13 juin 1922. Sont généralement interdits les films de nature à troubler la paix ou l'ordre public, ou susceptibles de provoquer le scandale. L'article 3 de la loi du 13 juin 1922 autorise le gouvernement à ordonner la suppression totale ou partielle d'un film qui a provoqué le scandale et est de nature à troubler la paix et l'ordre public et d'en interdire la présentation. (En fait, l'interdiction d'un film est fort rare.)

Pays-Bas. — Loi sur le cinéma du 14 mai 1926. La loi vise à sauvegarder l'ordre public et les bonnes mœurs.

Norvège. — Loi du 25 juillet 1913 et amendement — ne peuvent être projetés en public, les films qui enfreignent les lois, ont un caractère diffamatoire, incitent à la dépravation ou sont susceptibles de porter atteinte à la moralité (article 8).

Suède. — Ordonnance royale du 5 juin 1959. Ce texte permet d'interdire la projection de films qui, dans leur intégralité ou en partie, sont susceptibles de déformer l'esprit, d'exercer une stimulation dangereuse ou d'inciter au crime, soit par les faits représentés ou par leur contexte (article 3).

Suisse. — Aussi bien pour des raisons culturelles que pour sauvegarder la moralité du peuple suisse, le Gouvernement fédéral contrôle l'importation et la distribution des films d'origine étrangère (loi fédérale sur le cinéma du 28 septembre 1962).

En vertu des pouvoirs qui leur sont délégués pour le maintien de l'ordre, les Cantons sont habilités, dans l'intérêt de la moralité publique, à interdire la présentation de certains films ou à la subordonner à des conditions.

La loi sur le cinéma (article 21) renvoie aux dispositions du Code pénal. Ce renvoi concerne sans nul doute l'article 204 qui traite des publications obscènes en y incluant expressément les films. L'inobservation d'interdictions imposées par les Cantons peut être passible de peines moins sévères (peines contraventionnelles).

Turquie. — Loi du 4 juillet 1934 et Règlement du 19 juillet 1939 — les deux Commissions chargées d'approuver ou non la projection des films se basent sur un certain nombre de critères pour refuser un permis, par exemple : lorsque le film fait de la propagande politique, dénigre une race ou une nation, blesse les sentiments nationaux, fait de la propagande religieuse, ou de la propagande pour des idéologies économiques ou sociales opposées au régime national, lorsqu'il est contraire à la moralité publique, outrage l'honneur de l'armée ou fait de la propagande anti-militariste (article 7 du Règlement de 1939).

Royaume-Uni. — Lois de 1909 et 1952 sur le Cinématographe et Règlements de 1955 sur le Cinématographe (Enfants) (n° 2). Les autorités locales chargées de délivrer les licences cinématographiques décident si un film peut ou non être projeté en public. Ces autorités se conforment, en général, à la décision prise à ce sujet par le « British Board of Film Censors ». Elles peuvent rejeter un film jugé inconvenant.

Les restrictions qui sont en général appliquées, concernent la projection des films en public. Les réponses au questionnaire ne visent en général pas la projection en privé de films inconvenants, mais il existe vraisemblablement dans tous les pays, sous une forme ou sous une autre, des dispositions légales visant à contrôler les activités de ce genre. Le Danemark mentionne la projection des films en privé; il

n'existe pas de dispositions légales restreignant la projection de films obscènes devant des adultes, sous réserve que cette projection ait lieu en privé. Le présent exposé ne prend pas en considération les sanctions pénales générales dont sont passibles les personnes dont le comportement obscène constitue un outrage à la pudeur ou offense le public.

Il existe en outre dans certains pays, des dispositions légales en vue du contrôle du tournage de films¹. Ce contrôle s'exerce parfois au moyen de subventions ou de garanties de recettes, sous réserve que le film et son scénario soient approuvés, par exemple :

France. — Code d'Industrie cinématographique, articles 19-22 et décrets n° 56-158 du 27 janvier 1956, du 16 juin 1959 (article 7) et n° 61-62 du 18 janvier 1961.

Dans deux pays, le tournage d'un film est subordonné à une autorisation préalable, indépendamment des subventions d'Etat, par exemple :

Italie. — Décret royal du 18 juin 1931, n° 773, article 75.

Turquie. — Règlement du 19 juillet 1939.

Tous les pays considérés semblent autoriser et favoriser la réalisation de films éducatifs pour les jeunes. Cette question est examinée plus loin (6^e partie, mesures éducatives à l'intention des jeunes et des parents). Il semble également que la projection d'actualités et de documentaires soit généralement autorisée. Ainsi, en Grèce, lorsqu'un film contribue à l'enrichissement des connaissances du public dans tous les domaines, il peut être classé dans la catégorie des « documentaires » et bénéficier d'une aide financière de l'Etat (décret n° 4208 de 1961, article 2).

Une autre précaution prise par la loi concerne le contrôle des locaux servant à la projection de films en public. L'approbation de ces locaux par les autorités municipales ou locales paraît généralement requise. Par exemple :

Pays-Bas. — Une autorisation préalable est requise pour la projection d'un film en public. Elle peut être refusée lorsque l'emplacement du cinéma ne répond pas à certaines exigences justifiées du Maire en ce qui concerne la sécurité, la salubrité et la moralité (loi sur le Cinéma du 14 mai 1926).

Royaume-Uni. — Les locaux servant à des représentations cinématographiques publiques doivent être agréés par les autorités locales. L'autorisation peut être assortie de conditions très diverses (lois de 1909 et 1952 sur le cinématographe et Règlements sur le cinématographe de 1955 (Enfants) (n° 2).

1. Voir rapport de M. H. Michard, page 14.

2. La législation concernant la protection des jeunes

Tous les pays considérés possèdent une législation spécialement destinée à protéger les jeunes des effets nuisibles du cinéma.

Dans certains pays, le problème est résolu en prévoyant d'une manière générale que les jeunes en dessous d'un certain âge ne peuvent pénétrer dans une salle de cinéma; sont ensuite prévues des exceptions, moyennant certaines conditions fixées par les autorités compétentes; par exemple :

Autriche. — « La présentation de films à des jeunes en dessous d'un certain âge (variant de 16 à 18 ans selon les provinces) est interdite. » Voir loi de 1950 sur les publications nocives, paragraphe 2 (loi du 31 mars 1950. *Journal Officiel Fédéral*, n° 97).

Belgique. — L'article 1^{er} de la loi du 1^{er} septembre 1920 interdit en principe au mineur de moins de 16 ans l'entrée des salles de spectacles cinématographiques.

Luxembourg. — L'article 1^{er} de la loi du 13 juin 1922 interdit aux jeunes âgés de moins de 17 ans de pénétrer dans un cinéma.

Turquie. — L'article 167 de la loi du 24 avril 1930 interdit aux jeunes de moins de 12 ans, même accompagnés d'adultes, de pénétrer dans un cinéma.

Dans ces quatre pays, des exceptions à la règle générale sont prévues sous certaines conditions, par exemple :

Autriche. — La projection de films devant les jeunes des divers groupes d'âge peut être autorisée par décret du Gouvernement provincial; ces décrets définissent la limite d'âge et peuvent imposer certaines exigences quant aux heures après lesquelles la présence de mineurs n'est plus tolérée.

Belgique. — L'interdiction faite aux mineurs d'entrer dans les salles de spectacles cinématographiques ne s'applique pas aux établissements cinématographiques lorsqu'ils présentent exclusivement des films autorisés par une Commission et annoncés au public comme « spectacles pour familles et enfants ».

Luxembourg. — Une exception est prévue pour les films agréés par une Commission (article 2 de la loi du 13 juin 1922); ces films font l'objet d'une publicité les recommandant aux familles et aux jeunes.

Turquie. — Une exception est prévue lorsque l'enfant est âgé de plus de 6 ans et que le film, projeté en matinée, présente un certain caractère « pédagogique ou spécifique » (article 167 de la loi de 1930).

Certains pays appliquent des dispositions interdisant l'accès des cinémas à tous les enfants en dessous d'un âge minimum spécifié et ont recours à la procédure de l'autorisation pour apprécier les films destinés aux groupes plus âgés. La République Fédérale d'Allemagne,

par exemple, interdit l'accès d'une salle de cinéma aux enfants de moins de six ans [loi du 27 juillet 1957, paragraphe 6¹].

Les autres pays considérés dans la présente étude possèdent des Commissions de censure qui approuvent les films destinés à tous les groupes d'âge, mais subordonnent l'admission des jeunes à des conditions particulières. Dans de nombreux cas, la législation¹ spécifie le genre de films à la projection desquels les jeunes ne doivent pas assister, par exemple :

Danemark. — Loi n° 117 du 13 avril 1938 sur le Cinéma et le Théâtre, article 21, paragraphe 2 — films susceptibles d'exercer une mauvaise influence sur l'esprit des enfants ou sur leur conception de la justice. Dans la pratique, cette disposition a été appliquée aux films policiers comportant des scènes d'homicide ou autres scènes de violence, aux films de guerre, « d'horreur », aux films pornographiques, etc.

France. — Décrets 56-158 du 27 janvier 1956 et 61-62 du 18 janvier 1961, complétant le Code de l'Industrie cinématographique, articles 19-22; films

- (i) prenant pour thème le problème sexuel;
- (ii) comportant des images offensantes pour la pudeur;
- (iii) dépeignant complaisamment l'immoralité ou la revêtant d'un attrait insidieux;
- (iv) étalant la violence et la cruauté;
- (v) retraçant des activités criminelles et illustrant les moyens techniques utilisés par les malfaiteurs;
- (vi) inspirant l'angoisse et l'épouvante, par l'exploitation systématique de l'horreur.

République Fédérale d'Allemagne. — Loi de 1957 sur la Protection de la Jeunesse dans les lieux publics, article 6 (3) — films tendant à compromettre l'éducation des enfants et des jeunes sur le plan physique, mental ou social.

Grèce. — La loi n° 445 de 1937, articles 9, 11 et 13 et le décret-loi n° 4208 de 1961, articles 4, 6, 8, 9 et 11, contiennent des dispositions générales pour la protection des jeunes, en ce sens que ceux-ci ne sont pas admis à voir les films qui ne leur conviennent pas.

Irlande. — Loi de 1923 sur la censure des films, amendée en 1925 et 1930. Des directives instaurant des limites d'âge pour l'accès des jeunes dans les cinémas sont publiées par le Censeur cinématographique soit de sa propre initiative, soit en accord avec des décisions du « Appeal Board ». La publication de telles directives devient plus fréquente. Avant le 1^{er} janvier 1966, le Censeur cinématographique n'en a publié aucune de sa propre initiative, mais durant la période du 1^{er} jan-

1. En tant qu'elle se distingue des directives ministérielles ou des règles élaborées par les différentes autorités chargées d'accorder les licences.

vier 1966 au 31 août 1966, il en a publié 22. En 1964, trois directives de ce genre ont été publiées à la suite de recours devant le « Appeal Board »; elles ont été au nombre de 36 en 1965. Au cours de la période se situant entre le 1^{er} janvier 1966 et le 31 août 1966, 33 directives ont été publiées à la suite de recours devant le « Appeal Board ».

La restriction imposée par les directives est généralement l'une des trois suivantes :

- a) accès interdit aux jeunes âgés de moins de 12 ans s'ils ne sont pas accompagnés par un adulte;
- b) accès interdit aux jeunes âgés de moins de 16 ans;
- c) accès interdit aux jeunes âgés de moins de 18 ans¹.

Italie. — La loi du 21 avril 1962, n° 161, article 5, contient des dispositions générales pour la protection des jeunes. Toutefois, il existe une catégorie particulière de « films pour la jeunesse » (loi du 31 juillet 1956, n° 897, article 13), mais la présentation de tels films n'a pas jusqu'à présent remporté grand succès.

Pays-Bas. — Loi sur le Cinéma du 15 mai 1926. En général, les films de violence extrême, de caractère érotique, d'horreur ou les films mettant en scène des crimes, sont interdits aux personnes de moins de 18 ans.

Norvège. — Loi du 25 juillet 1913, paragraphe 8, films susceptibles d'influencer l'esprit d'un adolescent ou ses capacités de distinction entre le bien et le mal.

Suède. — Ordonnance royale du 5 juin 1959, article 3, films susceptibles de porter atteinte au psychisme.

Royaume-Uni. — La loi de 1952 sur le Cinématographe. La section 3 contient des dispositions générales sur la protection des jeunes âgés de moins de seize ans; ceux-ci ne sont pas admis à voir les films qui ne leur conviennent pas.

Age : La fixation des limites d'âge en ce qui concerne les films que les jeunes sont autorisés à voir, varie quelque peu d'un pays à l'autre. Généralement, la loi assure la protection des jeunes en dessous d'un âge spécifié. Parfois, l'autorité de censure est chargée de procéder à une classification des films à l'intérieur de ce groupe d'âge, par exemple, films convenant aux jeunes de moins de douze ans ou aux jeunes de douze à seize ans. Rares sont les pays qui pratiquent une interdiction absolue pour un groupe d'âge particulier², mais il est probable que certains contrôles non officiels sont exercés à cet égard par les directeurs de cinémas. L'autorisation se rapportant à un groupe d'âge

1. Dans certains cas, la limite d'âge a été récemment prolongée jusqu'à 21 ans.

2. En République Fédérale d'Allemagne, l'accès des salles de cinéma est interdit aux enfants de moins de six ans. Loi du 27 juillet 1957, Section 6 (1). En Belgique, la coutume est d'admettre les enfants de moins de deux ans accompagnés de leurs parents ou des personnes qui en ont la garde.

déterminé peut également être assortie de certaines conditions, par exemple, l'heure de la journée à laquelle le film peut être vu; l'heure plus ou moins tardive à laquelle il prend fin; la nécessité d'être accompagné par un adulte. Les Pays-Bas font observer que cette dernière exigence peut présenter des inconvénients et des risques.

a) *L'âge maximum* auquel s'étend la protection est habituellement de seize ou dix-huit ans; il est de dix-huit ans dans les pays suivants :

Autriche (dans la majorité des provinces);

République Fédérale d'Allemagne;

France;

Italie;

Pays-Bas;

Suisse (dans neuf Cantons au moins).

Dix-sept ans constitue l'âge maximum :

en Autriche (dans les provinces de Carinthie et de Styrie) et au Luxembourg.

Seize ans constitue l'âge de la protection dans les pays suivants :

Autriche (à Vienne);

Belgique;¹

Chypre;

Danemark;

Norvège;

Suisse (dans quatorze Cantons au moins);

Royaume-Uni.

Parmi les autres pays, la Suède admet l'âge de quinze ans, la Grèce² et le Canton de Berne, l'âge de quatorze ans; en Turquie, la protection s'étend aux moins de douze ans. L'Irlande ne fait mention d'aucun âge.

b) *L'âge minimum* auquel s'étend la protection :

Certains pays interdisent l'accès des cinémas aux enfants en dessous d'un âge spécifié ou lorsqu'il s'agit d'un film agréé pour la jeunesse, aux enfants non accompagnés.

1. Un projet de loi prévoit de porter cet âge à dix-huit ans.

2. En Grèce, l'âge maximum sera porté à seize ans.

Par exemple :

République Fédérale d'Allemagne. — En dessous de six ans.

Norvège. — En dessous de sept ans, à moins que l'enfant ne fréquente une école.

Turquie. — En dessous de six ans.

Royaume-Uni. — Enfants ayant apparemment moins de cinq ans, sauf s'ils sont accompagnés.

c) *A l'intérieur de ces limites supérieures et inférieures*, les autorités octroyant la licence peuvent autoriser la projection d'un film devant certaines catégories spécifiées de jeunes, par exemple :

Belgique. — Un projet de loi prévoit que des distinctions pourraient être faites suivant deux catégories d'âge :

— moins de 14 ans;

— de 14 à 18 ans.

Certains films pourraient être autorisés seulement pour l'une de ces deux catégories.

Danemark. — La fréquentation de cinémas peut être interdite aux jeunes de moins de 12 ans.

République Fédérale d'Allemagne. — L'admission d'enfants de 6 à 14 ans et de jeunes de 14 à 18 ans est tolérée pour certains films et horaires de projection particuliers.

France. — Les jeunes de moins de 13 ans forment une catégorie particulière.

Italie. — Les jeunes de moins de 14 ans forment une catégorie particulière.

Luxembourg. — A prévu deux catégories : en dessous de 14 ans et de 14 à 17 ans.

Pays-Bas. — Les jeunes de moins de 14 ans forment une catégorie particulière.

Suède. — Les jeunes de moins de 11 ans forment une catégorie particulière.

Les autres pays considérés n'établissent pas de catégories, en dehors des limites d'âge inférieures et supérieures déjà mentionnées. Ces pays sont les suivants :

Autriche, Belgique (une nouvelle loi est envisagée), Grèce, Irlande, Turquie, Royaume-Uni.

Toutefois, même si un film est agréé pour la jeunesse ou pour une

catégorie particulière de jeunes, cette autorisation peut être assortie de certaines conditions concernant l'heure des séances (voir page 158), par exemple :

Autriche, Norvège et Suède. — Les jeunes ne sont plus admis dans les cinémas après certaines heures du soir, à moins d'être accompagnés par un adulte.

Turquie. — Les jeunes de moins de douze ans peuvent uniquement assister à des séances de jour.

Royaume-Uni. — Les jeunes ayant apparemment moins de 12 ans, ne peuvent plus entrer dans un cinéma après 7 heures du soir, à moins d'être accompagnés.

3. Censure des films¹

Un contrôle peut s'exercer sur les films avant leur tournage (avant la production) ou par le retrait de l'autorisation de présenter le film au public en général ou à une catégorie déterminée de jeunes.

Dans certains pays, la réalisation d'un film est subordonnée à l'obtention préalable d'une licence ou d'un permis, par exemple :

Italie. — Le décret royal du 18 juin 1931, article 75, stipule que la réalisation d'un film doit être précédée d'un enregistrement à la Préfecture de Police.

Turquie. — Aux termes de la loi du 4 juillet 1934, article 6, l'autorisation de la police est exigée pour le tournage d'un film.

Toutefois, en règle générale, à part la nécessité de se conformer à la législation générale concernant l'ordre public, la décence et l'obscénité, la production des films n'est contrôlée que par le biais des subventions gouvernementales. L'aide financière de l'Etat peut revêtir la forme d'une exonération de la taxe sur les spectacles, s'il s'agit par exemple d'un film éducatif, ou la forme plus directe d'une subvention, d'un crédit ou d'une garantie de recettes.

Tous les pays considérés² accordent une exonération de la taxe sur les spectacles pour certains films éducatifs ou destinés aux enfants (voir 6^e partie, mesures éducatives à l'intention des jeunes et des parents). L'aide financière de l'Etat peut être accordée, soit après présentation du film achevé, soit après examen du scénario, par exemple :

France. — Code de l'Industrie cinématographique, articles 19-22 et décrets n° 56-158 du 27 janvier 1956 et n° 61-62 du 18 janvier 1961.

Postérieurement à la production, le contrôle des films s'exerce par un refus de visa d'exploitation (ou le retrait d'un visa déjà accordé)

1. Pour les critères auxquels se réfère le contrôle, voir le Rapport de M. Michard, pages 34 et suivantes.

2. Exception faite de la Suède qui, en 1963, a aboli les taxes sur le cinéma.

autorisant la présentation d'un film pour tous publics ou pour une catégorie déterminée de mineurs. La présente étude porte sur les méthodes utilisées pour le contrôle de films vus par les jeunes. Tous les pays qui ont répondu au questionnaire possèdent une Commission du Film qui accorde ou refuse l'autorisation de présenter un film en public à des jeunes (voir dans la 2^e partie : législation relative à la protection des mineurs, les observations concernant les différents groupes d'âge). On peut distinguer entre (a) les pays dans lesquels il existe une autorité centrale chargée, à l'échelon national, d'examiner si les films conviennent à des jeunes et (b) les pays où il existe une Commission consultative centrale ou locale, dont la décision n'a que la valeur d'une recommandation adressée à l'autorité locale accordant le permis.

a) Font partie de la première catégorie :

La Belgique. — Les films qui peuvent être présentés aux mineurs de moins de 16 ans et annoncés comme « spectacles pour familles et enfants » doivent être autorisés par une Commission instituée par « arrêté royal » (loi du 1^{er} septembre 1920, article 2).

Chypre. — Un film ne peut pas être projeté en public s'il n'a pas été approuvé au préalable par le Comité de censure (section 5 de la loi) sur les films cinématographiques).

La Danemark. — Les films sont approuvés par la Censure cinématographique d'Etat qui peut assortir l'autorisation de conditions particulières concernant les jeunes (loi n° 117 du 13 avril 1938 sur le Cinéma, article 20).

La France. — Les films ne peuvent être projetés qu'après obtention d'un visa délivré par le Ministre de l'Information sur avis de la Commission consultative de contrôle cinématographique. Celle-ci peut approuver les films comme convenant aux jeunes. (Décret d'application 61-62 du 18 janvier 1961, du Code de l'Industrie cinématographique). Les maires ont cependant la possibilité d'interdire la projection d'un film dans leur commune si les circonstances locales le justifient (loi du 5 avril 1884 et une série d'arrêtés du Conseil d'Etat).

La Grèce. — Tous les films doivent être approuvés par le Ministre de la Presse et de l'Information qui se base sur l'avis d'une Commission (décret-loi n° 1108/1942, article 8, paragraphe 7). La Commission de contrôle peut approuver les films convenant également à la jeunesse (lois de 1937 et 1942).

L'Irlande. — Aucun film ne peut être présenté en public sans autorisation des services officiels de la Censure cinématographique. Cette autorisation peut être assortie de conditions particulières concernant les jeunes (loi de 1923 sur la censure des films).

L'Italie. — Les films doivent être approuvés par le Ministre du Tourisme et des Spectacles, agissant sur avis d'une Commission (loi du 21 avril 1962, article 1^{er}). Le contrôle sur le plan local est exercé par le Préfet de Police, dont l'autorisation doit également être obtenue

(décret royal du 18 juin 1931, article 68). Les films peuvent être approuvés comme convenant à la jeunesse.

Le Luxembourg. — Une loi du 13 juin 1922 autorise une Commission à supprimer ou à interdire la présentation de films (article 3). Cette même Commission peut approuver les films comme convenant à la jeunesse (article 2). La Commission siège en deux groupes, mais ses décisions sont d'une application générale.

Les Pays-Bas. — L'autorisation de présenter des films en public est accordée par la Commission centrale de censure cinématographique dont le président et le secrétaire sont nommés par la Reine et les autres membres par le Ministre de l'Intérieur. Celui-ci n'est toutefois pas responsable des décisions de la Commission. (Loi sur le cinéma du 14 mai 1926.)

La Norvège. — La projection publique de tous les films doit être approuvée par la Commission nationale de censure (loi du 27 juillet 1913, articles 7 et 8). Certains films peuvent être approuvés comme convenant à la jeunesse (article 9).

La Suède. — Les films doivent être approuvés par l'Office National du Cinéma (ordonnance royale du 5 juin 1959). Les films peuvent être approuvés comme convenant à la jeunesse (article 4).

La Turquie. — Les films réalisés en Turquie sont contrôlés par la Commission centrale de contrôle. Les films importés sont soumis à l'approbation de deux Commissions dont le siège se trouve à Ankara et Istanbul et dont les décisions semblent avoir une application générale. (Règlement du 19 juillet 1939.) Les jeunes peuvent être admis à voir des films spécialement approuvés.

b) Dans la deuxième catégorie de pays, c'est-à-dire ceux qui disposent d'une Commission consultative centrale ou locale habilitée à formuler des recommandations figurent :

L'Autriche. — La Commission d'enquête sur les films pour la jeunesse examine si un film convient ou non aux jeunes. Toutes les provinces, à l'exception de Vienne qui a sa propre Commission, et du Vorarlberg, s'inspirent de ses conclusions. Les gouvernements des différentes provinces édictent des décrets concernant les films pour la jeunesse, mais ils ne sont pas tenus de se conformer aux conclusions de la Commission.

La Suisse. — Les films importés sont soumis à l'approbation du Département Fédéral de l'Intérieur. Ce sont néanmoins les cantons qui ont compétence pour autoriser la présentation d'un film en public. Dans 16 cantons, il existe une commission de censure pour les films pour la jeunesse; 5 cantons ont une censure partielle et 3 n'en possèdent pas.

Le Royaume-Uni. — Les autorités locales approuvent les films pour une région donnée et peuvent imposer certaines conditions, ayant trait, par exemple, à l'admission des enfants. En général, les autorités locales se conforment aux recommandations du British Board of Film Censors,

mais elles n'y sont pas obligées (lois de 1909 et 1952 sur le Cinématographe et Règlements de 1955). Le British Board of Film Censors peut délivrer un certificat autorisant une présentation sans restriction; approuvant le film pour les adultes et exigeant que les jeunes soient accompagnés par un adulte; ou excluant les jeunes.

Un pays n'entre dans aucune de ces deux catégories. Il s'agit de la République Fédérale d'Allemagne, qui n'autorise pas une censure générale de l'Etat sur les films (loi fondamentale, article 5). Sur le plan général, la « Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft » qui groupe des producteurs de films, etc., et des propriétaires de salles de cinéma, exerce un contrôle sur ses membres. Il existe toutefois des dispositions légales pour la protection de la jeunesse (loi du 27 juillet 1957 sur la Protection des Mineurs dans les lieux publics, article 6). Les différents *Länder* se conforment aux stipulations de cette loi et dans la pratique, ils se basent sur l'opinion de la Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (au sein de laquelle les *Länder* sont représentés). Cette autorité dispose de comités spéciaux appelés à se prononcer sur les films convenant aux jeunes de moins de dix-huit ans. Des conditions sont prévues en ce qui concerne les horaires de projection des films pour les groupes d'âge 6-12, 12-16, et 16-18 ans. Les enfants de moins de six ans ne sont pas admis.

En résumé, les différents comités de contrôle des films en vue de leur projection en public peuvent prendre les décisions suivantes : interdiction absolue; approbation pour les adultes; approbation pour tous les jeunes ou pour certaines catégories de jeunes; approbation sous réserve de la suppression de certaines scènes; application de conditions concernant, par exemple, l'horaire des séances où les jeunes peuvent être admis ou l'obligation pour les jeunes d'être accompagnés¹.

4. Commissions de Censure²

La composition des Commissions de Censure constitue un aspect essentiel des méthodes adoptées par les différents pays considérés pour protéger la jeunesse contre les effets nuisibles du cinéma. (Voir le rapport de M. H. Michard, pages 27 et suivantes). Une description succincte des commissions et de la qualification de leurs membres figure ci-après.

Autriche. — a) La Province fédérale de Vienne possède sa propre Commission;

b) Vorarlberg;

1. En Turquie, par exemple, certains cinémas organisent, à l'intention des enfants, des représentations spéciales le dimanche matin à 11 heures, les films projetés étant de nature éducative ou spécifique.

2. Pour l'évolution des Commissions de contrôle, voir le Rapport de M. H. Michard, pages 62 et suivantes.

- c) Les autres provinces se conforment généralement aux conclusions de la Commission d'enquête sur les films pour la Jeunesse du Ministère Fédéral de l'Education.

La présentation de films aux jeunes peut être autorisée par décret des gouvernements provinciaux. Les gouvernements provinciaux peuvent se conformer aux conclusions des commissions respectives mais n'y sont pas tenus.

La Commission d'enquête sur les films pour la jeunesse près le Ministère de l'instruction publique se compose d'un président de la Commission des films pour la Jeunesse et de ses substituts qui président à chaque représentation de film, et de membres nommés par le Ministère de l'instruction publique. Toute enquête de film n'est valable que si un président et cinq membres au moins sont présents. Cette Commission peut, en considérant les dispositions des lois particulières à chaque province, déclarer qu'un film est « permis sans réserves » ou « permis à partir de 12, 14 ou 16 ans » ou « permis à partir de 18 ans (en Carinthie et Styrie à partir de 17 ans) », quand la valeur de ce film justifie une telle exception et quand le film ne laisse craindre aucune influence préjudiciable sur les jeunes de l'âge considéré, notamment en ce qui concerne la santé, le développement intellectuel, le sentiment religieux et la bonne conduite morale et civique.

Ici intervient la décision de la Commission avec une majorité de deux tiers. Si une majorité de deux tiers pour l'autorisation du film n'est pas atteinte, la mesure la plus sévère sera adoptée. Dans de tels cas, il est possible exceptionnellement d'ordonner une nouvelle enquête sur le film en question devant une Commission plus nombreuse.

Belgique. — La Commission de contrôle des films cinématographiques a été instituée par la loi du 1^{er} septembre 1920. Les membres de la Commission fondent leurs opinions sur des directives ministérielles; ainsi ils n'ont pas à se préoccuper des tendances politiques, philosophiques ou religieuses du film; ils doivent tenir compte exclusivement de l'intérêt des jeunes qu'il convient de protéger. La Commission a la possibilité d'approuver le film avec ou sans coupures ou de le rejeter à l'unanimité ou à la majorité. La décision de rejet d'un film doit être motivée.

Chypre. — Un Comité de censure est nommé par le Conseil des Ministres; le Comité nomme une ou plusieurs Commissions composées chacune de trois de ses membres.

Danemark. — Tous les films destinés à être projetés en public doivent être approuvés par la Commission de Censure Cinématographique d'Etat, qui comprend trois censeurs nommés par le Ministre de la Justice.

La Commission de Censure Cinématographique d'Etat approuve également les films pour enfants et les exempte de la taxe sur les spectacles. C'est le Ministre de l'Education et de la Culture qui est compétent pour les appels contre les décisions prises à cet égard. Avant de se

prononcer, le Ministre consulte la Commission des Films pour Enfants, créée en 1955. Cette Commission est également chargée de coordonner les travaux consacrés aux films pour enfants et s'occupe de questions ayant trait aussi bien à la production de films pour enfants qu'à leur distribution et à leur présentation.

La Commission des Films pour Enfants comprend :

1. des experts en matière d'administration;
2. des psychologues et pédagogues de l'enfance;
3. des représentants des distributeurs et producteurs de films;
4. un représentant des ciné-clubs d'enfants danois.

France. — La présentation en public de tous les films est subordonnée à l'obtention du visa du Ministre de l'Information. Le Ministre est conseillé par la Commission Consultative de Contrôle des Films. La composition et les fonctions de la Commission de Contrôle des Films Cinématographiques sont définies dans le décret n° 61-62 du 18 janvier 1961. Même si le visa est accordé, les maires ont la faculté d'interdire la projection d'un film dans leur commune, si les circonstances locales le justifient.

Sur avis de la Commission, le Ministre de l'Information peut limiter l'autorisation de projeter un film en l'interdisant aux jeunes.

Les films pour la jeunesse et la famille sont exempts de la taxe sur les spectacles. Ces films sont approuvés par une Commission spéciale comprenant, entre autres, des représentants des différents Ministères intéressés.

Il existe, en outre, un Haut Comité de la jeunesse composé de représentants des différents Ministères concernés ainsi que d'un certain nombre d'experts représentant les ciné-clubs, les mouvements de jeunesse, les associations de parents, les directeurs de cinémas et les producteurs de films.

La composition de la Commission Consultative de Contrôle des Films Cinématographiques est la suivante :

un Président, haut fonctionnaire;

sept représentants de divers ministères, notamment du Ministère de l'Information;

sept représentants de la profession cinématographique;

cinq experts sélectionnés parmi des sociologues, psychologues, éducateurs, magistrats, médecins et pédagogues;

trois représentants du public désignés après consultation de l'Union nationale des Associations familiales, du Haut Comité de la jeunesse et de l'Association des Maires de France.

La Commission fonctionne soit par l'intermédiaire d'une Sous-commission, soit réunie en Assemblée plénière. Dans le dernier cas, elle est uniquement habilitée à formuler des avis aboutissant à une décision visant à soumettre la présentation d'un film à certaines restrictions. Pour que les décisions de l'Assemblée plénière soient valables, treize membres au moins de la Commission doivent être présents. Le scrutin est secret; en cas de partage des voix, le Président fait connaître le sens de son vote et sa voix est prépondérante.

Le contrôle revêt la forme d'un avis préalable au début du tournage d'un film et d'un visa après son achèvement.

L'avis préalable est donné par le Président de la Commission de Contrôle; il constitue une simple mise en garde. Le visa est donné par le Ministre de l'Information qui n'est pas lié par l'avis de la Commission de Contrôle, et qui a la possibilité de demander un nouvel examen par la Commission s'il envisage de prendre une mesure restrictive qui ne lui a pas été proposée.

Le visa consécutif qui se rapporte soit au film, soit aux bandes annoncées, peut revêtir l'une des formes suivantes :

visa comportant l'interdiction de la représentation aux mineurs de treize ans;

visa autorisant pour tous publics la représentation du film;

visa comportant l'interdiction de la représentation aux mineurs de dix-huit ans;

interdiction totale du film.

Le visa mentionne également si l'exportation du film est autorisée ou interdite. Il peut en outre exiger qu'il soit procédé à des modifications ou à des coupures.

Enfin, le matériel publicitaire et les extraits de films fournis par les distributeurs aux directeurs des cinémas font l'objet d'un visa de la Commission.

République Fédérale d'Allemagne. — Depuis 1950, l'industrie cinématographique a institué la « *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* » (F.S.K.), qui exerce un contrôle sur tous les films projetés en public. Cet organe se compose d'une commission de travail, d'une commission principale et d'une commission juridique.

La commission de travail qui est chargée d'examiner les films, comprend huit membres dont quatre sont nommés par les professionnels du cinéma et quatre par le public. Parmi ces derniers se trouve un représentant du Gouvernement Fédéral, des *Länder*, des Eglises et de l'Association Fédérale de la Jeunesse. Les décisions de cette commission peuvent faire l'objet d'un appel devant la commission principale, un dernier recours étant ensuite possible devant la commission juridique.

La commission principale comprend quinze membres dont le président, qui est nommé par les professionnels du cinéma. Le public et

les professionnels du cinéma désignent chacun sept membres qui sont honoraires.

La commission juridique se compose de personnes qualifiées en matière judiciaire, c'est-à-dire de magistrats fédéraux ou des *Länder* et de professeurs de droit. Le quorum est de 5.

Lorsqu'elles examinent si des films conviennent à la jeunesse, les commissions principales et de travail sont élargies et il y siègent des pédagogues, des psychologues et des juges pour enfants. La commission juridique s'adjoindra, à ce moment, deux juges pour enfants ou deux juges tutélaires.

Les *Länder*, qui actuellement se conforment à l'avis de la « *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* », sont habilités à autoriser l'exploitation de films pour la jeunesse.

Grèce. — La projection en public de tous les films est subordonnée à l'octroi d'une licence par la Direction Générale des Informations sur avis d'une commission spéciale (la Commission du Contrôle des Films Cinématographiques). Cette dernière se compose de neuf membres, dont le Chef du Service du Cinéma de la Direction Générale, un représentant du Ministère de l'Instruction Nationale, un haut fonctionnaire de la police et six personnes possédant des connaissances particulières, théoriques et pratiques, en matière de cinéma. Une sous-commission composée de trois membres, avec l'accord du Ministre, apprécie les films et communique son avis au Ministre. La Sous-commission peut demander que le film soit présenté à la commission plénière.

La Commission approuve ou désapprouve un film pour la jeunesse.

Irlande. — Tous les films projetés en public nécessitent un certificat délivré par le Official Film Censor. Un recours peut être introduit devant le Consorship of Films Appeal Board.

Italie. — Toute présentation en public d'un film est subordonnée à l'autorisation préalable du Préfet de Police.

En outre, l'accord du Ministère pour le Tourisme et le Spectacle est requis pour présenter un film en public.

Le Ministre agit sur avis d'une commission spéciale qui comporte deux « degrés ». Le « premier degré » comprend un certain nombre de sous-commissions toutes composées d'un magistrat, d'un professeur de droit, d'un pédagogue, d'un professeur de psychologie et de trois membres désignés par les professionnels du cinéma, les producteurs de film et les journalistes spécialisés en la matière. La commission est présidée par le magistrat et un secrétaire est nommé par le Ministre. A ce « degré » intervient la censure générale des films.

Le « deuxième degré » examine les films pour la jeunesse et comprend deux sous-commissions du « premier degré », désignées par le Ministre et différentes de celles qui ont déjà exprimé un avis. A ce « degré », la présidence est également assurée par un magistrat. Il y

a un droit de recours, la dernière instance à cet égard étant le Conseil d'Etat.

Luxembourg. — Une Commission contrôle les films projetés en public et dans les cinémas. Cette Commission approuve les films pour la jeunesse. Elle siège en deux groupes, chacun comprenant un président, quatre membres actifs et deux membres supplémentaires. Ses membres sont désignés pour deux ans et peuvent être renommés. Le quorum est de deux membres, et en cas de partage des voix, celle du président est prépondérante. Le scrutin est majoritaire.

Pays-Bas. — Tous les films présentés en public doivent être approuvés par la Commission Centrale Cinématographique. Cette Commission comprend au moins soixante membres qui représentent les tendances spirituelles et culturelles néerlandaises actuelles. Ils sont nommés pour cinq ans par le Ministère de l'Intérieur, excepté le président et le secrétaire, qui sont nommés par la Reine pour une période indéfinie. Des sous-commissions composées de cinq membres examinent si un film convient à la jeunesse.

Norvège. — La Commission Nationale de Censure Cinématographique, dont les membres sont nommés par le Roi, approuve tous les films présentés en public. Au moins l'un de ses membres doit être particulièrement qualifié pour apprécier les films destinés aux enfants. Le rejet d'un film nécessite l'accord de deux membres; en cas de désaccord, la voix prépondérante appartient à un troisième membre.

De plus, un film ne peut être présenté en public que s'il a fait l'objet de la délivrance d'une licence par les autorités municipales locales.

Suède. — Tous les films projetés en public sont approuvés par l'Office National du Cinéma. Cet organe se fait conseiller par un Conseil d'Examen composé de personnes aux idées larges et à l'esprit ouvert, s'intéressant aux aspects éducatifs, sociaux et culturels du cinéma. Le but du Conseil est de faire participer des représentants du public à la censure et de faire appel à l'opinion publique à des fins consultatives. L'Office National approuve les films pour la jeunesse.

Suisse. — La censure des films projetés en public est réglementée dans les vingt-cinq cantons. Dans seize cantons, il existe une commission de censure de composition variable; trois n'en possèdent pas et un canton a une censure partielle, c'est-à-dire qui intervient si le film est déclaré inacceptable par le « Filmberater ».

La présentation de film à la jeunesse est également contrôlée dans les différents cantons par diverses autorités de censure qui sont :

dans deux cantons, la Police;

dans trois cantons, le Département de l'Instruction publique;

dans quinze cantons, l'Autorité scolaire;

dans un canton, la Commission de Censure spéciale;

dans un canton et une commune (Appenzell), l'Autorité scolaire et la Police;

dans un canton, l'Autorité scolaire et le Conseil communal;

dans un canton, le Département de l'Instruction publique et la Police.

Turquie. — Toute présentation d'un film en public nécessite une autorisation de la police. De plus, les films réalisés en Turquie sont contrôlés par la Commission Centrale de Contrôle des Films, les films importés sont approuvés par l'une des deux Commissions locales dont le siège se trouve à Ankara et à Istanbul. Ces dernières sont présidées par le Gouverneur du Département ou son représentant, et se composent d'un représentant de la Direction Générale de la Police, du Ministère de la Presse et de l'Information, du Ministère de l'Education Nationale et du Directeur de la Police du Département. Si le film les concerne particulièrement, l'Etat-Major Général de l'Armée, le Ministère de l'Economie ou de l'Agriculture ont également la faculté de déléguer un représentant à sa projection.

Les décisions des Commissions Locales peuvent faire l'objet d'un recours devant la Commission Centrale et en dernière instance devant le Conseil d'Etat.

La Commission Centrale dépend du Ministère de l'Intérieur qui en nomme le président. Elle comprend cinq membres, les quatre autres représentant la police, l'armée, le Ministère de la Presse et le Ministère de l'Education.

Royaume-Uni. — Les autorités locales décident si un film se prête à la projection en public sur leur territoire, et ont la possibilité d'imposer des restrictions en ce qui concerne l'admission des jeunes. Les autorités locales se conforment en général à l'avis du British Board of Film Censors, bien qu'elles puissent s'en écarter occasionnellement.

Le British Board of Film Censors a pour objet la protection des jeunes. Le président et le secrétaire sont nommés par les professionnels du cinéma et la Commission se compose d'un président et de membres désignés par lui. Ces derniers ne sont en général pas des spécialistes, mais des personnes intelligentes et pleines de bon sens capables d'apprécier les films et les problèmes sociaux. Elles ne doit pas avoir d'intérêts financiers dans l'industrie cinématographique. Les films sont vus par des sous-commissions d'environ trois membres, mais en cas de désaccord, la décision est prise par la commission plénière au scrutin majoritaire. Le nombre des membres varie suivant qu'il s'agit de membres à temps partiel ou à plein temps.

En Irlande du Nord, la projection de films est soumise pratiquement aux mêmes conditions que celles décrites ci-dessus.

5. *Mise en œuvre des mesures de contrôle*

La plupart des pays considérés subordonnent la projection publique de films à l'octroi d'une licence. En conséquence, le respect de la

loi incombe principalement aux directeurs de cinémas et la police exerce une surveillance. En général, les avis indiquant clairement la date à laquelle le film a été agréé pour les jeunes d'un groupe d'âge donné doivent être affichés. Certains pays, tels que l'Autriche, interdisent de faire une publicité occulte en faveur du film en indiquant sur l'affiche que ce film ne convient pas aux jeunes.

Le non-respect de la loi est sanctionné par le retrait de l'autorisation de projeter le film, par des amendes et, dans certains cas, par des peines d'emprisonnement. (La Belgique, par exemple, envisage de renforcer les aspects punitifs de sa législation.) Lorsque l'aide de l'Etat est sollicitée pour la réalisation d'un film, le refus de cette aide constitue également un moyen de contrôle lorsqu'il est jugé que le film ne convient pas aux adultes et (ou) aux jeunes. Certains pays, comme la Belgique, ont recours à la carte d'identité pour résoudre la difficulté de connaître l'âge exact des jeunes auxquels on veut interdire l'accès aux films ne leur convenant pas. Dans les pays où les cartes d'identité n'existent pas, il faut faire confiance aux directeurs de salles. La plupart des pays interdisent aux jeunes en dessous d'un certain âge d'assister à la projection de films non approuvés.

6. Mesures éducatives à l'intention des jeunes et des parents ¹

Dans certains pays, des séances spéciales de projection sont organisées pour la jeunesse; en Turquie, par exemple, les matinées du samedi sont réservées aux films éducatifs et documentaires. Une autre méthode consiste à créer des ciné-clubs pour la jeunesse, qui sont constitués sur une base volontaire et ne sont pas contrôlés par l'Etat. Ces clubs disposent eux-mêmes d'une filmothèque ou organisent des projections de films appropriés (par exemple en Belgique et en Suisse, où dans un certain nombre de Cantons, les clubs distribuent des notices explicatives avant la projection, qui est suivie d'une discussion sur le film). Ces clubs peuvent disposer de leurs propres locaux et présenter des films convenant aux jeunes (Danemark, République Fédérale d'Allemagne) ou bien se contenter de procurer de tels films.

Dans quelques pays, il existe des Instituts ou des Conseils subventionnés par l'Etat, qui sont chargés de faire une propagande pour les films de valeur et d'encourager la production (France, Pays-Bas, Norvège, Suède). Ces organismes ont notamment pour tâche de conseiller les parents. Au Royaume-Uni, la « Children's Film Foundation » financée par une taxe perçue sur les exploitants s'occupe de procurer des films et réalise chaque année un certain nombre de films pour enfants ².

Une place considérable est accordée à la projection de films éducatifs, scientifiques et techniques dans les écoles (par exemple, en Autriche, au Danemark, en France, en Grèce, en Suisse). Certains pays

1. Pour de plus amples détails sur les mesures éducatives voir Rapport de M. H. Michard.

2. Voir le Rapport de M. H. Michard, pages 51 et suivantes.

organisent de temps à autre des cours sur le cinéma à l'intention des enseignants et des conférences sur le cinéma (France, Suisse). Une aide financière peut être accordée par l'Etat pour la réalisation de films éducatifs (par exemple Italie, Luxembourg). De même, sur le plan national, la projection de films éducatifs bénéficie dans tous les pays d'une détaxe fiscale ¹.

Enfin, la plupart des pays considérés mentionnent largement les conseils donnés aux parents et aux jeunes par des organismes bénévoles, notamment par des institutions religieuses. Ces divers organismes font connaître leur opinion par l'intermédiaire des journaux, des revues, d'avis apposés aux portes des églises et par la voie des ondes.

1. Il est rappelé que depuis 1963, la Suède ne connaît pas de taxe sur le cinéma.

ANNEXE II

Questionnaire sur les rapports existant entre les moyens d'information de grande diffusion et la délinquance juvénile

Introduction

1. Le Sous-comité a été chargé d'examiner le problème de l'influence des moyens d'information de grande diffusion (mass media) sur la délinquance juvénile. Ces moyens considérés dans leur ensemble — presse, cinéma, radio, télévision, enregistrements sonores, affiches — exercent une action croissante sur les idées et sur le comportement des individus; mais, jusqu'à présent, nul n'est en mesure de préciser la nature de cette action ni d'évaluer dans quelle proportion ses effets sont salutaires, néfastes ou neutres.

2. Ce sont là des problèmes délicats, ne serait-ce que pour la raison que les moyens de diffusion eux-mêmes se transforment : des modifications interviennent dans la composition du public qu'ils atteignent, dans la quantité toujours accrue des informations diffusées, dans la manière dont elles le sont. L'écrit cède de plus en plus le pas à la parole. Ces deux moyens sont, à leur tour, exposés l'un et l'autre à être supplantés par l'image.

L'image, qui franchit les barrières du langage atteint directement un public de plus en plus vaste. De ce fait, il est à prévoir qu'elle tendra à atténuer les différences entre les diverses cultures. Cette évolution s'est accélérée au cours des dernières années de telle sorte que si les jeunes sont influencés dans une mesure plus grande que leurs parents, la génération qui suit le sera à un degré plus élevé encore.

3. En vue de déterminer l'influence exercée par les moyens de grande diffusion sur les jeunes et afin d'évaluer, notamment, leurs effets salutaires ou néfastes, il est nécessaire de procéder à des recherches de caractère scientifique. Le Sous-comité n'a évidemment pas qualité pour entreprendre ou patronner de telles recherches. Au mieux, il peut rassembler et collationner les données — encore limitées — dont on dispose actuellement dans ce domaine, déterminer les secteurs dans lesquels des enquêtes nouvelles devront être entreprises et suggérer les éléments d'une politique préventive.

4. A cette fin le Sous-comité a établi le questionnaire ci-joint qui est destiné à obtenir de la part des pays membres des renseignements :

- sur les mesures prises dans chaque pays afin de protéger la jeunesse contre les éléments généralement tenus pour nocifs des mass media, ainsi que sur les mesures qui visent à leur utilisation positive,
- sur la mise en œuvre de ces mesures et leur efficacité,

— sur les recherches scientifiques relatives aux rapports existant entre les moyens de grande diffusion et la délinquance juvénile.

La délinquance juvénile doit s'entendre dans une acception large et le terme « jeunes » comprend en principe tous ceux qui n'ont pas atteint l'âge de 21 ans. Le Sous-comité désire recueillir des renseignements sur les mesures positives aussi bien que sur les mesures négatives, sur les dispositions légales aussi bien que sur les réglementations administratives, sur les activités des organismes publics aussi bien que sur les initiatives privées.

5. Le Sous-comité souhaiterait qu'il soit tenu compte, dans les réponses au questionnaire, des recommandations suivantes :

- a) les réponses aux questions devront être rédigées en anglais ou en français;
- b) les textes qui les accompagneront devront être traduits en anglais ou en français ou à tout le moins être analysés dans l'une de ces deux langues;
- c) il conviendra de répondre à chaque question sur une feuille séparée;
- d) lorsqu'une loi, un règlement, un rapport ou un compte rendu de recherches seront cités, les passages importants devront être reproduits en entier (ainsi que la version originale, si le texte n'est pas rédigé en anglais ou en français); lorsqu'il s'agira d'un texte long et compliqué, il conviendra de joindre, en outre, un résumé.

En répondant aux questions de la première et de la deuxième parties du questionnaire traitant des effets d'une disposition, il conviendra de préciser :

- (i) dans quelle mesure la disposition est observée et appliquée.
- (ii) les effets de cette application sur les circuits d'émission ou de distribution,
- (iii) si possible, dans quelle mesure cette application a contribué à réduire ou à prévenir la délinquance juvénile, autant que des enquêtes de caractère scientifique permettent d'en juger.

En répondant aux questions de la troisième partie, il conviendra de ne faire état que des recherches portant sur la délinquance.

PREMIÈRE PARTIE

I. Presse

A. Dispositions légales concernant la presse en général : étude d'ensemble

Question 1: Indiquer les caractéristiques de la législation sur la presse de votre pays dont la connaissance vous paraît utile pour la

compréhension du sujet. Joindre le texte des dispositions essentielles ou leur analyse.

B. Dispositions légales concernant la presse en général : étude des prescriptions particulières concernant la protection de la jeunesse

Question 2 : Quelles sont les dispositions visant à protéger la jeunesse des publications obscènes (au sens le plus large)? Préciser leurs modalités d'application. Essayer d'apprécier les résultats.

Question 3 : Quelles sont les dispositions qui dans votre pays visent à protéger la jeunesse de publications exaltant la violence? Préciser leurs modalités d'application. Essayer d'apprécier les résultats.

Question 4 : Quelles sont les dispositions qui, dans votre pays, interdisent de donner une publicité aux infractions de toute nature ou limitent cette publicité (par exemple, publicité des audiences, interviews des délinquants, etc.)?

Question 5 : Quelles sont les autres dispositions concernant la protection de la jeunesse?

C. Dispositions légales concernant la presse destinée à la jeunesse

Question 6 : Existe-t-il dans votre pays des dispositions réglementant spécialement la presse destinée à la jeunesse? Si oui, s'insèrent-elles dans un système répressif (poursuites intentées si certaines normes sont violées) ou préventif (contrôle préalable)? Présenter cette réglementation. Insister le cas échéant sur les points qui vous paraîtraient revêtir un intérêt particulier.

Question 7 : Si cette législation institue un système de contrôle et de surveillance, en présenter le fonctionnement. Donner des exemples précis des critères de droit ou de fait qu'il applique.

Question 8 : Si l'application de la réglementation de la presse destinée à la jeunesse a donné lieu à des rapports ou études officielles, en joindre les textes.

D. Initiatives privées concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la presse

Question 9 : Des initiatives importantes ont-elles été prises par des organismes professionnels (presse, édition, distribution, etc.) afin d'éviter que des publications dangereuses ne tombent entre les mains des jeunes? Jusqu'à quel point ces mesures se sont-elles révélées efficaces?

E. Projets concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la presse

Question 10 : Existe-t-il dans votre pays des projets visant à améliorer la protection de la jeunesse dans le domaine de la presse? Si oui, les présenter.

II. Cinéma

A. Dispositions légales concernant le cinéma en général

Question 11 : Indiquer les caractéristiques de la législation sur le cinéma de votre pays, dont la connaissance vous paraît utile pour la compréhension du sujet. Joindre le texte des dispositions essentielles, ou leur analyse.

Question 12 : Si un contrôle préalable existe dans votre pays, expliquer comment il fonctionne aux différents stades de la production du film. Préciser l'organisme qui l'assure, sa composition, sa compétence, ses pouvoirs. Donner des exemples précis de l'application récente, de ce contrôle (de 1958 à 1962), thèmes refusés, types de scènes censurées, etc.

Question 13 : Si un contrôle existe avant l'exploitation, expliquer comment il fonctionne. Préciser le ou les organismes qui en sont chargés sur le plan central ou local. Donner, si possible, des exemples précis de son application récente (de 1958 à 1962), notamment la liste des films interdits et des types de scènes censurées avec la référence du film.

Question 14 : Existe-t-il dans votre pays des mesures tendant à favoriser : 1. la production; 2. la projection de certains films. Lesquelles? Donner des exemples.

B. Dispositions spéciales concernant la protection de la jeunesse dans le domaine du cinéma

Question 15 : Des dispositions prévoient-elles, dans votre pays, l'interdiction de certains films aux mineurs, en précisant des catégories d'âge? Si oui, quelles sont les limites d'âge prévues?

Donner pour chacune de ces catégories :

- les critères de droit ou de fait en fonction desquels cette interdiction est prononcée;
- la liste des films interdits de 1958 à 1962.

Comment assure-t-on le respect de cette prescription? Essayer d'évaluer les résultats.

Question 16 : Des dispositions particulières sont-elles prévues pour assurer la surveillance des salles de cinéma et la protection des jeunes (par exemple, nécessité jusqu'à un certain âge d'être accompagné par un adulte)?

Question 17 : Présenter les autres dispositions de la législation cinématographique de votre pays, ayant pour but d'assurer la protection de la jeunesse.

C. Institution d'un cinéma pour les jeunes

Question 18 : Existe-t-il dans votre pays des mesures particulières

concernant le cinéma pour les jeunes? Si oui, les présenter. Préciser les réalisations auxquelles elles ont donné lieu.

D. Initiatives privées concernant la protection de la jeunesse dans le domaine du cinéma

Question 19 : Des mesures sont-elles prises par les organismes professionnels du cinéma, ainsi que par les organisations privées, en vue de la protection de la jeunesse? Les présenter et essayer d'évaluer leurs résultats.

E. Projets concernant la protection de la jeunesse dans le domaine du cinéma

Question 20 : Existe-t-il dans votre pays des projets visant à améliorer la protection de la jeunesse dans le domaine du cinéma? Si oui, les présenter.

III. Radio - disque

A. Dispositions légales concernant la radio et le disque en général

Question 21 : Indiquer les caractéristiques de la législation sur la radio et le disque de votre pays, dont la connaissance vous paraît utile pour la compréhension du sujet.

B. Dispositions particulières concernant la protection de la jeunesse

Question 22 : La réglementation de la nature des émissions comporte-t-elle des dispositions particulières concernant la protection de la jeunesse (par exemple, obligations imposées aux postes émetteurs privés)?

Question 23 : Existe-t-il des dispositions réglementant la réception, qui soient prises dans le but de protéger la jeunesse (par exemple, aménagement des horaires, réglementation des auditions publiques, etc.)?

C. Organisation des émissions spécialement destinées à la jeunesse

Question 24 : Des émissions-radio sont-elles organisées spécialement pour les jeunes? Si oui, dans quelles conditions? Des compétences particulières sont-elles exigées de ceux qui les réalisent?

D. Problème connexe du disque

Question 25 : Existe-t-il dans votre pays des dispositions concernant les ventes ou auditions publiques de disques (par exemple *juke boxes*) prises dans le but de protéger la jeunesse?

E. Initiatives privées concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la radio et du disque

Question 26 : Des mesures sont-elles prises par les organismes

professionnels de la radio et du disque, ainsi que par des organisations privées, en vue de la protection de la jeunesse? Les présenter et essayer d'évaluer leurs résultats.

F. Projets concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la radio et du disque

Question 27 : Existe-t-il dans votre pays des projets visant à améliorer la protection de la jeunesse dans le domaine de la radio et du disque? Si oui, les présenter.

IV. Télévision

A. Dispositions légales concernant la télévision en général

Question 28 : Indiquer les caractéristiques de la législation sur la télévision, dont la connaissance vous paraît utile pour la compréhension du sujet. Préciser, le cas échéant, les modalités d'un contrôle des émissions. Joindre le texte des dispositions essentielles ou leur analyse.

B. Dispositions légales concernant la protection de la jeunesse

Question 29 : Existe-t-il dans votre pays des mesures tendant à favoriser l'utilisation de la télévision à des fins préventives, particulièrement dans l'intérêt de la jeunesse?

Question 30 : Des dispositions particulières visant à protéger la jeunesse réglementent-elles dans votre pays la nature des émissions (scènes de violences, images obscènes, etc.)?

Question 31 : Des dispositions visant à protéger la jeunesse réglementent-elles dans votre pays la réception (par exemple, aménagement des horaires, organisation des spectacles télévisés dans les locaux publics, etc.)?

Question 32 : Si le passage à la télévision des films censurés au cinéma est réglementé dans votre pays, quelles sont les modalités de cette réglementation?

C. Organisation des émissions spécialement destinées à la jeunesse

Question 33 : Des émissions de télévision spécialement destinées à la jeunesse sont-elles organisées dans votre pays? Si oui, dans quelles conditions? Des compétences particulières sont-elles exigées de ceux qui les réalisent?

D. Initiatives privées concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la télévision

Question 34 : Des mesures sont-elles prises par les organismes professionnels de la télévision, ainsi que par les organisations privées, en vue de la protection de la jeunesse? Les présenter et essayer d'évaluer leurs résultats.

E. Projets concernant la protection de la jeunesse dans le domaine de la télévision

Question 35 : Existe-t-il dans votre pays des projets visant à améliorer la protection de la jeunesse dans le domaine de la télévision? Si oui, les présenter.

V. Images statiques

A. Réglementation générale de la publicité par l'image

Question 36 : Existe-t-il dans votre pays une réglementation de la publicité par l'image (affiches, réclame de journaux et magazines, photographies, envois à domicile, étalages, etc.)? Si oui, les indiquer.

Question 37 : Cette réglementation comporte-t-elle des dispositions spéciales visant l'image publicitaire à caractère obscène, ou représentant des scènes de violences? Si oui, les indiquer.

B. Réglementation de l'affiche de spectacle

Question 38 : Existe-t-il dans votre pays une réglementation de l'affiche de spectacle (cinéma, music-hall, etc.)? Dans le cas de films interdits aux mineurs votre législation prévoit-elle des restrictions publicitaires?

DEUXIÈME PARTIE

Dispositions s'appliquant à l'ensemble des mass media

Question 39 : Si dans votre pays les émissions publicitaires par le canal des diverses mass media sont autorisées, indiquer de quelle manière elles sont réglementées en vue d'assurer la protection de la jeunesse?

Question 40 : Quelles sont dans la législation de votre pays, les dispositions qui, visant les mass media en général, tendent à assurer la protection de la jeunesse (par exemple, les dispositions de droit pénal sanctionnant les atteintes aux bonnes mœurs et à la moralité publique)?

Comment sont-elles appliquées en fait?

TROISIÈME PARTIE

Inventaire des recherches sur les rapports des mass media et de délinquance des jeunes

Question 41 : Quels sont les rapports qui ont été publiés dans votre

pays présentant les résultats de recherches récentes? En fournir la référence bibliographique.

Question 42 : Des recherches ont-elles été effectuées dans votre pays depuis 1949 sans donner lieu à des publications? Si oui, pouvez-vous soit en communiquer les résultats, soit donner toutes indications pour que l'on puisse en obtenir communication?

Question 43 : Des recherches sont-elles actuellement en cours dans votre pays? Si oui, est-il possible d'avoir communication des résultats partiels?

