

L'ESTHETIQUE DU BOUTON DE FESSE



La prégnance de l'intime dans le cinéma et la télévision actuels a rendu particulièrement aiguës les notions de détail et de réalisme. Du cinéma pornographique au Dogme, en passant par Loft Story, tentative de définition d'une esthétique de l'obscène fondée sur le trou de serrure et la serpillière estampillée authentique.

Un jeune éphèbe nettoie et ret nettoie les mêmes couverts devant un évier ; plusieurs hommes au désir proéminent acceptent les offrandes buccales et manuelles que leur prodigue une jeune femme blonde visiblement offerte pour leur anniversaire ; incapable d'en identifier le contenu, un convive barbu plonge sa cuillère et sa perplexité dans un potage d'aspect rougeâtre. Quels points communs circulent entre ces trois séquences, respectivement extraites de *Loft Story* (2000, jeu télévisé produit par Endémol), des *Affamés au pays de la moule* (1996, vidéo pornographique produite par MST) et de *Festen* (film réalisé par Thomas Vinterberg, 1997) ? Le fait que la caméra y envahisse ce qui d'ordinaire appartient à la sphère privée. Il peut apparaître choquant d'accoler ainsi *reality-shows*, pornos amateurs et films

d'auteur : pourtant, à leur manière, chacune de ces trois productions témoigne d'un courant majeur de notre paysage audiovisuel, celui qui fait de l'obscène un nouveau panorama à identifier...

Une éthique documentaire

« Un cinéma libre de toute sujétion commerciale [...] pourrait trouver son expression dans le film de l'homme qui dort, dans le film de l'homme qui se dispute, sans montage, et j'irai même jusqu'à dire sans sujet » : ces propos de Zavattini signaient la profession de foi du Néoréalisme¹, en l'incluant dans la recherche d'un quotidien dépouillé de tous les appareils de la fiction. Dès lors qu'on professe de mettre sa caméra au service de l'insignifiant (le fameux « instant-quelconque »²), on

se rapproche d'une définition de l'obscène, en tant que promotion du trivial.

Un des canons esthétiques de la représentation (picturale, sculpturale) tient dans sa fixité : l'art de la pose bénéficie d'un privilège ontologique, celui de se concentrer en un acmé qui lui permet d'acquérir une dimension quasi sacrée. En recréant le mouvement, le cinéma se place donc sous le signe du profane, de la transgression, du vivant. Ses fondements photographiques l'orientent vers le témoignage : puisque le réel passe tout entier dans la représentation, la voie naturaliste allait trouver, ici, son tracé le plus limpide. Sur ce constat, la mystique critique a édifié une conception du cinéma-vérité³ qui peut laisser rêveur ; comme l'image embaume le temps, le sous-trait à sa propre corruption, elle bénéficie d'un pouvoir salvateur, en

1. Cités par Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Nathan-Université (« 128 »), 1995, p. 26.

2. Voir Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983, particulièrement les pages 9 à 22.

3. « Chaque image est belle, non parce qu'elle est belle en soi, comme un plan de *Que viva Mexico*, mais parce qu'elle est la splendeur du vrai et que Rossellini part de la vérité (...) *India*, c'est la création du monde (Jean-Luc Godard, « Cannes 59 », *Les Cahiers du cinéma* n° 96, juin 59, p. 41), « Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction » (Bazin, André, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, 1993 (première édition : 1945), p. 14.

même temps que symbolique, celui qui définit l'art apollinien⁴. Ce faisant, des critères s'instituent quant à son contenu : on a beau crier à la merveilleuse conjonction de la mécanique et de l'art⁵, encore faut-il que le fruit de leurs entrailles soit béni d'une certaine noblesse⁶. On finirait presque par oublier que le cinéma porte en lui une vulgarité indéfectible : d'abord parce que les photographes y sont comme des vagues se chassant l'une après l'autre, et donc, dans l'impossibilité de demeurer ; ensuite parce que, de par sa source, il y aura toujours un grain de réel⁷ qui empêche l'objet que l'image animée a choisi de re-présenter d'accéder au sublime. Cette montée de l'anodin, du quelconque, est la véritable revanche de la vie sur la matière pelliculée. En témoignant de la mobilité, elle témoigne de la dégradation perpétuelle de toute chose... Les théories de Bazin, comme les films néoréalistes, se heurtent à ce paradoxe : le renoncement aux trucages, le choix d'acteurs non-professionnels, de décors naturels, le refus d'un découpage classique (valorisation du plan-séquence), sont mis au service d'œuvres dont la portée symbolique transcende l'inscription dans une époque et un lieu donnés. Pareillement la lecture réaliste d'une certaine évo-

lution du cinéma vers une interdiction de ses effets et une mise en avant de sa prétendue fluidité s'écroule devant l'examen du matériau qu'elle convoque. *Le voleur de bicyclette* doit plus à Kafka ou Borgès⁸ qu'au documentaire, tout comme la profondeur de champ, gage de réalisme, pour Bazin parlant de Welles, n'a comme fonction que de créer des espaces dramatiques extrêmement violents⁹. L'aboutissement du naturalisme, c'est du côté du cinéma pornographique qu'il faut aller le trouver¹⁰. L'esthétique de l'obscène serait donc la pierre de touche de cette volonté de cadrer et de montrer, avec le minimum de transformation ce qui, d'ordinaire, se masque : le déroulement intime et précis du quotidien : « Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma »¹¹. Reste maintenant à définir les paramètres formels de ce singulier système.

Le goût du détail

Une figure scalaire retient notre attention : c'est le gros plan, l'insert, voire le plan rapproché. Elle n'est pourtant pas dévolue à l'unique impudeur : les gros plans d'Eisenstein ou de Dreyer, en abolissant l'espace-

temps alentour, pour se concentrer sur l'affect, font du visage un paysage, donnant à lire les émotions comme des terres grondantes ou apaisées¹². Faut-il mettre au crédit de ces cinéastes une certaine grâce dans la peinture de la souffrance ou de la joie qui fait que les lueurs lues dans les longues barbes des kolkhoziens de *La ligne générale* ou les plis inquisiteurs des juges de Jeanne D'arc dans *Le procès de Jeanne D'arc* soient celles d'un sentiment si pur dans son expression qu'il en transcende les incompressibles effets de réel provoqués par la vision de la chair ? Il est un fait qu'à contrario, l'utilisation par Sergio Leone de ces mêmes tailles et objets pose des problèmes de conscience à des gens comme Gili ou Aumont, qui y décryptent des signes de dégradation et de perversion¹³. Le mépris prononcé pour l'individu, qu'ils lisent dans cette propension à scruter bouches voraces, yeux écarquillés ou barbe sale, exprimerait une offrande sacrificielle au pittoresque, destinée au plaisir sadique du spectateur. Or, remarquons que ce qui est reproché ici est du même ordre que ce qui prévalait dans le jugement prononcé à l'encontre de Baudelaire et de ses *Fleurs du mal*, à savoir « exciter les sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur »¹⁴. Plus

4. « Apollon nous apparaît comme la divinisation du principe d'individuation dans lequel seul se réalise la fin éternellement accomplie de l'Unité primitive, sa Rédemption par l'apparence », Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard (collection « Idées »), Paris, 1949, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis (première édition allemande en 1872), p. 37.
5. « Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet.[...] Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie, nous jouissons de son absence » (Bazin, *Op. Cit.*, p. 13).
6. On ne peut s'empêcher de mettre en apposition certaines positions émanant de personnalités totalement différentes mais témoignant en l'occurrence du même souci de tracer la frontière du bon goût autour de l'objet filmique : outre les fondateurs du code Hays, ou « Code de la pudeur », qui définissaient un certain nombre de tabous à préserver (nous nous sommes déjà penchés sur cette question dans « L'envers du décor », *Champs visuels* n° 11, *L'image empêchée. Du côté de la censure*, L'Harmattan, octobre 1998, p. 112), on peut relever le célèbre « Voyez cependant dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour raccorder le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris » (Rivette, « De l'abjection », dans *Les cahiers du cinéma* juin 1961, p. 54) et, entre autres perles : « Ce film contient trois scènes d'érotisme et de sadisme tout à fait contraire aux bonnes mœurs qui conduisent la commission à émettre un avis tendant à l'interdiction totale de cette production » (propos de la Commission de censure du 22/12/69, à propos d'*Edith* de Lucien Hustaix, 1969, relevés dans Bier, Christophe : « Censure-moi (histoire du classement X en France) », *L'esprit Frappeur*, 2000, p. 22).
7. Pascal Bonitzer, « Décadrages », *Cahiers du cinéma*, 1987, p.25.
8. Agel, Henri, *Métaphysique du cinéma*, PBP, 1976, p. 123.
9. Bazin, André, « L'évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, *Op. Cit.*, p. 75 (Première parution 1950).
10. « En ce sens, le porno est, même s'il ne saurait s'y réduire, sans doute, le comble d'un mouvement naturaliste qui atteint l'ensemble du cinéma », Rauger, Jean-François, « Sexe, violence et politique », dans *Les cahiers du cinéma*, Hors-série, « Le siècle du cinéma », novembre 2000, p. 78.
11. Bazin, André, « Voleur de bicyclette », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Op. Cit.*, p. 309 (première édition : 1949).
12. On se référera à Deleuze (*L'image-mouvement*, *Op. Cit.*, p. 145) pour la théorie de l'image-affect, et à Morin qui, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, consacre, dans le sillage d'Epstein, quelques pages grandioses au gros plan (notamment p. 76), qu'il voit comme la base du cosmomorphisme du cinéma.
13. « Il n'est pas indifférent que [le gros plan] visât à affecter les visages des héros : dévisagés de tout près, par une caméra fouilleuse de rides, de plissements d'yeux, de barbes bleues, de sueur jaillissant des pores : déjà dé-visagé, transformés en choses sales, monstrueuses, aussi dégoûtantes référentiellement que plaisantes rhétoriquement. On sait que le plaisir rhétorique des spectateurs de Leone fut aussi, invariablement, sadique et que la blessure, la torture proustienne infligée au visage humain n'est que le premier stade d'une violence qui, si distanciée l'ait-elle voulue, se diffuse également dans les fictions et la mise en scène de ses films » (Aumont, « Du visage au cinéma », *Cahiers du cinéma*, 1992, p. 156). « Leone, qui prétend saisir dans les yeux tous les sentiments, ne remplit pas moins ses films de visages insolites, de visages burnés, brûlés de soleil, rongés par la barbe, barrés de cicatrices, le pittoresque l'emportant sur l'intelligence des sentiments » (Gili, « Un univers fabriqué de toutes pièces », *Cinéma* 69, édité par la Fédération Française des Ciné-clubs, Paris, n° 140, novembre 1969, p. 72).
14. « Attendu que l'erreur du poète, dans le but qu'il voulait atteindre et dans la route qu'il a suivie, quelque effort de style qu'il ait pu faire, quel que soit le blâme qui précède ou qui suit ses peintures, ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur et qui, dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur » (jugement des *Fleurs du mal*, extrait de *La Gazette des tribunaux*, 21 août 1857, reproduit en note 1, p. 960, de l'édition de Baudelaire, *œuvres complètes*, Bouquins, 1980).



Rosetta des frères Dardenne, 1999.

souterrainement, n'est-ce pas l'idée d'une déstructuration, d'une discontinuité qui apparaît alors et qui choque le regard ? La promiscuité d'un objectif, l'absence de distance, la volonté de coller au plus près du corps, ce refoulé, est, sans doute, l'essence du gros plan : le détail, en prenant le pas sur l'ensemble, désaccorde la belle partition plastique, en révèle fêlures et zébrures, fait voir les parties en lieu et place du tout. Insister sur la graisse, la saleté, ou la goinfrerie, sont différentes manières de manier une obscénité qui consiste à dépouiller le spectateur de sa sécurisante position de juge pour révéler, gigantesques, ses défauts d'humain. L'insistance sur les blessures dans les scènes d'action moderne, tout comme le découpage dans des zones érogènes en activité dans les films pornographiques, ramènent le réel à son enveloppe précaire et triviale. Ainsi, la découpe des gros plans dans le cinéma X obéit à cette logique : il s'agit de métamorphoser le corps en une succession de surfaces et de profondeurs. La nudité (partielle, fétichisée ou totale) permet une réhabilitation de l'organique qui, paradoxalement, restaure le mécanique. Lorsque l'objectif cadre

dans une frontalité exclusive bouche, sexe, anus ou seins, lorsqu'il donne à ces parties physiques une autonomie figurative qui leur confère l'impression de n'être mues que par elles-mêmes, c'est la gigantisation de l'ordinaire qui rend ce dernier spectaculaire¹⁵. La recherche de la nouveauté dans ce micro-détail créera l'intérêt du genre. Fétichisme, sadomasochisme, vieillesse, nanisme, embonpoint, homosexualité, hétérosexualité, professionnalisme ou amateurisme des protagonistes deviennent les critères permettant de catégoriser une esthétique. Il semble bien que son aboutissement revienne à ce que nous avons nommé les productions amateurs : nous parlons de bandes qui mettent en avant le fait que les individus qui s'y adonnent à des performances sexuelles (quelle que soit leur nature) le font pour le seul plaisir, à la différence des « hardeurs » professionnels qui, pour n'être nullement des comédiens (les rares moments où ils tentent de jouer la comédie sont, en cela, aussi révélateurs que catastrophiques), envisagent leur agrément comme une pratique demandant rigueur, concentration et rémunération. Avec le porno amateur, nous sommes dans la quintessence du

cinéma-vérité : temps réel respecté, acteurs non-professionnels, scénario-dispositif (voire inexistant), caméra portée, son réel, décors naturels. Le porno amateur tire sa gloire (et son succès) du fait que les performances y sont improvisées (ou sont du moins vendues comme telles), et que, donc, le plaisir des participants n'y est pas feint : en cela, les deux grands noms de ce secteur, Lætitia (*Nanou Vidéo*) et Lazetoupe (*MST*), induisent, dans une gamme de multiproduits, le même canevas. Il s'agit, sans aucun alibi scénaristique, de proposer à des hommes et des femmes, qui ne sont pas rompus à s'exercer devant une caméra (d'où l'innocence proclamée de leurs cris et de leurs jouissances), de se livrer à un certain nombre de jeux sexuels. Plus le décor est banal, plus les protagonistes sont nantis de signes infamants du réel (rides, boutons, sueur, ventre mou, fesses qui tombent, on en passe et des pires !), plus ils sont soumis aux affres de l'imprévisible (panne, érection contrariée, ou problème de lubrification), plus le résultat sera jugé réussi car proche de ce qui se passe chez ceux qui les regardent ! Le choix du support vidéo, granuleux, trouble, poreux, accentue cette connotation. Cette recherche du prosaïque (pouvant aller jusqu'au vil) et du commun crée une esthétique que l'on pourrait qualifier, en contractant et paraphrasant Baudelaire¹⁶, d'« esthétique du bouton de fesse ».

Faire voir le dispositif

Une des pierres de touche de ce système réside dans le regard-caméra. *Monika* de Bergman aurait inauguré cette pratique de dialogue virtuel avec le spectateur : le gros plan où Harriett Anderson se tourne vers nous, via l'objectif, est choquant car il est situé à l'orée d'une scène de drague à laquelle le spectateur est invité à participer. Nous sommes pris à témoin¹⁷ et cette inconvenance

15. « Mais celle-ci [l'image innommable de l'origine du monde] demeure obscène, au sens le plus étymologique du terme: elle propose et expose sur le devant de la scène picturale ce qui n'était ni concevable, ni permis de montrer en peinture », Arasse, Daniel, *Le détail*, Champs-Flammarion, 1996 (première édition : 1992), p. 359.

16. Baudelaire est le premier, à avoir accolé bouton et guêtre pour en faire les chantres de l'académisme minutieux : « Qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses ; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son vert-de-gris » Baudelaire, « De M. Horace Vernet », dans *Salon de 1846*, dans *Baudelaire, œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 673.

annonce tous ces visages gourmands qui, dans les films X en plein cœur des débats, se tournent vers l'objectif et, par un clin d'œil ou un sourire, font participer le destinataire des clichés libidineux à ce moment de plaisir. À ces œillades réflexives correspond une conception du cadrage dont le double concept est assez bien résumé par le porno amateur. Soit la caméra reste sagement posée dans un angle donné, et enregistre tout ce qui passe à portée de sa focale, soit elle bouge avec le modèle qu'elle est chargée de suivre, zoome ou avance sur lui, effectue des mouvements, se manifeste (par des sons, voire l'exhibition d'une partie du physique de son porteur). Ces deux techniques sont complémentaires : à la première échoit le rôle de la caméra-surveillance, à la seconde celui du reportage. Pour nous, ces productions audiovisuelles-là (la vidéo est devenue l'unique support du film pornographique, suite aux persécutions honteuses dont son traitement cinématographique a fait l'objet) tissent la matrice d'une série de purs rejets du cinéma-vérité dont le maître mot consiste à accepter de passer de la surface à la profondeur : si on a opposé érotisme et pornographie, comme on opposerait rêve et réel, allusif et explicite, suggestion et monstration, nul doute que la deuxième catégorie consiste dans l'art de creuser, de sonder, d'explorer ce qui d'ordinaire, devait rester caché. L'intimité sexuelle est le seul domaine du cinéma pornographique, mais, à cette composante, d'autres se sont ajoutées : intimité domestique, sentimentale, familiale, professionnelle, et jusqu'au sanitaire ! Le fantasme de pouvoir incarner une intimité physique régit le principe de la caméra portée, sans doute, avec le ralenti, le poncif figuratif le plus en vigueur de ces dernières années. Des reportages où elle garantit la justesse

des vues rapportées, quand elle accompagne la course de policiers à la recherche de pickpockets dans le métro (7 à 8 du 13 janvier 2002), ou l'agitation d'une foule palestinienne, elle s'est rapidement installée dans tous les domaines de la fiction. Cinéma d'épouvante (*Le projet Blair Witch* de Daniel Myrich et Eduardo Sanchez), social (*Rosetta* des frères Dardenne, 1999), *Festen, Les Idiots* de Von Trier, 1997), polar (*Traffic* de Soderbergh, 2001), comédie (*Chaos* de Coline Serreau, 2001), films de guerre (*Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg, 1998) : chaque fois, ses tremblements connotent une authenticité qui implique la véracité des faits, s'interdisant le moindre recul par rapport à l'action présente. Le preneur de vues n'est pas un simple compositeur : il est un témoin actif plongé dans le même chaos qu'il tente de capter et dont il veut diffuser la viscérale confusion au spectateur. C'est à ce prix-là que Spielberg gagne son effet réaliste (le débarquement comme si vous y étiez), *Blair Witch* sa terreur (les sorcières existent : nous les avons rencontrées), les frères

Dardenne leur impressionnisme (le combat des chômeurs comme si vous le meniez). En oubliant tout contexte et tout centre de gravité, l'image hoquetante traque sans pudeur les frémissements et les excès de mouvement perçus sur les corps qui s'y adonnent. De là cette impression d'extrême laideur, car saisir des états passagers du visage ou du corps engagé dans pareils processus implique de muer le connu en inconnu, en dévoilant les mille et une facettes de son accomplissement¹⁸.

Montage interdit¹⁹

Nous ne sommes pas très loin de l'image scientifique, ni du film de famille, mais si nous nous en éloignons, c'est bien qu'il y a une visée autre que celle du simple témoignage, puisqu'en lieu et place de décomposer, d'analyser, il s'agit de reconstituer, de recomposer, de faire du réel un spectacle. Que, du temps de Zavattini, ce spectacle ait été dicté par des impératifs humanistes pétris de modèles judéo-chrétiens, lui conférait une hauteur de vue : n'est-



Le Mariage des moussons de Mira Nair, 1999.

17. « Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin, avons-nous oublié que nous l'avions vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriett Anderson, sers yeux rieurs tout embués de désarroi rivés sur l'objectif, nous prend à témoin du dégoût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel » (Godard, « Bergmanorama », dans *Les cahiers du cinéma* n° 85, juillet 1958, p. 4).

18. « Le laid ne serait-il que l'inconnu et la vérité blesserait-elle nos regards quand nous la voyons pour la première fois ? », Marey, Etienne-Jules, *Le mouvement*, Jacqueline Chambon, 1995 (première édition : 1895), p. 194. On trouve un écho dans les commentaires de Proudhon sur *Les Baigneuses* de Courbet, rapportés par Arasse, *Op. Cit.*, p. 445, note 360.

19. « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit », Bazin, André « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Op. Cit.*, p. 49 (première édition : 1953).



Sophie Calle, *No Sex Last Night*, 1996.



Nanni Moretti, *Journal intime*, 1996.

ce pas dans cette volonté de capter l'éphémère vulgaire et de le passer au tamis symbolique que s'érige ce « déontologiquement correct » auquel se réfèrent nos censeurs ou nos critiques, obsédés par le « montage interdit » ? L'obscénité naîtrait du fait que la plus-value idéologique nécessairement engendrée par le dispositif filmique²⁰ n'est mise au service que de la seule empathie avec le quotidien, le banal, l'organique, afin de provoquer des sentiments primaires, dont le mètre-étalon serait bien l'excitation des films pornographiques ? Donner à voir les mécanismes physiologiques de la violence, du désir, de la peur, voire du sommeil, comme c'est le cas du *Sleep* de Wharol, trace les limites d'une expérience quasi-sensorielle.

Sur cette base, les signataires du Dogme de 1995 ont élaboré une charte se voulant éthique (on y parle de vœu de chasteté !) quant à la revendication d'un nouveau naturel : le parti-pris de Von Trier et de ses amis, qui a donné lieu à ces tranches de vie épileptique que sont *Festen*, *Les idiots*, *Le mariage des moussons* (Mira Nair) ou *Too much flesh* (Barr), consiste à recréer un naturel où

l'auteur ne serait qu'un passeur de plus dans un processus qui se veut objectif et mécanique. La non-revendication de l'instance émettrice, une des bases du Dogme, reprend la croyance bazinienne et débouche sur la reconnaissance de la caméra comme personnage à part entière. L'effacement de l'auteur implique la promulgation du contenu comme autoproducteur dans un fantasme de dénégation qui implique l'absence de tout regard. À l'inverse, car lui revendique la subjectivité, on trouve le genre du journal filmé, dont la référence absolue serait le Moretti de *Journal intime* (1996) et les satellites, *Le fils de Jean-Claude Videau* de Frédéric Videau (2001), *Dieu sait quoi de Jean-Daniel Pollet* (1994), *Demain et encore demain* de Dominique Cabrera (1998), *Omelette* de Rémi Lange (1998), *La rencontre d'Alain Cavalier* (1996) *No Sex Last Night de Sophie Calle* (1996), ou *Time indéfinie* de Ross Mc Elwee (2000), ou, plus lointainement, le *Silverlake life : a view from here* de Peter Friedman (1992). Filmer la mort au travail, le couple dans son quotidien, le dialogue père-fils, ou la vie d'un jardin potager sont quelques-unes des finalités revendiquées de ces films qui,

tous, se résument au fait de planter sa caméra dans le quotidien des auteurs²¹ ! Promulguer le non-événementiel à un rang où il n'a théoriquement pas lieu de cité implique que les opérations de sélection et d'assemblage inhérentes à la mise en boîte du quotidien s'effacent, car le surplus d'irréalité qu'elles confèrent casseraient par trop la connotation introduite par le seul filmage. C'est Internet qui constitue le point ultime de ce nouveau genre car, par la prise en compte du temps réel, ce support est à même de maintenir l'idée de continuité. Un site comme celui de jennycam (www.jennycam.org), qui s'immisce dans le quotidien d'une jeune femme, représente ainsi l'aboutissement de l'obscénité, puisque, de la douche au lit en passant par la cuisine, on ne nous épargne aucun détail de son intimité. Se filmer par webcam interposée et envoyer ainsi sur le réseau en images les intimités volées, qu'il s'agisse, d'ailleurs, de sexe ou pas, est un palier supplémentaire dans le traitement de la pornographie ; car découvrir de quelle manière tel couple joue avec le presse-purée ou avec un godemiché donne au voyeurisme une amplitude inespérée.



Thomas Vinterberg, *Festen*.

20. L'article de Baudry (« Effets idéologiques produits par l'appareil de base »), et son ouvrage, *L'effet-cinéma*, Albatros, 1978 (première édition de l'article : 1970) nous semblent là aussi indispensables.

21. « Je conçois le cinéma comme un processus de découverte [...] je ne fais aucun repérage, je pars avec ma caméra, si j'aime un endroit, je le filme », propos de Mc Elwee, « Je me tiens à l'intérieur de l'histoire que je filme », dans *Les Cahiers du cinéma* Hors-série, avril 2000, *Aux frontières du cinéma*, p. 66.

On se souvient d'ailleurs que c'est son édition sur support Web, tout comme son traitement par chaîne câblée qui proposait 24 h sur 24 de filmage, qui donnait son sens véritable à *Loft Story*, celui d'une sitcom en durée et personnages réels : c'est là que le regard-caméra prend son sens comme base symbolique d'une configuration développant le fantasme de l'interactivité²² : dans ces jeux de télé-réalité, les protagonistes ne sont jamais aussi convaincants que lorsqu'ils se trouvent dans des situations et des postures propices à l'exhibitionnisme (le motif du miroir en est le blason !), car on les voit clairement s'adresser à un public potentiel et se reconnaître comme chair offerte en pâture à cet appétit de vrai. À l'autre bout de la chaîne, en lieu et place de l'érection et de l'humidification quémandés par les iris des insatiables prêtres et prêtresses du X amateur, des techniques plus sophistiquées s'élaborent : c'est le vote par téléphone (et son corollaire l'audimat) qui sanctionne la bonne tenue des protagonistes ainsi filmés dans leur quotidien. Dans les émissions d'appels à témoins, comme l'incroyable *Ça peut vous arriver* produit par Julien Courbet, ce sont les conseils des médecins, gendarmes et autres avocats qui sanctionnent les réactions des victimes de délits ainsi dévoilées dans leurs agressions et leur attribuent bons et mauvais points ! C'est là que se comprend la raison d'être de ce concept qui tient de l'écran de contrôle (notamment dans les séquences nocturnes où le traitement par infra rouge renvoie directement à cette spécificité), là que les coïts des couples-candidats, les douceurs qu'ils échangent avec leurs doudous favoris, voire la manière qu'ils ont de boire leur bol de céréales ou de nettoyer une cuillère dévoilent leur véritable finalité : l'obscène devient l'accomplissement de la société du spectacle, destinée à

accroître le pouvoir de ces diffuseurs, en ce qu'elle propose un modèle social et idéologique dominant. L'effacement du dispositif, qui, tel un refoulé freudien, revient par un biais quelconque nous rappeler qu'il y a quand même travail, est destiné à offrir un décalque du monde perçu comme activité quotidienne à laquelle doit se conformer le téléspectateur. C'est en cela que les accusations de tricherie concernant les jeux²³ sont aussi dérisoires que les *mea culpa* de Vinterberg s'excusant d'avoir, dans *Festen*, failli au Dogme en ayant rajouté un rideau au décor naturel pour façonner une lumière particulière, car ils partent d'un présupposé (le réel objectif) que tous les artisans du cinéma-vérité ont toujours contourné (Visconti ou de Sica faisaient de même). Qu'il y ait travail est indubitable, qu'on veuille l'effacer constitue peut-être la plus belle victoire de l'appareil idéologique de base qui, en entretenant l'idée de son anéantissement par toute une gamme d'effets extérieurs, étend son pouvoir de manière plus durable. Le néo-réalisme avait joué sur cette dénégation pour mieux propager l'idée qu'il fallait réclamer plus d'humanité au monde (c'est aux mêmes conclusions que parviennent les frères Dardenne, voire Vinterberg) : l'esthétique de l'obscène consiste, elle, à promouvoir le filmage de l'impudique comme unique finalité afin de mieux masquer sa transformation en vue de proposer un monde possible.

Propagande de l'obscénité

Si l'on se penche effectivement sur ces productions-là dans une optique socioculturelle, on s'aperçoit que la mise en valeur de la croyance fondamentale en la validité de l'image (allant contre toutes les interrogations sur le doute, base méthodologique d'une réflexion sur la révolution maniériste

du cinéma d'aujourd'hui) enfante la consolidation d'un modèle dominant que d'aucuns croyaient périmé²⁴, celui de la croyance qu'entre le réel et sa reproduction, il n'y a pas (ou si peu) de transformation. Nous pressentons déjà les critiques sur nos positions : mettre sur le même plan Von Trier, le porno amateur, les reportages de TF1, *Loft Story* ou Moretti constitue un galimatias qui ne saurait prêter le flanc à la même accusation. Ce serait oublier que le trait commun de toutes ces productions consiste bien à nous offrir en pâture un monde vendu comme le seul et vrai monde possible. Là où leur enjeu est, en définitive, condamnable (et le Dogme l'est, à mon sens, tout autant que *Loft Story*), c'est qu'elles promulguent une impudeur esthétique pour dissimuler la transformation cognitive qu'elles visent. L'obscène pour l'obscène n'est que la première phase d'un processus qui renvoie à Debord²⁵. Bien sûr les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets : réduire le monde à une simple marchandise, faire de l'homme un moyen et non plus une fin sur le chemin qui mène à la rentabilité : ces arguments qui sont ceux combattus par les tenants de l'antimondialisation et d'une véritable gauche républicaine se trouvent répercutés de manière éhontée dans la majorité des produits évoqués. Qu'il s'agisse d'élever des stars en batterie, de promouvoir des amours de chambrée ou des concours de pets à la hauteur d'événements, de suivre des policiers dans leur ronde, les demi-mondaines dans la Jet-Set, qu'on se penche sur le mariage d'une nord-africaine et d'un français, les problèmes de ronflement d'un couple, l'obésité d'une rombière ou le vol à la portière d'un père de famille, que met-on en avant ? Les rides, les points noirs, les flatulences, les coups de blues, les pleurs, les rires, les jérémiades ? Oui, mais plus encore, la vision d'une vie où l'opulence et le

22. On le retrouve même dans un jeu à la structure traditionnelle, le *Maillon faible* où l'animatrice, comme pour nous persuader que son sadisme patenté n'est qu'un jeu, nous gratifie à l'issue des humiliations qu'elle prodigue aux candidats, d'un clin d'œil.

23. « C'était tare academy », article d'Isabelle Roberts, *Libération* du 12 janvier 2002, p. 43.

24. Lire les numéros 216, 217, 223 ou 224 des *Cahiers du cinéma*, de 1969 ou 1970, et la somme de leurs réflexions politiques, dont l'ouvrage de Baudry donne un assez juste résumé.

25. « Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux », Debord, Guy, *La société du spectacle*, Folio, 1996 (première édition : 1967 chez Buchet-Castel), p. 26.



Lars Von Trier, *Les Idiots*

luxe constituent le seul idéal possible, où le respect de la norme (familiale, institutionnelle, sociale) est déifiée, tandis que les déviances sont détaillées comme des maladies à combattre, où le combat intérieur pour la maîtrise de soi (maigrir, devenir un chanteur, ne plus ronfler, assumer son homosexualité : la liste est longue...) est radioscopé dans toute l'amplitude de sa sueur et de sa détermination, l'avantage de la focalisation sur les acteurs étant de ne jamais étendre la réflexion au moindre contexte socioculturel afin que les responsabilités de la société ne soient jamais établies. Et pour cause, puisque c'est cette même société, qui préconise la poursuite du bonheur et de l'argent au nom d'une certaine hygiène, qui met en scène ses principes de survie ! En montrant les effets de cette politique sur l'intime (nettoyer sa chambre devient un travail d'Hercule), le nouvel académisme télévisuel fait de l'obscène le vecteur le plus efficace, car le moins soupçonnable d'endoctrinement du pouvoir. L'individu n'est plus regardé comme une fin en soi, et son bonheur n'est envisagé que comme le moyen d'accroître les bénéfices de celui qui le détaille (voir les sommes phénoménales engrangées par les votes téléphoniques de *Loft Story* ou de *Star-Academy*). L'esthétique du bouton de fesse promet une authenticité dans l'imperfection qui

rend inattaquable la validité des principes qu'il défend.

C'est dans cette même optique qu'une large partie du cinéma pornographique hétérosexuel se sert de la non-simulation pour vendre un monde où la femme n'est qu'un objet destiné à la consommation mâle et le viol, bien souvent, une manière d'exaucer ses désirs. Pourquoi le porno propose-t-il toujours une scène de lesbiennes et jamais de pédérastie ? Pourquoi les femmes y sont-elles toujours montrées comme ouvertes (propre et figuré) à toutes les propositions ? Parce que la vision qui y est défendue, sous couvert de liberté sexuelle, est celle d'un orifice perpétuellement offert à l'homme. Là encore, l'obscénité revendiquée défend en sous-main un modèle dominant qui est celui de la pensée occidentale où capitalisme et machisme sont compagnons d'apologie.

Que dire dans ces cas des documentaires à la première personne, des *liveshows* sur le Net ? Que l'être humain, ses manies, ses tics, son insondable vulgarité y deviennent une marchandise, aussi galvaudée que celle qu'on nommait *Star System*. On nous rebat les oreilles avec les progrès que permet le numérique, au premier plan duquel se trouve celui d'une démocratisation de l'outil cinématographique, tout le monde pouvant filmer et monter

grâce au faible coût et à la légèreté des nouveaux appareillages. Plus de technique, mais une mise au service de chacun qui rappelle les alibis libertaires de la techno ou du rap permettant de s'exprimer à des artistes parfois ignorants de ce que l'apprentissage d'un instrument peut avoir de spécifique : que le pouvoir dominant parvienne à incorporer dans son discours les arguments de ses détracteurs laisse rêveur quant à son efficacité : à la promulgation de la spontanéité et de l'amateurisme, se substitue une spectacularisation du néant où se laver les dents, boire un thé ou faire une fellation deviennent une forme d'expression, démontrant que, filtré par un objectif, le vide sidéral peut et doit être instrumentalisé. Les apôtres du naturalisme se font ainsi les défenseurs du système qu'ils prétendent dénoncer. Von Trier ou Vinterberg, Cabrera ou Despentès, Calle ou Barr, lorsqu'ils veulent aller contre un modèle de cinéma-spectacle (dont l'épouvantail demeure le cinéma hollywoodien...) en promulguant l'obscène comme nouvelle donne, se drapent dans la même imposture, celle qui consiste à maintenir vivace la caverne platonicienne. Certes, les finalités avouées se souhaitent respectables, mais elles se résument avant tout en une revendication de l'illusion comme vérité. Voilà sans doute la véritable impudeur, celle qui consiste à travailler l'imperfection pour en faire un système, celle qui consiste à détailler les boutons de fesse pour oublier le costume qui les ceint et l'espace-temps dans lequel ils ont germé et qui, incidemment, a favorisé leur éclosion jusqu'à les rendre aussi sagement hideux que le furoncle terrestre qui les capture et les regarde.

Philippe ORTOLI