

AU SORTIR DE L'OBSCÈNE

L'art est une force capable de porter les masques les plus délictueux et les travestissements les plus impudiques, mais paradoxalement, parce qu'il y a du masque, parce qu'il s'agit d'abord de représentation, parce que le geste et le symbole immiscent leur distance infinie dans toute pratique artistique, l'œuvre peine à être un espace privilégié de l'obscène. Aujourd'hui l'obscène est ailleurs. Ainsi qu'une gloire usée quittant sa vieillissante actrice, il accorde encore à l'art quelques scandales, qui en vérité ne choquent plus personne, mais chacun sait que ses faveurs vont à d'autres. Entre l'œuvre et l'obscène il y a séparation des corps. Les recettes de la représentation, du « corps en scène » et de l'image symbolique, qu'il était légitime de suivre afin de déguster les petits délices de l'obscène, nous laissent à présent sur notre faim. Le corps, lui, résiste. Qu'il s'agisse de composer avec la maladie ou de décomposer avec la mort, de glisser du sexe sous ses lèvres ou de la violence sous ses ongles, le O du mot obscène s'ouvre pour crier ou pour

recevoir, mais nous ramène invariablement au corps. Corps, chair, peau, l'obscénité porte en elle une idée de frontière, plus précisément de limite poreuse où l'œuvre se délite dans un mélange savoureux de rire et de dégoût. Pourtant, à sentir l'arrière-goût laissé par ce vin de l'obscénité, on saisit qu'il sert souvent de mise en bouche à un réel autrement plus effrayant ou, pour remonter la filiation étymologique latine, autrement plus sinistre¹. Historiquement, le mariage de l'art et de l'obscène s'est longtemps déroulé en prenant comme témoin l'ordre symbolique et comme serment la bénédiction tatillonne et manipulatrice du politique. Questionner les formes actuelles de l'obscène s'avère donc d'autant plus intéressant que nous assistons à une nouvelle passation des pouvoirs entre la sphère du politique et celle du scientifique, et simultanément entre celle du symbolique et celle du réel. Au centre de ce jeu de mains chaudes, l'obscène, visiblement, se cherche de nouveaux partenaires.

Affranchi du discours

Le corps est le centre d'inertie de l'obscène, sa pesanteur. Mais comme toute pesanteur, il s'oublie et notre récente modernité ne retient plus que la pose, le geste, le pas de danse de l'obscénité qui serait, selon l'usage, nécessairement de l'ordre de la représentation. Il apparaît si idéal de rapporter la variation latine *obscenus / obscænus* à celle de *scena / scæna* : « la scène », qu'il est tentant de considérer la décomposition du terme en *ob* « devant » et *scæna* « scène » comme avérée, là où elle n'est en réalité qu'abusive et inexacte. De l'obscénité, nous dit-on, il n'y aurait pas d'exemples « en chair et en os », mais des phrases recueillies dans la gêne ou lues dans la fièvre, des films regardés tard, des œuvres contemplées avec un air pénétrant et détaché, en d'autres termes tout ce qui s'inscrit dans la distance d'une représentation rapportée le plus souvent à l'art. L'obscénité serait d'abord culture. Lorsque Bataille « (...) pense comme une fille enlève sa robe » et prétend qu'« à l'extrémité de son mouvement,

1. Obscène, du latin *Obscenus* « de mauvais augure, sinistre », possède une parenté étymologique avec le mot « obscur » dont il partage le rapport au caché et au secret.

la pensée est l'impudeur, l'obscénité même »², c'est d'abord contre les mots et sur le lit du papier qu'il aime à s'allonger. Ces mots prononcés réclament leur auditoire. Or, sur la scène de l'écriture ou de la parole l'obscénité est une diva. Le public en aura donc pour son argent, quand bien même l'analyse de cette relation, à la fois subtile et grossière, mène inévitablement le chercheur à toutes les contradictions. Le premier mouvement de la pensée est très naturellement de ramener l'objet glissant de l'obscène sur la terre plus ferme du langage ; de le circonscrire non seulement par la parole et l'écrit, mais aussi à travers l'observation des liens sémantiques qui l'unissent à ses propres dimensions symboliques. De cette dialectique classique naît un certain nombre d'analyses selon lesquelles l'obscène émanerait d'une surqualification du langage là où d'autres ne voient au contraire qu'un des nombreux effets de son absence. Pour les tenants de la surqualification, l'argument du discours explicite et détaillé qui ferait irruption dans le paradigme de cette « communication des corps » qu'est l'acte sexuel ou, devrait-on dire, dans le lieu commun de cette communion, trouve son relais dans les textes de Sade : « Il faut à vos récits les détails les plus grands et les plus étendus ; nous ne pouvons juger ce que la passion que vous contez a de relatif aux mœurs et aux caractères de l'homme, qu'autant que vous ne déguisez aucune circonstance ; les moindres circonstances servent d'ailleurs infiniment à ce que nous attendons de vos récits³ ». L'obscène se glisserait dans le voluptueux détail, dans la jouissance d'un ornement sans fin, dans la description fouillée, et ce déploiement quasi balzacien du mot ferait œuvre d'érosion, dégradant le pur non-dit des corps amoureux. Toujours suivant cette logique, l'acte sexuel serait le seul régime où le langage ne sert pas le geste, où la parole contrarie le corps, se discréditant par l'indélicatesse

propre aux bavards. De fait, on ne la dit plus « parole » mais « obscénité », un peu à la manière d'un « invité » devenant subitement un « importun » (et ce, quel que soit son raffinement et son élégance, car l'obscénité sait aussi passer à ses doigts les diamants de l'éloquence). Niché dans ce détail des moindres rapports inavouables à la sexualité, l'obscène se retrouve déjà, un siècle avant les écrits de Sade, dans la Pastorale chrétienne. Là aussi l'exigence du détail et la surabondance des mots servent un festin de délices charnels et d'infamies sous la cloche discrète du confessionnal. La Pastorale impose à tous les fidèles de confesser de la manière la plus précise non seulement les actes et les propos obscènes, mais aussi les pensées les plus intimes comme les plus infimes désirs. Il n'est pas sûr cependant que l'extrême précision du détail soit au final plus qu'une simple fioriture dans l'économie complexe de l'obscène. Qu'est-ce que le détail sinon un couronnement méticuleux de la description ? Ne serait-ce donc pas plutôt cette description, déjà en soi représentation, qui sous-tend l'architecture symbolique dans laquelle s'inscrit *a posteriori* le détail comme une hystérisation singulière de l'obscène ? Le détail alors ne « ferait » pas l'obscène, se contentant d'être l'une de ses innombrables terminaisons nerveuses. Mais c'est assurément conclure trop vite puisqu'à l'opposé de ces considérations, on trouve un argumentaire en miroir accusant l'obscène d'être au contraire la marque d'une déqualification du langage. Pour la plaidoirie de l'obscène en tant qu'espace « hors-mot », il n'y aurait guère que la voix iconique qui serait susceptible d'offrir gîte et couvert à ce convive gênant. L'obscène, ne pouvant relever du langage, ferait de la peinture, de la photographie ou de toute autre représentation picturale, ses quartiers-maîtres. Les témoins à charge en voudraient pour preuve l'absence presque totale de dialogues dans les films à caractère

pornographique. Mais c'est peut-être là aussi oublier un peu vite que le film pornographique, s'il n'use pas du langage comme principal registre de communication, fait tout autant appel à l'ordre du symbolique le plus codifié qui soit⁴. Ainsi, que ce soit dans l'exaspération de son détail ou dans la liquidation de sa parole, l'idée d'une assignation de l'obscène à l'unité spécifique du langage, relayant le principe d'une inévitable représentation symbolique, s'avère à la fois contradictoire et aporétique. Il y a non-lieu. Or, si l'analyse du problème de l'obscène ne se suffit plus de son ancienne articulation à la dialectique du langage fait discours, c'est que l'obscénité est véritablement en train de transgresser les territoires du symbolique où elle était jusqu'alors assignée.

Débordements des genres

Cette transgression dépasse de loin celle de la simple sortie du langage, paradigme de la représentation, et fait craquer les couples antagonistes traditionnels : ceux qui dissocient la culture et l'industrie, l'art et la science, l'amateur de film X et le cinéophile averti. Comme de fait, l'obscène est le premier protagoniste de cette nouvelle porosité des genres. Du moins est-ce par lui qu'elle devient plus particulièrement visible. Rappelons à ce sujet le scandale provoqué par le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi : *Baise-moi*⁵, et nous nous apercevrons vite qu'il a moins pour origine le fait que l'on puisse voir à l'écran des relations sexuelles non feintes, que la transgression patente des genres cinématographiques régulant les domaines où de tels actes ont droit de cité. Jusqu'à présent, cette catégorie de représentation qu'est la pornographie, au sens d'images et d'écrits obscènes, s'inscrivait dans un registre parfaitement circonscrit sur le plan symbolique tout en intégrant une économie générale négociée

2. Catalogue *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Paris, Gallimard / Electra et Centre Georges Pompidou, 1995, p. 371.

3. Donatien-Alphonse-François de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Pauvert, tome I, pp. 139-140, sd.

4. Marie-Hélène Bourcier analyse les codes de la représentation régissant traditionnellement le film pornographique et observe au passage la prévisibilité de son déroulement narratif. *Queer zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, Collection Modernes, 2001, pp. 42-43.

5. Coralie Trinh Thi et Virginie Despentes, *Baise-moi*, France, sortie le 28 juin 2000, film 35mm, durée 1h17.

par les pouvoirs croisés des intérêts politiques, industriels et mafieux. *Baise-moi* rend à l'inverse perméable la frontière entre le film X et « le cinéma »⁶, et ce passage se fait par le corps des acteurs. En effet il s'agit à l'origine d'un film non calibré X présentant à l'écran des hardeurs⁷ (notamment les protagonistes principaux : Raffaëla Anderson et Karen Lancaume) ayant des rapports sexuels non simulés dans un cadre narratif et fictionnel propre au genre cinématographique « grand public ». En d'autres termes la différenciation acteurs / hardeurs devient problématique car inopérante. « Dans *Baise Moi*, le garde fou de la distinction acteurs / hardeurs a sauté, ce qui n'est peut-être pas le cas de *Romance X* qui réduit Rocco Siffredi à une métonymie du porno »⁸. Cependant, l'importance de cette transgression ne réside pas dans le changement de main du réalisme pornographique, entendu comme organisation d'une représentation, mais dans le fait plus significatif que cette représentation ne se soucie plus de faire la distinction entre le réel et le jeu, entre réalité et représentation. Certes le principe de la représentation délimite encore l'espace de l'obscène, le résultat s'inscrivant toujours dans un contexte cinématographique, mais déjà les registres de la représentation et du réel sont considérablement brouillés, rendant incertaine toute tentative de localisation et de maîtrise des effets de l'obscène. Le pouvoir politique ne s'y est pas trompé, comme nous le démontrent les conséquences de cette confusion des genres. Le film de Despentès et Trinh Thi est sorti en salle avec une mention « interdit aux moins de 16

ans »⁹, une semaine plus tard le Conseil d'État, saisi par l'association « Promouvoir », annula le visa et classa *Baise-moi* comme film « X »¹⁰. Cet appel au Conseil d'État, et les répercussions qui s'ensuivirent, amènent à penser que ce film a posé problème moins à cause de son contenu – rien qui soit plus obscène que ce qui est mis librement sous les yeux d'un abonné à Canal+ – que par le fait qu'il s'agisse d'une diffusion cinématographique outrepassant les catégories et les places réservées à ce type d'images¹¹. Le film de Despentès et Trinh Thi met en question indirectement, et certainement involontairement, le pouvoir du politique dont l'une des principales prérogatives, via l'appareil législatif, est la codification, la gestion et la distribution de ces catégories. Nous concevons aisément depuis Foucault que le pouvoir « ne fixe pas de frontière à la sexualité ; il en prolonge les formes diverses, en les poursuivant selon des lignes de pénétration indéfinies. Il ne l'exclut pas, il l'inclut dans le corps comme mode de spécification des individus. Il ne cherche pas à l'esquiver ; il attire ses variétés par des spirales où plaisir et pouvoir se renforcent ; il n'établit pas de barrage ; il aménage des lieux de saturation maximale¹² ». L'obscène se joue dans la *relation* à ces lieux, relation ordonnée, structurée, précisément par le politique. Mais alors que conclure lorsque ce même pouvoir fait la démonstration de son impuissance à discerner et à gérer ce qui sort du cérémonial coutumier de l'obscène, retrouvant les vieux réflexes de la censure ? Car c'est bien de pouvoir dont il est question et dans le cas de *Baise-moi*, d'idéologie et de politique¹³, tout comme il s'agissait,

quelques siècles plus tôt, pour la Pastorale ou pour la condamnation des textes de Sade, d'idéologie et de religion. Lorsque l'obscène touche le plus grand nombre, le plus souvent par la voix médiatique, il remet publiquement en jeu sa gestion par le politique. Cette gestion n'est évidemment ni unilatérale ni autocratique, reste que l'une des hantises de toute administration politique est que la bête lui échappe faute d'avoir tenu assez fermement la laisse. La réponse par la censure est donc une réponse « à défaut », en quelque sorte une « auto-critique » : celle que le politique se fait à lui-même pour n'avoir pas su anticiper ces déplacements des lieux de l'obscène et surtout pour n'avoir pas su en faire une nouvelle majoration de sa puissance. À cet égard, le facteur du nombre et de la « qualité » du public concerné est révélateur. Lorsque Fabrice Hybert expose, à l'ouverture de la galerie Anne de Villepoix, *Vendange-Energy*¹⁴, un film pornographique qui ne présente pas de différence marquée avec le porno classique (on y retrouve tous les stéréotypes attendus, des scènes aux cadrages), personne ne s'offusque au point de saisir le Conseil d'État. La couverture médiatique est quasi inexistante, et les rares articles mentionnant l'œuvre en question s'attardent tout autant sur les autres pièces de l'exposition. C'est que le public visé est réduit, présumé « averti », et que l'œuvre, cachée derrière une cloison après un panneau annonçant de possibles « scènes choquantes », n'en atteindra pas d'autres. Bien entendu on assiste là aussi, et c'est l'intérêt du travail de Fabrice Hybert, à un débordement des cadres habituels du « X ». Hybert ne fait pas du porno

6. Un film X n'ayant jamais été considéré comme étant « du cinéma » précisément au sens de 7^e art, entre autre à cause de cette carence de « représentation » que constitue une relation sexuelle non feinte.

7. « Hardeurs » est le terme désignant les acteurs de film X. Il s'agit pourtant bien, et c'est là le paradoxe, d'acteurs, puisque les rapports sexuels, s'ils ont réellement lieu, sont tout autant joués et dans une certaine mesure simulés (du blanc d'œuf remplace le sperme etc.).

8. Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones, politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Baland, Collection Modernes, 2001, p. 46.

9. Cette mention correspond au visa délivré par la commission de classification des films siégeant au Centre National de la Cinématographie. L'avis de cette commission étant seulement consultatif, c'est le ministre de la culture d'alors, Catherine Tasca, qui opta dans un premier temps pour un visa « moins de 16 ans » en l'assortissant d'un « avertissement » à communiquer au public des salles. Olivier Séguret, « La mauvaise Xcuse, Le Conseil d'État censure de fait *Baise-moi* », *Libération*, 3 juillet 2000.

10. Les conséquences de cette classification sont considérables : les films ainsi désignés (et les salles qui les projettent) sont exclus de l'aide au cinéma et doivent, de surcroît, répondre d'une fiscalité spécifique : TVA majorée, TSA (taxe spéciale additionnelle au prix des places) relevée et prélèvement de 20 % sur les bénéficiaires. Ce qui explique la disparition des films X au cinéma, au profit de la vidéo.

11. Rappelons qu'un embryon de scandale relativement similaire a touché pour les mêmes motifs en 1991 le film de Jean-Jacques Annaud « *L'Amant* », inspiré du livre de Marguerite Duras.

12. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t.I, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, Collection Tel, 2001, 1994, pp. 64-65.

13. Bruno Mégret rappelait lors de « l'affaire Despentès » l'appartenance du président de l'association Promouvoir à son propre mouvement, le MNR.

14. Fabrice Hybert, *Vendange-Energy*, 2001, vidéo couleur, 37 min. Présentée pour la première fois à la galerie Anne de Villepoix, du 5 octobre au 3 novembre 2001.



Wim Delvoye, *Cloaca*, 2002. Technique mixte, 270 x 1160 x 170 cm. MUHKA, Musée d'Art contemporain d'Anvers. Courtesy Galerie Nathalie Obadia.

en tant qu'artiste, il montre du porno dans un espace réservé à l'art. Mais il s'agit d'un rapport à l'obscène calibré pour un public déterminé qui en a vu d'autres sur la scène de l'art. Cette détermination d'un champ opératoire précis où l'obscène se destine à un groupe ciblé de population ne pose pas de problème particulier, ces lieux étant encore une fois constitués par la légitimité d'un pouvoir politique et économique. Qu'il s'agisse de l'accès au lieu (la salle de cinéma porno orientée vers un public masculin, la galerie d'art destinée aux amateurs et collectionneurs, le confessionnal ouvert aux paroissiens) ou de l'accessibilité à l'objet (la revue

pornographique, la cassette « X », l'œuvre illicite), le public concerné est toujours restreint et relativement identifiable. Il n'en va évidemment pas de même pour le film de Despentes et Trinh Thi. Le pouvoir politique, dans ce cas, fait coup double en classant le film « X »¹⁵. Il ramène l'obscène dans le « ghetto porno » et, ce faisant, élimine du même coup sa dangereuse propension à s'affranchir des cadres traditionnels de la représentation pornographique. Dans le « X » il n'y a plus d'acteurs, il n'y a pas vraiment de film, il ne reste qu'un espace policé et maîtrisé où l'obscène est réduit à sa dimension archétypale.

Une mauvaise digestion du réel

Baise-moi pose la question du débordement des genres, mais appartient encore à l'univers de l'image. Or d'autres réalisations forment le corpus d'un obscène certainement moins médiatique et plus difficilement repérable, mais bien plus étonnant car subtilement affranchi de la distance que la représentation instaure entre l'œuvre et le réel. Lorsque l'artiste contemporain Wim Delvoye réalise *Cloaca*¹⁶, il travaille directement à partir de données scientifiques médicales et techniques. Cette réalisation fut menée à bien en

15. Il ne s'agit pas pour autant de stigmatiser « Le pouvoir », les rapports entre obscénité, censure et pouvoirs politiques sont complexes. Dans le cas de *Baise-moi*, la classification X procède aussi du fonctionnement constitutionnel de la démocratie.

16. Wim Delvoye, *Cloaca*, 2000, 300x1200x200 cm. Catalogue *Wim Delvoye, Cloaca*, Ludion, textes de Yonah Foncé, Peter Sloterdijk, Milan Kundera et Georges Bataille.

collaboration avec une équipe de scientifiques assurant la faisabilité du projet. Ledit projet est *a priori* fort simple puisqu'il s'agit de reproduire l'appareil digestif humain, mais également fort complexe sur le plan technique. Avant l'œuvre de Delvoye, cette expérience était réputée impossible. Pourtant, la pièce fut bel et bien construite : une machine prenant la forme d'un laboratoire de près de douze mètres de long parvient incontestablement à digérer de la nourriture et à produire de vrais excréments. Bocaux de verre emplis d'humeurs, tuyaux bilieux exhalant une odeur pestilentielle, esthétique clinique, l'étrange bio-mécanique digère et défèque les plats de luxe composés par Delvoye lui-même. À sa première exposition au Muhka¹⁷, cette œuvre attirera autant les amateurs d'art contemporain qu'un public d'hommes de science venus se pencher sur ce qui est *aussi* une première scientifique et technologique : une machine à produire des excréments en dehors de tout organisme biologique. Œuvre et machine, le travail de Delvoye relève d'une logique de création intégrant des paramètres et des compétences purement scientifiques mais se revendiquant en tant qu'œuvre et non en tant qu'expérimentation scientifique¹⁸. Où est l'obscène dans cette œuvre ? Certainement pas dans une éventuelle dérive scatologique : de l'urinoir de Duchamp à la merde d'artiste de Manzoni en passant par les performances de McCarthy, notre récente histoire de l'art est blasée face au « référent excrémental ». L'obscène n'est pas plus dans le pseudo scandale social des plats de luxe gâchés par le défaut de qualités gustatives du fameux intestin mécanique, mais peut-être bien dans l'ambiguïté d'une œuvre qui relèverait de la science autant sinon plus que de

l'art. Paradoxalement, tout ce qui pourrait être traditionnellement attribué à l'obscène (le gaspillage des repas, les déjections que Delvoye revend en boîte, l'hybridation du mécanique et de l'organique) ramène le travail de Delvoye sur le versant de l'art, alors que l'obscène est inversement dans la dénégation sous-jacente de cet « avers » symbolique. Wim Delvoye lui-même ne considère pas sa réalisation autrement qu'en termes d'œuvre et fait le nécessaire pour lui conférer son « coefficient d'art » (notamment par le choix du lieu de sa première présentation : un musée et non un laboratoire). Pourtant le doute est bien là si l'on en croit la majeure partie des articles publiés sur cette pièce, la qualifiant le plus souvent de machine, voire de machine infernale, ou, si l'on compile les lapsus répétés de Wim Delvoye s'exclamant par exemple : « Aujourd'hui la machine fonctionne parfaitement »¹⁹ ! Si une ambiguïté plane sur le travail de Delvoye, c'est que celui-ci offre à la science la possibilité d'être simultanément à l'origine et à l'aboutissement de sa création. Les principes scientifiques et techniques²⁰ occupent alors le lieu de l'art et remplacent le rôle traditionnellement attribué à celui-ci dans la formation du symbolique. Or, nul ne sait si les hérauts de la science et de la technique sont en mesure de fonder de nouvelles formes de représentation, de nouveaux symboles, voire de nouveaux mythes, ou s'ils n'en sonnent pas, *a contrario*, le glas. Nous serions ainsi dans un constat inverse de celui que Debord pointait dans *La Société du Spectacle*²¹. Le monde institué par la nécessité technique et scientifique perdrait la distance de la représentation en tentant précisément de la mettre en œuvre. La nouvelle forme de l'obscène est peut-être là, dans la fusion du réel et de la

représentation, dans l'absence de scène, dans l'impossibilité d'une altérité. Ce n'est pas autre chose que nous donne à voir *Loft Story* : non pas, comme on a pu le lire, le réel d'un quotidien banal rendu spectaculaire, mais à l'inverse, le spectaculaire littéralement annulé par le réel qu'il donne à voir *hors* distance de la représentation. L'accomplissement de ce mouvement n'incombe pas comme l'a écrit Debord à la loi du spectacle, le spectacle, ici, ne fait que s'autodétruire dans l'excès de son désir. Étrange désir en vérité, qui par la perte du symbolique inscrit son acmé dans la simple présentation du réel. « S'agit-il de voyeurisme porno ? Non. Du sexe il y en a partout ailleurs, mais ce n'est pas ce que les gens veulent. Ce qu'ils veulent profondément, c'est le spectacle de la banalité, qui est aujourd'hui la véritable pornographie, la véritable obscénité – celle de la nullité, de l'insignifiance et de la platitude²² ». Cette évacuation de la représentation a encore une fois pour conséquence directe l'obsolescence du politique. Celui-ci voit son pouvoir considérablement amoindri par la mainmise du scientifique et de l'économique dans l'équilibre fonctionnel de nos sociétés. La majorité des problèmes cruciaux concernant le siècle à venir (qu'ils soient médicaux : clonage, génétique – alimentaires : OGM, vache folle – démographiques : contrôle de la natalité, FIV – ou écologiques : effet de serre, nucléaire) semblent s'exonérer d'eux-mêmes du contrôle politique, exactement comme ils se sont progressivement affranchis de la tutelle philosophique et éthique. La racine de cette remise en question du politique est à chercher plus loin encore : dans la prétention à tout inscrire dans le réel. Cette prétention *était* l'essence même du pouvoir : inscrire en acte dans la

17. Museum Van Hedendaagse Kunst (Musée d'art contemporain d'Anvers).

18. La réalisation de Wim Delvoye n'est pas un cas isolé, on pourrait également citer les travaux d'Eduardo Kac, de Joe Davis, Paul Perry, David Kremers, Nathalie Jeremijenko ou George Gessert.

19. Jean-Max Colard, « La machine infernale », *Beaux-Arts Magazine* n°197, octobre 2000, p. 56.

20. Par « technique », j'entends les spécialisations qualifiant l'activité appliquée à l'industrie et à la production d'objets par rapport au domaine théorique de la science.

21. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1992. Première éd. Buchet-Chastel, 1967.

22. Jean Baudrillard, *L'élevage de poussière*, Paris, Sens&tonka, Collection Opinion, 2001, p. 11.

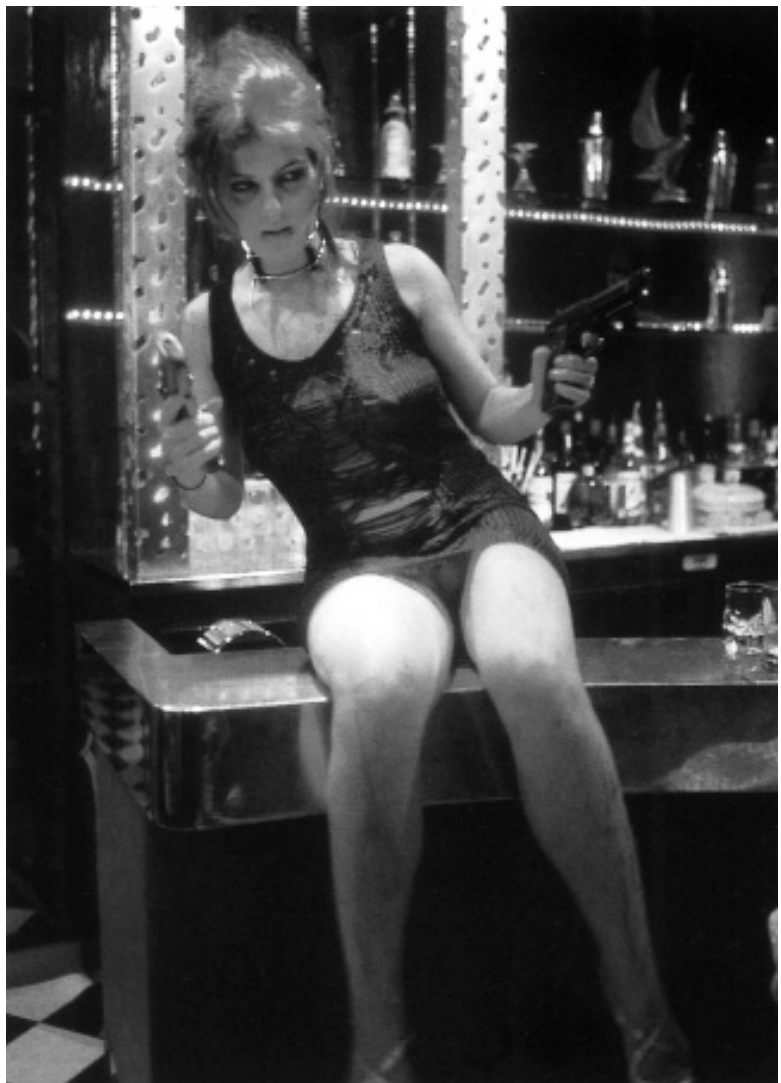
« C'est une obscénité froide, c'est une obscénité blanche, rien en elle de lubrique, de sensuel, de refoulé ou de pervers, elle correspond à l'immanence du réel, et à sa nullité ». Jean Baudrillard, « What are you doing after the orgy ? », *Traverses* n° 29, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 2.

réalité tout ce qui est de l'ordre de l'imaginaire, du rêve, du mythe. Elle est à présent l'apanage de la science et par un détour étrange tend de plus en plus à inspirer les acteurs de l'art. À ce stade, une dernière question peut légitimement se poser au sujet de l'obscène : peut-on encore qualifier d'obscène cette fusion de la représentation et du réel au profit du réel sans frayer avec le banal – comme l'écrivait Clément Rosset : avec l'idiotie du réel²³ – ou inversement tomber dans l'horreur avec en filigrane les spectres passés d'Auschwitz et ceux annoncés du clonage humain ? Spéculations alarmistes ? Rien n'est moins sûr, si le réel devient un terrain d'expérimentation direct, sans la protection paradoxale de la représentation, tout devient possible. L'obscène « à l'ancienne » a des vertus ignorées dont la principale est précisément d'être la soupape d'un espace protecteur entre l'horreur et le banal. Ça et là des signes inquiétants démontrent qu'un tel espace se réduit parfois au point d'être aboli²⁴, renouant ainsi avec le mauvais augure étymologique du terme. Arthur Danto a bien saisi l'importance de cet espace régulateur en posant la question de la différenciation entre réalité artistique et réalité sensible²⁵. Lorsque cette différence s'estompe c'est le champ global des activités humaines qui est à reconsidérer. Les modes de structuration du sensible sont littéralement en train de se transformer sous nos yeux. Le fait que ces modes de structuration s'affranchissent progressivement de leurs cadres traditionnels nous astreint, sur la question de l'obscène, à un surcroît de vigilance. Si les signaux habituels de l'obscène de sont plus valides, et cela semble bien être le cas puisque nous peinons à les définir et à les nommer, c'est qu'il nous faut chercher d'autres indices, à défaut de repères, pour en comprendre les nouveaux fonctionnements. Car

enfin, dans une société où le porno se fait chic et où la provocation tourne à l'overdose indifférente, qui s'engagerait à parier sur la survie d'un obscène dépouillé de ses attributs propres ? Le pari est donc ailleurs, peut-être dans cette clameur amusée : l'obscène est mort, vive l'obscène !

Estelle ARTUS

Virginie Despentes et Coralie Trinh-Ti, *Baise-moi*, 2000.



23. Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, Collection Critique, 1986.

24. Pensons par exemple aux récents jeux de divertissement proposés sur certaines chaînes américaines, où les participants subissent des mises à l'épreuve physique confinant au sadisme, ou, plus grave, aux *Snuff Movies*, ces films clandestins où des victimes bien réelles sont torturées jusqu'à la mort sous l'œil de la caméra.

25. Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000.