

L'écran se fait rouge sombre. Le regard, happé, plonge dans la longue perspective d'un couloir sans fenêtre. Univers souterrain, nocturne. L'enfermement de ces quatre longs murs figure un étouffement peu supportable. La caméra, auparavant secouée de soubresauts multiples, se cale au sol, comme laissée là, comme abandonnée par son mentor. Celui qui fait de l'image le reflet d'une subjectivité, d'un angle, d'une mise en scène, déserte l'espace ; sans lui, le regard cinématographique laisse place à l'œil d'une caméra de surveillance. Posé là, l'œil fixe pendant près de dix minutes une insoutenable scène de viol.

Ce couloir, c'est celui qui hante la mémoire de tous les spectateurs du dernier film de Gaspar Noë. *Irréversible* constitue à sa manière une œuvre expérimentale sur l'obscénité ; expérimentale non seulement dans sa forme, mais dans le contrat qu'elle impose au spectateur.

Le film s'ouvre sur une première scène d'une violence indescrivable. Deux personnages recherchent « le Ténia », figure sombre dont nous ne savons rien, pas plus que nous ne savons les raisons de cette poursuite sauvage. Pendant dix minutes, la caméra convulsive, haletante à la limite du malaise, colle à cette quête hallucinée

au terme de laquelle, en état de choc, nous assistons à la destruction totale d'un visage sous les coups répétés d'un extincteur. Rien ne nous est épargné : le sang, les yeux qui sous les chocs successifs sortent de leurs orbites, le broiement du nez, des joues meurtries, la transformation lente de ce visage en une bouillie informe.

Le sentiment d'obscénité prend ses racines dans l'absence de raison, dans la béance d'une question ouverte ; la gratuité totale de cette violence extrême laisse entrevoir l'hypothèse d'une complaisance, d'un plaisir de choquer, d'un goût malsain pour un esthétisme théâtralisé de l'obscène. Ici, l'horreur soutient la belle image ; l'explosion obscène de cette première séquence demeure injustifiable. Puis, la suite du film fait peu à peu comprendre au spectateur que l'ordre du récit est inhabituel, que l'ordre des scènes est inversé. Noë choisit ainsi de remonter la chaîne des causes, et c'est dans la fameuse séquence du viol que l'explosion inaugurale trouvera son explication. L'atroce meurtre, c'est la folle vengeance d'un homme contre le violeur de sa compagne.

Gaspar Noë situe le spectateur au cœur d'une ambiguïté riche en questionnements. Étrangement, le

déploiement rétrospectif des causes réduit le sentiment d'obscénité initial, lié au choc de la gratuité, en nous faisant concevoir l'appétit de vengeance. Mais, dans le même temps, cette dernière apparaît clairement sous les traits d'une impasse aveugle : le visage broyé n'est pas celui du « Ténia » mais d'un de ses comparses, totalement étranger au viol, victime d'une pulsion animale. Terrible erreur de jugement, qui prend le spectateur au piège d'une légitimation de la violence par une autre violence. Loin de justifier la loi du talion, Noë met en question le fait que l'ignoble, mis en perspective dans une chaîne causale, dans un ordre intellectuel et moral, puisse être fondé en raison. En somme, son film s'apparente à une mise à l'épreuve du spectateur à travers une expérimentation de l'obscène qui a pour résultat de nous plonger au cœur des ambiguïtés de cette notion fuyante.

Irréversible a cette vertu rare de mettre en lumière, grâce à ce coup de force narratif, la réversibilité, autrement dit la relativité de l'obscène : tout à la fois l'évaluation subjective de son poids moral et la diversité contextuelle de ses occurrences. Où l'on voit que le sentiment de l'obscénité est intimement lié à la facture du



récit ou de l'œuvre : il y a dans le film de Gaspar Noë une dimension « poïétique » de l'obscénité que ce nouveau numéro de *La Voix du regard* place au cœur de sa réflexion. C'est la fabrique de l'œuvre qui fait ou non l'obscénité ; c'est la manière de façonner, de diriger le regard qui rend une image ou un mot obscènes.

En ouverture de ce numéro, le lecteur retrouvera quelques icônes balisées de l'obscénité : l'œil de Georges Bataille, la Lolita de Nabokov, le nu fétiche et ses blasons. Car c'est avant tout du corps qu'il s'agit : la seconde section de ce numéro s'attache à montrer que les mises en scène de l'organique constituent la matière première de l'obscénité. Ce rapport consubstantiel du corps à l'image nous permet au passage de nous interroger sur la pornographie ; deux entretiens, l'un avec Ovidie, l'autre avec Bertrand Bonello, offrent une distinction nette entre obscénité et pornographie, deux termes abusivement confondus. Dégager la spécificité de l'obscène nous conduit à plonger au cœur de sa relativité, sur laquelle insiste Serge Tisseron dans l'entretien qu'il nous a accordé, tout en faisant ressortir l'un des seuls critères permettant de fixer l'identité de l'obscène : son incapacité à se métaphoriser. Où l'on voit l'importance du contexte dans le sentiment créé chez le regardant par l'artiste, à partir du corps-matière : grâce au gros plan

notamment, les cinéastes dirigent le regard vers l'obscénité, un peu comme Hitchcock avouait faire dans *Psychose* « de la direction de spectateur ». L'obscène constitue donc avant tout un acte d'auteur. Il fait signe au plein sens du terme et demeure intimement lié à la création même. L'avant-dernière section de ce numéro montre comment l'artiste s'affranchit peu à peu de l'obscénité en tant que thème pour en faire un geste, un manifeste, plus qu'une image. D'où, dans ce numéro, quelques œuvres originales qui font l'obscène plus qu'elles ne le commentent : en lisant l'acharnement au combat de Tyrsoh et Myrta sous la plume de Xavier Malbreil, l'écriture convulsive d'un extrait d'Antonin Artaud inédit en revue, en regardant les « reconstitutions » sanglantes de Sygrid Guillemot-Thach, le lecteur fera l'expérience de l'obscène.

Mais il apparaît clairement, au fil de ce numéro, que l'obscène, à force de relativité, peut en venir à se banaliser ; il ne fait plus peur à personne, au point qu'Estelle Artus, dans un texte piétinant quelques solides préjugés, estime que la notion a beaucoup perdu de son sens et a même déserté le champ de l'art. Se fait ainsi jour une étonnante, voire inquiétante légèreté de l'obscénité, qui désengage finalement le spectateur en faisant de l'ignoble un constituant omniprésent de son paysage, voire l'objet de mascarades et de parodies. C'est à ce

titre que l'acte redevient image et peut verser dans une certaine complaisance. À vouloir éviter à toute force le discours moralisateur, on s'interdit peut-être tout bonnement l'exercice du jugement moral, qui en l'espèce n'a pourtant rien d'illégitime en ceci qu'il permet de prendre en compte la puissance contemporaine de diffusion des images : dès lors qu'elle croise l'industrie du spectacle, la posture obscène suscite des instincts trop ambigus pour ne pas faire question. L'invasion souvent gratuite de l'espace public par les images et les messages obscènes pose plus que jamais le problème de la responsabilité éditoriale, tant il est vrai que l'usage même de l'obscène dans l'espace public constitue l'obscène lui-même. La représentation obscène du monde ne participe-t-elle pas à une « obscénisation » de ce monde ? Ne jouet-on pas aujourd'hui de l'ignoble comme on offrait naguère au peuple du pain et des jeux ? La vraie obscénité contemporaine est peut-être plus immatérielle et moins saisissable qu'il y paraît, désertant la scène de la représentation pour prendre place dans ses coulisses.

Jocelyn MAIXENT
Directeur de la rédaction