

L'obscène, mode d'emploi

Considérations intempestives à l'usage du monde contemporain

volume dirigé par

Peter Frei et Nelly Labère



L'obscène, mode d'emploi

Cet ouvrage a été réalisé pour
Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine
par la plateforme UN@
site d'édition universitaire numérique en libre accès.

Retrouvez les articles en version html, pdf téléchargeable
et leurs contenus additionnels
sur <https://una-editions.fr>



L'obscène, mode d'emploi
Considérations intempestives à l'usage du monde contemporain

sous la direction de Peter Frei et Nelly Labère

MSHA, collection PrimaLun@ 16, Pessac, 2022

<https://una-editions.fr/obscene-mode-emploi/>

DOI : 10.46608/primalluna16.9782858926404

Dépôt légal : décembre 2022

ISSN de la collection multipresses PrimaLun@ : 2741-1818

ISBN (HTML) : 978-2-85892-640-4

ISBN (PDF) : 978-2-85892-641-1

Mises en page papier et numérique :
Stéphanie Vincent Guionneau

Ce livre a été imprimé en 50 exemplaires sur les presses du
Pôle Impression de l'Université de Bordeaux Montaigne, France,
sous le label de référence Imprim'Vert®.

Il ne peut être vendu.



L'obscène, mode d'emploi

Considérations intempestives à l'usage du monde contemporain

sous la direction de

Peter Frei et Nelly Labère

Cet ouvrage a obtenu le soutien financier de l'équipe PLURIELLES
ainsi que de l'Université Bordeaux Montaigne dans le cadre de la PSE3-2022.





En couverture :
L'Origine du monde de Gustave Courbet
à travers le prisme de Steve Desk.

AUTEURS

Joël Augros	Université Bordeaux Montaigne
Daniel R. Brunstetter	Université de Californie Irvine
Adrienne Boutang	Université de Bourgogne Franche-Comté
Xavier Daverat	Université de Bordeaux
Peter Frei	Université de Fribourg (Suisse)
Pierre Katuszewski	Université Bordeaux Montaigne
Nelly Labère	Université Bordeaux Montaigne
Gilles Magniont	Université Bordeaux Montaigne
Fabienne Marié Liger	Université Bordeaux Montaigne
Amélie Mons	University of Manchester
Pierre Philippe-Meden	Université Paul-Valéry Montpellier 3

SOMMAIRE

Peter Frei et Nelly Labère, <i>Introduction. « On peut trouver des choses obscènes dans tous les livres, sauf dans l'annuaire » Bernard Shaw</i>	9
--	---

Chapitre 1. Je obscène

Gilles Magniont, <i>Survivre par l'obscénité : dans les trains fantômes de Bret Easton Ellis</i>	21
Daniel R. Brunstetter, <i>L'obscène, la guerre, et moi</i>	29

Chapitre 2. Obscène en scène

Amélie Mons, <i>Scène et obscène : problématiques du regard dans le théâtre de Romeo Castellucci, Jan Fabre et Rodrigo Garcia</i>	45
Pierre Philippe-Meden, <i>L'obscène des performing arts au Festival d'Avignon</i>	55
Pierre Katuszewski, <i>Romeo Castellucci, Pippo Delbono : obscène, scandale et émotion</i>	67

Chapitre 3. Gros plans sur l'obscène

Adrienne Boutang, <i>Interdit d'interdire ? Euphémiser l'obscène. Étude discursive de l'usage du terme « obscène » et de ses dérivés par les instances censuriales cinématographiques aux États-Unis</i>	81
Joël Augros, <i>Saucisses et miches obscènes. Notes sur l'économie du film obscène</i>	97

Fabienne Marié Liger, *L'obscène au cinéma, regard sur une époque
à travers les films d'Alexis Balabanov, Des monstres et des hommes
(1998) et Cargo 200 (2007)* 109

Xavier Daverat, *Façons « giallesques » de tuer une femme* 117

Bibliographie 133

Le choix des éditeurs pour en savoir plus 144

INTRODUCTION

« ON PEUT TROUVER DES CHOSES OBSCÈNES DANS TOUS LES LIVRES, SAUF DANS L'ANNUAIRE » BERNARD SHAW

Peter Frei et Nelly Labère

MODE D'EMPLOI

Loin du « livre blanc » qui rayonne sur la place publique, du « livre rouge » qui est classé confidentiel, du « livre noir » qui dénonce les exactions, du « livre bleu » qui compile les statistiques, la littérature grise¹ est une production dont la cartographie² échappe à la catégorisation par son caractère polymorphe, sa prolifération, sa mesure qualitative³ et la variabilité de ses supports.

Parmi ses représentants : le mode d'emploi. Littérature documentaire, le mode d'emploi ne relève pas des circuits établis d'édition et de diffusion. Pourtant, depuis les années 1950, il est l'un des genres les plus imprimés dans le monde, poussant même le juridique à en faire un objet de débats (quel support : papier ou numérique ? quelle langue ?). Guide à l'utilisation des usagers, le mode d'emploi est un media qui se veut tout à la fois notice, mode opératoire, documentation et guide. Il est une information nécessaire au bon usage conforme à sa destination, une mise en garde en cas d'utilisation délicate et dangereuse et un document destiné à améliorer « l'expérience utilisateur ».

Dans cette cartographie des zones grises de la littérature que nous menons depuis le début du projet « Politiques de l'obscène : l'obscénité et ses médiations, de Gutenberg au numérique », c'est non pas au mode d'emploi mais à l'obscène mode d'emploi que nous consacrons ce dernier volet de cette archéologie du sensible. Considérer l'obscène et le mode d'emploi sur un plan analogique pourrait paraître, de prime abord, hasardeux. Et pourtant... Si l'on y regarde de plus

- 1 La littérature grise est « l'information produite par toutes les instances du gouvernement, de l'enseignement et la recherche publique, du commerce et de l'industrie, sous format papier ou électronique, et qui n'est pas contrôlée par l'édition commerciale (c'est-à-dire des organisations dont la publication n'est pas l'activité principale) » (Bibliothèque de l'Université de Laval : [en ligne] <https://www5.bibl.ulaval.ca/ressources-par-categories/litterature-grise> [consulté le 02/11/22]). Pour des développements, voir Joachim Schöpfel et Dominic Farace, « Grey literature », in Marcia J. Bates et Mary Niles Maack (dir.), *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, CRC Press, 2010 (3^e éd.), p. 2029-2039 ; Joachim Schöpfel, « Vers une nouvelle définition de la littérature grise », *Cahiers de la Documentation/Bladen voor Dokumentatie*, 3, 2012, p.14-24 ; Semra Halima, *La littérature grise : face méconnue de la documentation scientifique (1^{re} partie)*. *Documentation et bibliothèques*, 53(4), 2007, p. 205-210.
- 2 Un guide pour les bonnes pratiques et les ressources de la « littérature grise » existe d'ailleurs pour aider à cartographier, unifier et valoriser cette littérature d'avenir, [en ligne] <http://greyguide.isti.cnr.it> [consulté le 02/11/22].
- 3 Voir par exemple Dominic Farace, « Mesurer la qualité de la littérature grise », trad. Joachim Schöpfel, *I2D – Information, données & documents*, 52(1), 2015/1, p. 60-61, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2015-1-page-60.htm> [consulté le 02/11/22].

près, tous deux ont en partage ce même « caractère polymorphe », cette même « prolifération », ce débat sur la « qualité » de leur production, cette inquiétude sur le « bon usage conforme à sa destination », cette mise en garde en cas d'utilisation délicate et dangereuse, cette vigilance concernant « l'expérience utilisateur » et, plus encore, cette « variabilité des supports » – autant de critères évoqués ci-dessus qui peuvent s'appliquer indifféremment à l'un comme à l'autre.

L'analogie est bien ici présente, mais sous la forme d'un paradoxe⁴. L'obscène, en effet, n'affirme rien, mais fonctionne comme opération critique en faisant voir ce que nous ne sommes pas censés voir, en disant ce qu'il est convenu de taire. Le contenu de ce qui scandalise varie d'une société, d'un moment historique à l'autre alors que le mécanisme reste celui du scandale au sens étymologique du mot : l'obscène est *skandalon*, « pierre d'achoppement », ce qui nous fait trébucher, à commencer par la pensée et la langue qui n'arrivent pas à le comprendre dans une définition. Au point que l'obscène sert aujourd'hui à dénoncer des comportements jugés indignes, à proprement parler inimaginables, même s'ils ne relèvent plus du tout d'une quelconque dérive sexuelle.

Ainsi, comment l'obscène qui n'a pas de définition stable peut se voir assigner un mode d'emploi ? Qui plus est quand ce mode d'emploi est lui-même soumis à des problèmes consubstantiels de définition, de normes et de support, conduisant à légiférer. Si le « mode d'emploi » semblait initialement constituer un référentiel stable pour saisir ce qui est une perturbation (l'obscène), c'est un renversement de la charge qui se révèle quand on creuse un peu. Ce serait bien l'obscène qui, dans ces nouveaux usages médiatiques, constituerait paradoxalement le point de chute du dispositif : l'obscène, dans son jeu, se donnerait lui-même comme mode d'emploi.

L'obscène, d'hier comme d'aujourd'hui, a ses lieux. Lieux matériels – les espaces sociaux concrets où se pose la question de l'obscène, où justement il scandalise – et symboliques : les normes esthétiques, juridiques, politiques mêmes qu'il conteste. L'obscène ne scandalise pas seulement par ce qu'il expose (son contenu), mais par le mode (le comment) et les lieux d'exposition. Si la question de l'obscénité refait l'actualité dans nos sociétés contemporaines, c'est justement parce que les lieux en question deviennent mouvants. À la disparition progressive au cœur même d'un monde de plus en plus « globalisé » de la dimension « collective », constitutive d'une norme, de l'ordre social dans une postmodernité placée sous le signe de l'atomisation, de la fragmentation de valeurs et d'expériences de vie de plus en plus éclatées, s'ajoute en effet une recomposition – pour ne pas dire la décomposition – de la sphère dite « publique » – lieu par excellence de l'obscène. En jeu : la renégociation en cours du partage entre public et privé par la reconfiguration des dispositifs qui en médiatisent les rapports : les médias. Le terme est à prendre ici au sens large d'une « médiasphère » pour désigner l'espace symbolique (à savoir l'économie des valeurs et croyances, ce qui est tenu pour vrai ou juste dans une société) et matériel (les technologies et techniques) dans lequel les interactions sociales prennent forme et sens. Autrement dit : la notion de « médiasphère » invite à penser l'ensemble de ce qui configure symboliquement et matériellement les conditions et formes de visibilité, de « dicibilité » et de recevabilité, c'est-à-dire la médiation de toute intervention dans le jeu social.

Et c'est donc le « mode d'emploi », problématique, de l'obscène qui demanderait à être questionné ici à l'heure du passage de l'imprimé au numérique. *Ob-scaena*, l'obscène est bien ce qui opère la bascule de ce qui est « hors-scène » sur le devant de la scène. En s'affichant comme l'objet qui focalise toutes les attentions (de la norme, de l'émotion, de la censure, ...),

4 Dans les paragraphes qui suivent, nous reprenons des éléments exposés une première fois dans la formulation du projet de recherche « Politiques de l'obscène » (voir [en ligne] <https://poliobs.hypotheses.org/presentation-du-projet-en-francais> [consulté le 02/11/22]) et ensuite développés dans notre préface à *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, New York, Routledge, 2022, p. 1-27.

l'obscène renverse le miroir. Il est ce qu'on en fait. Il renvoie ce qu'on y projette. Il est un mode d'emploi en ce sens qu'il opère. Il implique, engage (« emploi » venant du latin *implicare*) et révèle l'usage qu'on lui prête. Sur la scène contemporaine, l'obscène réactive son paradoxe premier : l'*ob-scaena* (ce qui était hors-scène) passe sur le devant de la scène et la mise en scène devient alors une manière d'interpeller le spectateur en posant la question de son regard sur la société⁵. Réflecteur des mutations médiatiques, l'obscène contemporain permet d'éclairer les zones grises artistiques⁶, juridiques⁷, économiques⁸ ou intimes⁹ d'un environnement de plus en plus complexe et soumis au vertige du sens. Point de mode d'emploi donc, si ce n'est dans le questionnement lui-même du mode d'emploi.

L'ORIGINE DU MONDE DE COURBET ET L'OBSCÈNE AUJOURD'HUI

Comment comprendre l'obscène contemporain ? Plus encore existe-t-il encore puisque tout peut être obscène si le perceptif l'emporte sur le performatif ? L'obscénité, « je la reconnais quand je la vois » : la grille de lecture juridique américaine¹⁰, si souvent mobilisée, est bien connue et l'exemple de la censure de *L'Origine du Monde* de Courbet par Facebook (voir plus loin) en est l'illustration la plus récente à l'heure du numérique, qui la reformule : « L'algorithme la reconnaît quand il la voit ».

Si l'obscène manuscrit reposait sur le dialogue cercle d'émission-cercle de réception, si l'obscène imprimé redéfinissait ces cercles en faisant entrer l'imprimeur-libraire dans une médiation/médiatisation de ses usages, qu'en est-il en effet à l'heure du numérique qui multiplie les instances de réception et d'émission de l'obscène, rendant chacun acteur de ce contenu instable ? La relativité (et en même temps la normativité)¹¹ de l'obscène n'en devient que plus évidente puisque dans cette diffraction médiatique, la responsabilité du sens revient, en bout de chaîne, à son récepteur. Dans la multiplication des relais, l'intentionnalité des transmetteurs change profondément le sens de celle de l'émetteur. Plus encore à l'heure numérique où elle bénéficie du flux pour se disséminer dans les espaces où on ne l'attendait pas forcément. Viral, l'obscène (comme son support numérique), revisite dans le même temps les codes du passé. Le « geste d'auteur »¹² est ce dernier rempart (sur le plan du dispositif comme sur le plan du législatif) contre la dissolution de ses formes et de son sens. Il garantit une

5 Voir les articles d'Amélie Mons, de Pierre Philippe-Meden et de Pierre Katuszewski qui soulignent l'apport de metteurs en scène comme Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Jan Fabre, Angélica Liddell et Rodrigo Garcia notamment qui revisitent la scène théâtrale comme lieu privilégié de l'expression de l'obscène, revendiquant la liberté institutionnelle d'offenser. Voir encore l'article de Xavier Daverat sur les œuvres cinématographiques du *giallo*, ces films jaunes de l'Italie des années soixante et soixante-dix.

6 Amélie Mons, Pierre Philippe-Meden, Pierre Katuszewski, Fabienne Marié Liger, Xavier Daverat.

7 Adrienne Boutang.

8 Joël Augros.

9 Gilles Magniont, Daniel Brunstetter.

10 Voir l'article « Interdit d'interdire ? » d'Adrienne Boutang qui s'intéresse, en particulier, au cas des instances censorielles cinématographiques aux États-Unis. Joël Augros s'intéresse, quant à lui, à l'économie du film français obscène et Fabienne Marié Liger à la censure cinématographique en Russie à travers les films d'Alexis Balabanov. Xavier Daverat, juriste, à travers l'étude du *Giallo*, cinéma populaire italien qui coexiste avec le cinéma d'auteur, pose la question de la réception de ces films de genre où il est bon de « tuer une femme » au regard de la situation de production de l'Italie des années soixante et soixante-dix.

11 Voir l'article de Gilles Magniont sur « Les trains fantômes de Bret Easton Ellis » qui rappelle, à travers l'exemple des tweets de Brett Easton Ellis, les différences dans l'émission de l'obscène et dans sa réception, Ellis reconnaissant lui-même ne pas avoir pris la mesure initiale de ces changements induits par le support.

12 En particulier Joël Augros et Xavier Daverat.

intentionnalité, mais cette intentionnalité peut être problématique lorsqu'elle rencontre les codes contemporains. L'arsenal informatif / répressif intervient alors pour neutraliser la relativité dudit code. Un avertissement vient informer, pour les représentations cinématographiques, le spectateur : « Ce film peut contenir des représentations culturelles obsolètes » ; plus durement, l'œuvre peut être retirée par le diffuseur comme dans le célèbre cas d'*Autant en emporte le vent* sur HBO. Plus subtile est la démarche de la Manchester Art Gallery¹³ où le geste de censure (décrochage en janvier 2018 de *Hylas* et des *Nymphes* de Waterhouse) est donné comme une intervention artistique.

La question, au cœur de la modernité littéraire et artistique, du comment *faire œuvre* se double en effet d'une interrogation moins esthétique, plus politique : *que faire d'une œuvre* ? Ce que dit Facebook des usages désormais (im)possibles du célèbre tableau de Gustave Courbet en dit, de façon exemplaire, les tensions. Les débuts de l'affaire remontent à 2011¹⁴ : le réseau social ferme le compte d'un utilisateur français qui avait posté une reproduction de *L'Origine du monde*. Tableau aujourd'hui exposé sans restriction aux yeux de tout public au Musée d'Orsay, il se voit donc censuré sur le site américain pour infraction aux règles d'utilisation en matière de « pornographie ». Loin d'être anecdotique, l'épisode remet sur le devant de la scène ce que nous voudrions appeler le « travail d'exposition » qui permet précisément non pas de définir, mais de cerner, de voir à l'œuvre le faire de l'obscène, son « mode d'emploi ».

L'obscène en effet non seulement *expose* – au sens qu'il dit et donne à voir – mais surtout il *expose à* (au sens d'une confrontation), il *nous expose* à ce qu'il dit et montre, d'où sa force critique, sa valeur d'usage théorique et pratique. En jeu le pouvoir des mots et des images non seulement comme instruments au service d'une volonté de dire ou de montrer, mais dans leur troublante capacité à agir, à agir sur nous, à nous faire réagir – et par là *nous exposant* – devant leur scandale, qu'il relève de l'esthétique, de la morale ou de la politique même¹⁵. Georges Didi-Huberman a pensé, à partir de Georges Bataille, cette dynamique en termes d'*ouverture* : *ouverture* au sens où des mots et des images peuvent ouvrir à d'autres possibles de dire et de voir mais en même temps *ouverture* au sens d'une blessure, d'une atteinte qui touche à la fois ce qui s'ouvre et celui ou celle qui s'engage dans cette ouverture¹⁶.

Deux confrontations avec le travail d'exposition de *L'Origine* de Courbet justement en rendent compte. À commencer par l'œuvre intitulée « Lost » – « perdu » en français – du photographe et réalisateur Jean-Baptiste Mondino où l'artiste-spectateur, montré du dos, sans visage à l'instar du modèle peint par Courbet, se perd, s'anonymise dans l'ouverture – le sexe – du tableau, jouant ainsi la dramaturgie de l'image qui questionne certes ce que nous voyons, mais surtout ce qu'elle nous fait, ce qu'elle fait à (et : de) celle ou celui qui la regarde¹⁷. Plus récemment, en 2014, l'artiste luxembourgeoise Deborah de Robertis a explicitement placé sa performance au Musée d'Orsay sous le signe de ce qu'elle a appelé elle-même un geste radical d'ouverture. Se plaçant devant le tableau de Courbet, elle donne son propre corps en représentation, ou plus

13 [en ligne] <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles5/lemieux-decrochage-hylas-waterhouse-sonia-boyce> [consulté le 02/11/22]

14 Pour plus de détails, voir https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/02/01/censure-de-l-origine-du-monde-sur-facebook-une-attaque-contre-la-democratie_5250611_4408996.html [consulté le 02/11/22]

15 Sur cette logique – ou plutôt : poétique – d'exposition, voir à nouveau notre préface dans *Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, New York, Routledge, 2022, p. 1-27.

16 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, 1, Paris, Gallimard, 1999, notamment p. 95.

17 L'image est reproduite sous le titre « Hommage à Courbet » sur <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/regardez-voir/jean-baptiste-mondino-9103190> [consulté le 02/11/22]

précisément en actualisation, du modèle du peintre.¹⁸ Elle s'en est expliqué dans un entretien de 2014 :

[O]uvrir mon sexe c'est ouvrir la toile. C'est un geste incisif qui expose ce qui est caché dans la peinture de Courbet : l'origine du monde, au-delà de la chair. Si cette ouverture est considérée comme inacceptable par le musée d'Orsay, alors le musée devrait penser à retirer la peinture. Cet acte est le fruit d'une collaboration symbolique entre l'artiste et le modèle qu'il peint. Gustave Courbet est identifiable, *L'origine du monde* ne l'est pas, l'origine c'est donc toutes les femmes. L'absence de visage est une invitation à prendre cette place qu'il a laissée¹⁹.

L'artiste ne entend pas offrir un commentaire à partir du tableau, une performance *sur* l'œuvre de Courbet, mais elle dit performer le tableau en le re-présentant au sens premier du mot, c'est-à-dire en rendant matériellement présent ce que montre *L'Origine du Monde*.

La performance de Robertis rappelle que regarder *L'Origine du Monde* n'a jamais été un acte innocent, non médiatisé, non mis en scène. Ce que son geste ouvertement obscène questionne n'est autre que le cadre d'exposition qui contient, au double sens du terme, l'œuvre de Courbet et que la performance cherche à faire implorer. Depuis 1995, où le tableau entre au Musée Orsay, devenant ainsi pour la première fois de son histoire une œuvre publique, l'exposition du tableau s'autorise en effet au nom de l'art. Se poursuit ainsi une longue histoire où, depuis 1866 (année de création du tableau), *L'Origine du Monde* ne s'est jamais donné à voir pour ainsi dire à l'état nu, même dans l'espace privé de ses premiers propriétaires²⁰.

En effet, l'œuvre était placée soit derrière un rideau soit derrière un autre tableau de Courbet, son *Château de Blonay*, qui devaient être retirés pour que *L'Origine* s'ouvre aux yeux du spectateur. Lorsqu'en 1955 Jacques Lacan fait acquisition du tableau, sa femme Sylvie Bataille, l'ex-compagne de Georges Bataille, demande à André Masson, le mari de sa sœur, de créer un tableau pour cacher le scandale de *L'Origine*, ce qui aura donné *Terre érotique* où les rares regards avertis savaient voir ce que l'image de Masson était censée cacher²¹. On dira qu'il n'y a là rien de spectaculaire au vu d'un tableau dont la possession pouvait valoir des ennuis. Mais la toile de Masson montre dans sa composition que l'enjeu va au-delà de la simple protection. C'est du moins ce que suggère Thierry Savatier qui aura retracé en détail l'histoire du tableau de Courbet :

Dans l'iconographie religieuse, les revers des panneaux, lorsqu'ils sont peints, introduisent souvent le sujet de l'avant et du panneau central ; de ce point de vue, on peut dire que Lacan fut, des propriétaires successifs de *L'Origine du monde*, celui qui rejoignit le plus fidèlement cette tradition²².

Si le recueillement religieux n'est plus en jeu chez Courbet, c'est une autre forme de méditation, voire de médiation qui gouverne le dispositif : le « travail du regard »²³, précisera Savatier.

La tradition picturale à laquelle il fait référence est celle du triptyque qui, au Moyen Âge et à la Renaissance, supposait effectivement un « travail du regard » au sens où il mettait en œuvre une herméneutique où, selon les termes de l'époque, les mots et les images devaient *s'ouvrir* à un ailleurs de leur référence immédiate, à un « plus haut sens ». Le triptyque, qui était

18 Un enregistrement de la performance est disponible sur <https://vimeo.com/355833005> [consulté le 02/11/22]

19 [en ligne] <https://www.dust-distiller.com/art/deborah-de-robertis-memoires-de-lorigine> [consulté le 02/11/22]

20 Dans ce qui suit, nous nous appuyons sur Thierry Savatier, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat, 2007 [3^e édition, revue corrigée et augmentée].

21 Une reproduction de l'œuvre est disponible sur : <https://oic.uqam.ca/fr/images/masson-andre-1955-terre-erotique> [consulté le 02/11/22]

22 Savatier, *op. cit.*, p. 192.

23 *Ibid.*, p. 193.

justement à son tour à ouvrir, donne ainsi une forme matérielle à une opération de pensée et d'imagination.

Or, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre propos, c'est que celui qui, à en croire les historiens de l'art et de la religion, aurait poussé le plus loin ce dispositif n'est autre que Jérôme Bosch²⁴. Le peintre, connu pour avoir radicalisé le travail de figuration au point d'introduire des défigurations à la limite de l'obscène comme en témoigne son célèbre triptyque *Le jardin des délices*, a en effet, en perfectionnant l'articulation du dehors et du dedans, matérialisé mieux que quiconque le geste d'ouverture qui gouverne le symbolisme de ses œuvres. Le jeu d'ouverture de son *Épiphanie* de 1495 en exemplifie le principe. Bosch crée en effet un dispositif où en ouvrant les panneaux, il faut littéralement ouvrir, casser le corps du Christ que le peintre place exactement entre les panneaux gauche et droite²⁵. Ouverture qui, dans le contexte de l'image, matérialise le geste du croyant lors du cérémonial eucharistique où le corps du Christ est dit revenir au monde – venue au monde qui sera précisément dépeinte à l'intérieur du triptyque.

Quel rapport avec Courbet ?

L'*Origine* présente un corps « acéphale », comme aurait dit Bataille, sans tête – absence que la performance de Deborah de Robertis aura déjà questionnée. Courbet offre ainsi doublement un détail aux yeux du spectateur en focalisant le regard sur une partie du corps qu'il détaille – au sens étymologique du terme, c'est-à-dire en tranchant, en découpant. Au geste d'ouverture du modèle écartant ses jambes répond en effet celui du peintre qui ouvre à son tour son corps en lui coupant sa tête.

Ouverture qui aura ouvert un long travail de détective pour identifier, en vain, l'identité de celle qui aurait pu servir de modèle. En même temps, ce corps détaillé aux jambes ouvertes aura également ouvert au trouble, érotique et herméneutique, de l'image. Le témoignage d'un des visiteurs qui, en 1995, firent face à *L'Origine du Monde* au Musée d'Orsay, en rend compte. Un dénommé Frédéric confie à *France-Soir* que ce qui le choque, « c'est le cadrage, le fait de voir un corps incomplet car, là, on ne peut pas se réfugier sur un visage »²⁶.

Le visiteur identifie ainsi dans la forme, le cadrage, de l'image l'opération qui est souvent considéré comme le geste obscène par excellence, à savoir le fait de retirer le voile, artistique, mythologique ou scientifique, qui neutralise le scandale du sexe. Frédéric semble alors rejoindre Jean Baudrillard dans sa définition de l'obscénité. Dans le chapitre qu'il consacre à l'« obscène » dans ses *Mots de passe*, le philosophe note en effet :

Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle [...] le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique. [...] C'est un *acting out* total de choses qui, en principe, font l'objet d'une dramaturgie, d'une scène, d'un jeu [...] ²⁷.

Selon Baudrillard, l'obscène serait donc à penser comme *scène radicale*. D'abord parce que l'obscène irait jusqu'au bout – en anglais : *acts out*, *plays out* – de ce que représenter peut vouloir dire au point de s'annuler comme représentation pour devenir présentation de la chose même. *Scène radicale* ensuite au sens où l'obscène constituerait la scène par excellence, la racine de toutes les scènes dans la mesure où l'obscène mettrait à nu, en le démontant, le jeu, le travail de la représentation et du regard. C'est là une façon de rappeler que l'obscène relève moins

24 Voir Lynn F. Jacobs, « The Triptychs of Hieronymus Bosch », *Sixteenth Century Journal*, n°31(4), 2000, p. 1009-1041.

25 Une reproduction du triptyque est proposée sur le site du Prado : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-magi-triptych/666788cc-c522-421b-83f0-5ad84b9377f7> [consulté le 02/11/22]

26 Cité dans Bernard Teyssède, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 394.

27 Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 33-34.

du concept que d'une opération qui met en crise la scène (esthétique, médiatique et même politique) qu'elle investit. Or, la leçon de la modernité, de Bosch à Bataille en passant par Sade, n'est-elle pas précisément celle d'une puissance critique des figures de l'obscène ?

Et que dire de notre postmodernité ? S'il reste indéniablement, encore et toujours, impératif de sortir de l'« hors-scène » sociale et politique des corps qu'on ne veut – ou ne peut – pas voir, l'obscène sert désormais aussi à rendre leur caractère d'événement à des mots, des voix, des images – d'en faire une scène, de nous faire regarder ce qui nous regarde, de nous faire entendre ce qui nous parle. À l'instar de la mise à (et *au*) jour de *L'Origine du Monde* par de Robertis dans ce que nous voudrions appeler son temps d'arrêt, son arrêt sur image – autrement dit : l'incision, l'ouverture dans le flux des mots et des images qui nous noie aujourd'hui dans une surexposition des images – et aux images.

CONSIDÉRATIONS INTEMPESTIVES À L'USAGE DU CONTEMPORAIN

L'obscène, on le voit, est une intranquillité²⁸. Comme la vie, dont parlait Perec avec son ironique *La vie, Mode d'emploi*. Difficile à traquer, à catégoriser, à définir et à normer, l'obscène comme mode d'emploi requiert patience et nuance, confrontation et divergence du regard. C'est à ce défi épistémologique contemporain que se sont consacrés les dix contributeurs de ce livre gris qui lui-même prend la forme de cette littérature grise en s'ouvrant justement avec la collection Primalun@ à une diffusion numérique.

Le premier chapitre s'intéresse à ce « je » obscène qui s'exprime, notamment dans un contexte anglo-saxon qui légifère sur lui depuis 1973. Dans cette stratégie auctoriale, l'exploration de l'Autre devient un retour sur le « je » qui, obscénisé, rend compte de ces jeux de miroirs propre à l'obscène. Si *je* est un autre, il est celui qui s'offre à une écriture psychocorporelle et un « moi de cauchemar » (Gilles Magniont, *Survivre par l'obscénité : dans les trains fantômes de Bret Easton Ellis*) ou à un moi divisé – moi individu et le moi historien de la guerre (Daniel R. Brunstetter, *L'obscène, la guerre, et moi*). L'obscène, en diffractant le sens, diffracte aussi ce *je* dans un *jeu* de reflets qui pulvérise l'intégrité de ce « moi ». Les médias de saisie de ce « je » se multipliant dans l'histoire, c'est un *je* diariste périodique, un *je* romancier et troller ou un *je* réflexif qui s'essaie par le truchement de la guerre du monde et du moi, qui évolue dans un univers trouble des signes et des sens où le corps reste le dernier garant de cette intégrité du signe. Du livre imprimé avec ses gravures, en passant par les articles de presse distribués au public, puis les panneaux dans l'espace public, jusqu'au numérique (Daniel R. Brunstetter) l'espace public/privé est en perpétuelle renégociation dans ces transferts médiatiques. La transmédialité et l'inter/intra-textualité sont les marques de ces nouveaux registres dialogiques. L'image en négatif de soi ou de l'autre (Gilles Magniont et Daniel R. Brunstetter) est obscène parce que posée face, sans dévoilement ni fards. Il ne s'agit plus de déchiffrer le corps et son écriture par son écriture mais de lire les signes qui sont pleinement affichés dans leur polyphonie et leur polysémie dans l'espace social (tweet, rue, etc.). L'absence de dispositif contemporain de l'obscène éclaire le trouble qui existe dans son changement de paradigme. Là où le dispositif (montré/caché) garantissait une marque matérielle, la mise à disposition frontale de l'obscène empêche toute protection et, ce faisant, conduit à brouiller sa définition même. Si tout est obscène, rien ne l'est – et *vice et versa*. D'où la tentative du théâtre de se ressaisir de manière pionnière de cet obscène qui lui est consubstantiel (*ob-scaena*) pour le remotiver à l'heure du numérique. En faisant de l'espace scénique un espace obscène, le théâtre reforge l'obscène par l'expérience collective. Expérience *partagée* qui « n'est pas personnelle et intime mais bien

28 C'est cette intranquillité à la Montaigne que rappelle Daniel Brunstetter dans son article « L'obscène, la guerre et moi ».

collective, et de fait, sociale. Le regard n'est pas seulement *mon* regard, mais *notre* regard », note Amélie Mons (*Scène et obscène : problématiques du regard dans le théâtre de Romeo Castellucci, Jan Fabre et Rodrigo Garcia*). En scène et mis en scène, l'obscène retrouve alors son identité à travers un émetteur (l'auteur), un adaptateur (metteur en scène), des corps autres que le mien (acteurs) et une expérience collective. Et même si « l'artiste peut mettre à mal le rapport de confiance entre lui son public » (Amélie Mons), s'il gomme la distinction entre l'espace scène-salle (Pierre Philippe-Meden) ou s'il transgresse les codes de la représentation avec ses acteurs comme chez Pippo Delbono (Pierre Katuszewski), il est celui qui remotive l'obscène par une intentionnalité qui s'inscrit dans un dispositif. En effet, l'espace théâtral garanti par son propre dispositif des seuils (début et fin de la représentation, acteurs sur scène et spectateurs dans le public) qui sont encore davantage sanctuarisés (et donc transgressés) dans le cas du Festival (Pierre Philippe-Meden, *L'obscène des performing arts au Festival d'Avignon*). Le lieu-scène devient alors une réponse à l'obscène de la scène publique. En mettant en scène l'obscène, il localise et circonscrit l'obscène à l'espace-temps de la performance ou de la représentation pour libérer le regard du spectateur et purger la société d'une obscénité qui ne vient plus marquer un hiatus nécessaire à la prise de conscience mais qui est devenue un quotidien malgré soi (Daniel R. Brunstetter). « L'esthétique de l'outrage » qui compose l'arsenal de l'obscène (Pierre Philippe-Meden) retrouve alors sa fonction première de choquer pour émouvoir, c'est-à-dire mettre en mouvement la pensée (voire l'action) par l'émotion (étymologiquement *ex-movere*). Fi donc du *placere* et du *docere* ! La scène obscène qui déshabille ses acteurs des convenances sociales (permission de déféquer en public, par exemple) ou qui les met littéralement à nu dans un processus bien connu d'exhibition et de voyeurisme forcé (dont le geste est éminemment politique) assume son « éroscénologie » (Pierre Philippe-Meden). Avec ses nouveaux metteurs en scènes et performeurs, elle devient un nouvel espace immersif et alternatif – réponse historique au numérique puisqu'elle incarne elle aussi par ses personnages des avatars d'un *moi* désormais perdu dans tous les possibles des représentations. Dialogique, visuel, auditif, et tactiles, l'espace scénique est un espace frontal du corps vivant, sans faux semblants, dans sa matérialité brute – jusqu'à être cette matérialité dérangement de ces corps « desquels nos regards se détournent le plus souvent quand on les croise dans la vie » (Pierre Katuszewski, *Romeo Castellucci, Pippo Delbono : obscène, scandale et émotion*). Ces actes quotidiens et intimes deviennent alors sur scène des actes collectifs et publics, renvoyant par la charge obscène, le spectateur à la prise de conscience d'un obscène quotidien mais public. En faisant du hors-scène un sur-scène (voir aussi Gilles Magniont), les artistes s'engagent en mettre en texte, en corps et en images les faux-semblants sociétaux qui sont pour eux les véritables obscénités (Daniel Brunstetter). L'art comme « liberté d'offenser » – selon le célèbre titre de Ruwen Ogier – est ce moyen de mettre la société au défi de sa propre interprétation. Le législateur en est le représentant coercitif ou censoriel auquel revient, historiquement, la voix légale. Le cas des USA est, en ce sens révélateur. Développant un arsenal juridique pour réglementer l'obscène, l'histoire des instances censorielles cinématographiques aux États-Unis permet de comprendre ce que l'obscène met au défi de la loi. Entre interdiction absolue et tolérance relative, c'est la définition de l'obscène pour l'espace public qui émerge en creux sur la base de jugements d'ordre moral, de questionnements intégrant les choix de représentation, de bon goût (Adrienne Boutang, *Interdit d'interdire ? Euphémiser l'obscène. Étude discursive de l'usage du terme « obscène » et de ses dérivés par les instances censorielles cinématographiques aux États-Unis*). Entre caché et montré, repli et exhibition, plaisir gratuit et motivation, les stratégies obscènes sont évaluées, expertisées et sanctionnées dans une recherche objective à valeur universaliste. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, les juges vont tenter de définir, pour la sanctionner, la notion d'obscénité d'une manière suffisamment générale pour la rendre universelle, et suffisamment précise pour la rendre applicable. Si la naissance du numérique et l'apparition du Code Hays marquent les années 1970 pour longtemps, ce dernier va devoir se redéfinir face aux nouvelles pratiques médiatiques. En substituant au jugement de valeur, l'anticipation de l'effet, en cessant d'utiliser le terme « obscénité » et ses dérivés, les instances

de régulation et les juges de la Cour Suprême ont tenté, entre déni et déplacement, de ressaisir cet obscène qui échappe indéniablement à la qualification. Les conséquences de la législation ne sont pas seulement juridiques mais aussi économiques. C'est ce que montre l'article de Joël Augros (*Saucisses et miches obscènes. Notes sur l'économie du film obscène*) qui souligne les conséquences financières de mesures d'interdiction aux mineurs. Exception culturelle, l'aspect auteuriste du droit français renforcé en 2017 est à noter. Il déplace la question de la réception (comme c'est le cas aux États-Unis) vers celle de l'émission, revendiquant une « liberté d'offenser » acceptable si elle est motivée par un choix d'auteur. Comme pour sa propriété intellectuelle qui distingue depuis Beaumarchais droit moral et droit patrimonial, le droit français ménage à l'auteur une liberté en conscience qui l'engage aussi bien que son distributeur et son spectateur. Le cas de la Russie est à ce titre doublement parlant puisque l'obscène y est interdit sur le plan formel de son langage (interdiction) et que cette censure se redouble d'une dimension économique. Si la loi « impose l'obtention de visas de distribution coûteux », les auteurs se retrouvent face au défi de « l'indicible et [de] l'in-montrable » (Fabienne Marié Liger, *L'obscène au cinéma, regard sur une époque à travers les films d'Alexis Balabanov, Des monstres et des hommes (1998) et Cargo 200 (2007)*). Pour dénoncer l'obscénité de la société, Alexis Balabanov s'empare justement de l'obscène pour le désinvestir de sa charge d'indécence afin de la transférer l'histoire, la vraie obscénité pour Balabanov. « En utilisant et en détournant l'obscène, il affirme un dévoilement de l'intime de l'être » et ce geste, qui concernait aussi le *je* littéraire trouve ici son expression dans la transmédiatité. Des photos anciennes érotiques jusqu'au cinéma, Balabanov questionne par le média la focale de l'obscène : la « problématique du regard, de l'image et de la représentation du réel ». En déplaçant son cadre dans l'histoire, c'est bien de l'histoire dont il parle – mais aussi de ce *je* qui est son acteur transhistorique. D'ailleurs, dans le film *Cargo 200*, il ne manque pas de faire des scènes sexuelles le théâtre de meurtres. Ce geste (qui confine à la signature) se retrouve d'ailleurs dans l'antériorité du giallo comme l'explique Xavier Daverat dans *Façons « giallesques » de tuer une femme*. Si la nudité dans le giallo résonne avec les mises à nu théâtrale, si la photographie obscène est un de ses socles pour ses « gros plans », « l'esthétisation répétée de l'obscène dans le giallo questionne aussi la place du spectateur ». En délocalisant par l'image le *je* voyant, l'auteur le met tour à tour en posture de meurtrier, de victime ou d'observateur anonyme. C'est à la pleine conscience de celui qui regarde (comme ces personnages regardant la télévision avant de se faire tuer) qu'il en appelle dans un sursaut de lucidité, ce que Xavier Daverat nomme « apocalypse joyeuse » et qui résonne avec acuité dans le climat de tensions de l'Italie des années cinquante et soixante. Le choix d'auteur (comme pour Dario Argento) d'un cinéma populaire est ce qui confirme l'engagement obscène de ces auteurs pour qui la forme prise pour le dire révèle plus qu'elle ne le réalise l'indicible. Reste à débattre, à l'heure de la vidéo à la demande qui fait de l'expérience collective une expérience individuelle (comme pour le théâtre dans un fauteuil)²⁹, de l'obscène. Initialement conçu comme un choix d'auteur mis en œuvre dans un dispositif pensé dans l'économie de ses effets pour toucher une communauté de lecteur ou de spectateurs à travers une diffusion publique et collective, l'obscène voit par son mode de consommation (individuel, privé, non sectorisé) exploser ses catégories et donc ses effets. Disséminé, il gagne en contagion mais perd en efficacité performative puisqu'il n'est plus une expérience exceptionnelle destinée à provoquer le choc émotionnel pour une réaction collective. Il devient un contemporain quotidien qui s'insinue dans une fenêtre de *pop-up*, dans un bandeau informationnel déroulant qui a perdu de son caractère *Breaking news*, ou dans un panneau de signalisation informant d'une potentielle attaque de drones. Fin de partie ? L'obscène a encore beaucoup à nous apprendre de sa capacité à questionner le monde *de derrière (ob-scaena)* en exhibant, face avant, ses refoulés. À l'heure du self (*selfies, faux-selfs* et autres néologismes), les diffractions du *je* qui échappe à lui-même et se rêve autre (notamment dans les avatars et les possibles de

29 Alfred de Musset, en 1832, imagine un nouveau théâtre que l'on peut lire dans son fauteuil.

la réalité virtuelle) semblent ne trouver plus que dans le corps un ancrage qui lui permette de penser le monde à travers lui.

Cet « Obscène, mode d'emploi » est bien cette notice et ce mode à l'usage du contemporain. « Information nécessaire au bon usage conforme à sa destination, mise en garde en cas d'utilisation délicate et dangereuse et document destiné à améliorer «l'expérience utilisateur» », ce mode d'emploi est surtout une invitation à lire le monde contemporain à la lumière de ces *je obscènes* ([chapitre 1](#)), de ses mises en scène ([chapitre 2](#)) et de ses gros plans ([chapitre 3](#)) que nous offre l'actualité dans son effraction obscène sans effet d'annonce ou autre précaution informationnelle. L'obscène aujourd'hui est un obscène quotidien dont les scandales sont banalisés et intégrés dans la marche forcée d'un écosystème qui gagne à s'offusquer de ses représentations artistiques mais non de sa réalité socialo-politico-économique. C'est cela que dénonce justement ces auteurs qui, par l'obscène, tentent de donner un lieu, une expression et un dispositif à ce qui doit rester une force vive d'opposition, de subversion, de choc esthétique et moral pour renvoyer la société face à ses tabous et à ses contradictions.

Nous remercions l'équipe Plurielles ainsi que de l'Université Bordeaux Montaigne qui a soutenu cette publication dans le cadre de la PSE3-2022 ainsi que la plateforme régionale UN@ en la personne de Stéphanie Vincent au sein de la Maison des Sciences de l'Homme de Bordeaux pour avoir cru en ce projet d'édition innovant.

Peter Frei

Université de Fribourg (Suisse)

Nelly Labère

Université Bordeaux Montaigne

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



Chapitre 1

Je obscène

SURVIVRE PAR L'OBSCÉNITÉ : DANS LES TRAINS FANTÔMES DE BRET EASTON ELLIS

Gilles Magniont

En ouverture de l'essai *White*, Bret Easton Ellis évoque son adolescence, lorsqu'il regardait librement des films qui, écrit-il, l'ont mené vers l'âge adulte, avec leurs dialogues très crus et leurs représentations d'une mort « sanglante, réaliste, intime¹ ». En 1979 – il avait alors quinze ans –, découvrit-il sur les écrans *Apocalypse Now* ? entendit-il l'ultime réplique du colonel Kurz ? *They train young men to drop fire on people. But their commanders won't allow them to write "fuck" on their airplanes because it is obscene²*. Je me prends à imaginer que ces quelques mots retentirent dans l'esprit du jeune spectateur, au moment d'examiner la très grande portée de ce *fuck* chez l'écrivain qu'il est devenu : signe de survie, part demeurante d'art et d'humanité, autrement dit écriture de l'obscène, libératrice dans son énonciation quoiqu'elle fût souvent inacceptable dans sa réception, depuis le scandale d'*American Psycho* (1991) jusqu'aux bravades des récents tweets évoqués dans *White* (2019).

AN OBSCENE, SATISFYING ANGLE

Pour commencer, rappelons brièvement quel tapage accompagna la sortie différée d'*American Psycho*. À la fin de l'été 1990, quelques pages du roman à paraître fuitèrent dans les journaux américains, et une campagne de presse agressive finit par faire plier l'éditeur : alors que le livre était déjà imprimé, Simon & Schuster annula finalement sa publication. Certes, un nouvel éditeur (Vintage Books) assura promptement cette publication, en mars 1991 ; mais l'influente *National Organisation for Women* en orchestra le boycott, relayé par diverses associations, alors que le romancier recevait de nombreuses menaces de mort. Comment expliquer ces réactions ? Aujourd'hui encore, le lecteur d'*American Psycho* ne peut manquer d'être saisi par sa sauvagerie glacée, ses déchaînements pornographiques, sa violence horrifique ; et pourtant, au-delà de cette évidence partageable, il n'est pas aisé de déterminer exactement ce que le roman contient de si durablement choquant.

Pour une part, il fonctionne comme une sorte de documentaire consacré à la jeunesse très dorée des années 80, les *yuppies* : des individus habitant à proximité de Wall Street et œuvrant dans la finance, dont on suit ici le quotidien creux et cynique, tissé (entre autres) de vêtements griffés, de cosmétiques, de cocaïne et de cartes de crédit. Sur ce cadre presque documentaire vient alors se greffer la part proprement fictionnelle, avec les forfaits inouïs du narrateur, Patrick Bateman : soit un diplômé de l'Harvard Business School, travaillant pour l'entreprise d'investissement de son père, rêvant d'être Donald Trump - et qui devient, la nuit tombée, tueur en série. Assassinats, tortures, cannibalisme, nécrophilie... l'étendue de ses crimes est telle qu'on ne sait plus à la fin dans quelle mesure ils sont effectivement perpétrés, ou relèvent de

1 Bret Easton Ellis, *White*, trad. P. Guglielmina, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 2019, p. 27.

2 Dans la version française : « Ils entraînent les jeunes hommes à déverser du feu sur les gens. Mais leurs commandants leur interdisent d'écrire «fuck» sur les avions parce que c'est obscène. » C'est Marlon Brando qui incarne Kurz, devant la caméra de Francis Ford Coppola.

son imagination déréglée. Ellis a confessé à plusieurs reprises qu'il ne sortait pas lui-même de cette hésitation ; quelle que soit la fiabilité du narrateur, c'est en tout cas avec gourmandise et minutie qu'il relate les furies meurtrières que subissent prostituées ou amantes, collègue ou encore chien de clochard :

« Voilà vingt-cinq cents, dis-je calmement. Va t'acheter un chewing-gum, pauvre connard de nègre. » Puis je me tourne vers le chien qui aboie et, en me relevant, j'écrase ses pattes antérieures à l'instant où, ramassé sur lui-même, il s'apprêtait à bondir, montrant les crocs. Je lui brise instantanément les os des deux pattes, et il tombe sur le côté, glapissant de douleur, les pattes de devant tendues vers le ciel, formant un angle obscène assez plaisant³.

« Obscène » : le grand mot est lâché, dont ont justement usé les premières critiques d'*American Psycho*⁴. Le roman y était jugé coupable de n'accorder aucun respect aux êtres humains, de dénier tout caractère sacré à leur existence, de se complaire dans une forme d'érotisation de la violence, notamment de la violence misogynne. Comme s'il coulait les actes de sadisme dans une prose lascive, Ellis ne ménage aucune rupture de ton entre la représentation de l'excitation sexuelle et celle du carnage : les meurtres en série semblent alors toucher au dernier chic, et la haine des femmes atteindre de fascinantes hauteurs.

Cette lecture a pu justifier qu'on boycotte le livre, ou tout au moins qu'on s'en indigne. Ce faisant, on a aussi postulé que le narrateur pouvait avoir valeur de porte-parole, voire de modèle, dans une intrigue qu'on prenait à la lettre, en lui prêtant les contours du réel. Or il est hautement improbable que Bateman constitue un personnage réaliste, et qu'il faille croire à l'existence de ce financier psychopathe. Considérons donc, avec d'autres critiques, que cette chimère romanesque fonctionne comme une métaphore :

American Psycho peut être lu comme une prise au sens propre de la métaphore entrepreneuriale du « tueur ». Ce vacillement du figuré au propre est terrifiant dans son grotesque, porté par une esthétique *trash* et *gore*. Bateman est l'incarnation fictionnelle de l'obscénité du monde marchand : il est l'homme insensible qui, pour s'éprouver, poursuit une chimérique jouissance dans la destruction des faibles⁵.

L'absence d'émotions du serial killer ne serait donc que l'image outrée d'un capitalisme qui se saisit des individus comme de choses. Autre intelligence de l'*obscénité* : elle exprimerait ce système de prédatons où triomphe l'argent, cet hédonisme consumériste où la sexualité des dominants « est déréglée, excessive, s'épuisant dans un nihilisme criminel⁶ ». « Quant à son estomac, on dirait la lasagne à l'aubergine et au fromage de Il Marlibro [...] » : avec Bateman qui compare une femme qu'il vient d'éventrer à tel plat d'un grand restaurant, nous tiendrions ainsi une figure paroxystique de la déshumanisation.

Il me semble qu'une autre interprétation est encore possible, interprétation que confortent certains commentaires ultérieurs d'Ellis. Étant donné le caractère insoutenable de nombreuses pages, Bateman ne nous semble rien d'autre qu'un monstre (quand bien même il ne serait qu'un monstre d'imagination), et par là le reflet d'une société monstrueuse. Mais l'on peut faire une

3 Bret Easton Ellis, *American Psycho*, trad. Alain Defossé, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 1991, p. 148.

4 Justine Ettler cite et commente de larges extraits de ces critiques dans son étude « «Sex Sells, Dude» 1: A Re-examination of the Mass Media Feminist Critique of American Psycho ». In ProQuest, 2014, [en ligne] <https://www.proquest.com/docview/1649119232> [consulté le 02/11/22]

5 Nicolas Léger, « Face à l'obscénité du monde », *Esprit*, 7, juillet-août 2017, p. 63.

6 *Ibid.* Robert Zaller adopte la même grille d'analyse lorsqu'il rattache les agissements de Bateman aux rituels capitalistes de consommation insensée : *He is insatiable, but so is the system he embodies.* (« *American Psycho*, American Censorship and the Dahmer Case », *Revue Française d'Études Américaines*, 57, juillet 1993, p. 322). Je traduis : « Il est insatiable, mais le système qu'il incarne l'est aussi. »

7 Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op. cit.*, p. 381.

expérience de (re)lecture qui met entre parenthèses les déchaînements de violence et de sexe et qui, davantage qu'aux crudités étalées, s'attache plutôt à certains dialogues :

— Et pour ceux qui veulent des vacances actives, il y a l'escalade, les randonnées souterraines, la voile, le cheval, le rafting. Pour les joueurs, de nombreuses îles ont un casino... L'espace d'une seconde, je me vois tirer un couteau et couper un poignet, un de mes poignets, pour en présenter la veine jaillissante au visage d'Armstrong, ou mieux encore la diriger vers son costume, et je me demande s'il continuerait de parler. J'envisage la possibilité de me lever et de partir sans m'excuser, de prendre un taxi et de faire un tour aux toilettes, même passer un coup de fil à Evelyn, éventuellement, avant de revenir au DuPlex, et chacune des molécules qui composent mon organisme me dit qu'Armstrong serait toujours en train de parler, non seulement de ses vacances, mais de ce qui semble être *le* lieu de vacances du monde *entier* : ses Bahamas à la con. Entre-temps, le serveur emporte nos hors-d'œuvre à demi terminés, apporte deux autres Coronas, du poulet d'élevage au vinaigre de framboise et à la sauce verte, du foie de veau aux poireaux et à la laitance d'aloïse, et je ne sais plus qui a commandé quoi, mais cela n'a pas une grande importance, car les deux plats sont parfaitement identiques. Je me retrouve avec le poulet d'élevage garni en plus d'un coulis de tomates naines, je crois.

— On n'a pas besoin de passeport pour visiter la Caraïbe, il suffit de prouver sa nationalité américaine, et ce qui est encore mieux, c'est que la *langue* ne constitue pas une barrière. On parle l'anglais *partout*, même sur les îles où le français et l'espagnol sont la langue officielle. La plupart des îles étaient autrefois britanniques...

— Ma vie est un enfer, dis-je tout à trac, tout en faisant tourner machinalement les poireaux sur mon assiette, qui entre parenthèses est en porcelaine et triangulaire. Et il y a beaucoup de gens que je voudrais... que je veux, eh bien, disons *assassiner*. J'ai insisté sur le dernier mot, sans quitter des yeux le visage d'Armstrong.

— La desserte des îles s'est améliorée, car American Airlines et Eastern Airlines ont créé à San Juan une base d'où partent des vols⁸ [...].

Comme le proclame cet adepte des Bahamas, on parle l'anglais *partout*. L'enfer capitaliste est ici-bas sans extériorité : c'est le règne de l'indifférencié – les plats se confondent – et de l'indifférent – chacun soliloque. La « conversation » est toutefois relatée au travers d'un point de vue qui n'a rien d'indifférent, Bateman se trouvant agité par une exaspération qu'il est très loisible d'admettre. On peut en effet comprendre qu'il rêve qu'une tache de sang, qu'une forme organique et malséante vienne enfin faire cesser un bavardage infini pour ramener son interlocuteur à une réalité *sensible*. Revenant sur la manière dont son roman s'inscrivait en faux contre l'Amérique des années 80, Ellis écrit en ce sens dans *White* :

[...] j'ai vu là une réponse appropriée à une société obsédée par la surface des choses et encline à ignorer tout ce qui pointait vers l'obscurité rôdant au-dessous [...] la violence libérée à l'intérieur [du livre] était liée à ma frustration, et du moins évoquait quelque chose de réel et de tangible dans cette époque des surfaces. Parce que le sang et les viscères étaient réels, la mort était réelle, le viol et le meurtre étaient réels – même si, dans le monde d'*American Psycho*, ils n'étaient pas plus réels que l'imposture de la société qui était décrite⁹.

8 *Ibid.*, p. 160-161.

9 Bret Easton Ellis, *White*, *op. cit.*, p. 88. Ces propos sur la société reaganienne peuvent être sans mal rapprochés de l'évocation par Philippe Muray d'un nouveau contrat social : « La civilisation actuelle s'est engagée dans la besogne titanesque consistant à éradiquer l'instinct de mort, quel que soit le nom qu'on lui donne (part maudite, hostilité primaire, violence, péché, négativité, Mal, etc.), au profit de l'édification d'un monde abstrait, stylisé, épuré, nettoyé de toutes les irrégularités, de tous les accidents, de tous les écarts, de toutes les perturbations, de toutes les velléités de destruction ou d'autodestruction des siècles révolus. » (« Les ravages de la tolérance » [2009], *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1294).

Cette violence correspond donc à un mouvement de négation, ou pour le dire en termes hégéliens, au moment du *négatif* : celui par quoi Bateman exprime un désaccord avec le monde donné. « Je n'étais qu'une imitation, la grossière contrefaçon d'un être humain. Seul un recoin obscur de mon cerveau fonctionnait¹⁰ » : ce recoin obscur, c'est celui des crimes, fantasmés ou accomplis ; sang, viscères, mort, viol, c'est bien là où il échappe à l'abstraction totale et à la perte du moi, quoique sa sauvagerie vienne à s'exprimer dans les formes mêmes – cliniques – de la société qui l'opprime.

Voilà quelque chose d'assez déstabilisant : ce qui nous remplit de terreur et de dégoût, ce qui nous choque au-delà de tout, c'est dans *American Psycho* le dernier fil qui relie le personnage à la vie. Dite au moyen d'une écriture froidement obscène, sa monstrosité est en définitive le dernier endroit où loge l'individu, où il cesse de se conformer – en témoigne encore, dans un autre commentaire d'Ellis, cette juxtaposition très parlante : Bateman « errait dans les rues à la recherche d'une proie, affirmant sa monstrosité, son individualité¹¹ ».

A BLACK FARCE

Son « moi de cauchemar¹² », ou encore « la pire version de moi-même par moi-même¹³ » : à plusieurs reprises, Ellis revient donc dans *White* sur cette créature romanesque qui semble désormais l'accompagner, avec laquelle il partage une origine privilégiée aussi bien que des difficultés à s'insérer. Entre autres interrogations, il se demande ce que ferait aujourd'hui Bateman : par exemple, comment s'adapterait-il à nos temps numériques ? « *Aurait-il un compte Twitter pour se vanter de ce qu'il a accompli*¹⁴ ? » Question d'autant plus intéressante que, sans lui être explicitement articulée, elle intervient dans un essai où Ellis évoque en détail sa propre expérience des réseaux sociaux.

Plantons le décor. En décembre 2012, réagissant au succès critique du film *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (notamment lauréate de divers prix), Ellis poste une série de tweets qui vont être - c'est un euphémisme - mal perçus. Ainsi celui où il déclare « Kathryn Bigelow serait considérée comme un réalisateur vaguement intéressant si elle était un homme, mais comme c'est une femme très sexy, elle est complètement surestimée ». La phrase est longuement commentée dans *White* :

[...] je faisais du *trolling*. Et mon désir était de passer un bon moment, d'être provocateur, un critique un peu scandaleux aux opinions arrêtées, d'être un mauvais garçon, un abruti, et de mener la danse à ma façon dans ce train fantôme d'écrivain – le tout en cent quarante caractères maximum [...]. Vous tweetez, les gens crient, les gens rient, vous haussez les épaules, tout le monde passe à autre chose – c'était comme ça que je voyais Twitter au départ. Mais au bout d'un moment j'ai compris que Twitter *encourageait* en fait la colère et le désespoir – depuis l'exagérément sincère, en passant par le signaleur de vertus, le débile, le littéral, jusqu'au dépourvu d'humour. Jusque-là, je n'avais jamais considéré que c'était l'endroit où définir son autorité morale ou obtenir du respect, ou encore étaler ce qu'on avait de plus sensible. Twitter était l'endroit pour les pensées fulgurantes et les réponses immédiates à des stimuli culturels, pour capturer des choses qui flottaient dans l'air du temps numérique, un endroit où proférer des insultes et manifester une absence de conscience – c'était une machine construite pour l'outrage et le scepticisme. Mes tweets sur la réalisatrice Kathryn Bigelow prouvaient-ils que j'étais « véritablement dément » ? Étaient-ils réellement « sexistes » et « toxiques » Kathryn Bigelow était-elle à ce point importante que la juger surestimée – pas incompétente

10 Bret Easton Ellis, *American Psycho*, op. cit., p. 312-313.

11 Id., *White*, op. cit., p. 87 (c'est moi qui souligne).

12 *Ibid.*, p. 254.

13 *Ibid.*, p. 87.

14 *Ibid.*, p. 255.

ou incapable – parce qu'elle était belle constituait un franchissement intolérable de la ligne de la décence¹⁵ ?

Ellis représente Twitter comme un medium sans conséquence, c'est à dire sans importance, puisque ce qui est vite écrit vaut pour être aussitôt lu et bientôt oublié ; mais aussi inconséquent, puisqu'on écrit pour se faire peur et pour faire peur, en transgressant spontanément et en toute liberté l'interdit, la décence, l'intelligence même. On peut par ailleurs comprendre que cette inconséquence n'est pas sans art : c'est un « train fantôme d'écrivain »¹⁶, une petite machine lancée à toute allure pour produire des frissons, au gré d'une part de mise en scène difficilement appréciable. Est-ce un abruti péremptoire qui donne ici de la voix, ou un autre moi de cauchemar, ou encore Bret Easton Ellis lui-même en son âme et conscience ? Il parle quelques pages plus loin d'une forme d'expression « vaguement sérieuse », d'une « performance artistique et provocatrice [...] réelle et fausse, facile à lire et difficile à déchiffrer »¹⁷ ; et encore, cette fois au sujet des tweets de Kanye West : « un truc bipolaire, une performance artistique dada »¹⁸.

Le tweet se voit ainsi situé dans le champ de la modernité, et de ses théâtres du dérèglement ; mais il pourrait, au sens festif et ambigu où l'entend Ellis, avoir de plus lointains ancêtres. Ainsi certains genres médiévaux, comme la farce, qu'on associe ordinairement à la présence de motifs corporels, sexuels, scatologiques, et qui est plus profondément caractérisée par l'art de l'équivoque verbale, par les dispositifs qui s'entendent à troubler les registres et les discours, par les formes de polyphonie ou de polysémie qui font ponctuellement frémir ou jubiler le public¹⁹ : voilà qui peut faire songer aux tweets qui éclatent comme des bulles, et dont la fulgurance fait trembler le sens²⁰.

« Twitter encourageait le mauvais en moi²¹ », écrit Ellis. D'un terreau d'obscénités à l'autre, on peut rapprocher ce *bad boy* du narrateur d'*American Psycho* ; et considérer que l'auteur de cette « longue blague de mauvais goût », de cette « farce sombre²² », a rejoué sur un mode mineur – autrement dit en 280 caractères maximum – la tentative de libération qu'avait chorégraphié le grand roman. Ce faisant, il dit s'être mépris sur la fonction de Twitter qui, pour nombre de ses utilisateurs, et peut-être la majorité, n'est pas conçu comme le véhicule d'un geste contradictoire et créatif, mais bien plutôt comme « l'endroit où définir sa position morale », le lieu d'une partition très univoque. De là, les réactions qui ont suivi ses tweets, réactions sans proportion avec ce qu'il avait voulu inspirer : non pas quelques rires, ou bien quelques frissons d'une indignation passagère, mais ce qu'il nomme de véritables « hurlements en ligne²³ » et l'imputation, comme dans 1984 d'Orwell, d'un « crime de pensée²⁴ ».

15 *Ibid.*, p. 217.

16 La dimension foraine est bien présente dans le texte original, avec l'expression *writer's funhouse* (White, London, Picador, 2019, p. 193).

17 Bret Easton Ellis, *White, op. cit.*, p. 215.

18 *Ibid.*, p. 280.

19 *Obscène Moyen Âge ?*, dir. Nelly Labère, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 190.

20 On pourrait d'ailleurs poser l'hypothèse de la vitesse comme qualité de l'obscène : « Il y aurait un régime pépère du sens, et l'obscénité boosterait cette circulation-là. » (Arno Bertina, « Véhicule rapide », *Inculte*, 6, sept. 2005, p. 27).

21 Bret Easton Ellis, *White, op. cit.*, p. 220.

22 *Ibid.*, p. 142 pour les deux citations.

23 *Ibid.*, p. 207.

24 *Ibid.*, p. 135.

A NEW FASCISM

Si une anxiété fait se rejoindre tous les livres d'Ellis, c'est sans doute celle de la dissolution de l'individu, de son absorption dans un réseau de conformités. On s'étonnera peut-être, d'*American Psycho* à *White*, que ces conformités aient tant varié, dans une sorte de grand écart politique : si en 1991 il s'agissait de s'attaquer aux façades clinquantes du reaganisme, aujourd'hui sont plutôt visés les théâtres de vertu démocrates. On peut pourtant trouver une logique profonde, puisque Ellis s'attache toujours à décrire les effets du capital : quand s'écroulent les utopies de fortune économique, il n'y a plus de place que pour une « économie de la réputation²⁵ ». C'est alors selon les lois de cette nouvelle économie que nous devons « manifester une construction de nous-mêmes destinée aux réseaux sociaux²⁶ », avec sa « fausse surface sans défaut²⁷ » :

S'il ne semble pas qu'une voie économique quelconque puisse vous permettre d'améliorer votre situation, alors la popularité devient l'échelle de mesure et la norme et aussi la raison pour laquelle vous désirez que des milliers de gens vous aiment sur Twitter, Facebook, Instagram, Tumblr, où que ce soit – et comme un acteur, vous essaieriez *désespérément d'être aimé*²⁸.

Au terme de cette phrase, on peut préférer la syllepse grinçante de l'anglais, avec le verbe *liked*²⁹ qui évoque évidemment la pratique des réseaux sociaux. Ces réseaux viennent ainsi combiner une nouvelle société de cour en *open space* : l'écheveau des promotions et des déchéances s'y fonde sur de nouvelles lois de la représentation dont la transparence est la pierre angulaire. Ici le moi est censé s'exhiber dans sa vérité idéale, et refuser tout jeu d'énonciation. Dans cette société qu'Ellis qualifie d'« entreprise³⁰ », où il va parfois jusqu'à distinguer « une nouvelle forme de fascisme³¹ », sa poétique demeure-t-elle possible ?

La question pourrait très largement se poser, si l'on considère par exemple, avec Pierre Lepape, que le propre de la littérature est d'inventer « une langue qui sait cacher autant qu'elle montre³² » – très loin des serial killers et des tweets – le critique évoque comment, confronté aux injonctions des pouvoirs spirituel et temporel, le Fénelon des *Aventures de Télémaque* a su « échapper[r] aux mécanismes de l'aveu³³ » grâce à la fable et à son discours ombré, glissant, indécidable. Pour en rester à nos objets d'étude, on peut en tout cas se demander si l'*indécision* qui accompagne notre découverte de Patrick Bateman continue d'être envisageable ; et si la duplicité de son énonciation scandaleuse serait aujourd'hui admissible. Le romancier Ellis – dont il faut noter qu'il publie aujourd'hui un essai... –, tout en revenant sur les débats qui accompagnèrent la sortie d'*American Psycho*, tout en relevant leur violence, remarque en même temps qu'ils purent avoir lieu, et ce sans déboucher uniment sur cette condamnation que lui

25 *Ibid.*, p. 137.

26 *Ibid.*, p. 139.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 155. Il est à nouveau tentant de rapprocher ces analyses de celles de Philippe Muray : « Je propose [...] de substituer, à la valeur d'usage et à la valeur d'échange, devenues secondaires dans la mesure où plus aucune marchandise n'a de qualité concrète, la *valeur d'éloge*, en précisant que celle-ci me paraît s'articuler dialectiquement avec une autre valeur, la *valeur d'effroi* ou d'*intimidation*. Et toutes deux peuvent être regroupées sous le label *valeur de dressage*. » (Entretien [2002], *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 1224).

29 Dans le texte original, p. 135. Le passage au français fait de même perdre un sens spécialisé lorsque *a troll and a hater* (p. 116) est traduit par « un "troll" et un ennemi » (p. 135).

30 Bret Easton Ellis, *White*, *op. cit.*, p. 66. Dans le texte original, il écrit *the corporation* (p. 52).

31 *Ibid.*, p. 126. La traduction euphémise la formule plus tranchée dans le texte original *a new fascism* (p. 109).

32 Pierre Lepape, *Le Pays de la littérature*, Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2003, p. 258.

33 *Ibid.*, p. 259.

valurent des tweets d'une bien moindre portée. On peut alors soupçonner que, dans une culture qui fait primer l'idéologie sur l'esthétique et « ne se soucie plus du tout d'art³⁴ », l'obscénité ne soit plus comprise comme expression nécessaire du négatif, puissance d'invention et d'émancipation ; mais qu'elle s'accompagne plus que jamais, dans la réception des œuvres et des discours, du sentiment d'un outrage insoutenable, et par voie inaudible. Le risque n'est plus, comme à Versailles, d'être ridiculisé, mais en quelque sorte *obscenifié*.

Gilles Magniont
Université Bordeaux Montaigne

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



34 Bret Easton Ellis, *White*, op. cit., p. 107.

L'OBSCÈNE, LA GUERRE, ET MOI

Daniel R. Brunstetter

« Ce fut l'âge d'or de la sécurité. »
Stefan Zweig, *Le monde d'hier*

ARCHÉOLOGIE D'UN REGARD SUR LES WAR STUDIES. MONTAIGNE ET MOI

La guerre est peut-être parmi les choses les plus obscènes qui existent. Une chose terrible, intolérable, insupportable pour ceux qui la traverse. Combien de centaines de millions de morts – de personnes tuées – à travers l'histoire ? J'essaie de calculer. Le chiffre exact, incalculable, demeure obscène. Mais je dois admettre que je n'avais jamais remarqué auparavant le lien entre ma recherche sur la guerre et l'obscène. Tout une carrière plongée dans des récits d'histoire des guerres, à débattre des théories de la Guerre. Je ne suis pas soldat, mais j'ai lu des témoignages de soldats. Je n'ai jamais vécu la guerre de près, mais j'ai longuement parlé avec ceux qui, guerres après guerres, ont vu leurs vies bouleversées par la destruction dite « précise » ou « chirurgicale ». Paradoxalement, je fais partie de ceux, comme l'observait Stefan Zweig, qui « ne croyai[ent] à la guerre, à des révolutions ou à des bouleversements. Toute forme de violence semblait d'ores et déjà impossible¹. » Pour ces gens comme moi, « la guerre semblait être une chose qui se passait à l'extérieur, un épisode historique ou un événement qui n'avait lieu que dans les journaux et ne frappait jamais à la porte de leurs chambres² ». Comment imaginer que la guerre puisse frapper à ma propre porte ? Voilà quelque chose d'obscène, c'est déconcertant la révélation que la guerre peut frapper, que l'obscène rôde autour...

Quand j'ai pris le temps de regarder de plus près, j'ai vu que l'obscène était là, omniprésent et vagabond, présent et absent à mes yeux. Face à ce beau paradoxe, que je vois maintenant, je dois admettre qu'il m'est inconnu – sur le plan théorique du moins. J'ai alors interrogé les experts, qui m'expliquaient que la force de l'obscène réside dans son pouvoir à provoquer une réaction. Pour la saisir, il faut étudier l'impact d'un livre ou d'une image sur celui qui y est exposé³. Dans le sillage de Montaigne, puisque j'écris ces lignes à Bordeaux, je m'interroge : que sais-je de l'obscène et la guerre ?

En répondant à cette question, j'ai décidé de suivre ce bon conseil « de parler de ce qu'on sait et connaît le mieux. » Ce sera donc moi le sujet de cet essai. Montaigne encore ! Et à travers cette réflexion, je relèverai l'obscène dans la guerre (pas de la guerre – car on dit qu'il peut y

1 Stefan Zweig, *Le monde d'hier*, trad. Dominique Tassel, Paris, Éditions Gallimard, 2013, p. 26.

2 *Ibid.* p. 20.

3 Peter Frei et Nelly Labère, « The Obscenity of Books, The politics of the Obscene in Early Modern Print Culture », in : Peter Frei et Nelly Labère, *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, New York, Routledge, 2022, Introduction. *Obscene Means in Early Modern French and European Print Culture and Literature*.

avoir de la guerre juste, mais ceci est un autre sujet)⁴. Quel impact a eu l'obscène dans la guerre sur moi ? Je vais tracer ma carrière académique en quatre images. Ce sera un voyage à travers le temps : du (presque) Moyen Âge, à travers la Révolution Américaine au dix-huitième siècle, jusqu'à un jour dans une ville américaine quelconque dans le monde d'après le 11 septembre, pour arriver à aujourd'hui, ici, en dialogue avec vous, cher lecteur, chère lectrice.

Comme nous allons voir, au début, je dansais autour de l'obscène. Je l'ai fréquenté sans m'en rendre compte. C'était un fait accompli de l'histoire, avec lequel je n'étais pas capable de m'identifier. On a beau dire que l'histoire c'est une manière de voir les questions qu'on se pose actuellement d'une manière différente, et apprendre quelque chose de la manière dont nos ancêtres les ont abordées, mais l'obscène restait, pour ainsi dire, caché pour moi.

Un jour, l'obscène était juste à côté de moi. Je l'ai aperçu. J'ai presque ri. C'était sous la forme d'une blague noire qui m'a frappée fort. J'ai pris conscience de quelque chose ce jour-là. Et puis, plus tard, sans le vouloir, après un de ces changements dramatiques dans le monde qui ont bouleversé des vies (des autres, toujours des autres), il était là, l'obscène, face à moi. Et je l'ai vu, nu.

Dans cet essai, je m'interroge sur l'obscène dans la guerre. Considérant la propagande des graveurs du XVI^e siècle, des « fake news » de la presse au XVIII^e siècle, passant par de l'art obscène dans les rues d'un New York contemporain jusqu'à nos Iphones qui tissent un lien entre nous et les autres, je tenterai de vous amener, cher lecteur, chère lectrice, face à face avec l'obscène.

L'OBSCÈNE DANS LA PROPAGANDE

Nous commençons ce récit au XVI^e siècle. La circulation des livres imprimés monte en flèche. Certains sont accompagnés de gravures. Quelques-uns d'images obscènes. C'est le cas d'un livre écrit par Bartolomé de las Casas – un prêtre espagnol choqué par les cruautés commises par les conquistadors.

Las Casas publie son livre polémique comme un témoignage de ce qui se passe dans les colonies espagnoles. Le livre a pour but de choquer la conscience du lecteur et d'influencer les rois pour leur faire abandonner la guerre injuste. C'est un livre sur les atrocités commises par les Espagnols lors de la conquête du « Nouveau Monde ». Las Casas décrit, jusqu'au détail le plus effroyable et épouvantable, des scènes de guerre : des massacres, des femmes violées, tuées, éventrées, dont les enfants sont jetés aux chiens des Espagnols :

Ils entraient dans les villages et ils éventraient et mettaient en pièces les enfants, les vieillards, les femmes enceintes... ils faisant des paris a qui fendrait un homme en deux d'un coup de couteau, a que couperait une tête d'un coup de pointe ou a que mettrai à nu des entrailles. Ils arrachaient les bébés du sein de leur mère, les prenaient par les pieds et leur fracassaient la tête contre les rochers⁵.

Las Casas, prêtre catholique (et espagnol) passait son temps à essayer de défendre les « Indiens » de la cruauté des conquistadors. Il fait partie de la machine coloniale, certes, mais il lutte pour leurs droits et, en refusant la communion aux conquistadors, fait polémique en Espagne à la cour du roi⁶. Grâce à son livre, on (c'est à dire, son public, les Espagnols, donc les

4 David Fischer, *Morality and War: Can War be Just in the Twenty-first Century?*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

5 Bartolomé de Las Casas, *Très brève relation sur la destruction des Indes*, trad. Julien Garavito, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 28.

6 Lewis Hanke, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1949.

Catholiques) s'identifie d'une certaine manière avec les Tainos, victimes des conquistadors. Ou presque, car Las Casas les représente tellement dociles et innocents qu'on oublie qu'ils ont leur propre culture et identité. Ils sont, à ses yeux, essentiellement des futurs convertis. On ne s'identifie pas vraiment avec eux en tant que Tainos⁷.

Las Casas a été témoin des massacres, et de ce témoignage oculaire, d'autres lecteurs seront aussi à leurs tours horrifiés. Le livre sera traduit en français en 1579 par le protestant Jaques Migrode avec le titre : *Histoire admirable des horribles insolences, cruautés et tyrannies exercées par les Espagnols es Indes Occidentales*. De ces descriptions, sont tirées des gravures, qui choquent le lecteur davantage encore par l'insertion d'images obscènes. C'est le cas des images du graveur Theodore de Bry, protestant, qui accompagnaient la traduction en latin du livre de Las Casas, le *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum* publié en 1598.



Illustration de Theodore de Bry (protestant) dans la traduction en latin du livre *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum* de Bartolomé de Las Casas publié en 1598, (source : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857166d/f33.item> [consulté le 02/11/22])

Certes, de Bry reproduit les horreurs dont Las Casas nous a parlé ; mais il s'intéresse en réalité encore moins aux Tainos que Las Casas. Sa cible ? Les Espagnols en particulier, les catholiques en général. Son livre, avec ses graveuses détaillées, est de la propagande. Il fait partie d'une guerre d'images entre catholiques et protestants qui fait rage aux XVI^e-XVII^e siècles en Europe.

7 Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1991, chap. 3.

L'obscène est là : dans les crimes de guerre qui ont, dans les mots de Francisco de Vitoria (juriste espagnol du seizième siècle) glacé le sang. Las Casas en est le témoin oculaire par excellence ! De ses œuvres, sa légende de défenseur des « Indiens » est née. J'ai parcouru ses œuvres, suivant au début le chemin de l'hagiographie. Pour avoir exposé cette cruauté et défendu les victimes, Las Casas sera connu par certains – notamment par les philosophes des Lumières en France au XVIII^e siècle – comme grand défenseur des « Indiens. » Voltaire⁸ et Marmontel⁹ le célèbrent, même s'ils le critiquent d'avoir exagéré les faits des massacres. Raynal, dans son *Histoire des deux Indes*, veut, lui, faire faire une statue pour commémorer sa défense de l'Autre¹⁰. Mais cette hagiographie, j'ai aussi fini par la remettre en question. Pour moi, Las Casas, loin de s'y opposer, participe au projet colonial. L'Autre est toujours objet, victime de la cruauté espagnole, certes, mais cible de conversion. Et si on poussait sa logique à ses conclusions inévitables, L'Autre serait la cible d'une éventuelle guerre juste en refusant de convertir. J'ai décrit les tensions dans la pensée las casasienne dans mon premier livre – *Tensions of Modernity: Las Casas and His Legacy in the French Enlightenment*, le fruit une décennie passée à parcourir ses ouvrages et leur réception¹¹. En se focalisant sur son rôle de colonisateur, on comprend les réels enjeux de Las Casas. Mais ce faisant, j'ai perdu de vue – ou je n'ai peut-être pas remarqué car c'était trop évident – l'obscène dans ses récits.

Que retenir donc de Las Casas et la guerre ? Primo : sa volonté de dire l'obscène, de le montrer pour nous faire trébucher et nous déstabiliser. Au fond de ses exagérations et de la propagande qui en découle, existe une vérité obscène que Las Casas met à nu. Rares étaient ceux qui dénonçait les conquistadors avec une férocité équivalente à celle de Las Casas, la plupart cherchant à la justifier. Secundo : en se replongeant dans Las Casas, il faut retenir la facilité avec laquelle ses contemporains se laissent tenter à justifier l'obscène sans le voir. Voici le fameux *requerimiento*, document lu par les conquistadors lors de leur premier contact avec des Indiens, qui affirmait l'autorité du Pape sur ces territoires. Si les Indiens refusaient, les conséquences en étaient les suivantes :

Si vous ne le faites pas et si par malice vous tardez à consentir à ce que je vous propose, je vous certifie qu'avec l'aide de Dieu je marcherai contre vous les armes à la main ; je vous ferai la guerre de tous côtés et par tous les moyens possibles ; je vous soumettrai au joug et à l'obéissance de l'Église et de Sa Majesté, je m'emparerai de vos personnes, de celles de vos femmes et de vos enfants, je vous réduirai en esclavage, je vous vendrai et disposerai de vous suivant les ordres de Sa Majesté, je prendrai vos biens, je les ravagerai et je vous ferai tout le mal possible comme à des sujets désobéissants. Je vous signifie que ce ne sera ni Sa Majesté, ni moi, ni les gentilshommes qui m'accompagnent qui en seront cause, mais vous seuls¹².

Las Casas ne savait pas s'il fallait rire ou pleurer en entendant cette déclaration, parce qu'il avait une certaine lucidité que les autres n'avaient pas. Il voyait l'obscène et le désignait à haute voix.

Dans mes recherches sur la guerre, je n'y étais pas encore. Je dansais autour de l'obscène sans vraiment le voir. Si je l'apercevais, c'était un fait historique, que je voyais dans le noir et blanc de la propagande gravée.

8 Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, 92 vols, Kehl, Imprimerie de la Société Littéraire Typographique, 1785, vol. 19, p. 437.

9 Jean-François Marmontel, *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou*, 2 vols, Paris, Chez Lacombe, 1777, vol. 1, p. ix.

10 Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, 10 vols. Genève, 1781, vol. 4, p. 280-281.

11 Daniel Brunstetter, *Tensions of Modernity: Las Casas and His Legacy in the French Enlightenment*, New York, Routledge, 2012.

12 Cité dans Annie Lemistre, « Les origines du "Requerimiento" », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 6, 1970, p. 161-209 ; p. 161-162.

L'OBSCÈNE COMME « FAKE NEWS »

J'ai lu récemment un roman délicieux – *Civilisations*, de Laurent Binet – où l'histoire se passe à l'envers. Ce sont les Incas du « Nouveau Monde » qui font la conquête de l'Espagne. C'est de la fiction pure et tout le monde le sait. Personne n'y croit, mais le livre fait réfléchir sur l'histoire et sur la manière dont les choses auraient pu être. Las Casas, malheureusement, ne figure pas dans cette fiction. Mais l'obscène de la guerre est là, même sans témoin oculaire. Pour en être témoin, il faut être là pour le voir. Ou l'inventer pour que les autres y croient.

Las Casas n'a pas totalement inventé les scènes qu'il a décrites, même si les historiens mettent en question ses témoignages. Néanmoins, il a été vraiment révolté moralement, et les débats sur la guerre juste auxquels il a participé montrent jusqu'à quel point. Étudier Las Casas m'a donc amené à m'intéresser davantage aux débats concernant la guerre juste.

Si la cruauté des Espagnols a été démasquée au fil des siècles grâce à Las Casas, tant apprécié par ses confrères intellectuels de l'époque des Lumières, plonger dans les textes concernant la guerre juste du XVIII^e siècle révèle que l'obscène dans la guerre juste est paradoxale : tantôt les philosophes et juristes essaient de modérer la violence de la guerre par l'éthique, tantôt ils cèdent une place à l'obscène dans leur éthique de guerre. Considérons la manière dont Emer de Vattel, dans son traité sur *Le droit des gens ou Principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des Nations et des Souverains*, essaie de rendre la guerre moins violente, moins injuste. Emer de Vattel figure parmi les philosophes les plus importants ayant traité de la guerre juste (idée qui émerge à l'époque de Cicéron¹³) car sa doctrine a influencé de manière importante les lois de la guerre depuis le XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui en tentant de délimiter les règles qui pourraient modérer la violence de la guerre. Son livre exerçait une influence telle qu'un certain George Washington, jeune général des colonies en guerre avec la Grande-Bretagne, le considérait comme *la référence* sur la question de comment faire la guerre de manière civilisée¹⁴. Ce sont les fameux principes de *jus in bello* censés épargner certaines personnes – femmes, enfants, invalides, blessés, prisonniers – de la violence de la guerre et tentant de la rendre la moins obscène possible. Ainsi, les partisans du *jus in bello* pratiqueraient une guerre dite « civilisée » ; les autres, une guerre où l'obscène se cache en pleine vue :

Ceux qui semblent se nourrir des fureurs de la guerre, qui l'apportent de tous côtés, sans raisons, ni prétextes, & même sans autre motif que leur férocité, sont des monstres, indignes de nom d'hommes. Ils doivent être regardés comme les ennemis du genre humain... Toutes les nations sont en droit de se réunir, pour châtier, & même pour exterminer, ces peuples féroces¹⁵.

Voilà l'obscène, de nouveau, qui se poste devant nous. Les sauvages ne sont pas dignes de vivre. Il faut les exterminer dans une guerre sans modération. Mais qui sont ses sauvages ? Vattel nous donne quelques exemples historiques, mais pas contemporains de son siècle. Revient donc à ses lecteurs de les identifier. Pour Washington et ses révolutionnaires, la réponse était une évidence. Pour citer la fameuse *Declaration of Independence*, les « sauvages » sont les Amérindiens (même si Vattel ne les cite pas comme exemple : « *the inhabitants of our frontiers, the merciless Indian Savages whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all*

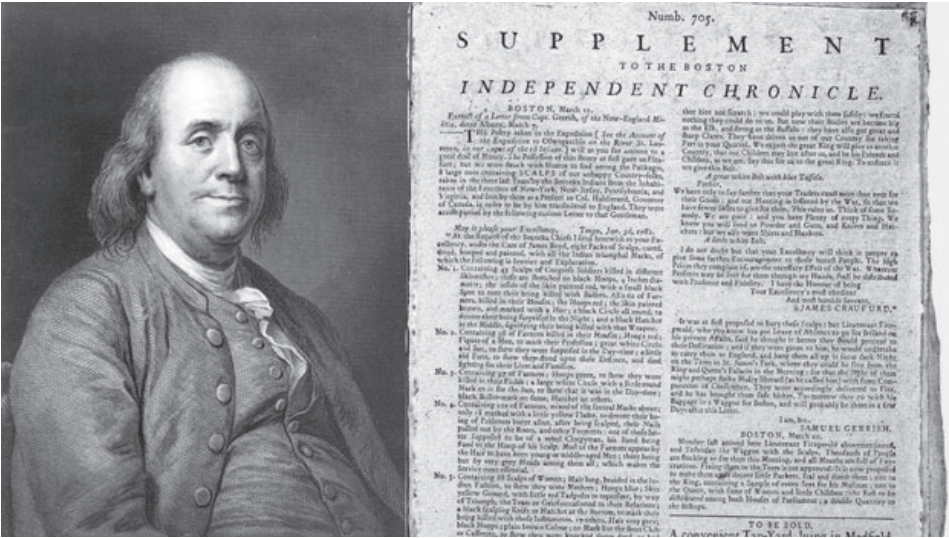
13 Daniel Brunstetter et Cian O'Driscoll (dir.), *Just War Thinkers: From Cicero to the 21st Century*, New York, Routledge, 2018.

14 Eliga Gould, « Zones of Law, Zones of Violence : The Legal Geography of the British Atlantic, circa 1772 », *William and Mary Quarterly*, 60, 3, 2003, p. 471-510.

15 Emer de Vattel, *Le droit des gens ou principes de la loi naturelle, appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, 2 vols., Neuchâtel, 1773 ; vol 2, p. 22.

ages, sexes and conditions¹⁶. »). Qu'est-ce qu'ils ont fait, ces « sauvages » pour mériter un tel label ? On peut vite imaginer le pire.

Lors de mes recherches sur la guerre juste et la révolution américaine, j'ai croisé ce document, daté de 1782, qui parvient d'un journal de l'époque – *The Supplement to the Independent Chronicle*.



Récit d'un échange commercial entre les Anglais et leurs alliés « sauvages », dans *The Supplement to the Independent Chronicle* (1792) (source : <https://www.neboagency.com/blog/winning-war-fake-news/> [consulté le 02/11/22]).

Dans ce journal, on trouve une description très « *matter of fact* » d'un échange commercial entre les Anglais et leurs alliés « sauvages » qui nous laisse imaginer un des nombreux massacres commis par lesdits « sauvages ». Les « sauvages » sont cette fois les Senecas, qui font partie des tribus de la confédération des Iroquois. Neutres au début de la Révolution Américaine, les Iroquois se divisent quand le combat fait irruption dans leur territoire : une partie luttera avec les Anglais, une autre avec les Américains.

Voici la description des faits :

At the Request of the Senneca Chiefs I send herewith to your Excellency, under the Care of James Boyd, eight Packs of Scalps, cured, dried, hooped and painted, with all the Indian triumphal Marks, of which the following is Invoice and Explanation¹⁷.

Voici la description du ce qui contient le paquet numéro 8 :

No. 8. This Package is a Mixture of all the Varieties above-mention'd [soldiers, farmers, Women; Hair long, braided in the Indian Fashion, to shew they were Mothers; boys and girls] to the Number of 122; with a Box of Birch Bark, containing 29 little Infants' Scalps of various Sizes; small white Hoops; white Ground; no Tears; and only a little black Knife in the Middle, to shew they were ript out of their Mothers' Bellies¹⁸.

16 « Declaration of Independence », 1776, [en ligne] <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> [consulté le 02/11/22].
17 « Supplement to the Boston Independent Chronicle », vers 22 avril, 1782, [en ligne] <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-37-02-0132> [consulté le 02/11/22].
18 *Ibid.*

Voilà de l'obscène, dans la description détaillée des scalps qui montre, sans le moindre doute, que ceux qui devraient être protégés par les lois de la guerre ne l'étaient pas : des mères, des enfants, et des bébés arrachés du ventre des femmes enceintes. On imagine la scène du massacre, les cris des victimes, la terreur, leur corps. La seule conclusion à tirer : ceux qui ont commis ces massacres sont des sauvages et méritent les conséquences qu'on peut en tirer si l'on suit la lecture de Vattel.

Sauf que cet article relate des « fake news ». Il a été imprimé par Benjamin Franklin, ambassadeur américain en France, qui avait une imprimerie personnelle. Il pouvait donc faire circuler cette histoire comme si elle était un reportage authentique. Franklin a inventé l'histoire, la basant sur des stéréotypes des Amérindiens, des « sauvages » qui ne font pas la guerre selon les lois civilisées comme font les Américains et les Anglais. Les Iroquois avaient leur propre éthique et manière de réguler la guerre, bien sûr, et les Anglais et Américains, bien sûr, ne suivaient pas les règles de Vattel tout le temps. Mais pour Franklin, l'important était de montrer autre chose.

Pourquoi Franklin a imprimé ce document ? Il devait savoir que, pour ce qui concerne les massacres, toutes les parties de la guerre en commettaient. Mais, fatigué de la guerre, il voulait qu'elle se termine. Il a donc distribué ce *Suppliment to the Independent Chronicle* au peuple britannique, pour qu'ils soient révoltés et dégoûtés de la manière dont le gouvernement menait la guerre. Comment accepter de faire la guerre avec de tels alliés et de cette manière ? Le peuple, demandera au gouvernement, d'arrêter la guerre...

On peut poser des questions sur les intentions – honorables ? – de Franklin, mais une autre question s'impose. Est-ce qu'un massacre qui repose sur des « fake news » peut être obscène ? Franklin pense que oui. Mais cette fois si ce sont les « Indiens » qui sont les victimes de la propagande, Franklin veut que le peuple Anglais s'identifie avec les Américains de la frontière, qui sont massacrés par ces « sauvages ». Tel Las Casas, Franklin voulait mettre à nu l'obscène dans la guerre. Ou une partie de l'obscène.

Pour ma part, que sais-je ? Sceptique que je suis, je reste dubitatif. Quand je lis Franklin, je me rappelle mon enfance, dans la terre ancestrale des Iroquois. Je vois les vestiges des villages du Seneca, dont Ganondagan et Totiakton, que j'ai visités enfant avec mon école pour apprendre un peu l'histoire de ceux qui habitaient cette terre avant moi. Je me rappelle aussi ce que j'ai étudié plus tard, que les Senecas ont été massacrés par l'armée de Général John Sullivan, envoyé par Washington en 1779. Voici ce qui dit Washington à Sullivan, avant l'expédition :

The immediate objects are the total destruction and devastation of their settlements, and the capture of as many prisoners of every age and sex as possible. It will be essential to ruin their crops now in the ground and prevent their planting more. I would recommend ... to lay waste all the settlements around, with instructions to do it in the most effectual manner, that the country may not be merely overrun, but destroyed. But you will not by any means listen to any overture of peace before the total ruinment of their settlements is effected. Our future security will be in their inability to injure us and in the terror with which the severity of the chastisement they receive will inspire them¹⁹.

Cette destruction peut être justifiée par une lecture de Vattel. Une telle lecture me met en position de spectateur historique, regardant de loin les massacres commis dans cette terre que, deux cents ans plus tard, j'habiterai en tant qu'enfant. J'ai du mal à imaginer de tels massacres et destructions là, aujourd'hui.

Pourtant, si je cherche à voir l'obscène, je commence à mieux l'imaginer.

19 George Washington, « From George Washington to Major General John Sullivan », 31 mai 1779. Founders Online, National Archives, [en ligne] <https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-20-02-0661> [consulté le 02/11/22].

Un retour à Franklin, qui, s'inspirant de sa lecture de Montaigne, offre la clef. Franklin donne, dans une lettre datée de 1782 à son ami anglais Joseph Priestley une des explications les plus claires que j'aie jamais lues de l'obscène dans la guerre :

Men I find to be a Sort of Being very badly constructed, as they are generally more easily provok'd than reconcil'd, more disposed to do Mischief to each other than to make Reparation, much more easily deceiv'd than undeceiv'd, and having more Pride and Pleasure in killing than in begetting one another; for without a Blush they assemble in great armies at NoonDay to destroy, and when they have kill'd as many as they can, they exaggerate the Number to augment the fancied Glory; but they creep into Corners, or cover themselves with the Darkness of night, when they mean to beget, as being asham'd of a virtuous Action. A virtuous Action it would be, and a vicious one the killing of them, if the Species were really worth producing or preserving; but of this I begin to doubt²⁰.

Franklin est fatigué de la guerre, même par une guerre qu'il trouve juste. L'orgueil et le plaisir que l'homme prend à tuer le laissent perplexe. Il a compris que notre moralité est aveuglée par l'idée qu'on se fait de la gloire et de la vertu. Pour tuer – la chose la moins naturelle – on peut le faire devant tout le monde et en être vénéré ; mais faire l'amour – la chose si naturelle –, il faut se cacher des autres car le faire en public sera considéré comme obscène. S'inspirant de Montaigne, Franklin s'interroge sur les concepts de vertu et de vice dont on hérite. Faut-il plutôt avoir honte de ce qu'on fait dans la guerre et pas de ce qu'on fait dans le lit ?

En relisant les « fake news » de Franklin avec ce sentiment en tête, on peut mieux comprendre son intention. Il s'agit d'aider les spectateurs de la guerre, ceux qui sont loin de la guerre, en Angleterre, à s'identifier avec les victimes. Elles sont comme nous, des mères, des garçons et des filles, des bébés dans le ventre de leur mère. Pour Franklin, il s'agit de montrer au peuple anglais ce qu'est la guerre ; et la meilleure façon de le faire est de mettre l'obscène de la guerre à nu. Même si les femmes et enfants massacrés étaient du côté de l'ennemi, ils ne méritaient pas une telle mort aux mains des « sauvages ». Même si en réalité les victimes n'existaient pas, l'idée même d'un tel massacre pourrait, selon Franklin, avoir un effet psychologique. Pourquoi ? Parce que les lecteurs exposés au *Suppliment to the Independent Chronicle* étaient prêts à s'imaginer eux aussi mêlés à l'obscène de la guerre. Les « fake news » se mélangeait avec des histoires de guerre vécues ou héritées à travers l'histoire familiale ou nationale pour dévisager l'obscène dans la guerre. Ça pouvait être vrai, et le lecteur ou la lectrice tombait alors sous le choc immédiat de sa confrontation avec l'obscène. Peu importait finalement si Franklin décrivait un événement qui avait réellement eu lieu ou non.

Nous voilà un pas plus loin dans notre réflexion. Las Casas nous a montré ce que c'est l'obscène dans la guerre – notre façon de justifier des massacres et de détourner notre regard. Franklin nous apprend à nous, qui sommes si loin de la guerre, à nous identifier avec les victimes en nous laissant imaginer l'obscène. Pour lui, en tant qu'ambassadeur américain en France, c'était ces lecteurs de l'autre côté de la Manche. Mais en tant que lecteur et spectateur de l'histoire, on reste toujours dans notre esprit à l'abri de l'obscène, car la guerre reste imaginaire pour nous, quelque chose qui arrive là-bas, à d'autres.

Pour voir l'obscène dans la guerre pour de vrai, il faut pouvoir imaginer que la guerre peut arriver chez soi, ce qui est difficile quand on pense que l'âge de sécurité dont parlait Stephan Zweig est éternel.

Comment comprendre que je peux être l'objet de l'obscène dans la guerre ?

20 Benjamin Franklin, « From Benjamin Franklin to Joseph Priestley, 7 juin, 1782 », *Founders Online*, National Archives, [en ligne] <http://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-37-02-0277> [consulté le 02/11/22].

SPATIALISER L'OBSCÈNE

L'obscène a un contenu qui scandalise une société, et son contenu varie d'un moment historique à l'autre. C'est pareil pour la guerre. Avant, le public était à peine choqué par les bombardements de Dresde qui ont tué cent mille personnes en une nuit ; aujourd'hui certains parmi nous sont choqués par une frappe de drone qui en tue dix.

Pour en revenir à moi : quand on travaille sur la guerre juste, il est difficile d'éviter le contemporain. Il y a toujours une nouvelle guerre, des débats, de l'obscène qui rôde dans les récits et dans les medias. Même si les attentats du 11 septembre aux USA et du 13 novembre en France ont fait surgir la guerre chez moi, on a réussi, pour la plupart, à mener ces guerres (et d'autres) loin de mes villes, de mes cafés, de ma maison. Mais la façon dont on a mené ces guerres m'a posé beaucoup de problèmes.

Alors que j'étais plongé dans le passé – les pensées de Las Casas, Franklin et Vattel entre autres – j'ai été mêlé à une polémique contemporaine. Est-ce que les frappes des drones sont justes ? Peut-on neutraliser à distance des « terroristes » avec des machines qui rôdent dans les airs, prêtes à frapper quand quelqu'un le décide à des milliers de kilomètres, après des heures d'observation, que telle cible est légitime et que c'est le moment propice ? Comme à la chasse²¹ ?

Le drone est une innovation importante dans la guerre. En théorie, il nous permet d'observer l'ennemi de loin, en toute sécurité, et de frapper au moment où il n'y a pas de civils en tuant l'ennemi sans dégâts collatéraux. Une frappe chirurgicale. Une frappe « *out of the blue* », surgie de nulle part, pour les « terroristes » qui se croyaient à l'abri en faisant les gestes habituels de leur vie quotidienne : roulant en voiture, assistant à un mariage, dînant chez eux. Ils sont comme ce soldat allemand qui, fumant sa cigarette dans une clairière pleine de fleurs ou prenant un bain, nu, dans une rivière, se fait descendre par « un des nôtres » qui l'observe de sa cachette au loin²². C'est tout simplement la guerre. La forme de guerre la plus précise et morale de l'histoire, s'exclame-t-on. Tellement plus morale et moins destructive que les bombardements de la seconde guerre mondiale, tel celui de Dresde, nous expliquent ceux qui défendent les frappes²³.

Mais ce n'est pas si simple. En 2010, les USA ont frappé une fois tous les trois jours dans la région de la frontière entre le Pakistan et l'Afghanistan : une région très loin des rues des villes américaines. Est-ce que ces frappes font partie d'une guerre juste ? Les drones sont-ils tout simplement une nouvelle technologie qui nous aidera à gagner ? Est-ce que les cibles sont des soldats ennemis qu'on peut tuer n'importe où et n'importe comment, selon les lois de la guerre ? Ou est-ce que les frappes sont des assassinats, commis en dehors de la loi internationale, qui tuent des criminels soupçonnés et des innocents en terrorisant les civils ? Les débats sur les drones ont fait rage aux USA pendant quelques années²⁴.

Qui croire ? J'ai lu des récits dans des rapports des ONG qui racontent comment des villages aux Pakistan sont terrorisés par des drones américains. La peur est saisissante. Les enfants

21 Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013.

22 Michael Walter, *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, 4th edition, New York, Basic Books, 2006, p. 138-139.

23 Kenneth Anderson, « Efficiency in Bello and ad Bellum: Making the Use of Force Too Easy? », in : Claire Finkelstein, Jens David Ohlin et Andrew Altman, *Targeted Killings: Law and Morality in an Asymmetric World*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 374-402.

24 Daniel Brunstetter et Arturo Bacardi, « Clashing over Drones: The Legal and Normative Gap between the U.S. and the Human Rights Community », *International Journal of Human Rights*, 19(2), 2015, p. 176-198.

ne veulent plus aller jouer dehors car ils craignent les frappes du ciel²⁵. Au Yémen, il y a ce témoignage d'un mariage tourné en carnage après une frappe de drone américaine²⁶. Comment est-ce possible, je me demande ? Bien sûr, il y a de la propagande des Taliban et d'Al Qaeda avec des photos truquées. Tous les massacres ne sont pas réels, donc. Ce sont des « fake news » ! On a tué des « terroristes » m'expliquent ceux qui défendent les frappes lors des conférences ou des entretiens, toujours calmement sans donner de preuves « classifiées ».

J'ai donc écrit des travaux universitaires, des articles de presse, des livres²⁷. Je me suis même adressé directement au président Obama dans un article publié dans *The Atlantic*²⁸. Je suis, donc, devenu une des voix critiques de la politique étrangère américaine. Et j'ai donné des présentations et j'ai expliqué comment ces frappes violaient le droit de la guerre et pourquoi elles n'aidaient pas à gagner la paix. Masi si je suis honnête, même si c'était bien une polémique, elle restait à l'international. C'est-à-dire, c'était loin, très loin. Jusque ou jour où j'ai vu cette image.



Panneau de signalisation annonçant la possibilité de frappe d'un drone à New York.
Tiré de Nick Paumgarten, « Look Out Above », *The New Yorker*, 15 janvier 2012,
[en ligne] <https://wagingnonviolence.org/2012/01/fake-nypd-drone-signs-hit-new-york/> [consulté le 02/11/22].

- 25 Amnesty International, « Will I be Next? US Drone Strikes in Pakistan », Londres, Amnesty International, 2013, [en ligne] <http://www.amnestyusa.org/sites/default/files/asa330132013en.pdf> [consulté le 02/11/22].
- 26 Human Rights Watch, « A Wedding that Became a Funeral : Us Drone Attack on Marriage Procession in Yemen », New York, Human Rights Watch, 2014, [en ligne] <http://www.hrw.org/reports/2014/02/19/wedding-became-funeral> [consulté le 02/11/22].
- 27 En français : un entretien sur France Culture le 12 septembre 2013, « Une arme qui bouleverse l'éthique militaire : le drone », [en ligne] <http://www.franceculture.fr/personne-daniel-brunstetter> [consulté le 02/11/22]. Voir aussi : Daniel Brunstetter, Megan Braun et Amélie Ferey, « Définir et juger la guerre: les conséquences de l'usage des drones par les États-Unis sur les doctrines de la guerre juste », in Julie Saada (dir.), *Penser la guerre: Conflits contemporains, justifications des guerres et débats normatifs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, chapitre 5.
- 28 Daniel Brunstetter, « Can We Wage a Just Drone War? », *The Atlantic*, 19 juillet, 2012, [en ligne] <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/07/can-we-wage-a-just-drone-war/260055> [consulté le 02/11/22].

L'obscène prenait immédiatement place dans mon espace, occupant les lieux de mon quotidien. Dans une ville américaine – la mienne ? – un panneau à côté du panneau de « No Parking » indiquant qu'il y avait la possibilité qu'un drone aller frapper entre telle heure et telle heure. Dimanche inclus. J'ai presque ri. C'était une blague, évidemment. Une mise en scène pour que le public américain prenne conscience de quelque chose d'obscène : vivre sous la menace des drones.

Dans cette ville américaine, il y avait probablement un moment de presque panique. J'imagine les gens se posant les questions suivantes : Et si j'étais victime d'une frappe erronée ? Ou du dommage collatéral parce que j'étais au mauvais endroit au mauvais moment ? Ce sont les questions que je me suis posées quand j'ai vu la photo du panneau.

C'est l'exemple d'une blague que je qualifierais d'obscène. Ce n'est pas une blague pour faire rire, même si j'ai presque ri. C'est une blague pour semer une panique imaginaire. Faite pour semer le doute. Une frappe de drone ici ? Impossible ! Impossible ? Poursuivi par des questions que je ne pouvais pas poser auparavant. Et si j'étais victime d'une frappe comme ces civils là-bas ? L'obscène nous expose à quelque chose auquel on ne veut pas penser, même pas imaginer – voilà sa force. Et puis, enfin, une prise de conscience. Cette blague obscène a amené le spectre de la guerre jusqu'à moi. Je n'étais plus un spectateur de la guerre au loin, mais un acteur dans une scène de guerre – une frappe de drone « *out of the blue* » imaginaire – malgré moi. Juste parce que j'occupais un certain espace, un espace de tous les jours.

Je ne vivais plus dans l'âge d'or de la sécurité.

L'OBSCÈNE ET MOI

On a vu dans cet essai l'obscène dans plusieurs media : le livre imprimé avec des images en forme de gravures. Des articles de presse distribués au public. En forme de panneau dans l'espace public. Et on arrive maintenant au numérique.

Voici un cadre Montparnasse du XIX^e siècle. Qu'encadrer ? On peut imaginer un tableau de Picasso ou de Matisse. Ou *L'origine du monde* de Gustave Courbet. Pourquoi pas ? Mais j'ai une autre idée...



*Cadre Montparnasse du XIX^e siècle
(source : Daniel Brunstetter).*

Prenez votre téléphone portable. Placez-le dans le cadre. C'est le MOI – mon objet incontournable. Ouvrez maintenant la liste de vos contacts. Pensez à votre famille, aux amis. Regardez un peu Facebook. Faites un tweet. Regardez votre site obscène préféré. C'est une pause bien méritée dans cette interrogation sur l'obscène et la guerre et danse mon récit serpentin.

Maintenant, je vais essayer d'amener l'obscène dans la guerre jusqu'à vous en vous racontant une histoire. C'est un Syrien qui me l'a racontée. Ou je l'ai lu dans un livre, peut être le livre de Wendy Pearlman – *We Crossed a Bridge and It Trembled* – ce livre de témoignages des Syriens vivant dans la guerre. Je ne me souviens plus, mais je ne l'ai pas inventée.²⁹ Peu importe, l'obscène, comme on a vu à travers cet essai, n'a pas besoin d'être vérifié. Pensez à n'importe quel Syrien que vous connaissez. Pour ma part, je pense à une étudiante dans mon cours, Darine. Et si vous n'en connaissez pas, allez dans les rues et prenez un moment pour faire connaissance avec des survivants.

Voici l'histoire obscène. Dans la guerre en Syrie, quand un de vos « contacts » est tué, il est conseillé de ne pas effacer son nom. Non. Il vaut mieux le changer à « MARTYR ». Pourquoi ? Parce que parfois, m'a-t-on raconté, on peut recevoir un appel de son téléphone, demandant une rançon ou de l'aide. Le téléphone continue d'exister, même si la personne n'est plus vivante. Et si la personne chère à nos cœurs n'était pas vraiment morte ? S'il y avait une lueur d'espoir, vaudrait-il mieux répondre et y croire ? Il y a des histoires presque impossibles à croire de revenants de la guerre... pourquoi pas cette fois-ci ? Dans le témoignage que j'ai pu lire, la réponse à ces questions était non. C'est forcément une sorte de blague haineuse, voire dangereuse si on tombe dans ce piège. Mieux vaut savoir que la personne n'est plus là. Si MARTYR appelle, ne répondez pas m'a dit ce Syrien. Et si j'avais vu sa liste de contacts, j'aurais constaté que plus la guerre continue, plus la liste se peuple de MARTYR, comme une famille toujours grandissante de morts qui téléphonent toujours.

Cette guerre est loin. Mais l'obscène dans la guerre est tout près.

Prenez maintenant votre téléphone. Regardez à nouveau la liste de vos contacts. Imaginez qu'il faut changer un des noms en MARTYR. Et puis un deuxième. Et puis maintenant dix à la fois, car tout une partie de votre famille est morte dans un bombardement sauf le petit dernier des cousins qui était parti chercher du pain. Mais lui n'a pas de téléphone de toute façon.

Imaginer que la liste de contacts dans votre téléphone est peuplée de MARTYR choque et déstabilise. Ce sentiment est un pont qui tremble entre l'imaginaire et le possible. C'est le lieu d'une rencontre entre l'obscène, la guerre, et moi. Le dernier acte qui reste à accomplir pour vraiment faire face à l'obscène est d'imaginer que ces êtres qui me sont si chers, famille et amis, regardent dans leurs listes de contacts et, s'arrêtant à mon non, remplacent D-A-N-I-E-L avec les lettres M-A-R-T-Y-R. Le « je » devient donc l'obscène, même si, dans cet exemple, je n'y serais plus pour le voir.

L'OBSCÈNE ET VOUS

Cet essai cherchait à montrer le visage de l'obscène dans la guerre qui, caché en pleine vue dans les textes, images et récits que j'étudiais, s'est dévoilé grâce aux chocs visuels et psychologiques qui ont transformé mon quotidien imaginaire. L'obscène rendait l'impensable – la guerre chez moi – imaginable. Comment ce récit nous éclaire sur le sujet de l'obscène ?

29 Wendy Pearlman, *We Crossed a Bridge and It Trembled: Voices from Syria*, New York, Custom House, 2017.

Il y a, je crois, une différence entre être spectateur de l'obscène et être participant. Voir une image ou lire un récit peut me choquer et ainsi changer ma façon de voir les choses (tels les lecteurs de Las Casas) ou m'aider à m'identifier avec quelqu'un vivant une expérience différente de moi (tels les lecteurs de Franklin). On peut contrôler d'une certaine manière comment on y est exposé, en choisissant de lire ou de ne pas lire les Las Casas ou les Franklins qui choquent. Mais être participant involontaire, c'est-à-dire, partager l'espace avec l'obscène malgré soi est autre chose. Participer impose un rôle à jouer. La force de l'obscène est de nous mettre dans des rôles sans nous laissant le choix. Je ne savais pas que je me garais dans une zone de frappe de drone, mais voilà, j'y suis. Vous ne saviez pas que j'allais vous demander de changer des noms dans votre liste de contacts en MARTYR, mais maintenant c'est fait. Quel sentiment a provoqué cet exercice ? A vous de voir...

La force de l'obscène est d'être omniprésent, même si on ne la voit pas toujours. Elle rode, et parfois elle occupe la même espace que soi. Et en ses moments, l'obscène est un pont entre l'impensable et le possible qui nous aide à mieux comprendre la condition humaine. Pour terminer, je cite Montaigne :

Si cherchons nous avidement de recognoistre en ombre mesme et en la fable des Theatres la montre des jeux tragiques de l'humaine fortune. Ce n'est pas sans compassion de ce que nous oyons, mais nous nous plaions d'esveiller nostre desplaisir par la rareté de ces pitoyables evenemens. Rien ne chatouille qui ne pince³⁰.

Daniel R. Brunstetter
Université de Californie Irvine

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



30 Michel de Montaigne, *Les essais de Michel Seigneur de Montaigne*, 3 vols. Paris, 1725, vol 3, p. 299.

Chapitre 2

Obscène en scène

SCÈNE ET OBSCÈNE : PROBLÉMATIQUES DU REGARD DANS LE THÉÂTRE DE ROMEO CASTELLUCCI, JAN FABRE ET RODRIGO GARCIA

Amélie Mons

L'étymologie même du mot obscène démontre son incompatibilité avec la scène. Le terme provient du latin *ob-scenus* qui signifie devant ou en dehors de la scène. L'obscène est précisément ce qui doit rester caché, hors du regard. Jan Fabre, Romeo Castellucci et Rodrigo Garcia sont trois metteurs en scène contemporains qui choquent et perturbent de nombreux spectateurs parce qu'ils montrent justement ce qui ne devrait pas être montré. Ainsi l'obscène sur scène apparaît premièrement comme un paradoxe. Mais plutôt qu'un simple concept, l'obscène est une intention au théâtre. La présence de corps nus sur scène, par exemple, permet de provoquer une certaine réaction chez le spectateur, qu'elle soit dégoût, admiration ou simple rejet. Explorer l'obscène sur scène ne peut donc se faire sans discuter du spectateur et de son regard car la monstration de l'obscène complexifie sa perception de l'espace scénique. Le corps matériel et physiologique n'apparaît plus comme élément perturbateur de la conscience, indigne d'intérêt. Sur scène, le corps nu devient justement digne d'intérêt, ou du moins *est montré* comme digne d'intérêt. Mais cette monstration ne peut qu'être scandaleuse, car non seulement, au théâtre, l'obscène est montré, mais il est de surcroît montré sur une scène, lieu d'observation par excellence. Montrer l'obscène sur scène engendre ainsi une double transgression. À ce sujet, Luk Van Den Dries explique à propos du théâtre de Fabre :

La conscience tend à envisager le corps fatalement comme un résidu obscène, *ob-scaena*, c'est-à-dire en marge de la scène comme lieu d'observation. Peut-être que le corps doit-il, dans la vie quotidienne, demeurer à l'écart de l'espace de la conscience. Le théâtre est là justement pour faire de cette régularité une exception, pour réussir à la rendre problématique¹.

L'obscène sur scène témoignerait ainsi d'un certain projet du metteur en scène qui souhaiterait inviter sur scène ce qui même dans la vie quotidienne reste dissimulé. Il s'agirait pour le théâtre de ce faire révélateur d'une réalité que la conscience tend à mettre à l'écart. La scène deviendrait alors un espace qui paradoxalement déconstruit nos représentations pour montrer un réel brut, cru, sans fard. Au lieu de représenter le réel, la scène, ici, le dévoilerait.

L'inconfort du spectateur face à l'obscène est à envisager de deux manières. Cet inconfort, on l'aura compris, provient d'abord du fait qu'est mis sous ses yeux un élément que sa conscience tend à taire au quotidien. Le corps nu, sans artifice, rappelle bien sûr notre dimension physiologique et animale, ce qui peut rendre moins évident notre rapport à nous-mêmes comme êtres civilisés. De plus, le corps nu sur scène peut être plus gênant que le corps nu perçu dans la sphère intime et privée parce qu'il nous est sûrement inconnu et que sa vue nous est imposée. Mais la gêne provient également du fait qu'au théâtre, nous sommes en groupe. Ainsi cette vision est *partagée*, elle n'est pas personnelle et intime mais bien collective, et de fait, sociale. Le regard n'est pas seulement *mon* regard, mais *notre* regard. L'objet intime et privé est rendu public. C'est là une transgression sociale et culturelle, mais également politique. Notre vivre-ensemble est mis à mal ; voilà que les règles sociales qui nous permettent de vivre

1 Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre, observations sur un processus de création*, L'Arche, 2005, p. 6.

en communauté en séparant le privé du public sont ignorées. L'obscène sur scène n'est ainsi pas seulement problématique du fait qu'il « devrait » rester caché. Il est aussi problématique car il remet en cause un contrat tacite entre l'artiste et le spectateur. En présentant des corps nus sur scène, et en prenant le public comme témoin (voir même en otage, selon si le spectateur est averti ou non), l'artiste peut mettre à mal le rapport de confiance entre lui son public.

Pour mieux comprendre ce qu'implique cette rupture dans le rapport de confiance, j'aimerais ici prendre l'exemple d'un spectacle de Rodrigo Garcia auquel j'ai assisté en novembre 2015. Ce spectacle s'intitule 4 et était alors représenté au théâtre des Amandiers à Nanterre. Lors d'une scène plutôt joviale, où les acteurs dansaient et chantaient, l'un d'entre eux demanda à une spectatrice de venir se joindre à eux. La lumière s'est alors faite dans la salle et nous avons été invités à clapper des mains pour les accompagner dans leur danse. Ce moment était particulièrement agréable, comme tout moment au théâtre où les spectateurs sont invités à prendre part au spectacle. Les acteurs paraissaient bienveillants avec la spectatrice venue sur scène. On lui demanda alors d'entrer dans un sac de couchage, ce qu'elle accepta. Le public s'amusa de son attitude maladroite. On la fit asseoir sur une chaise et on lui demanda si elle connaissait le sens de l'expression anglaise « *doggy style* ». Elle répondit que non, ce qui amusa encore certains dans le public. Le volume de la musique augmenta alors et un acteur ferma complètement le sac de couchage. La spectatrice se retrouva par terre, et bien qu'elle ne fût pas agressée physiquement, les acteurs firent semblant de mimer sur elle des positions sexuelles. Leurs gestes exprimaient une certaine exaltation et une insolence vis-à-vis de la spectatrice piégée. Le public, bien sûr, ne riait plus et un grand malaise s'installa alors devant cette spectatrice laissée incapable de partir ou de riposter (et vraisemblablement pas tout à fait certaine de ce qui était en train de se passer). On la fit finalement sortir du sac de couchage et on la laissa regagner sa place. Lors d'une rencontre avec le public quelques jours plus tard, Garcia déclara : « je veux montrer l'excès de liberté dans mes spectacles, que le public le ressente ». Ici montrer sur scène une action obscène (le rapport sexuel, certes simulé mais agressif et non consenti) avait pour fonction de choquer le public et de l'interroger sur un excès de liberté, sur un certain chaos social. Bien que Fabre ou Castellucci ne prennent jamais de membres du public à partie, cet épisode montre que l'obscène sur scène interroge mais surtout questionne le rapport entre la scène et la salle. La transgression dans 4 est d'avoir *physiquement* pris une spectatrice à partie pour performer un acte obscène. Mais c'est que fait finalement chaque spectacle montrant l'obscène : ils prennent à partie leurs spectateurs en leur imposant la vision d'un spectacle qui ne devrait pas avoir sa place dans un espace public. Devant le spectacle obscène, le spectateur ne peut plus se représenter ce qu'il voit sur scène. La scène n'est plus un espace tranquille de projection mais un espace qui impose son contenu et qui complexifie le rapport entre l'espace du public et l'espace dramatique.

Dans cet article nous nous proposons d'explorer comment l'obscène mis à la scène influence et complique la perception du spectateur de l'espace dramatique (la fiction qui se joue sur scène), dans le théâtre de Fabre, Castellucci et Garcia. Bien que l'obscène puisse se manifester sous diverses formes, nous ne discuterons ici que du corps (humain ou non-humain) et de la manière dont son traitement peut être qualifié d'obscène. Nous explorerons d'abord l'importance du corps « organique » mis sur scène dans le théâtre de Fabre, et de son potentiel impact sur le public. Puis nous analyserons plus en détails deux spectacles : *Le Metope del Partenone* de Castellucci, présenté à la Grande Halle de la Villette en Novembre 2015 et 4 de Garcia, présenté la même année au théâtre des Amandiers. Ces deux spectacles, à l'esthétique certes différente, mettent en lumière les enjeux du corps obscène comme un corps « profané ». Tout au long de cet article, le regard du spectateur restera une préoccupation centrale et notre fil conducteur.

FABRE ET LE CORPS ORGANIQUE

Le corps physique est constamment célébré dans le théâtre de Fabre. Un des personnages dans *Histoire des Larmes* (2005) a particulièrement bien retranscrit cette préoccupation majeure dans l'œuvre du Flamand :

On nous enseigne ce qu'interdisent la loi et la coutume, que notre sueur, notre pisse et nos larmes sont dangereuses et ne doivent pas être vues [...] Et les doctrines et les principes qui déclarent que les sécrétions de notre corps sont impures, indécentes, sales, menaçantes. Pour qui ? Pour nous-mêmes ! Pour les autres. Et on nous apprend à trouver excitant de contenir un corps en pleurs ! C'est affligeant !

Histoire des Larmes a été qualifié par certains de spectacle obscène car il montre le corps dans toute sa dimension physiologique. Un corps contenant et extériorisant sueur, larmes et sécrétions. Fabre a qualifié son théâtre de « théâtre organique », et ses spectacles contiennent souvent des scènes de nu et des actes sexuels stimulés. Pour comprendre tout à fait pourquoi il a choisi cette expression, il faut connaître la manière dont il « entraîne » ses acteurs. Lors d'une séance d'échauffement à laquelle j'ai pu assister, les acteurs devaient effectuer plusieurs exercices visant à les reconnecter à leur être physiologique. L'un de ces exercices, appelé « les cinq émotions » consistait à passer d'une émotion à une autre (dont la colère, le dégoût et la joie) en seulement quelques secondes. Le but de l'exercice était de faire en sorte que ces émotions ne soient pas interprétées mais seulement ressenties physiquement. Le fait qu'ils devaient changer très rapidement les empêchait de pouvoir intellectualiser l'émotion et de la représenter. C'était le corps qui devait réagir en premier. Par exemple, un des acteurs a par la suite expliqué que pour pouvoir ressentir le dégoût très rapidement, il contractait violemment certains muscles proches du ventre. Plus l'exercice s'éternisait, plus son corps réagissait aux stimuli envoyés, et plus, en effet, il pouvait ressentir le dégoût. Il expliqua d'ailleurs avoir eu la nausée à la fin de l'exercice. Cette anecdote montre que le corps de l'acteur, en répétition ou sur scène, est un corps qui s'exprime physiquement, et qui n'est pas toujours complètement sous contrôle de l'esprit. Est ainsi donné à voir l'intérieur du corps dans le sens où sont révélés certains mécanismes, certains réflexes, qui sont généralement dissimulés en société. A ce titre, il circule une anecdote fameuse d'une actrice qui à la suite de plusieurs exercices de ce type, n'aurait pu s'empêcher d'uriner sur scène pendant une répétition. Pour Fabre, la beauté est à rechercher dans ce corps organique, primaire, parfois incontrôlable. Il travaille d'ailleurs avec des biologistes de l'Université d'Anvers pour affiner sa connaissance du corps humain. Van Den Dries explique ainsi :

Fabre observe ses acteurs et travaille avec eux comme un biologiste. Il est fasciné par la structure du corps, l'implantation des membres, le fonctionnement des organes. Sa technique de mise en scène tient de la dissection : il examine les articulations, analyse chaque mouvement jusque dans les moindres fibres².

La beauté est à chercher dans le corps primitif qui répond avant tout aux instincts. Les spectacles de Fabre tentent de dégager le corps de sa représentation sociale et culturelle car « les instincts sont cachés sous une épaisse couche de civilisation »³. Fabre est d'ailleurs proche du philosophe allemand Peter Sloterdijk et de son concept de « domestication »⁴. Pour

2 Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, op. cit., p. 133.

3 *Ibid.*, p. 352.

4 Voir par exemple la vidéo qu'ils ont filmée ensemble et intitulée « The Problem » en 2001, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=OkLESYL09-s> [consulté le 02/11/22]. La connexion entre la philosophie de Sloterdijk et le théâtre de Fabre est notamment faite par Monique de Villeneuve-Soutoul dans « Ambivalence de la métamorphose et paradoxes d'une poétique du monstrueux », in : Marianne Beauviche et Luk Van Den Dries (dir.), *Jan Fabre, Esthétique du Paradoxe*, L'Harmattan, 2013, p. 103-114.

Sloterdijk, « la domestication de l'être humain constitue le grand impensé »⁵. Sloterdijk et Fabre considèrent tous deux que nos instincts primaires sont bafoués par une domestication sociale et culturelle. C'est précisément cet état du corps qui les intéresse et qu'ils souhaitent mettre en avant, l'un dans ses écrits, l'autre sur une scène de théâtre. En d'autres termes, ils sont intéressés par le corps en tant qu'il est obscène ; le corps en tant qu'il doit rester caché et qui ne peut par définition être représenté, puisqu'il s'agit justement du corps avant toute forme de représentation.

Mettre en avant le corps obscène sur scène permet aussi à Fabre d'interroger le regard de son spectateur. Observer le corps organique avant toute transformation culturelle – c'est du moins là son idéologie – demande aux spectateurs de se défaire de certaines habitudes perceptives qui tendent à projeter du sens sur scène et de s'ouvrir plutôt à une réception davantage intuitive. Il est évidemment difficile d'en expliquer les modalités tant cette réception est intime et personnelle mais Hugo de Greef et Jan Hoet l'ont ainsi évoquée :

[C'est] la compréhension d'un langage oublié. Ce langage [que] nous portons tous en nous, mais [que] nous refoulons, parce qu'il contient l'anarchie de la nature. Ce langage relève d'une logique différente de notre logique de société civilisée. Ce langage est plus proche de l'essence des choses et témoigne d'empathie à l'égard de la vie. [...] C'est un langage d'intensité, d'instinct, d'intuition⁶.

Observer le corps obscène en scène amènerait donc le spectateur à faire l'expérience d'un nouveau langage, un langage chaotique, d'avant les mots et la domestication du corps. En termes peut-être moins énigmatiques, Carole Talon-Hugon a parlé de « stratégie d'intéressement »⁷. La stratégie d'intéressement, volontairement mise en place par le metteur en scène, est opposée à la stratégie de désintéressement qui prévaut souvent en art. Ainsi l'objet d'art – ici le spectacle – n'est plus à appréhender selon un jugement esthétique et une certaine forme de détachement (le « désintéressement »), mais doit au contraire en appeler aux sens du spectateur (l'« intéressement »). Par exemple, le tableau d'un nu, si perçu de manière désintéressée, sera appréhendé pour sa valeur esthétique : son style, sa composition, ses couleurs etc. Si toutefois, le nu est perçu de manière intéressée, alors le spectateur s'ouvre à d'autres formes d'émotions qui ne permettent pas le jugement critique, mais qui engendrent une réception davantage sensible, qui s'adresse directement à son corps. En discutant justement du théâtre de Fabre, Talon-Hugon explique ainsi :

Il ne fait pas de doute que Jan Fabre inonde de véritable sang le plateau de la scène de *Je suis sang*, et que les acteurs urinent vraiment dans *Histoire des larmes*. Ces spectacles développent donc des stratégies d'intéressement qui contreviennent à l'impératif kantien de désintéressement. [...] L'opposition entre les camps est donc nette : c'est celle de la distanciation contre l'implication, du désintéressement contre la participation empathique, des émotions esthétiques contre les émotions de la vie⁸.

Il faut noter qu'il n'y a pas de vrai sang dans *Je suis sang*, simplement parce que le sang à l'air libre coagule trop rapidement⁹. Toutefois les corps semblent bien sous le contrôle de pulsions primaires et ces deux spectacles sont tout autour centrés sur le corps des acteurs et leurs

5 Cité par Monique de Villeneuve-Soutoul, *op. cit.*, p. 104.

6 Hugo De Greef et Jan Hoet, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté*, L'Arche, 1994, p. 25-26, cité par Sophie Rieu dans « Pour une lecture bataillienne de l'œuvre de Jan Fabre » in Marianne Beauviche et Luk Van Den Dries (dir.), *Jan Fabre, Esthétique du Paradoxe*, *op. cit.*, p. 115.

7 Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005, Le conflit des héritages*, Du théâtre Hors-série 16, 2006, p. 13-23.

8 Carole Talon-Hugon, *Avignon 2005, Le conflit des héritages*, *op. cit.*, p. 19-23.

9 C'est du moins ce que certains acteurs jouant dans ce spectacle m'ont expliqué.

sécrétions¹⁰. Dans *Je suis sang*, une scène montre par exemple plusieurs personnages couchés sur des tables chirurgicales, criant de douleur. D'autres personnages, en blouse blanche, leur entaillent l'estomac et en sortent plusieurs organes. Une fois les organes sortis, les personnages meurtris s'en emparent et les dévorent pour ainsi les réabsorber. Dans ce spectacle le corps est externalisé le plus possible. Cette scène est plutôt réaliste mais n'en est pas moins l'effet d'un trucage. Elle permet toutefois de rappeler que bien que l'obscène peut être invité sur scène, il peut aussi être *mis en scène*. Ceci complique davantage la réception du spectateur qui perçoit un corps à la fois nu et sans fard, mais inséré dans une trame dramatique particulière qui fait usage d'effets spéciaux. Le corps est paradoxalement artificialisé pour paraître sans artifice. Le concept de profanation peut nous aider à surmonter cet apparent paradoxe. Le corps obscène mis en scène est un corps profané.

CASTELLUCCI, GARCIA, ET LE CORPS PROFANÉ

Giorgio Agamben a développé le concept de profanation de manière particulièrement intéressante¹¹. Pour Agamben, la société de consommation et son incitation à posséder toujours plus d'objets nous ont rendus incapables de profaner. En effet, *posséder* un objet et *le profaner* sont deux entreprises contraires. Lorsque nous possédons un objet, nous l'utilisons selon la fonction première qui lui a été attribuée à sa production. Par exemple, nous utilisons un canapé pour nous asseoir ou une pelote de laine pour tricoter des vêtements chauds. À l'inverse, lorsque nous profanons un objet, nous entretenons avec lui un rapport ludique. Nous l'affranchissons de sa fonction première, de ce pour quoi il a été créé. Par exemple, un jeune enfant peut profaner un canapé en en faisant un terrain de jeux, et un chat peut profaner une pelote de laine en jouant avec elle. Tous deux ignorent ainsi ce pour quoi ces objets ont été produits. Le chat et l'enfant sont ainsi des profanateurs. Ils détruisent les objets sacrés (entendus ici comme les objets réservés exclusivement à un seul usage). L'objet est alors libre de toute représentation prédéfinie et aux yeux du sujet, il existe avant tout pour sa présence. Consommer un objet nous rend ainsi inaptes à coexister avec lui puisqu'il est uniquement perçu selon une utilité spécifique : le stylo que j'utilise pour écrire, la poêle que j'utilise pour cuisiner, etc. Le terme lui-même provient du latin *consumo* qui peut signifier « je détruis », « j'annihile », « j'absorbe » mais également « je prends » « avec moi », « pour moi » (*-con*, *-sumo*). À l'inverse, coexister signifie exister simultanément, ensemble. Profaner un objet amène le sujet à coexister avec lui car ce qui devient digne d'intérêt n'est plus la fonction de l'objet mais sa simple présence. Ainsi l'enfant qui joue avec un stylo notera de manière plus attentive sa couleur, sa forme, son toucher, etc. La profanation implique une mise en scène de l'objet qui a pour effet de libérer ce même objet de sa représentation initiale.

La profanation, tout comme l'obscène, est taboue parce qu'elle naît d'une certaine prise de liberté chez le sujet. L'objet profané ou obscène restera incompris s'il est perçu par une conscience qui tente de dégager une signification ou de l'expliquer. L'objet profané est obscène, car il est utilisé d'une manière qui ne devrait pas être. De la même manière, dans les spectacles de Castellucci, Garcia ou Fabre, le corps obscène apparaît comme un corps profané car il s'émancipe de tout système de sens et semble être simplement mis à disposition du regard du spectateur. Sa présence ne sert pas nécessairement un processus dramatique prédéterminé ; c'est justement cette présence qui crée le processus dramatique. L'on peut prendre ici l'exemple

10 Vous pouvez voir quelques images de ces deux spectacles sur le site du Festival d'Avignon. Voir <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2005/je-suis-sang> [consulté le 02/11/22] pour *Je suis sang*, et <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2005/l-histoire-des-larmes> [consulté le 02/11/22] pour *Histoire des Larmes*.

11 Giorgio Agamben, *Profanation*, Payot et Rivages, 2005.

du *Metope del Partenone*, mis en scène par Castellucci¹². Dans ce spectacle, qui s'est joué dans la Grande Halle de la Villette en 2015, nous étions, spectateurs, invités en premier lieu à errer dans le vaste espace en attendant que le spectacle commence. Puis, de manière plutôt soudaine, un personnage fit son entrée (son exacte provenance était alors difficile à identifier). Il se mêla au public, qui forma un cercle autour de lui. Le personnage commença à s'étouffer de manière extrêmement réaliste. Son visage devint rouge, il tomba au sol, visiblement prêt à mourir. Une sirène d'ambulance se fit alors entendre de l'autre côté de la halle et une ambulance vint se frayer un chemin parmi les spectateurs jusqu'à atteindre le personnage mourant. Les ambulanciers tentèrent de le secourir mais le personnage finit par mourir. L'ambulance repartit laissant le mort à terre. Quelques minutes plus tard, calmement, l'acteur se releva et partit. Puis vint le tour d'un autre personnage, cette fois-ci souffrant visiblement d'une grave allergie, avec le visage très enflé. La même chose se produisit : l'ambulance arriva, mais trop tard, le personnage mourut et l'acteur repartit après un long silence. Le spectacle s'organise ainsi autour de six accidents, tous les plus réalistes les uns des autres : amputation, broiement d'un membre... Chaque accident était particulièrement sanglant, ou du moins violent physiquement. Bien sûr, tout cela était simulé et la transformation physique n'en restait pas moins le produit d'un effet spécial particulièrement convaincant. Le spectacle était obscène car il montrait non seulement le corps dans tous ses états (coupé, écrasé, gonflé...), mais il montrait également le passage de la vie à la mort. Le spectacle se structurait tout entier autour de cet évènement, montré à répétition. Petit à petit, le spectateur pouvait d'ailleurs comprendre qu'après une mort, une autre allait survenir et ainsi de suite. Le but du spectacle, semble-t-il, était d'inviter le spectateur à observer ce passage mystérieux entre être et non-être, entre corps vivant et cadavre. Les corps étaient profanés en ceci qu'ils n'étaient plus entiers et qu'ils ne *servaient* plus : chaque personnage n'avait aucune action à accomplir si ce n'était de marcher jusqu'à nous, spectateurs, et d'y venir mourir. Le corps n'était plus un moyen au service d'une action mais un spectacle en lui-même. L'effet produit était surprenant. Le spectacle n'était pas révoltant. Il était choquant bien sûr, mais également fascinant, et c'était là toute son ambiguïté. Le corps martyrisé se justifiait par sa simple présence puisque le spectacle reposait tout entier sur sa monstration.

Notre curiosité de spectateurs, que certains pourraient qualifier de malsaine – ou d'obscène – était questionnée. Du fait qu'il n'y avait pas d'espace précis réservé au public, c'était aux spectateurs de se positionner, de choisir où aller, quoi regarder. Cet « excès de liberté », pour reprendre la formule de Garcia citée plus haut, pouvait en effet mettre mal à l'aise. A chaque nouvel accident, il fallait faire un choix : s'approcher et regarder ou s'éloigner discrètement. Certains étaient hésitants, d'autres se frayaient en chemin au premier rang à chaque scène, d'autres encore allaient s'asseoir au loin et ne regardaient pas. Plusieurs spectateurs quittèrent le spectacle rapidement. Il faut également noter que le soir où j'ai pu assister au spectacle, les attentats terroristes de novembre 2015 avaient eu lieu seulement quelques jours plus tôt. Cette liberté offerte aux spectateurs n'en était que plus complexe et difficile à gérer. Certains spectateurs se regardaient, interrogateurs, tentant peut-être de décider quelle attitude était la plus « appropriée ». Je ne pus m'empêcher de me sentir embarrassée lorsque j'approchais de près ces corps violentés. Mais cette légère honte me permettait aussi de prendre conscience de mon regard, et de me voir regarder. Cette gêne ne rendait la présence de ces corps que plus envahissante. Le *Metope del Partenone* interrogeait notre rapport à l'obscène sans offrir de réponses ou de recommandations. Nous étions laissés à nous-mêmes, seuls bien qu'en groupe, devant un spectacle qui ne s'adressait pas seulement à notre être social mais également à notre propre « carcasse » et son rapport à la mort.

12 Vous pouvez voir quelques images du spectacle sur le site du Festival d'Automne, [en ligne] <https://www.festival-automne.com/en/edition-2015/romeo-castellucci-le-metope-del-partenone> [consulté le 02/11/22].

L'obscène dans 4, mis en scène par Garcia, prend une toute autre forme et engendre un rapport très différent entre l'espace dramatique et le spectateur¹³. Ici j'aimerais discuter de deux présences qui pourraient être qualifiées d'obscène : celle de deux petites filles et celle de trois coqs. Les deux petites filles, qui devaient avoir environ 10 ans, intervenaient dans le spectacle à intervalle régulier. Elles pouvaient mettre le spectateur mal à l'aise car elles étaient « déguisées en femme ». Leurs cheveux étaient noués dans un chignon haut et sophistiqué, leurs robes étaient en satin, courtes, et elles étaient ornées de bijoux. Elles portaient des chaussures à talon haut, ce qui les empêchait de marcher avec aisance. Elles portaient également un maquillage prononcé. La manière dont on avait représenté leurs corps, hautement sexualisés, pouvait être qualifié d'obscène. Leurs corps d'enfant paraissaient profanés, détournés. Toutefois, ici, la profanation n'appelait pas à la contemplation, comme cela pouvait être le cas dans *Le Metope del Partenone*. Dans 4, la profanation du corps vise à choquer, à rendre la position du spectateur insupportable. Dans une scène en particulier, les petites filles sont invitées à danser avec les autres acteurs, adultes. Leurs talons hauts et leurs robes serrées les empêchent de se mouvoir comme elles le veulent et semblent les mettre elles-mêmes mal à l'aise. Le public est pris en otage d'un spectacle dont il ne cautionne probablement pas le contenu. Pour accentuer l'inconfort de sa position, les acteurs demandent aux spectateurs, pendant la danse, de clapper des mains pour accompagner les gestes maladroits des deux fillettes. Les membres du public se regardent alors, s'interrogeant. Certains décident d'applaudir, d'autres restent silencieux, interdits. Si l'obscène est beau pour Fabre, un moyen de contempler et questionner notre rapport à la vie pour Castellucci, l'obscène est souvent un piège tendu au spectateur dans le théâtre de Rodrigo Garcia.

La deuxième présence que l'on pourrait qualifiée d'obscène était celle de trois coqs. Non seulement ils étaient présents sur une scène de théâtre¹⁴, mais ils portaient des baskets d'enfants de la marque Nike. Leurs corps étaient anthropomorphisés et de fait détournés, profané. L'obscène dans 4 pose bien entendu des questions éthiques. Faut-il ou non convier enfants et animaux sur scène, surtout lorsqu'on les traite de la sorte ? Il faut toutefois comprendre que ce rejet et cette incompréhension sont précisément voulues par Garcia. Les animaux, très souvent présents dans ses spectacles, sont souvent malmenés. L'on peut se souvenir du homard, tué, cuisiné et mangé sur scène dans *Accidens*¹⁵ ou des hamsters jetés dans un aquarium dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*¹⁶. Pour Garcia, cette maltraitance de l'animal sur scène permet de confronter le spectateur avec ses propres contradictions. Par exemple, d'éprouver des difficultés à observer un coq marchant maladroitement avec des baskets, mais de n'avoir aucun problème à consommer de la viande bien que la viande témoigne d'un traitement bien plus violent subi par l'animal. À ce titre, Lourdes Orozco analyse judicieusement la controverse qu'a provoqué *After Sun* de Garcia. Dans ce spectacle, deux lapins apparaissent dans la première scène. Ils sont attrapés par le cou par l'un des acteurs qui fait ensuite semblant de s'accoupler avec eux. Cette scène choqua profondément le public. Plus tard, dans ce même spectacle, un

13 Vous pouvez voir quelques images du spectacle sur le site du théâtre des Amandiers, [en ligne] <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/4-rodrigo-garcia-2015/> [consulté le 02/11/22].

14 La présence d'animaux sur scène crée toujours de houleux débats. Lorsque, par exemple, Castellucci présent *Moses Und Aron* à l'Opera Bastille en 2015, la présence d'un taureau sur scène amena de nombreuses associations et journalistes à s'en offusquer ou s'en moquer. Voir les articles suivants : <http://www.leparisien.fr/archives/le-taureau-de-l-opera-irrite-les-associations-06-11-2015-5251673.php> [consulté le 02/11/22] ; <http://www.lefigaro.fr/musique/2015/11/06/03006-20151106ARTFIG00250--l-opera-de-paris-le-taureau-easy-rider-est-un-vrai-veau-d-or.php> [consulté le 02/11/22].

15 Voir par exemple l'article du *Monde* à ce compte, [en ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/04/08/rodrigo-garcia-pousse-le-homard-a-bout_4611501_3246.html [consulté le 02/11/22].

16 Voir l'article de *Midi Libre*, [en ligne] <https://www.midilibre.fr/2015/03/28/hth-hamsters-maltraites,1142414.php> [consulté le 02/11/22].

des acteurs, habillé en gérant de McDonald's, explique à l'un de ses employés comment cuire un hamburger. C'est de la vraie viande de bœuf qui est cuite sur scène. L'analyse d'Orozco est la suivante :

Le public regarda sans se plaindre. Personne n'exprima du dégoût face à cette viande animale cuite sur scène. Les spectateurs ne pouvaient se sentir liés au corps d'un animal qui n'était plus visible. L'animal était devenu viande, et cela semblait étrangement plus acceptable que la maltraitance des lapins vivants¹⁷.

Aux yeux du public, le traitement réservé aux lapins était obscène, tandis que la viande cuisinée ne l'était pas, même s'il s'agissait en réalité d'un traitement plus barbare. La viande n'était pas obscène car le traitement de l'animal était dissimulé (les spectateurs n'assistaient pas à son abattement). En revanche, le traitement des lapins était obscène car il était montré, imposé au regard du spectateur. Pour Garcia, la maltraitance animale sur scène permet de mettre en lumière ce paradoxe. Et il montre ainsi que l'obscène peut parfois être une couverture pour une vérité qui existe mais que l'on préfère taire.

L'obscène sur scène est paradoxal et c'est justement ce paradoxe qui permet aux metteurs en scène de provoquer leurs spectateurs et de les questionner. L'obscène s'exprime de manière différente dans chacun de ces théâtres et engendre des problématiques de réception variées. Dans le théâtre de Fabre, l'obscène, qui se manifeste sous la forme du corps organique, est considéré comme beau. Fabre met en scène le corps nu, met en évidence ses mécanismes biologiques, montre son intérieur. Le spectateur est alors invité à percevoir de manière plus intuitive, par le biais d'un langage archaïque d'avant les mots, où le corps n'est pas encore une construction sociale et culturelle. Dans le théâtre de Castellucci, l'obscène amène à la contemplation d'un mystère. Ses spectacles ont pu être qualifiés de « *freakshows* » parce qu'ils présentent sur scène des corps martyrisés ou hors-normes¹⁸. Toutefois Castellucci s'affranchit des questions éthiques que peuvent soulever certaines de ses productions. Il affirme ainsi : « L'art est une éthique contenue dans une esthétique et cela n'a rien à voir avec le moralisme »¹⁹. Il serait ainsi plus juste de parler de corps profanés plutôt qu'obscènes dans son théâtre, si l'on veut du moins respecter son idée du corps et de sa représentation. Le corps martyrisé dans *Le Metope del Partenone* est un corps qui s'ouvre, qui dévoile son intérieur. Aux yeux de Castellucci, ce corps là n'est pas scandaleux mais révélateur d'un mystère de l'existence. Le spectateur est ainsi invité à s'interroger sur la matière du corps, sur l'énigme de sa présence. Pour Garcia, l'obscène sur scène est une intention davantage politique. Il vise à déstabiliser son public en le prenant souvent à partie contre son gré et à lui imposer la vue d'une réalité qu'il tend souvent à dissimuler. Cela peut être le traitement réservé aux animaux, ou l'hypersexualisation des petites filles, comme nous l'avons mentionné dans 4. Le rapport à l'obscène de ces trois artistes est différent. Et pourtant, ils ont tous un point commun : leurs spectacles mettent en évidence l'obscène comme avant tout une projection du spectateur, comme une tentative d'assimiler ce qui se joue sur scène. Bien que les corps puissent être décrits comme obscènes par certains critiques et spectateurs, il est fort probable qu'aucun de ces artistes n'emploieraient ce terme-ci pour qualifier les êtres qu'ils présentent sur scène.

17 Lourdes Orozco, *Theatre & Animals*, Palgrave Macmillan, 2013, p. 2. Traduction de l'auteur. Version originale : « *The audience watched without complaint. No one expressed disgust at animal meat being cooked onstage. The spectators could not relate to the body of an animal that was no longer visible. The animal had become food, and that, somehow, seemed more acceptable than the mistreatment of the live rabbits* ».

18 Nicholas Ridout note l'utilisation fréquente de ce terme dans *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*, Cambridge University Press, 2006, p. 99.

19 Dans un article de *Libération* en 2018, [en ligne] https://next.liberation.fr/culture/2018/04/13/romeo-castellucci-censure-au-mans_1643150 [consulté le 02/11/22].

Amélie Mons
University of Manchester

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



L'OBSCÈNE DES *PERFORMING ARTS* AU FESTIVAL D'AVIGNON

Pierre Philippe-Meden

En 2017, l'obscène était adopté pour axe directeur du Commissariat collectif des étudiantes de l'École nationale supérieure de Lyon pour l'exposition *En toute obscénité*, inaugurale de la nouvelle galerie de leur école : *Artemisia*. En 2020, alors que l'obscène entrait au programme des classes préparatoires du concours pour le théâtre à l'ENS, et devenait pour l'occasion thème de conférence magistrale au festival d'Avignon par son directeur¹, il s'inscrivait déjà dans une histoire ancienne depuis les jeux de Priape² dans la Rome antique au « cas Avignon »³ quand le plasticien, performeur, metteur en scène et chorégraphe flamand Jan Fabre fut artiste associé à la programmation du festival. Or, de nombreux travaux portaient sur les origines rituelles du théâtre, mais l'obscène en demeurait le plus souvent sous-estimé même d'un point de vue transhistorique dans ce qui l'associe au théâtre aussi bien qu'au culturel et au politique. L'obscène serait-il devenu au tournant de ce nouveau millénaire une catégorie esthétique nouvelle incontournable ? Quel est son rapport à d'autres représentations performatives et spectaculaires explicites du corps ? Comment aurait-il participé à des transformations esthétiques des scènes théâtrales ?

Dans le *Dictionnaire de sexologie*, en 1962, l'obscène est d'une façon minimale ce « qui blesse ouvertement la pudeur » (Sn., 1962, p. 343). La langue française contemporaine « emploie plus volontiers *pornographique* en parlant d'un écrit, d'une photographie, d'un film » (cf. CNRTL). Le *Dictionnaire de la pornographie* précise que « le statut général du terme "obscénité" est très ambigu. Ses définitions nous laissent perplexes tant elles sont imprégnées de jugement moraux [...]. L'obscène est l'expression de l'objet d'un interdit social, notamment sexuel [...], par exemple une monstration de certaines parties du corps [...] ».⁴ Concernant la pornographie, d'après Michela Marzano, dans le *Dictionnaire du corps* :

D'un point de vue étymologique, le terme « pornographie » vient du grec, et signifie littéralement « écrit concernant les prostituées », c'est-à-dire tout texte décrivant la vie, les manières et les habitudes des prostituées et des proxénètes. Aujourd'hui, la signification du terme a toutefois changé, et la pornographie est en général définie comme une représentation (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public. Ce qui n'aide cependant pas beaucoup comprendre ce qu'est la pornographie, le terme « obscène » étant lui-même ambigu.⁵

- 1 Olivier Py, « Rencontre sur le thème de l'obscène », *Théâtre-contemporain.net*, 2021, 1h 23min, [en ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-sur-le-theme-de-l-obscene-avec-Olivier-Py> [consulté le 02/11/22].
- 2 Florence Dupont et Thierry Éloi, *Les jeux de Priape : anthologie d'épigrammes érotiques*, Paris, Le Promeneur, coll. Le cabinet des lettrés, 1994.
- 3 Georges Banu et Bruno Tackels (dir.), *Le cas Avignon 2005, regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- 4 Gilles Mayné, « Obscénité », in : Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 321-322.
- 5 Michaela Marzano, « Pornographie », in : Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige Dicos Poche, 2017 (2007), p. 748.

Si la littérature est généralement prise en compte dans les approches définitionnelles de l'obscène, les beaux-arts (peinture, dessin, sculpture...) et arts du spectacle aussi (cinéma, création numérique...), qu'en est-il du spectacle vivant ?

L'obscène renvoie à la monstration de parties du corps le plus souvent cachées ; or, des écrits sur le nu au théâtre sont publiés depuis le début du vingtième siècle (Normandy, 1909). S'il peut être synonyme de pornographie, l'obscène sur les scènes contemporaines fait l'objet de publications récentes dans la presse spécialisée : « pornographie sur scène » (*Mouvement*, sept. 2019) ou les « travailleurs du sexe dans le milieu de la danse » (*Mouvement*, mars 2020). Publications qui s'inscrivent dans la continuité de préoccupations artistiques dont témoignent les revues d'art : « Les artistes et le sexe » (*Beaux-arts*, août 2012), « La prostitution, théorie, pratique, illustration » (*Artpress 2*, nov. 2014), « La prostitution vue par les artistes » (*Beaux-arts*, oct. 2015) ou encore « L'érotisme dans l'art est-il amoral ? » (*Arts magazine*, déc. 2020).

Distinguer l'obscène de la pornographie serait certainement une entreprise tant aventureuse que complexe et peut-être vouée aux mêmes problèmes que pour les mots érotisme et pornographie suivant « la formule d'Alain Robbe-Grillet empruntée à André Breton : "la pornographie, c'est l'érotisme des autres", à laquelle Gilles Lapouge ajoute : "Dis-moi ce que tu tiens pour pornographique et je te dirai qui tu es." Quant à adopter une définition minimale de l'érotisme, sans doute celle avancée par Jean-Jacques Pauvert⁶ a-t-elle l'avantage d'être sans ambiguïté : [la] relation amoureuse »⁷.

L'obscène impliquant dans les sociétés euro-américaines la monstration du bas-corporel, il aurait l'avantage sur l'érotisme d'être objectivable. Ainsi, dans le cadre de cet article, nous délaisserons l'érotisme pour privilégier l'analyse de spectacles obscènes, où le sexe ou la sexualité sont explicites. Nous n'aborderons pas directement le sujet de la censure⁸ de l'œuvre d'art obscène qui aurait demandé une autre approche et probablement un autre corpus d'œuvres que celles ici retenues, devenues des classiques de l'histoire de l'art, des *performing arts* et du théâtre. Dans la perspective d'une épistémologie du corps dans le spectacle vivant, nous nous attachons plus précisément à une description analytique des enjeux esthétiques du corps, obscène, véhiculé par quelques théories théâtrales, sous l'éclairage d'une « éroscénologie générale »⁹.

NUDITÉ, OBSCÉNITÉ ET PERFORMING ARTS

Du *Coucher d'Yvette* (1894) signant par la comédienne Blanche Cavelli le premier soi-disant striptease complet en France, et des pieds nus de la danseuse naturiste américaine Isadora Duncan aux manifestations ukrainiennes seins nus des Femen, en passant par les spectacles féministes pro-sexe et post-porn d'Annie Sprinkel¹⁰, les exhibitions coloniales et music-hallesques¹¹, le pornoterrorisme de Diana J. Torres¹² et l'esthétique new burlesque¹³, les strip-

6 Jean-Jacques Pauvert, *Métamorphoses du sentiment érotique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2011.

7 Pierre Philippe-Meden, *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretemps, coll. Les anthropophages, 2015, p. 11.

8 Matei Candea (dir.), *Censures*, Paris, Association Terrain, 2019.

9 Jean-Marie Pradier, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Éros », *Cosmopolitique*, 4, 2003, p. 66-83.

10 Bibia Pavard et Juliette Rennes, « Se dénuder », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 54, 2021.

11 Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2004 et Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères (1871-1936)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Théâtres du monde, 2014.

12 Diana J. Torres, *Pornoterrorisme*, Ascaïn, Gatuzain, 2012.

13 Pierre Philippe-Meden, « Strip-tease Burlesque is Not Dead », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 269, 2016, p. 117-128.

teaseuses au Japon et le théâtre de Rebecca Chaillon en France, le nu en scène s'impose comme variable aléatoire dans la perspective d'une éroscénologie générale de l'obscène¹⁴ sur le double-plan historique et géographique¹⁵. Le nu scénique éclate aujourd'hui dans la diversité¹⁶. Si, dans le champ des arts du spectacle vivant (cirque, danse, théâtre, *performing arts*), il ne se substitue à l'obscène, il en est la cheville ouvrière.

Dans les années cinquante, en France, le strip-tease est le « stade le plus abouti du spectacle érotique autorisé »¹⁷. Des institutions à l'image du Crazy Horse Saloon et des strip-teaseuses : Dodo d'Hambourg, Lili Niagara, surtout Rita Renoir, participent à l'acclimater aux scènes théâtrales¹⁸. D'autres artistes femmes notamment japonaises et américaines, issues des *performing arts*, inscrivent le nu en scène par leur corps dénudé, exhibé, souillé et hypersexué dans une perspective explicite, féministe et radicale¹⁹.

Vagina Painting de Shigeko Kubota (1965) détourne l'esthétique éjaculatoire de Jackson Pollock pour montrer comment, à l'encontre d'une conception traditionaliste du sexe de la femme²⁰, « considéré comme lieu du manque », le vagin est aussi « source d'expression artistique ayant son propre langage »²¹. Un retournement semblable au sujet des anthropométries de la période bleue d'Yves Klein (1960) s'opère avec des œuvres à l'image de *Body Tracks* d'Ana Mendieta (1974) puis *Red not Blue* de Rachel Lachowicz (1992) et *Kiss My Royal Irish Ass* de Cheryl Donegan (1993).

Dans les années soixante, des expériences spectaculaires menées au Japon par le groupe Zero Jigen²² et Hijikata Tatsumi auront une influence certaine sur les performances spectaculaires obscènes. Suivant Kurihara Nanako, le butō ranime les qualités psychiques perdues par le kabuki à la fin du XIX^e siècle : « obscénité, cruauté et vulgarité » ! Ce retour à la trivialité de la scène s'inscrirait dans une philosophie du désir de dépassement de la modernité individualiste occidentale. Le caractère du butō de Hijikata dans sa ténébreuse « somaesthétique »²³ consisterait en une réhabilitation des marginaux, des réprimés et des exclus de la société : femmes, enfants, fous, handicapés, vieillards, monstres de foire... ; le butō est « un projet collectif de projection de l'imagination sur ces régions mystérieuses » qui devient « une technique physique au moyen de laquelle convoquer les corps des spectateur-trice-s à travers le monde profane de l'imagination »²⁴.

14 Pierre Philippe-Meden et Philippe Liotard (dir.), « Le nu en scène », *Corps*, 19, 2021, p. 149-271, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-149.htm> [consulté le 02/11/22].

15 Hans Peter Duerr *Nudité & Pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998 (1988) et Francine Barthe-Deloizy, *Géographie de la nudité. Être nu quelque part*, Paris, Bréal, 2003.

16 Roland Huesca, *La danse des orifices. Étude sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, 2015.

17 Pierre Philippe-Meden, « Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental », *Horizons/Théâtre*, 5, 2015, p. 8.

18 Pierre Philippe-Meden, « Rita Renoir : strip-teaseuse, femme fatale et actrice surréaliste », in : Cyril Devès (dir.), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Lyon, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias, École Émile Cohl, 2020, p. 316-333 et Id., « Le Diable de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame pornosataniste », *Studia Dramatica*, LXV, n°1, 2020, p. 109-129.

19 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 2006 (1997) et Rachel Middelmann, *Radical eroticism: women, art, and sex in the 1960s*, Oakland, University of California Press, 2018.

20 Gérard Zwang, *Le sexe de la femme*, Paris, La Jeune Parque, 1987.

21 Tracey Warr et Amelia Jones, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, p. 63.

22 Bruno Fernandes, *Pornologie vs capitalisme, le groupe Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

23 Richard Shusterman, « Conscience du corps : pour une somaesthétique », Paris, Tel-Aviv, L'Éclat, coll. Tiré à part, 2007.

24 Kurihara, Nanako, *La chose la plus étrangère au monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 195.

La compréhension française de cet obscène japonais moteur dans le butō Hijikata autant dans le cinéma de Tatsumi Kumashiro ou celui de Koji Wakamatsu n'est pas sans malentendus²⁵. Son influence est néanmoins fructueuse. En témoignage, par exemple, Denis Sanglard pour son solo « obscène et critique » intitulé *Sade 6412* :

les premiers manifestes butō ont puisé volontairement dans la sexualité, dont l'homosexualité, actant une protestation qui s'opérait par l'exhibition, le corps en avant. [...] J'ai (...) déplacé la danse butō vers la performance en axant le corps au centre d'un processus créatif en constante évolution.²⁶

Toutefois, leur influence perce moins dans la mémoire du spectacle vivant que celle des artistes américaines qui contribueront certainement à imposer le sens du terme « performance » communément admis aujourd'hui²⁷ et sous-tendu par la perspective typiquement états-unienne de la *performance theory*²⁸.

En France, l'histoire de la performance obscène émerge à travers le happening (Lebel, 1966), symptôme du sexe en révolution autour de 1968, qui lui apportera véritablement son expansion spectaculaire. En effet, au Festival de la libre expression, et du happening, organisé par Jean-Jacques Lebel en 1964 : la programmation du spectacle *Meat Joy* de Carolee Schneemann (1964) est un marqueur historique fort : « rite érotique – excessif, complaisant, une célébration de la chair en tant que matériau : du poisson cru, des poulets, des saucisses, de la peinture fraîche [...]. Le mouvement qui l'anime tend vers l'extase [...]. »²⁹.

Le mot rituel qui accompagne l'expansion de l'obscène par les *performance studies* tiendra peut-être autant du champ des arts plastiques que d'une interprétation des recherches de Jerzy Grotowski³⁰ ; chez qui, outre l'érotique jeunesse des acteurs, absolument rien d'obscène ne se manifestait. Mais sans doute est-il préférable de se recommander, pour son goût personnel envers ce qui fait rituel, d'un homme de théâtre, professeur au Collège de France, que d'une strip-teaseuse. Pourtant, c'est bien Rita Renoir qui performe et fait rituel dans la première version de *Meat Joy*.

Plus tard, Annie Le Brun rapporte comment la performeuse et tragédienne du strip-tease, égérie des intellectuels marginaux, contribuera obscènement avec son spectacle : *Le Diable* (1972) à déconstruire le mythe de la femme, objet, « mère et putain » à la fois : tournant le dos au public, se penchant entre ses jambes écartées et ouvrant son trou au public pour lui montrer l'absence de mystère à l'intérieur³¹. En quelque-sortes Rita Renoir annonçait une tournure nouvelle qu'allait prendre l'obscène avec le manifeste féministe post-porn d'Annie Sprinkel :

L'un de ses plus grands chefs d'œuvres représente de façon plus ou moins officielle le manifeste du *post-porn*. Il s'agit de sa performance intitulée *The Woman Show Post-Modernist*, pièce présentée pour la première fois au théâtre Burlesque de New York en 1990. Annie Sprinkle emprunte le principe de la volonté de savoir de Michel Foucault qui, par le biais des dispositifs médiatiques, scientifisent et maximalisent le corps féminin. Cette pièce qui tourne donc en dérision la *scientia sexualis* comprend deux actes. Le premier, *The Public Cervix Announcement*,

25 Sylviane Pagès, *Le butō en France. Malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2015.

26 Denis Sanglard, « Butō et sadomasochisme : *Sade 6412*, un solo obscène et critique », *Inter art actuel*, 112, 2012, p. 12-15.

27 Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, coll. Sur le théâtre », 2020.

28 Jean-Marie Pradier, « Regard anthropologique sur la *Performance Theory* », *Théâtre / Public*, 190, 2008, p. 23-28.

29 Tracey Warr et Amelia Jones, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, p. 60.

30 Jean-Marie Pradier, « L'expansivité du rituel : autorité du novlangue ou changement de paradigme ? », *Repertório*, 12, 2009, p. 11-20.

31 Pierre Philippe-Meden, « *Le Diable* de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame pornosataniste », *Studia Dramatica*, 65, 1, 2020, p. 109-129.

dans lequel l'artiste va amener de façon comique l'exhibition de son sexe et s'y insérer un spéculum, le tout sur une table gynécologique devant un public de spectateurs largement ébahis. Dans le deuxième acte, sous des aspects beaucoup plus solennels, elle va reprendre et conter le récit de *The Legend of the Sacred Prostitute* dans une lumière tamisée, et commence à se masturber.³²

Dans la continuité d'Annie Sprinkel, de nombreuses autres artistes femmes du spectacle vivant seraient à citer pour leurs scènes obscènes. En 1996, Kunsthalle de Vienne, Elke Krystufek, pour *Satisfaction*, invite également le public à la voir se masturber, avec un vibromasseur, mais dans une esthétique aseptisée, derrière une vitre, dans un espace cliniquement blanc. Certainement, à travers ces spectacles, l'esthétique de la masturbation et par suite l'« esthétique de l'éjaculation »³³ ont pour but de briser des tabous, mais ici par exemple la chair paraît triste et froide. Le revers de cette « esthétique de l'outrage »³⁴ est d'être symptôme des crises qui se multiplient après la chute de l'URSS, crises multifactorielles dont les horreurs de la guerre renvoient à un autre obscène. Pendant les guerres de Yougoslavie, *Balkan Baroque* par exemple, où Marina Abramovic (1997) est juchée sur une montagne cadavéreuse. Obscène qui tranche donc avec la pornographie joyeuse des années soixante-dix³⁵.

La « pornoculture »³⁶ ou les cultures pornographiques défendues par les artistes femmes se radicaliseront davantage et à mesure qu'émergent et se médiatisent des séries télévisuelles produites par HBO exposant la nudité frontale, le sexe explicite, etc.³⁷. Suite à la loi de 1975, au classement X, l'industrie pornographique profite de la diffusion de masse des VHS dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, favorisant une connaissance meilleure pour l'obscène, gay entre autres, et sa puissance créative³⁸, quand bien même celle-ci se verrait le plus souvent au prisme d'un sociologisme réductionniste. Peut-on aussi légitimement se questionner, sans tomber dans une forme de nostalgie, si désormais l'extension d'usage de la sexualité dans les séries³⁹, faciles d'accès via *Internet*, n'est pas inversement proportionnelle à la charge érotique, esthétique et artistique que pouvait avoir l'obscène dans le second vingtième siècle ? Dans le même temps, via ce média, l'accès à la sexualité pose d'autres problèmes qui vont dans le sens de comportements radicalement violents :

En 2005, une psychologue américaine, Patricia Greenfield, tire la sonnette d'alarme. *Internet* qu'on présente comme un espace de partage des savoirs et de discussion, n'est en fait pour les adolescents qu'un immense « pornoland ». En ligne, les enfants sont constamment en contact avec des contenus sexuels ou pornographiques, qu'ils le souhaitent ou non. Ce contact répété avec la sexualité peut avoir des effets sur le développement des enfants, alerte Patricia Greenfield. Il peut être à l'origine de violences sexuelles, modifier leurs attitudes envers l'autre sexe ou leurs conceptions des relations sexuelles⁴⁰.

32 Émilie Landais, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », in : Pierre Philippe-Meden (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretemps, coll. Les anthropopages, 2015, p. 150-151.

33 Antonio Dominguez Leiva, *Esthétique de l'éjaculation*, Neuilly-lès-Dijon, Le Murmure, coll. Borderline, 2012.

34 Jean-Marc Lachaux et Olivier Neveux (dir.), *Une esthétique de l'outrage*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2012.

35 Marc Lemonier, *Liberté, égalité, sexualité : révolutions sexuelles en France 1954-1986*, Paris, La Musardine, 2016.

36 Claudia Attimonelli et Vincenzo Susca, *Pornoculture. Voyage au bout de la chair*, trad. Jean-Luc Defromont, Montréal, Liber, 2017 (2016).

37 Benjamin Campion, *HBO et le porno. Raconter des histoires par le sexe*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. Sérial, 2022.

38 Didier Lestrade, *I Love Porn*, Bordeaux, Éditions du Détour, 2021.

39 Iris Brey, *Sex and the series. Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Libellus, 2016.

40 Yann Leroux, « Internet, sexualité et adolescence », *Enfances & Psy*, 55, 2012, p. 61-68.

Au risque de produire un amalgame, et dans une visée tout autre que pathologisante, si les effets des écrans et d'Internet commencent à être connus, ne pourrions-nous pas nous questionner sur les effets du spectacle vivant, obscène, sur le cerveau ? Effets qui par la dimension symbiotique inhérente au spectacle vivant iraient peut-être à l'inverse d'effets délétères dans le sens d'une restauration du comportement et de la sensorialité.

Pendant les années sida, les artistes et activistes⁴¹, ou artivistes⁴², placeront l'obscène au cœur d'une esthétique de l'émancipation⁴³, tantôt folle, burlesque et kitsch, tantôt sadomasochiste⁴⁴, qui « queerisera » les arts et le spectacle vivant⁴⁵ dans une perspective que l'on croirait en rupture avec tout fondement ontologique, mais qui se l'approprient, le détournent et le caricaturent. Les performances sous-tendues par les imaginaires de rituel et de violence⁴⁶, mais aussi l'approche autobiographique se multiplient dans les années quatre-vingt-dix.

En 1991, à Paris, les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence fondent leur premier couvent en profitant du passage de trois sœurs de San Francisco où le mouvement était institutionnalisé depuis 1979. Leurs spectaculaires parodies de messes revisitent une mode burlesque favorisant l'esthétique grotesque et drag⁴⁷. Contre un christianisme fondamental, Ron Athey performe avec le sang et joue avec la peur du public d'être contaminé, dans son spectacle « punk et décapant » *4 scenes in a Harsh Life* (1993) ou *Sebastian Suspended* (1999). Plaisir, liberté, masochisme, souffrance, maladie et survie irriguent pareillement des œuvres de Bob Flanagan, affecté d'une mucoviscidose⁴⁸. Par ailleurs, chez le performeur Franko B. : « la mise en scène de ce corps violenté, dégoulinant, dans des activités dégradantes est pour lui un espoir d'apaisement, puisque son corps d'artiste est une métaphore exercée par le corps social à l'encontre de ceux qui bravent les interdits. »⁴⁹. Le corps obscène est alors le « corps du rock »⁵⁰ : tatoué, percé, scarifié, suspendu, hybridé, etc., à l'image, en France, des artistes tels que Jean-Luc Verna ou Orlan.

OBSCÈNE THÉÂTRAL AU FESTIVAL D'AVIGNON

Après avoir considéré ces aspects de l'histoire de la performance obscène et spectaculaire, comment ne pas s'interroger sur les scandales d'Avignon ? Quels seuils de tolérance pouvaient-ils encore excéder pour choquer le public du festival ? En 2020, l'annulation du festival d'Avignon pour cause de pandémie mondiale offre à la journaliste Céline Leclère l'occasion de revenir sur les spectacles qui marquèrent l'histoire de cette rencontre annuelle des gens de théâtre par

41 Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, Paris, La Maison rouge, 2017.

42 Stéphanie Lemoine et Stéphanie Ouardi, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

43 Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, s.l., éditions B42, coll. Culture, 2019.

44 Lynda Hart, *La performance sadomasochiste entre corps et chair*, Paris, EPEL, 2003.

45 Jean-Claude Moineau, *Queeriser l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2016.

46 Olivier Lussac, *Rituels et violences dans la performance*, Paris, Eterotopia, coll. Parcours, 2020.

47 Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui. Genre & Sexualité, 2008 ; Bernard Lafargue et Cécile Croce, (dir.), « Queeriser l'esthétique », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 39, 2021.

48 Liotard, 2006.

49 Tracey Warr et Amelia Jones, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

50 Luc Robène et Philippe Liotard (dir.), « Le Corps du rock », *Corps*, 13, 2015, p. 11-74.

de scandaleuses obscénités. D'après Céline Leclère, le premier scandale avignonesque serait provoqué par *Paradise now* du Living Theater, en 1968⁵¹.

Le spectacle prend place dans une nébuleuse de créations qui en réaction au puritanisme américain s'attachent à mettre à nu des spectateur·trice·s. Chloé Lavalette en a esquissé le contexte :

[...] dans les États-Unis de la fin des années 1960, la nudité se diffuse dans les manifestations politiques, mais aussi les événements festifs et artistiques. Elle recouvre alors un large spectre de significations, reliées par un même esprit contestataire. Geste de libération vis-à-vis des contraintes sociales, affirmation joyeuse de la sexualité et provocation assumée vis-à-vis de l'ordre conservateur, elle est aussi revendication de l'humanité vulnérable profanée par les guerres d'Indochine et du Vietnam.⁵²

Elle rappelle combien la nudité, et par elle l'effet d'obscénité dans l'œil du public, éclate les codes scénographiques alors en usage : espace de jeu étendu à la totalité de l'espace scène-salle, jouant de la non-distinction entre spectateur·trice·s et performeur·se·s, offrant ainsi des opportunités de rapports non plus seulement dialogiques, visuels et auditifs, mais aussi tactiles. L'obscène anticipe ainsi la mise en scène d'espaces immersifs.

Historiquement, le théâtre n'a attendu ni les *performing arts* des années soixante ni l'ère du tout « post »⁵³ des années quatre-vingt pour faire du corps et plus précisément du bas-corporel l'enjeu de sa dramaturgie. En témoignent par exemple des publications récentes sur la pornographie dans le théâtre shakespearien⁵⁴, le théâtre scatologique du XVIII^e siècle français⁵⁵ ou les éditions déjà plus anciennes du théâtre érotique du XIX^e siècle⁵⁶, jusqu'aux « insolentes » pièces de Werner Schwab⁵⁷. Mais le corps vivant et vécu des performeur·se·s, expérimenté et conscientisé en action dans le sens spectaculaire de « la chair du péché »⁵⁸ à travers l'œil – et au théâtre l'oreille – et parfois sous les mains des spectateur·trice·s relève de la révolution théâtrale de 1968⁵⁹.

Céline Leclère réfère dans la liste des scandales contemporains d'Avignon les spectacles : *Bleue, saignante, à point, carbonisée* (Rodrigo Garcia, 2007), *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (Romeo Castellucci, 2011) et *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* (Vincent Macaigne, 2011) (Leclère, 2020). Outre les œuvres de ces metteurs en scène, soit dit en passant : tous de sexe masculin, d'autres seraient à mentionner ; évidemment, celles d'Angélica Liddell, artiste femme qui pour Fabienne Pascaud, pousse la provocation jusqu'au dégoût avec *Que ferais-je, moi, de cette épee ?* (2016). Où l'image de « huit jeunes filles nues au sexe ouvert a quelque chose

51 Céline Leclère, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France culture*, « art et création », 20 juillet 2020, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale> [consulté le 02/11/22].

52 Chloé Lavalette, « Spectateurs mis à nu et dispositifs d'interaction sur les scènes de théâtre : la nudité comme émergence d'une communauté », *Corps*, 19, 2021, p. 222-234.

53 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

54 Jean-Pierre Richard, *Shakespeare pornographe, un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. Offshore, 2019.

55 Alain Chevrier (éd.), *La Matière et l'esprit. La littérature scatologique au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du XVIII^e siècle, 2018.

56 Voir la préface de Georges Sigaux dans Henri Monnier et al., *Le Théâtre érotique du XIX^e siècle*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. Les classiques interdits, 1979.

57 M. Sens (dir.), 1995, « Werner Schwab », *Alternatives théâtrales*, 49, 1995 et Geneviève Jolly, « L'Obscénité et la scène : le théâtre de Werner Schwab », *La Voix du regard, Revue de littérature sur les arts de l'image*, 15, 2002, p. 56-60.

58 Jean-Marie Pradier, « La chair du péché », *Internationale de l'imaginaire*, 8, 1998, p. 13-25.

59 Jouve Émeline, *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoire d'une révolution*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, coll. Linéaris, 2018.

d'obscène. Sans compter que l'odeur du poulpe sex toy sur le plateau est si aigre [...] qu'il faut s'éloigner si l'on veut continuer à regarder le spectacle de 4h30. »⁶⁰.

Si ces types de spectacles relèvent d'une facture dramaturgique assez classique⁶¹ : la primauté du texte, le plus souvent publié, le dispositif scénique frontal, etc., leur obscénité tiendrait de leur fond plus ou moins iconoclaste, ou pour reprendre une expression de Bruno Latour : iconoclash (2009), même si « iconotrash » et « textotrash » conviendraient peut-être mieux. L'inquiétude des villégiateurs en théâtre à Avignon résulterait donc peut-être davantage dans ce que le texte, matière première de la tradition théâtrale européenne, semblerait effacé désormais au profit de la performance du corps obscène⁶². Dans une perspective iconotrash et textotrash, le corps vivant obscène supplanterait le corps-texte. Le vivant non-textuel et les effets de vie produits par les images de corps nus, aux gestes compulsifs à connotations sexuelles, masturbatoires surtout, et jouant avec ou dans les matières organiques (ketchup, urine, etc.) exacerbent la sensibilité des habitué-e-s du festival dans la peur de l'orgasme⁶³.

Tandis que, dans le champ des études théâtrales, quand ce corps en action, éventuellement obscène, ne renvoie pas au fantasme évolutionniste des origines rituelles du théâtre⁶⁴, il peut voiler une hiérarchie structurante implicite des arts du spectacle vivant où théoriquement le corps confinerait le théâtre, sinon au rituel, à la danse ou au cirque pour justement avoir rejeté « le drame, le logocentrisme, bref, la primauté du texte et du sens »⁶⁵. Considérer ainsi le théâtre serait susceptible d'évoquer ce que Jean-Jacques Pauvert nommait « le vrai problème de la censure », c'est-à-dire : « le mérite littéraire »⁶⁶.

Plus la corporéité ou le *bios*, dans le sens du metteur en scène Eugenio Barba, est présent, plus la forme spectaculaire se trouve au bas de l'échelle des arts du spectacle vivant. Toutefois, et pour éviter l'écueil qui serait de considérer là naïvement une textophobie comme une réponse perpendiculaire à la sexophobie, rappelons que dans le cas de Jan Fabre par exemple, « l'incarnation du texte » est « indispensable »⁶⁷, bien qu'apparemment peu prédominante, et peut-être autant chez Rodrigo Garcia⁶⁸. De même que l'iconotrash n'oblitére pas l'image, au contraire, le textotrash ne rejette pas le texte ou le littéraire, mais n'inféode pas non plus le vivant au littéraire ou à une vision dite aristotélicienne du théâtre.

La culture picturale source du théâtre obscène est très efficiente. Dans les œuvres d'artistes évoqués, les corps performant en images inspirées d'œuvres plastiques, anciennes parfois, qui prolifèrent surabondamment au détriment de la littérature en costume. Images par distinction des visibilités⁶⁹, dans la mesure où le régime visuel est ici le plus souvent savamment construit en s'appuyant sur ces classiques de l'histoire de l'art, de manière, certainement, à y déceler, ou

60 Fabienne Pascaud, « Avignon : Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût », *Télérama*, 11 juillet 2016, [en ligne] <https://www.telerama.fr/scenes/angelica-liddell-la-provocation-jusqu-au-degout,145034.php> [consulté le 02/11/22].

61 Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. Libelles, 2007.

62 Serge Proust, 2015, « Pourquoi le nu s'invite sur les plateaux », *Théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*, 3, 2015, p. 58-59.

63 Bernard Andrieu, *La peur de l'orgasme*, Neuilly-lès-Dijon, Le Murmure, coll. Borderline, 2013.

64 Yves Lorelle, *Le corps, les rites et à la scène, des origines au XX^e siècle*, Paris, L'Amandier, coll. Théâtre, 2005.

65 Muriel Plana, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012, p. 237-238.

66 Youl Belhomme, *L'Enfer du sexe, roman pornographique, précédé. Du vrai problème de la censure par Jean-Jacques Pauvert*, Paris, J.J. Pauvert, 1971.

67 Jongy, Béatrice, « Jan Fabre : le sang de l'artiste. Étude comparée de *Sanguis / Mantis* et de *Je suis sang* », in : Antonio Domínguez Leiva et Sébastien Hubier (dir.), *Délicieux supplices. Érotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, p. 363.

68 Laurent Berger (dir.), « Rodrigo Garcia », *Théâtre Public*, 220, 2016.

69 Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2003.

pas, quelques significations. Le revers de cette exubérance des images serait leur destruction continuelle, en vue de leur reconstruction, Jérôme Bosch chez Jan Fabre par exemple. Les images obscènes charnellement performées et les bribes textuelles à entendre à travers elles recèleraient des propos tenus pour blasphématoires, d'autant plus qu'elles s'incarnent dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

Depuis longtemps, l'Église s'est arrangée avec la nudité érotique dans l'art⁷⁰, pas toujours dans le sens le plus « catholique »⁷¹. Mais au-delà d'Avignon, ces mêmes œuvres déchaîneraient les foudres de quelques extrémistes. En effet, trente-deux extrémistes furent condamnés pour avoir interrompu *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Castellucci au Théâtre de la Ville, à Paris, en 2011. Tandis que Rodrigo Garcia mis en procès par l'Agrif (Alliance générale contre le racisme et pour le respect de l'identité française et chrétienne) pour *Golgotha Picnic*, au Théâtre du Rond-Point, également à Paris en 2011, sorti du tribunal correctionnel de Paris avec le verdict, qu'en qualité de metteur en scène, il n'avait à soumettre la liberté de création à aucune censure religieuse, morale ou contraire à l'échange de pensée en démocratie.

Transversal aux œuvres des artistes scandaleux, et révélateurs d'une éventuelle « pornophobie » du public avignonesque et d'autres extrémistes, donc : le « corps explicite en performance »⁷². Mais quel corps explicite ? Si l'on s'en tient aux œuvres de Jan Fabre, de Romeo Castellucci et d'Angélica Liddell, avec l'objectif de repérer à travers quelques écrits théoriques concernant leurs œuvres une spécificité du corps, l'on considère que le corps obscène « fabrien » est « laboratoire », corps « contraint », « séquestré », « dénudé », « souillé », « supplicié », « scarifié », « ouvert », « pénétré », « libéré du carcan de l'identité », hybridé (« mi-poupée mi-humain, mi humain mi animal »), « lieu de passage et de métamorphose »⁷³. Tandis que, chez Romeo Castellucci, le corps est « matière », « touché par la maladie », « handicapé », « hors normes », « obèse », « coupé », « amputé », « livré aux chiens », « stigmatisé », etc.⁷⁴. Enfin, le corps, chez Angélica Liddell, est « temple païen », « composite », tantôt « esthète », « combattif », « fort » et « viril », « efficace » et « rapide », « conduit à des états limites »,

70 Élika de Halleux et Marianne Lora (dir.), *Nudité sacré. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.

71 Myriam Deniel-Ternant, *Une histoire érotique de l'Église*, Paris, Payot, 2021.

72 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 2006 (1997).

73 Béatrice Jongy, « Jan Fabre : le sang de l'artiste. Étude comparée de *Sanguis / Mantis* et de *Je suis sang* », in : Antonio Domínguez Leiva et Sébastien Hubier (dir.), *Délicieux supplices. Érotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, p. 349-365 ; Sophie Rieu, « Prenez, ceci est mon corps. L'érotisme comme don dans l'œuvre de Jan Fabre », in : Pierre Philippe-Meden (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretiens, coll. Les anthropopages, 2015, p. 183-192 ; Nancy Delhalle, *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Théâtre et société, 2017.

74 Franco Quadri, « Ce livre », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 22-25 ; Frie Leysen, « "Dans ma tête, tout est confus. Donc, tout va bien !" », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 26-27 ; Alan Read, « Enfance, animaux et automates », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 28-31 ; C. Ventrucci, « Cicatrices d'une habituée du théâtre », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 32-33 ; Jacques-Alain Miller, « Un costume de peau. Entretien avec Roméo Castellucci », *La cause du désir*, 91, 2015, p. 5-6 ; Marie-Hélène Brousse, « Castellucci, le théâtre des objets », in : Christine Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et psychanalyse. Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretiens, coll. Champ théâtral, 2016, p. 288-292 ; Amandine Mercier, « Quand la voix se fait chair : les créations de la *Societas Raffaello Sanzio* », in : Pierre Longuenesse, « *Corps musical* » dans *le théâtre des XX^e et XXI^e siècles. Formes et enjeux*, Arras, Artois Presses Universitaires, coll. Études littéraires. Corps et voix, 2020, p.183-193.

tantôt « blessé », « pathétique », « modelé par le malaise », « déviant » et « inadapté »⁷⁵. La sur-adjectivisation des œuvres d'artistes étudiés dans le champ des études théâtrales montrent la diversité du corps chez chacun, tantôt exténué, détruit, en posture d'inclusion ou en gloire.

Parler du corps obscène aujourd'hui avec une dimension morale de la pornographie renvoie aussi souvent à une vision réductionniste de la corporéité — corps en tant qu'objet, ou pire : corps-discours. Aussi conviendrait-il de l'appréhender dans la perspective « pornologique »⁷⁶ du « corporo-centrisme » du philosophe Georges Molinié pour lequel « [d]u mépris du corps », celui-ci revient « par un retournement, au respect du corps [...] comme dimension absolue de la personne humaine, comme l'humanité non pas saisie, mais plutôt saisissante, dans la manifestation pure et totale de son intégrité. »⁷⁷. Toutefois, sans doute est-il nécessaire de les contextualiser, les scènes scandaleuses voire obscènes d'Avignon référencées par Céline Leclère sont antérieures à #MeTooThéâtre et #BalanceTonCirque ou même, alors que s'écrit cet article, au verdict du tribunal correctionnel d'Anvers condamnant Jan Fabre à dix-huit mois de prison avec sursis pour agression sexuelle :

Ses excuses, tardives, formulées par écrit, invoquant sa liberté créatrice n'auront pas suffi : le chorégraphe et plasticien flamand Jan Fabre a été condamné à une peine de prison de dix-huit mois avec un sursis de cinq ans par le tribunal correctionnel d'Anvers, vendredi 29 avril. L'artiste de 63 ans était absent, comme lors des deux premières audiences du procès que lui ont intenté onze anciennes danseuses de sa compagnie, Troubleyn. Le tribunal a estimé que la moitié des accusations étaient insuffisamment prouvées, ou prescrites, mais il a retenu un cas d'agression sexuelle et cinq autres de violences et humiliations, des faits qui se sont déroulés entre 2012 et 2015. « [...] Le juge a estimé que M. Fabre avait créé, durant des années, un environnement de travail nuisible, hostile et insultant. »⁷⁸.

Elles sont antérieures aussi à la première traduction en France de l'ouvrage de Linda Williams : *Screening sex*, tête de proue de l'introduction des *pornstudies* en France⁷⁹ renouvelant le regard porté dans l'Hexagone sur les « cultures pornographiques »⁸⁰. De même que le numéro #711 du magazine *L'Oeil* daté d'avril 2018 titrait sur l'image sélectionnée pour couverture : *Un marché aux esclaves romains* (Gérôme, 1884) : « Choquant ? Pourquoi ce tableau ne pourrait plus être peint aujourd'hui ? », les articles théoriques en études théâtrales constituant notre corpus sur le Living Theatre ou sur Jan Fabre, entre autres, s'écriraient-ils avec autant d'enthousiasme après #MeTooThéâtre ? Pour les années 2000, les scandales d'Avignon constitueraient-ils un

75 Emmanuel Garnier, « Rapports de force dans *Yo no soy bonita* », in Hélène Beauchamp et Muriel Plana, *Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et l'image*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, coll. Écritures, p. 225-234 ; Hélène Beauchamp, « Sarah Kane / Angélica Liddell : violence compassionnelle et éthique du théâtre », in Florence Thérond, *La Violence du quotidien. Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Laverune, L'Entretemps, coll. Théâtre et Cinéma, 2014, p. 229-244 ; Marga Auré, « Angélica Liddell : "corps parlant" au théâtre du réel », in Christine Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et psychanalyse. Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2016, p. 291-300 ; Véronique Lemaire, « Corps et pouvoir ou "le corps du temps". À propos de *El Año de Ricardo* d'Angélica Liddell », *Études théâtrales*, 66, 2017, p. 86-94 ; Jonathan Châtel, « *Tout le ciel au-dessus de la terre* d'Angélica Liddell : Une mise en scène de la "mère morte" », *Études théâtrales*, 66, 2017, p. 140-147.

76 Sébastien Hubier, *Pornologie*, Neuilly-lès-Dijon, Le murmure, coll. Borderline, 2021.

77 Georges Molinié, *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006, p. 28-34.

78 Jean-Pierre Stroobants, « Jan Fabre condamné pour agression sexuelle et violences, l'avenir de sa troupe compromis », *Le Monde*, 29 avril 2022, [en ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/29/jan-fabre-condamne-pour-agression-sexuelle-et-violences-l-avenir-de-sa-troupe-compromis_6124208_3246.html [consulté le 02/11/22].

79 Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capricci, 2014 (2008).

80 Florian Vörös (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des pornstudies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015 ; François-Ronan Dubois, *Introduction aux Porn Studies*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2014.

pic émergeant de préoccupations anthropo-socio-politiques dont la presse se fera le relais tant pour le monde de l'art que du spectacle vivant ? Les enjeux de l'obscène dans le théâtre et le spectacle vivant appelleraient-ils à une réévaluation du théâtre, et à travers lui des *performing arts*, au prisme d'#MeToo. Pensons également à l'impact de la pandémie COVID-19 dans la création de formes nouvelles de militances, chez Aimée Fleury par exemple dont les tirages photographiques de la série « M'auto » produits lors du confinement n°3 à Nice en 2021, donnés sans contrepartie, avaient « pour but de développer la persistance rétinienne du public à l'agentivité féminine et à des esthétiques militantes qui représentaient la sexualité humaine hors du male gaze »⁸¹.

L'OBSCÈNE VIVANT, ET APRÈS ?

L'obscène est le corps tabou dans une histoire ancienne de la littérature théâtrale s'incarnant en public artistiquement dans les années cinquante, soixante du vingtième siècle, par l'érotisme radical d'artistes femmes des *performing arts* qui fertilisent le spectacle vivant aux États-Unis, au Japon, en France... Notion politico-esthétique de la stimulation plus que de la simulation, l'obscène du spectacle vivant est moins aujourd'hui catégorie que puissance d'action du jouir éclatant dans la diversité d'esthétiques militantes artistes queerisées : esthétique new burlesque, esthétique de la masturbation, esthétique éjaculatoire, esthétique de l'outrage, esthétique de l'émancipation... Institutionnalisé aujourd'hui thématiquement auprès d'étudiants normaliens, l'obscène continue de faire scandale pour son caractère foncièrement iconotrash et textotrash auprès de publics pornophobes de grands festivals et au-delà des catholiques extrémistes en carence orgasmique. Appréhender le corps obscène performant en situation spectaculaire à travers la notion de rituel dans une vision évolutionniste du théâtre ou pour une hiérarchisation des arts du spectacle vivant (cirque, danse, théâtre) est une censure opérée par le mérite littéraire et théâtral. Celui-ci appelle donc à une réflexion critique s'appuyant sur les repères épistémologiques récents en France des *pornstudies*, de la pornologie et de l'éroscénologie générale. Le recours à ces perspectives scientifiques interdisciplinaires d'étude des esthétiques d'incarnation obscène des cognitions du sexe et de la sexualité est vital quand l'érotique de la scène engendre des dérives sexuelles.

Pierre Philippe-Meden
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Retrouvez la version en ligne gratuite
ou ses contenus additionnels



81 « M'auto est une lutte sous forme de plaisir actif pour la diffusion d'une esthétique intimiste de l'érotisme féminin. » Inscriptions sur une affiche du projet de Aimée Fleury (coll. privée).

ROMEO CASTELLUCCI, PIPPO DELBONO : OBSCÈNE, SCANDALE ET ÉMOTION

Pierre Katuszewski

Romeo Castellucci, né en 1960, à Cesena, est un metteur en scène italien qui, après des études à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne, en scénographie et en peinture, crée la *Societas Raffaello Sanzio*¹ en 1981 avec sa sœur Claudia, sa femme Chiara Guidi et le frère de celle-ci, Paolo Guidi. À propos de leur travail, Claudia Castellucci déclare : « Notre théâtre est obscène au sens étymologique du terme, il doit ébranler physiquement le spectateur. [...] La tragédie hellénique dissimulait les épisodes les plus horribles derrière un voile. La tragédie romaine, elle, montrait tout. C'est ce que nous faisons. »²

En plus d'ébranler les spectateur·rice·s, plusieurs spectacles de la *Societas*, notamment ceux mis en scène par Romeo Castellucci, provoquent le scandale et de vives critiques. Ce fut le cas de *Sul concetto di volto ne figlio di Dio*, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* créé en 2011 où un acteur joue un père incontinent : une matière marron s'écoule de la couche qui constitue son seul costume, son fils le lave, la scène est répétée à plusieurs reprises. Puis des enfants souillent de jets d'encre un tableau d'Antonello di Messina représentant le visage du Christ projeté sur un écran en fond de scène³. Des groupes activistes de catholiques intégristes ont ainsi interrompu plusieurs représentations.

Dans deux de ses créations précédentes, *L'Orestea (una commedia organica?)* en 1995 et *Giulio Cesare* en 1997, il emploie des acteur·rice·s aux physiques atypiques comme deux actrices et un acteur anorexiques, un acteur sans bras ou encore un autre laryngectomisé. Ces corps qui ont pu choquer une partie du public et de la critique sont de ceux que l'on ne montre pas habituellement sur les scènes de théâtre.

Pippo Delbono, metteur en scène également italien, est né à Varazze en 1959. Après sa rencontre avec l'acteur exilé argentin Pepe Robledo, ils suivent tous les deux une formation à l'Odin Teatret, fondé par le grand pédagogue Eugenio Barba⁴, puis ils fondent la *Compagnia Pippo Delbono* en 1987⁵. Pippo Delbono réalise également plusieurs films et est l'auteur de plusieurs ouvrages, notamment sur le jeu de l'acteur·rice⁶. Il y décrit sa façon très particulière de faire travailler ses acteur·rice·s, son fameux *training* qu'il élabore à partir de son expérience à l'Odin Teatret et des traditions orientales. Pippo Delbono et Pepe Robledo travaillent aussi avec Pina Bausch en 1987, la chorégraphe allemande influencera ainsi leur esthétique. Pippo Delbono a à son actif une vingtaine de spectacles qui ne cessent de saisir les publics, des spectacles qui eux aussi divisent et suscitent des réactions vives.

1 Site de la compagnie, [en ligne] <https://www.Societas.es/?lang=en> [consulté le 02/11/22].

2 Entretien avec Alexandre Demidoff, *Le Temps*, 28 mars 2003, [en ligne] <https://www.letemps.ch/culture/claudia-castellucci-theatre-obscene-ebanler-physiquement-spectateur> [consulté le 02/11/22].

3 Le tableau s'intitule *Salvator Mundi*, il date de 1465.

4 Pour obtenir des informations sur l'Odin Teatre cf. le site de la compagnie, [en ligne] <https://odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba> [consulté le 02/11/22].

5 Site de la compagnie, [en ligne] <https://www.pippodelbono.it> [consulté le 02/11/22].

6 Pippo Delbono, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

En effet, depuis la création de la compagnie et au fur et à mesure des rencontres, la troupe s'agrandit et accueille en son sein plusieurs acteurs aux corps qui font partie de ceux dont la présence sur scène reste exceptionnelle, comme Gianluca Ballarè atteint du syndrome de Down, Bobò que Pippo Delbono fait sortir de l'hôpital psychiatrique où il a passé plus de quarante-cinq années car il était sourd, muet et microcéphale, ou Nelson Larriccia, un ancien sans domicile fixe au corps très maigre rencontré dans les rues de Naples.

Ces corps sont « ob-scènes », au sens de ce qui doit rester hors de la scène. Et ils le sont doublement puisqu'hors des scènes, ils sont invisibilisés, discriminés et peu considérés. Les faire apparaître sur les scènes choquent les spectateur·rice·s, sans doute parce qu'il·elle·s n'ont même pas l'habitude d'y prêter attention dans leur vie quotidienne. Les mettre ainsi en lumière, n'est-ce pas révéler et « dénoncer un état du monde, un état culturel et social encore enlisé dans des tabous »⁷ ? Ces corps qui doivent rester hors de la scène de théâtre, mais qui sont aussi hors scène/ob-scènes hors de la scène, c'est-à-dire hors des théâtres, sont présentés sans faux semblants, dans leur matérialité brute, parfois même nus.

Ainsi, et malgré des esthétiques très différentes, Romeo Castellucci et Pippo Delbono ont comme point commun de présenter sur scène des corps non normés, atypiques, des corps qui percutent la sensibilité des spectateur·rice·s tant il est inhabituel de les exhiber sur les scènes de théâtre et tant ils sont très invisibilisés dans nos sociétés. Des corps obscènes parce que ces metteurs en scène montrent ce qui d'ordinaire reste confiné dans des espaces privés et est relégué aux marges de la société.

Un autre point commun rassemble les deux metteurs en scène : nés tous les deux à la même époque, ils font souvent référence d'une façon ou d'une autre à Pier Paolo Pasolini, figure centrale de l'Italie des années 1960 et 1970. Pasolini fut lui aussi constamment taxé d'obscénité, dans sa vie privée mais aussi à cause de ses œuvres, notamment cinématographiques et romanesques. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les procès qu'il eut à affronter pour ensuite examiner, dans un second temps, de quelle façon nos deux metteurs en scène italiens contemporains ont suscité eux aussi à plusieurs reprises le scandale pour ce qu'on pourrait nommer des formes d'obscénité, notamment à cause des corps de leurs acteur·rice·s et, pour Romeo Castellucci, de scènes qui ont pu être assimilées au blasphème. En effet, s'il est rare de nos jours de renvoyer des artistes devant les tribunaux pour leurs créations, les attaques virulentes contre certains de leurs spectacles ne sont pas sans rappeler les procès attentés à Pasolini. Pourtant, les deux metteurs en scène italiens ne peuvent pas être taxés de pornographie et n'ont pas un engagement politique public et une notoriété qui peuvent expliquer les procès attentés à Pasolini. Ici, ce ne sont plus des actes sexuels entre deux ou plusieurs personnes qui sont critiqués, mais le simple fait de présenter des personnes qui ne sont habituellement pas présent·e·s sur les scènes.

Comment peut-on expliquer les réactions provoquées par la monstration d'acteur·rice·s aux corps hors des normes établies ? La « panique morale » qui enserré nos sociétés, pour reprendre le titre d'un ouvrage du philosophe Ruwen Ogien⁸, n'atteindrait-elle pas là les scènes de théâtre ?

7 André Habib, « Remarques sur une réception impossible : *Salò* et *La Grande bouffe* », article daté du 4 janvier 2001, publié dans *HorsChamp*, novembre-décembre 2020, [en ligne] <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article37#nb40> [consulté le 02/11/22].

8 Ruwen Ogien, *La Panique morale*, Paris, Grasset, 2004.

PIER PAOLO PASOLINI ET SES PROCÈS

Pier Paolo Pasolini fut donc conduit à de nombreuses reprises devant les tribunaux, plus d'une trentaine de fois, le plus souvent pour blasphème et/ou obscénité. Nous prendrons un exemple dans sa production cinématographique afin d'examiner les raisons pour lesquelles il fut assigné en justice.

L'exemple le plus emblématique est ainsi son film *Théorème*⁹ (1968) qui a été à la fois encensé, il reçut plusieurs prix (le prix d'interprétation pour Laura Betti à la 29^e Mostra de Venise et, plus surprenant, le prix de l'Office Catholique International du Cinéma qui lui fut finalement retiré¹⁰), mais qui subit aussi les déchainements de nombreux journalistes et d'une partie de l'Église catholique. Nous sommes en 1968 et les critiques portent en partie sur l'aspect idéologique et politique du film¹¹. Une autre partie des critiques émanent de la sphère religieuse, même si certains membres du clergé défendent le film. Ainsi, l'assimilation à un Dieu d'un beau jeune homme qui perturbe l'ensemble des membres d'une famille bourgeoise, du père aux enfants, en passant par la bonne, en leur faisant l'amour, choqua jusqu'au Vatican¹².

Au-delà de l'aspect blasphématoire qui fut reproché à Pasolini, la question du corps et du nu masculin est centrale. Selon Otello Lupacchini qui relate la polémique dans un article de *Il fatto quotidiano* :

Dans tous les cas, *Teorema* fut un choc : on y trouve un mixte d'Éros et de Religiosité. Pour la première fois, un nu masculin intégral, celui de Terence Stamp, était montré à l'écran, dans un film qui se défendait de faire de la pornographie : Pier Paolo Pasolini entendait exprimer la sacralité du corps. Le scandale que ce nu a provoqué, en somme, était là pour montrer à quel point la vue de ce qui se donne pour authentique était insoutenable [...].

Il reprend ensuite une partie de la critique qui parut dans le quotidien du service d'information du Vatican, le 13 septembre 1968 :

Le jugement du journal *Osservatore romano* sur *Teorema*, publié le 13 septembre 1968 était tranchant : "la métaphore bouleversante par laquelle on a voulu représenter le problème de la rencontre avec une réalité qui voudrait symboliser une transcendance est minée dans ses fondements par la conscience freudienne et marxiste [...]. L'hôte mystérieux n'est pas la figure

- 9 Adapté du roman homonyme, le film est résumé ainsi dans un article qui explicite le passage du roman au film : « 1968. Une famille de la riche bourgeoisie milanaise reçoit un jeune invité mystérieux et sensuel, qui a des rapports sexuels avec chaque membre de cette famille. Son départ provoque la désagrégation du noyau familial, et plonge chaque personnage, à l'exception de la domestique, dans une profonde crise existentielle. Du roman au film, *Théorème* est la démonstration de l'irruption violente du sentiment du sacré, dans une société aux valeurs fictives, où l'homme se déréalise. L'image du désert apparaît emblématique dans la construction de la parabole pasolinienne du sacré », in Vogin Magali, « Quand la mauvaise conduite triomphe des bonnes manières. Le désert de la conscience dans *Théorème* de Pasolini : du roman au film », *Italies*, 11, 2007, [en ligne] <http://journals.openedition.org/italies/1152> [consulté le 02/11/22].
- 10 Octroyé par Marc Gervais, un jésuite canadien qui admirait Pasolini, le pape Paul VI fit annuler cette décision.
- 11 Nous renvoyons à l'article de Christel Taillibert, cf. note 14, qui expose et cite les différentes critiques qui sortirent à l'époque. Nous nous focaliserons sur les critiques émanant du monde religieux, en lien avec l'obscénité.
- 12 René de Ceccatty : « Pasolini résumait lui-même l'histoire comme une "histoire religieuse : un Dieu qui arrive dans une famille bourgeoise : beau, jeune, fascinant, les yeux bleus. Et il aime tout le monde". [...] Pasolini a résumé plusieurs fois son film : "Il s'agit de l'arrivée d'un visiteur divin dans une famille bourgeoise. Cette visitation met en l'air tout ce que les bourgeois savaient d'eux-mêmes ; cet invité est venu pour détruire" », René de Ceccatty, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Roquecor, Éditions du Scorff, 1998, p. 107.

d'un être qui libère et affranchit l'homme de ses tourments existentiels, de ses limites et de ses impuretés, mais c'est presque un démon"¹³.

C'est finalement un avocat romain, Enrico Bianioni, qui

porte plainte contre le film, exigeant la destruction du négatif ainsi que la saisie des copies destinées à l'exportation. Sa requête va même plus loin puisqu'il demandait ni plus ni moins l'arrestation de Pasolini et de son producteur... Il les accuse en effet d'obscénité, invoquant "différentes scènes de rapprochement charnel dont certaines sont particulièrement lascives et libidineuses, ainsi que les descriptions des rapports homosexuels entre un invité et un membre de la famille qui l'accueille"¹⁴.

Le procès s'ouvre le 26 octobre 1968 pour « délit de publication obscène ». Pasolini sera acquitté et le Président du Tribunal déclara : « Le bouleversement que m'a causé *Théorème* n'est nullement sexuel, il est essentiellement idéologique et mystique. Comme il s'agit incontestablement d'une œuvre d'art, elle ne peut pas être suspecte d'obscénité. »¹⁵ Pour le Président du Tribunal, une œuvre d'art ne pourrait donc pas être jugée avec les mêmes critères qui pourrait s'appliquer à des faits qui auraient lieu dans la réalité.

Le débat est vaste et il ne s'agit pas de le développer ici. Deux éléments de cette polémique permettent cependant de faire le lien avec Romeo Castellucci et Pippo Delbono. Le rapport à la religion tout d'abord, puisque Romeo Castellucci, comme Pasolini, y fait très souvent référence dans ses spectacles et que lui aussi a été à plusieurs reprises accusé par des groupes intégristes d'attaquer la religion. À cela, Romeo Castellucci répond :

La montée des intégrismes me surprend en tant qu'artiste, mais surtout comme citoyen. J'ai vécu l'expérience des intégrismes catholiques par rapport à la pièce *Sur le concept du visage du Fils de Dieu*, alors que je croyais être proche de la sensibilité catholique et loin du blasphème. N'oublions pas que le Christ a été crucifié parce qu'il a été jugé blasphémateur. Il ne faut jamais tomber dans la simplification, elle mène à la violence. Dieu est, par définition, "celui qui manque". C'est celui qui a laissé sa place à la création parce qu'il est absent, il n'est pas là, il nous ignore.

Il poursuit en faisant référence à Pasolini :

Le lien entre l'art et la religion s'est perdu en Occident au XIX^e siècle : quand l'Église, comme l'a expliqué le cinéaste et poète Pier Paolo Pasolini, a trop versé dans la communication, le spectacle. Quand elle a perdu l'esprit. Le religieux occidental est alors devenu stéréotypé, consolatoire. Aujourd'hui, la religion a perdu sa capacité de poser des questions, et l'art a pris sa place¹⁶.

L'art se serait donc substitué à la religion dans sa capacité à poser des questions et Castellucci réintègre la religion dans ses spectacles par l'intermédiaire d'images y faisant référence plus ou moins explicitement afin de recréer des liens entre art et religion.

La focalisation sur les corps constitue le deuxième élément qui lie Pasolini aux deux metteurs en scène italiens. Romeo Castellucci et Pippo Delbono, que cela soit en référence à la religion ou pas, choquent à cause des corps qu'ils montrent sur scène comme Pasolini choqua avec un acteur nu dans *Théorème* : Romeo Castellucci qui dans certains spectacles a fait intervenir des

13 [en ligne] <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/09/13/pasolini-50-anni-fa-veniva-sequestrato-per-obscenita-teorema-il-film-che-sconvolse-venezia/4622888/> [consulté le 02/11/22]. Nous traduisons.

14 Christel Taillibert, « *Théorème* (Pier Paolo Pasolini, 1968) », in : Gérard Camy (dir.), *Cinquante films qui ont fait scandale*, CinémaAction, 103, Corlet, 2002, p. 5. Le numéro de la page correspond à l'article téléchargeable [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02190538/document> [consulté le 02/11/22].

15 *Ibid.*

16 Cité dans Michelle Chanonat, « Castellucci, la beauté du chaos », *Jeu*, 158, 2016, p. 72-75. L'extrait cité se trouve p. 75.

personnes obèses, anorexiques, très grand et mince ou encore avec une trachéotomie ou sans bras, provoquent les habitudes, et Pippo Delbono avec ses acteur-ric-e-s en situation de handicap physique et mental ou bien marqué-e-s par les difficultés de leur parcours de vie.

ROMEO CASTELLUCCI : BLASPHEME ET CORPS OBSCÈNES

Depuis le début de leur travail, les membres de la *Societas* sont guidé-e-s par un principe qui engage leurs créations : l'iconoclastie. Dans *Les Pèlerins de la matière*, ouvrage réunissant différents articles, Claudia Castellucci définit l'iconoclastie de la façon suivante :

"Iconoclastie" ne signifie pas "an-icône", ni "sans-icône", mais je "casse l'icône". [...] L'iconoclastie est une force qui s'inscrit en compétition – par une rupture – avec une puissance formidable. L'iconoclastie ne montre pas un mur blanc, ni une rupture de quelque chose dont on ne sait plus ce que c'est, mais une image qui porte le signe de cette rupture et qui est en compétition, en puissance, avec celle d'"avant". *Ce qu'il y avait avant n'est plus là* : voilà ce que dit l'iconoclastie¹⁷.

Une des ruptures que nous pouvons identifier dans le travail de Romeo Castellucci se situe du côté de la tradition théâtrale. En effet, il ne fait pas incarner des personnages à ses acteur-ric-e-s dans le sens où il-elle-s ne jouent pas des personnages qui interagiraient avec d'autres personnages selon une histoire fictive écrite par un-e auteur-ric-e, même quand il met en scène des adaptations de textes du répertoire comme *L'Orestie* d'Eschyle ou *Jules César* de William Shakespeare. Ou plutôt, et c'est ce qui dérange sans doute une partie des spectateur-ric-e-s, ses mises en scène ne sont pas focalisées sur le texte mais sur la création d'images en rupture avec ce que la grande majorité des spectateur-ric-e-s de théâtre attendent quand il-elle-s assistent à une représentation¹⁸. En effet, si certains spectacles de Romeo Castellucci sont créés à partir de textes, le but n'est pas d'en donner une interprétation, une lecture qui serait transmise aux spectateur-ric-e-s grâce à des signes scéniques, mais de produire des images qui les provoquent et qui portent donc en elles les signes d'une rupture. L'image est au centre des créations de la *Societas*, des images créées avec tous les moyens scénographiques utilisables au théâtre, lumière, éléments de décors, sons, etc., et surtout avec les corps des acteur-ric-e-s.

Ainsi, plusieurs spectacles de Castellucci ont suscité des critiques virulentes. Trois d'entre eux ont été particulièrement visés. Le premier, déjà évoqué, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* a été créé en 2010. Les représentations au théâtre de la Ville à Paris, et dans d'autres villes où le spectacle a été présenté, ont été perturbées par des fondamentalistes catholiques qui taxent le spectacle d'être « obscène et blasphématoire »¹⁹. La description par un journaliste de *l'Humanité* permet de comprendre aisément pour quelles raisons :

17 Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 23-24. L'autrice souligne.

18 Sur la question du traitement du texte chez les Castellucci, cf. Bruno Tackels, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 27-31.

19 « Dans un communiqué, il [le secrétaire général de l'Institut Civitas] se félicite "de constater que dès la première représentation de ces spectacles obscènes et blasphématoires à Paris, l'indignation des chrétiens se manifeste avec dignité et fermeté et néanmoins sans excès, malgré tout ce que peut écrire une certaine presse spécialisée dans la désinformation. Des jeunes gens issus de mouvements divers ont démontré qu'une belle jeunesse pouvait se coaliser pour défendre l'honneur du Christ à travers une grande réaction spontanée qui s'étendra, je l'espère, de jour en jour" », cité dans « Des fondamentalistes s'attaquent au théâtre de la Ville », *L'Humanité*, 23 octobre 2011. L'auteur de l'article n'est pas indiqué, [en ligne] <https://www.humanite.fr/des-fondamentalistes-chretiens-sattaquent-au-theatre-de-la-ville> [consulté le 02/11/22].

Sur la scène [...], apparaît un grand vieillard (Gianni Plazzi) soutenu par deux servants de scène. On le pose devant le poste de télévision. Un homme dans la quarantaine (Sergio Scarlatella), qu'on identifie aisément comme son fils prêt à partir au travail, lui fait avaler des cachets. Soudain le père fait sur lui. Une tache marron dans le dos de son peignoir en témoigne. Le fils le déshabille, le lave méticuleusement. Une odeur de pisser et de merde gagne la salle. Des gens sortent. Pas beaucoup. Le père se vide à nouveau. Le fils recommence d'effectuer la toilette du vieillard, lequel pleure, honteux, avant de souiller délibérément son lit en y versant le contenu d'un récipient qu'on peut croire rempli de ses déjections. [...] Maintenant le fils n'est plus là, le père, immobile, est assis sur son lit. Dans la pénombre, des enfants envahissent la scène. [...] Tirant de leurs sacs à dos des jouets en forme de grenades, ils bombardent l'image du Christ (tableau d'Antonello da Messina, XV^e) dans un grand bruit de guerre. À leur sortie, le visage de Jésus peu à peu se lézarde, se creuse, s'efface par plaques, jusqu'à ce qu'apparaissent en lieu et place les mots : "You are (not) my sheperd" (tu (n') es (pas) mon berger).

Le but est bien d'« ébranler physiquement le spectateur » conformément au projet des Castellucci ; ici, avec les images mais aussi avec des odeurs.

Au-delà de la question des intégristes, qui suscita encore récemment en 2018 une interdiction par le Préfet de la Sarthe que des enfants jouent dans la dernière scène du spectacle, l'incontinence du père et les odeurs diffusées dans la salle ont provoqué de vives réactions de spectateur-riche-s.

Qu'est-ce qui se joue ici ? Ruwen Ogien, dans *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, s'étonne que des actes naturels, comme la défécation que personne ne réprime dans la sphère privée, soient objets de choc lorsqu'ils sont présentés sur une scène de théâtre, alors que des choses que l'on trouverait

répugnantes quand elles sont faites en réalité (torturer quelqu'un à mort pour obtenir son numéro de carte bleue, le découper à la tronçonneuse pour savoir où il cache sa cocaïne, etc.) [...] on peut [les] trouver intéressantes, fascinantes, excitantes, et mêmes admirables lorsqu'elles sont représentées par des écrits, des images ou simulées par des acteurs²⁰.

Ici encore la question de la représentation et de l'art se pose. L'exposition sur une scène d'actes quotidiens mais réservés à la sphère intime n'auraient pas lieu d'être sur une scène. Pourtant, ils ne sont bien évidemment pas réalisés réellement, mais imités et signifiés, avec la matière marron qui s'écoule de la couche du père, et des odeurs. Sans doute que les spectateur-riche-s de théâtre n'ont pas pour habitude d'assister à de telles scènes, mêmes représentées, alors que les actions les plus violentes dans des médias comme la télévision, le cinéma ou internet sont leur lot quotidien.

Les deux autres spectacles qui ont défrayé la chronique sont donc *Giulio Cesare* et *L'Oresteia* (*una commedia organica*?). Ici, les réactions négatives s'appliquent à la simple exhibition de corps que l'on peut à nouveau qualifier d'« obscènes » dans le sens de corps desquels nos regards se détournent le plus souvent quand on les croise dans la vie.

Dans le premier spectacle, Marc-Antoine est joué par un acteur laryngectomisé, César et Cassius par deux femmes aux corps anorexiques, et Brutus, par un homme anorexique. Dans le second spectacle, Apollon est joué par un acteur sans bras, Clytemnestre et Électre par des actrices aux corps obèses, Agamemnon par un acteur trisomique, Oreste par un acteur rachitique. Ces corps sont en outre bousculés, et le mot est faible, comme l'indique Léna Martinelli sur le site de *France Culture* : « Certaines séquences sont à la limite du soutenable, peuvent choquer. Toutefois, aucune image n'est gratuite, ni le revolver dans ce halo de lumière

20 Ruwen Ogien, *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine, 2007, p. 58.

sépulcrale, ni la chair ensanglantée, ni l'obèse Clytemnestre qui se fait fouetter, ni cet Apollon à moignons, ni les fascinants testicules d'un Oreste rachitique »²¹.

Ainsi, il ne suffit pas que les images soient justifiées pour susciter l'adhésion. N'est-ce pas la façon de présenter ces corps sur scène qui entraîne des attaques frontales et des réactions très fortes ? En proposant des spectacles hors du paradigme aristotélicien de la représentation, puisque le metteur en scène montre et fait jouer ces corps sans en passer par la médiation de la représentation²², Romeo Castellucci crée une confrontation directe entre les acteur-ric-e-s et les spectateur-ric-e-s. Aucun filtre ou faux semblants ne viennent s'immiscer entre eux-elles. Ce qui provoque les sens des spectateur-ric-e-s, en particulier avec les voix des acteur-ric-e-s, exacerbées, amplifiées ou poussées jusqu'aux cris et avec leurs corps souvent nus ou à moitié nus.

Le metteur en scène empêche ainsi l'instauration d'une distance brechtienne qui permettrait un regard éloigné et critique sur ce à quoi il-elle-s assistent. Les réactions sont épidermiques pourrait-on dire, comme si la peau des spectateur-ric-e-s était à vif, écorchée par la disparition de la protection que peut constituer le voile de la représentation. Pour certain-e-s, c'est le rejet, pour d'autres, comme Bruno Tackels, « cette violence intimée au public n'est pas destructrice, elle est au contraire adoucissante, et presque apaisante »²³. Ces formes de violence provoquent donc des émotions fortes et c'est à ce niveau-là que les dissensions apparaissent viscéralement, sans doute parce qu'« en France, l'émotion est plutôt mal vécue, récusée par une « certaine » lecture de Brecht »²⁴.

PIPPO DELBONO : CORPS EN SITUATION DE HANDICAP

Bruno Tackels commente dans la citation précédente le théâtre de Pippo Delbono qui, lui aussi,

embarque les spectateurs en des "arrières-mondes" inquiétants et intimes, *d'autant plus difficiles à traverser en public*, avec d'autres. Il touche à des points-limites de l'humain, le corps meurtri, la sexualité exposée dans tous ses états de désir, [...], les êtres exclus de la norme (par la norme), [...] – autant de points sensibles qui ne peuvent que susciter des prises de position à la fois vitales et réactives²⁵.

Pippo Delbono est constamment présent sur scène pendant les spectacles et il prend en charge la quasi-totalité du texte, quelques extraits de textes écrits, du répertoire théâtral, des poèmes aussi ou encore des lettres issues de correspondances, mais, surtout une parole à la première personne où il explique le prétexte du spectacle, palabre sur le théâtre ou la politique italienne, présente les acteur-ric-e-s de sa compagnie et leurs parcours de vie, etc. Il danse également et il crie beaucoup, ce qui insupporte une partie des spectateur-ric-e-s qui n'hésitent pas à sortir avant la fin des représentations. Ses paroles accompagnent les images qu'ils composent avec les corps de ses acteur-ric-e-s à partir des propositions qu'il-elle-s font pendant le travail de création. Sans forcément de liens entre elles, alternant chorégraphies, défilés d'acteur-ric-e-s costumé-e-s, playbacks sur des chansons de variétés italiennes ou françaises,

21 Léna Martinelli, « Orestie (comédie organique ?) », de Romeo Castellucci, Festival d'automne à Paris, l'Apostrophe-Théâtre des Louvrais à Pontois, 15 janvier 2016, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/theatre/orestie-comedie-organique-de-romeo-castellucci-festival-dautomne-paris-lapostrophe-theatre> [consulté le 02/11/22].

22 Il ne s'agit pas en effet de faire jouer des personnages qui auraient des particularités physiques et mentales par des acteur-ric-e-s.

23 Bruno Tackels, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, op. cit., p. 63.

24 Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009, p. 46.

25 *Ibid.* L'auteur souligne.

etc., ces images sont autant d'étapes dans le « parcours d'émotion »²⁶ que le spectacle constitue selon le metteur en scène.

Dans ses spectacles, il présente ainsi à chaque fois ou presque les histoires des rencontres avec ses acteur·rice·s les plus emblématiques. Bobò tout d'abord qui parcourra les routes du monde à ses côtés pendant plus de vingt années, jusqu'à sa mort en 2018. Son dernier spectacle, *La Gioia*, créé en 2018, est un hommage à son plus fidèle compagnon. Son physique et les petits cris qui sortaient de sa bouche étaient présents dans tous les spectacles. Gianluca Ballarè qui a pratiquement été élevé par Pippo Delbono et sa mère est également dans la troupe depuis de nombreuses années, ses playbacks sur des chansons populaires italiennes sont des moments ludiques attendus par les spectateur·rice·s habitué·e·s aux spectacles de Pippo Delbono. Enfin, Nelson Larricia, ancien SDF, schizophrène, rencontré dans les rues de Naples. Son corps très maigre, presque rachitique, resté marqué par ses années dans la rue, est reconnaissable entre tous.

Ces acteurs et le reste de la compagnie accomplissent des partitions scéniques qui choquent une partie des spectateur·rice·s. Deux exemples permettent de saisir à quel point les spectateur·rice·s sont convoqué·e·s : Nelson Larricia qui à la fin de *Questo buio feroce*, créé en 2006, chante *My way* en venant serrer des mains dans le public, en disant « *Thank you, thank you* » simplement habillé d'un slip, et Gianluca Ballarè qui dans *La Menzogna*, crée en 2008, apparaît nu et imite le chat pendant une longue séquence, puis il descend dans le public pour saluer, et donc toucher quelques spectateur·rice·s du premier rang pendant que Pippo Delbono les prend en photo. Bruno Tackels rapporte les réactions du public et du metteur en scène répondant au public à cette séquence lors d'une représentation au *Teatro Argentino* de Rome :

Certains mettent la main devant leur visage, se cachent dans leur manteau. La tension monte dans le parterre (les places les plus chères). [...] Il cherche à récupérer Gianluca, nu au bord du plateau, qui commence à émettre de dangereux miaulements, incroyablement érotiques. Et là, c'est trop.

Il cite alors quelques réactions de spectateur·rice·s : « Mais c'est un scandale ! Ce n'est pas du théâtre, ça ! », « [...] comment osez-vous nous présenter ça ? », « On ne comprend rien à ce que vous faites. Vous avez vraiment un problème, vous. »²⁷

Quelques années auparavant, il lui est reproché notamment de faire accomplir des séquences à la limite de la décence par des personnes qui ne seraient pas en mesure de réaliser ce qu'elles font. Une dépêche de l'AFP afin d'annoncer plusieurs de ses spectacles présentés lors du festival d'Avignon 2002, est titrée : « Pippo Delbono et ses handicapés au festival d'Avignon : entre générosité et démagogie. » Elle commence ainsi : « La compagnie d'handicapés rescapés de la misère psychiatrique et de l'abandon, constituée par l'homme de théâtre italien Pippo Delbono, fait, depuis le 8 juillet, au 56^e Festival d'Avignon, courir le public aux représentations de la trilogie proposée par ces Italiens », et se termine par une question :

Sans doute, y a-t-il de la générosité dans la démarche de Pippo Delbono qui offre une possibilité de s'exprimer à ces hommes et ces femmes laissés sur le bord de la route. Mais ce théâtre maladroit à la limite du patronage, a-t-il sa place dans un festival d'art qui, par ailleurs, affiche dans le domaine du spectacle des créations sophistiquées, aux recherches davantage d'ordre esthétique ?²⁸

Faire jouer des personnes en situation de handicap, notamment mental, et les présenter dénudées serait donc le signe d'une décadence esthétique et d'une compassion malvenue.

26 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 162.

27 Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*, op. cit., p. 55. La séquence est longuement décrite par Bruno Tackels, nous renvoyons à son ouvrage pour davantage de détails.

28 *Ibid.*, p. 48.

Quant à Pippo Delbono, il se défend d'utiliser ces personnes contre leur gré :

Gianluca, dans "La Menzogna" apparaît nu et fait le chat. Il aime se mettre nu. Il a un corps privé absolument de perversion, duquel émane la douceur d'un bébé. [...] Gianluca est le seul qui peut se montrer nu sur scène en exprimant cette beauté. Il est clair qu'il faut avoir la capacité de l'aimer, le corps de cette personne "différente". Si tu as cette faculté, Gianluca t'apparaît beau, à caresser comme un chaton²⁹.

Et à propos de Bobò : « Quand je regarde Bobò, je vois de la beauté, de la sensualité, de l'érotisme sur le plateau (je ne l'instrumentalise pas), il me redonne un sens de la beauté. Je ne pense pas au malheur. » Pippo Delbono travaille à partir des propositions des acteur·rice·s et il explique à plusieurs reprises que Gianluca aime à se présenter nu sur scène (même si au final, c'est rare quand on connaît l'ensemble des spectacles de la compagnie). Il poursuit : « Certains spectateurs, c'est vrai, sont incapables de voir la beauté chez Bobò ou Gianluca, ils ne voient que le handicap ; je trouve que c'est une limite culturelle. »³⁰

Pour Pippo Delbono, au contraire, l'indécence et l'obscénité proviennent davantage de la surexposition de corps normés, notamment de femmes à la télévision italienne par exemple, il déclare :

Il y a quelques jours, sur les plages de San Sebastian, je voyais des gens prendre des bains de soleil. En maillot de bain ou nus. Sans avoir peur de la nudité. Nous, au contraire, nous avons toujours préféré les corps cachés. Les perversions, oui, pourvu qu'elles ne soient pas avouées. Pour sauvegarder la morale. Ou alors des femmes qui s'exhibent à la télé avec une grosse poitrine, des lèvres et des culs bien en vue. Acceptées, non censurées, parce qu'image juste du vrai Italien qui aime la vraie femme, le vrai adjudant, le vrai mâle. Cette pornographie-là, on l'accepte, on ne la censure pas³¹.

Pippo Delbono adhérerait sans doute à ce que Ruwen Ogien écrivait à propos de la pornographie :

[...] je récusé les deux principes qui semblent régir le statut politique et moral des représentations sexuelles explicites dans nos sociétés démocratiques : seules les représentations sexuelles artistiques sont protégées, seules les représentations sexuelles qui procurent un délicieux sentiment esthétique sont protégées³².

Et, en remplaçant « sexuelles explicites » par « des corps hors normes », ces propos s'appliquent parfaitement aux spectacles de Pippo Delbono.

29 Nous reprenons ici les citations utilisées par Corinne Fortier et traduites par ses soins, issues de l'ouvrage de Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbes editore, 2009, in : Régine Atzenhoffer et Margaret Gillespie (dir.), *Le Corps dans tous ses éclats, GRAATON-Line*, 22, octobre 2019, p. 308.

30 Pippo Delbono, *Mon théâtre*, op. cit., p. 200.

31 Pippo Delbono, *Regards*, traduit par Myriam Tanant, Arles, Actes Sud, 2010, p. 100. Corinne Fortier dit la même chose : « Le théâtre de Pippo Delbono appartient au *post-porn* en tant qu'il convoque la présence de corps "extra-ordinaires" souvent jugés "ob-scènes" au sens étymologique de ce qui doit rester en dehors de la scène, tandis que le dramaturge montre l'érotisme de ces corps, l'obscène étant plutôt l'apanage de nos sociétés patriarcales qui produisent des corps féminisés soumis aux désirs masculins de la même manière que le sont les acteurs vis-à-vis des metteurs en scène », Corinne Fortier, « À corps et à cris : Pippo Delbono ou l'extra-ordinaire théâtre des corps », dans *ibid*.

32 Ruwen Ogien, *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, op. cit., p. 15.

CONCLUSION : LA LIBERTÉ D'OFFENSER

Romeo Castellucci et Pippo Delbono perturbent donc constamment les spectateur·rice·s qui viennent assister à leurs spectacles. En dévoilant et exhibant des corps obscènes, ils rompent avec la tradition aristotélécienne et le théâtre pour lequel il s'agit de représenter une histoire fictive en faisant incarner des personnages par des acteur·rice·s. Les corps de leurs acteur·rice·s sont confrontés à vifs à ceux des spectateur·rice·s. Certain·e·s sont ému·e·s, d'autres rejettent en bloc ces rencontres inattendues. Bruno Tackels explique ainsi les réactions négatives face aux spectacles de Pippo Delbono :

Les acteurs de Pippo Delbono [...] n'ont pas à se perdre dans le personnage d'une pièce, mais portent avec eux, toute leur vie durant, le personnage qu'ils *sont*, et qui est en même temps en face d'eux, un peu comme une marionnette, mais toujours en vie, jamais pétrifiée [...]. Au lieu de se laisser entraîner par ce qu'ils voient, les spectateurs s'empêchent de regarder vraiment, par ces fausses questions : "Celui-là est handicapé, non ? – Ah bon, tu crois, on ne dirait pas... – Oui c'est pas sûr... difficile de savoir..."³³.

Il est difficile de blâmer les spectateur·rice·s qui se poseraient de mauvaises questions, étant enligné·e·s dans des préjugés et enfermé·e·s dans des stéréotypes induit par le corps social et leurs habitudes culturelles, il·elle·s sont peu enclin·e·s à se laisser aller à la rencontre avec des personnes hors du commun.

En revanche, il est possible de contextualiser ces réactions négatives et aussi d'expliquer les raisons pour lesquelles nous pouvons trouver ces réactions excessives. Partons du principe philosophique qui fut le fil rouge du travail de Ruwen Ogien pendant une grande partie de sa vie de chercheur, l'éthique minimale, soit « la liberté de faire ce qu'on veut de sa propre vie du moment qu'on ne nuit pas à autrui »³⁴. Un principe qui est « toujours fortement contesté, tantôt au nom de la «dignité humaine» tantôt au nom de la «nature humaine» »³⁵. Dans *La Liberté d'offenser*, il ajoute : « Le principe de non nuisance à autrui peut-il justifier la répression morale et légale des attitudes ou des actions qui provoquent des *émotions négatives*, c'est-à-dire déplaisantes, comme le dégoût, l'anxiété, l'embarras, l'inquiétude ou des malaises sensoriels du genre de ceux qui sont provoqués par des bruits stridents ou des odeurs désagréables ? »³⁶. Les « bruits stridents » ne sont pas sans rappeler les petits cris émis par Bobò dans les spectacles de Pippo Delbono ou les aboiements proférés pendant de longues minutes par plusieurs acteurs portant des costumes d'hommes d'Église dans *La Menzogna* et les « odeurs désagréables », celles du spectacle de Romeo Castellucci que nous avons évoqué plus haut. La réponse est bien évidemment que le principe de non nuisance à autrui ne peut pas justifier la répression morale, on pourrait ajouter que les spectateur·rice·s heurté·e·s ont tout le loisir de quitter la représentation avant son terme. Pourtant, des procès attentés à Pasolini, nous en sommes désormais arrivés à des condamnations morales contre des propositions qui n'entendent que provoquer des émotions et faire jouer des personnes qui n'ont que peu l'occasion d'être présentes sur nos scènes.

33 Bruno Tackels, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*, op. cit., p. 34.

34 Ruwen Ogien, *L'Éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard, 2007, p. 195.

35 *Ibid.*, p. 195-196.

36 Ruwen Ogien, *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, op. cit., p. 17. L'auteur souligne.

Pour terminer, nous pourrions appliquer à Romeo Castellucci et Pippo Delbono, ce que Ruwen Ogien écrit à propos de la pornographie :

Dans *Penser la pornographie*, je voulais seulement montrer qu'à partir du moment où on accepte, comme je crois qu'il est bon de le faire, les principes d'une *éthique minimale*, il n'existe aucune raison de stigmatiser la pornographie visuelle comme un genre "immoral", ce qui ne nous interdit pas, bien entendu, de porter toutes sortes de jugements, négatifs ou positifs, sur la qualité esthétique ou les conditions de productions d'œuvres qui appartiennent au genre.³⁷

Pierre Katuszewski
Université Bordeaux Montaigne

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



37 Ruwen Ogien, *La Panique Morale*, op. cit., p. 10-11.

Chapitre 3

Gros plans sur l'obscène

INTERDIT D'INTERDIRE ? EUPHÉMISER L'OBSCÈNE.

ÉTUDE DISCURSIVE DE L'USAGE DU TERME « OBSCÈNE » ET DE SES DÉRIVÉS PAR LES INSTANCES CENSORIELLES CINÉMATOGRAPHIQUES AUX ÉTATS-UNIS

Adrienne Boutang

L'obscénité¹ ne figure plus, en apparence du moins, parmi les préoccupations des censeurs cinématographiques nord-américains contemporains. S'ils apparaissaient en bonne place dans les versions différentes du *Production Code* qui régulaient l'industrie cinématographique aux États-Unis jusque dans les années 1960, le terme « obscène » et ses divers dérivés semblent avoir largement disparu du vocabulaire de l'organisme de régulation cinématographique à partir de 1968. Pourtant, si le mot a disparu, la notion demeure, évoquée sous des formes différentes allant de la périphrase à la litote. Cet article s'intéresse donc au « discours des censeurs » dans le champ cinématographique nord-américain. Il examine plus précisément les modalités et les raisons – notamment l'impasse de sa définition juridique – de cette éviction du terme « obscène » du vocabulaire des censeurs. Cette analyse vise à mettre au jour, entre le Hollywood « classique » et l'industrie contemporaine, la permanence masquée sous l'apparente libéralisation des mœurs et des représentations : une logique de polissage de la rhétorique censorielle, qui tend à éviter de nommer trop nettement ce qu'elle vise à prohiber. Mais aussi une évolution, manifestant que la censure, qui prend d'ailleurs désormais le nom de classification, se doit désormais d'avancer à visage couvert, en adoptant une rhétorique libérale bien différente de la prohibition et de la moralisation explicites qui régnaient aux temps du Code Hays. Le corpus mobilisé sera constitué pour l'essentiel des documents officiels de organismes de censure. Je commencerai par une partie générale visant à mettre en parallèle la période du Code de Production et celle qui a commencé en 1968 avec l'avènement d'un nouveau système. Puis j'examinerai, dans une deuxième partie, plus en détail les occurrences de la notion d'obscénité pendant la période du Code Hays, afin de dégager l'évolution des censeurs et, plus globalement, les connotations de la notion d'obscénité et sa difficile définition. J'en viendrai alors, en troisième partie, à l'analyse de la situation contemporaine dans le détail.

LA FIN DE LA CENSURE ? CONTEXTE ET ÉVOLUTIONS GLOBALES

Je vais donc, en premier lieu, dégager de manière générale les points qui relient ou opposent la période du Code de Production et la période contemporaine qui a démarré en 1968.

1 Bien que, comme le rappelle Melvin I. Urofsky, (*The Warren Court: Justices, Rulings, and Legacy*, Virginia Commonwealth University, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England, 2001, p. 123) à l'origine « les affaires d'obscénité aient impliqué l'hérésie, le blasphème et les tracts antireligieux, à partir de la fin du dix-neuvième siècle les procès visant les documents obscènes concernaient presque entièrement la littérature à orientation sexuelle », et c'est bien au sens de « ayant trait à la sexualité » que j'entendrai le terme, comme l'ont fait les instances de régulation que je vais étudier ici.

Comme l'écrit Olivier Caïra² (15), lors de la première rédaction en 1930, la MPDAA³, l'association privée qui, aux États-Unis, se charge de la régulation des films, « se donne pour mission d'améliorer la condition morale de l'humanité. [...] [P]lus qu'un divertissement, le cinéma apparaît comme une activité esthétique et normative ». L'emploi du terme « obscénité » dans le Code Hays doit donc être replacé dans une logique globale reposant sur l'existence d'un système de valeurs, évident et imposé, explicitement affirmé d'emblée, et entraînant de interdictions définitives. Un positionnement qui est également perceptible dans le style adopté, des formules injonctives, dans la référence à des « standards » posés comme allant de soi. Le Code de Production instaure, très explicitement, des hiérarchies et des interdictions. « Le caractère sacré de l'institution du mariage et du foyer sera préservé. Les films ne doivent pas suggérer que les formes les plus basses de relations sexuelles sont acceptées ou fréquentes⁴ ». Se dégagent ainsi une « bonne » et une « mauvaise » sexualité, posées comme telles indépendamment même des enjeux de représentation. Il en va de même pour ce que les rédacteurs nomment pudiquement les « scènes de passion » : « Les scènes de passion ne doivent pas être amenées lorsqu'elles ne sont pas essentielles à l'intrigue. En général, la passion excessive doit être traitée de telle sorte que ces scènes ne stimulent pas les éléments *les plus bas et les plus vils*⁵ ». Si les remarques consacrées à la « nécessité » de certaines scènes dans l'intrigue convoquent des questions d'ordre esthétique, l'accent est mis sur des jugements de valeur (« les plus bas et les plus vils »). Ces derniers (« passion excessive », par exemple) portent, non sur une *représentation* trop explicite, mais bien sur des comportements ou des émotions. Il s'agit d'interdire et non de réguler la représentation de certaines images ou thématiques. Certaines interdictions, comme de représenter « les organes sexuels des enfants », résonnent avec des inquiétudes contemporaines. D'autres portent la marque des préjugés raciaux ou puritains qui les sous-tendent. Ainsi de l'interdiction de ce que le Code nomme « *miscegenation* », ou « relations sexuelles entre races », ou de ce que les censeurs appellent la « perversion sexuelle ». Bien qu'elles soient reléguées hors-champ, exclues de la représentation, ces thématiques interdites ne sont pourtant pas qualifiées d'obscènes. Le jugement d'obscénité, qui comporte à la fois une dimension morale et une dimension esthétique, ne saurait en effet porter sur des thématiques interdites sans appel. L'« obscène » qualifie une représentation, et non un comportement ou un sentiment, il implique une réflexion sur le traitement stylistique d'un sujet. L'arrivée de la notion d'obscénité, et de certains termes voisins, sous la plume des rédacteurs du Code Hays, manifeste donc la coexistence de jugements d'ordre moral et de questionnements intégrant les choix de représentation, à travers l'idée de retenue et de bon goût.

La distinction entre l'interdiction absolue – qui rend, je l'ai dit, inopérante la notion d'obscène, puisque la représentation est évacuée – et la tolérance sous conditions, va évoluer progressivement au cours de la Période du Code Hays. En 1961, la préparation de films traitant de sujets jusqu'ici interdits, à savoir l'homosexualité et la « perversion sexuelle » entraîne une modification du Code Hays dans le sens d'une indulgence croissante. « Le code Hays, constate O. Caïra, est amendé pour permettre l'évocation des "aberrations sexuelles" tant qu'elles sont

2 Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure, Discipline industrielle et innovation technologique*, CNRS éditions, Paris, 2013, p. 15.

3 Il s'agit d'une association, représentant les intérêts industriels des plus grands studios nord-américains. Elle s'appelait, lors de sa fondation dans les années 1920, MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) et prit le nom de MPAA (Motion Picture Association of America The Motion Picture Association) à partir de 1945.

4 « The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld. Pictures shall not infer that low forms of sex relationships are the accepted or common thing. » (Pour consulter les archives du Code Hays, [en ligne] <http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll11/id/10866/rec/4> [consulté le 02/11/22].

5 « *Scenes of passion. These should not be introduced except where they are definitely essential to the plot. [...] In general, passion should be treated in such manner as not to stimulate the lower and baser emotions.* »

“traitées avec circonspection, discrétion et retenue”⁶ ». Cet amendement du Code ouvre la voie à une logique selon laquelle c’est bien le traitement du sujet et non le sujet lui-même qui le désigne comme devant être interdit. Les enjeux se décalent alors légèrement de la moralité vers l’esthétique, du comportement moral vers l’image acceptable, selon une logique qui annonce les termes du débat contemporains. Notons que les trois conditions exposées par les rédacteurs du Code pour autoriser la représentation de ces sujets sensibles, circonspection, discrétion et retenue, peuvent être, sémantiquement, considérées comme sémantiquement à l’opposé de l’obscénité, qu’ils présupposent donc négativement. Elles indiquent la mesure, là où l’obscène fonctionne par l’excès, et le repli pudique, là où l’obscène suppose l’exhibition spectaculaire. En dépit de ces évolutions, cependant, le Code de Production reste une mécanique morale, visant ouvertement la régulation des mœurs autant que celle des représentations.

Les choses changent, sur le plan du discours, du moins, en 1968, avec le basculement d’un système de censure à un système de cotations par âges, qui classe les films en quatre catégories, X, R, PG, et G. La catégorie X, la plus restrictive, interdit l’entrée dans les salles aux spectateurs âgés de moins de dix-sept ans. Elle sera rapidement chargée d’une connotation négative, qui subsistera malgré son remplacement, en 1990, par une nouvelle catégorie NC-17, censément moins associée au cinéma pornographique. L’arrivée du système de classification marquait la fin du « film familial », s’adressant à tous, et son remplacement par une segmentation des œuvres en fonction des publics⁷. Cette évolution concordait avec l’évolution de la Cour Suprême qui allait, à la même époque, établir le principe d’une obscénité variable selon les publics et réduire la sanction légale dirigée contre les œuvres obscènes à leur diffusion à un public mineur. En conséquence de cette évolution, les instances de régulation basculaient donc d’une logique moralisatrice autoritaire reposant sur un jugement de valeur absolu, à une autre logique, plus relativiste : il ne s’agissait plus de juger les œuvres, mais leur adéquation à un certain type de publics. Le souci des bonnes mœurs se voyait remplacé par une logique de protection des mineurs, ou plus précisément, pour reprendre le terme qui allait devenir récurrent dans les communications de la MPAA, de protection des enfants et d’information des parents. Apparue dès la « déclaration de principe du code d’autorégulation de l’industrie cinématographique » en 1968, ce « souci inquiet des enfants », qui ne cessera d’être répété

6 O. Caïra, *op. cit.*, p. 167.

7 Notons que la segmentation des œuvres par publics avait été envisagée dès la première rédaction du Code, qui évoquait la « distinction à faire entre les films destinés à une distribution générale et ceux qui étaient destinés à être utilisés dans les cinémas restreints à un public limité. » (*A careful distinction can be made between films intended for general distribution, and films intended for use in theatres restricted to a limited audience.*) Les rédacteurs spécifiaient que « des thèmes et des intrigues tout à fait appropriés aux salles restreintes seraient tout à fait déplacés et dangereux dans les autres ». Les rédacteurs du Code, anticipant même ce qui deviendra la norme après 1968, mentionnent la possibilité de « réserver les salles d’un cinéma généraliste et d’en contrôler la clientèle lors de la projection d’un film ciblant “seulement les adultes”, bien qu’ils jugent cette possibilité « plutôt insatisfaisante et seulement partiellement efficace. » (Note: *The practice of using a general theatre and limiting it patronage during the showing of a certain film to “Adults Only” is not completely satisfactory and is only partially effective.*) À cette occasion, les rédacteurs du Code distinguent les « esprits les plus mûrs, qui pourront aisément comprendre et accepter, sans qu’aucun tort ne soit causé, certains sujets, dans les intrigues, qui font aux plus jeunes un tort évident. » (« *Themes and plots quite appropriate for the latter would be altogether out of place and dangerous in the former. However, maturer minds may easily understand and accept without harm subject matter in plots which do younger people positive harm.* ») Les rédacteurs du Code suggèrent alors la création « d’un type de cinéma spécifique, destiné uniquement à un public adulte, pour des projections de ce type (avec des thèmes à problèmes, des débats difficiles et des traitements plus matures), (qui) permettraient d’offrir un moyen de diffusion, qui n’existe pas actuellement, pour les films impropres à une distribution générale mais autorisé pour les projections à un public restreint. » (« *Hence: If there should be created a special type of theatre, catering exclusively to an adult audience, for plays of this character (plays with problem themes, difficult discussions and maturer treatment) it would seem to afford an outlet, which does not now exist, for pictures unsuitable for general distribution but permissible for exhibitions to a restricted audience.* »).

jusqu'à aujourd'hui, fera de ces derniers, et de leurs parents, les prétextes du processus de régulation⁸.

Les stratégies de communication de la MPAA ont largement visé à présenter cette évolution comme la fin d'une ère puritaine et moralisatrice, et le début d'une époque libérale, en accord avec les évolutions de la société⁹. Jack Valenti, qui, devenu président de la MPAA deux ans plus tôt, avait présidé à cette transformation, a abondamment insisté sur la « fin de la censure » induite par ce changement, et mis l'accent sur la « liberté » que le nouveau système accordait, tant aux spectateurs qu'aux artistes. Toutefois, dès sa naissance et jusqu'à aujourd'hui, le nouveau système a beaucoup été critiqué, et souvent dénoncé, comme une censure économique, plus insidieuse mais tout aussi contraignante que l'ancien Code.

La réalité se trouve quelque part entre ces deux interprétations. Il est incontestable que la référence à un code moral et la condamnation de comportements et de mœurs, va s'effacer du discours officiel de la MPAA à partir de 1968. La logique ouvertement puritaine et morale a disparu du discours officiel des instances de régulation. Sur ce point également, les instances de régulation suivent le mouvement amorcé par les arrêts de la Cour Suprême¹⁰. « Kingsley versus Regent », en 1959, va détacher le jugement sur l'obscénité du jugement sur la moralité (ou plutôt, en l'occurrence, l'amoralité) des œuvres¹¹. La question de savoir si une œuvre est ou non obscène, légalement, ne revient plus à s'interroger sur son degré de moralité. Autrement dit, la Cour ne jugera plus des comportements, mais des représentations. La dissociation ainsi établie sous-tendra tout le discours censoriel de l'industrie à compter de 1968 : toute référence à l'amoralité disparaîtra du discours officiel des censeurs, ces derniers se focalisant, j'y reviendrai, sur des éléments liés à la forme et au degré d'explicitation.

Le document rédigé en 1968, lors de l'arrivée du système de cotation, en appelle certes aux « mœurs, à la culture et au sens moral de notre société¹² », mais le ton employé y est nettement moins assertif que celui du Code, et surtout, l'idée centrale est celle de l'adaptation à une société qui change. Lorsque les rédacteurs écrivent que « l'artiste doit demeurer responsable et sensible aux standards de la société qui l'entoure¹³ », l'évidence morale qui imprégnait le code de censure est remplacée par une perspective plus modestement relativiste, invitant les artistes à « respecter les standards » pour éviter d'offenser le public – il ne s'agit plus d'injonctions assénées depuis une position surplombante, mais du souci, plus pragmatique, d'éviter de heurter de sensibilités. D'une discrimination entre « bonnes » et « mauvaises » représentations on évolue vers une opposition entre représentations « offensantes » pour certains spectateurs et les autres. L'anticipation de l'effet produit sur certains spectateurs se substitue au jugement de valeur.

Les termes qui pourraient évoquer, même implicitement, un jugement moral et la présence d'un système de valeurs affirmé de manière autoritaire et absolue vont ainsi disparaître du discours officiel de la MPAA après 1968. On ne trouve plus, par exemple, de référence à une « bonne » ou une « mauvaise » sexualité. On peut, en ce sens, considérer que d'un certain point de vue 1968 marque la fin du « puritanisme » dans sa version la plus manifeste et restrictive. La

8 « *a sensitive concern for children* ».

9 Voir, notamment, les déclarations de Jack Valenti à la Obscenity Commission, May 12, 1970. Voir aussi *Variety*, Nov. 17, 1971, citant Dr. Aaron Stern, Chairman, MPAA Code and Rating Administration), et *Congressional Record: Proceedings and Debates of the .90th Congress, second session*, Octobre, 11, 1968 to october 14, 1968, Volume 114, Part 24 United States. Congress, p. 31445.

10 Melvin I. Urofsky, *The Warren Court: Justices, Rulings, and Legacy*, Virginia Commonwealth University, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England, 2001, p. 123 seq.

11 O.Caïra, *op. cit.*, p. 161.

12 « *In furtherance of the objectives of the Code to accord with the mores, the culture, and the moral sense of our society.* », cité dans *Congressional Record*, *op. cit.*, p. 31445.

13 « *The artist remains responsible and sensitive to the standards of the large society* ».

condamnation de la sexualité hors mariage disparaît, le rejet de certaines sexualités se fait moins frontal. Le terme de « perversion » se voit, par exemple, alors remplacé par celui d'« aberration » : le nouveau document exige « de la retenue et de l'attention pour les présentations qui traitent d'aberrations sexuelles¹⁴. » La formulation que je viens de citer manifeste les hésitations de ce nouveau système. D'un côté, une plus grande indulgence puisqu'il ne s'agit plus d'« interdire » mais d'exiger de la « retenue et de la délicatesse » pour certaines représentations, ainsi que la suppression du terme « perversion » pour désigner, par exemple, l'homosexualité ou certaines pratiques. De l'autre, une logique qui reste axiologique par la désignation d'« aberrations sexuelles », dont le contenu est laissé aussi vague et indéterminé que possible, et qui, s'il est moins marqueur de jugement moral que le terme de « perversion », continue de se référer à une norme implicite. Le terme de « pervers » ne sera plus, comme on le verra plus loin, utilisé dans les commentaires que dans certains cas extrêmes et cessera de fonctionner comme la périphrase effarouchée désignant l'homosexualité ; celui d'« aberrant », de même, n'apparaîtra plus que pour désigner certains cas extrêmes

En outre, là où, comme je l'exposerai plus précisément en deuxième partie, le Code Hays oscillait entre l'énoncé de principes généraux et l'énumération détaillée de thématiques interdites, le nouveau système de classification ne fonctionne plus selon une liste de sujets interdits ou même sensibles. La MPAA se garde bien d'énoncer une liste de thématiques taboues ou interdites en soi, choisissant de ne faire porter ses « conseils » que sur le degré d'explicité de la représentation concernée. En d'autres termes, ce ne sont plus des comportements, que l'on juge, mais les représentations. Enfin, les termes axiologiques (bon/mauvais ; veul/noble, etc) vont se voir remplacés par des termes relevant, autant que possible, du descriptif, et modulés par des adjectifs d'ordre quantitatif (fort/faible), etc. Les termes supposant un jugement de valeur directement exposé vont devenir rares.

L'effacement apparent de toute dimension de jugement moral explique la disparition du terme d'obscénité et de ses dérivés, remplacé dans le discours de la MPAA, par des variantes ou euphémismes que j'examinerai plus loin. En cessant d'utiliser le terme « obscénité » et les dérivés de ce dernier, les instances de régulation ont évité les difficultés auxquelles les juges de la Cour Suprême ont dû faire face. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, les juges vont tenter de définir, pour la sanctionner, la notion d'obscénité d'une manière suffisamment objective pour la rendre universalisable, et suffisamment précise pour la rendre applicable. La prudente éviction du terme du discours de la MPAA me semble manifester à quel point le terme d'obscénité est difficile à séparer d'une dimension morale et moralisante, d'une condamnation au sein d'un système de valeur. Dans l'optique générale de l'organisation, donner le sentiment d'une neutralité descriptive reposant sur des constats objectifs et des analyses d'ordre quantitatif, le recours au terme « obscène », chargé de connotations axiologiques négatives et encore imprégné d'une dimension morale, aurait été dissonant.

J'ai essayé de dégager les grandes évolutions et différences entre la période de la censure et celle de la classification, afin de poser les contextes différents dans lesquels la notion d'obscénité apparaît, se définit puis disparaît du discours des instances de régulation cinématographique. Une fois retracées généralement les grandes lignes qui opposent ou unissent les approches « classiques » et contemporaines, je vais me recentrer sur la notion d'obscénité en étudiant séparément, de façon chronologique, la période du Code Hays et celle du système des cotations, la nôtre.

14 « *Restraint and care shall be exercised in presentations dealing with sex aberrations* ».

ÉVALUER ET PROSCRIRE : LES AMBIVALENCES DU CODE HAYS

Quelle place l'obscénité occupe-t-elle dans l'arsenal censoriel du Code Hays (1930-1968), et quel territoire les rédacteurs du Code assignent-ils à cette notion complexe ? Je vais ici m'attacher à analyser et contextualiser plus spécifiquement les occurrences du terme dans les différentes versions du Code de Production. Un détour historique qui me permettra d'en délimiter plus nettement les connotations, à défaut d'en proposer une définition.

Le terme d'obscénité n'apparaît pas immédiatement dans les documents qui annoncent le Code Hays, et il ne sera, par la suite, utilisé qu'avec parcimonie par les censeurs, d'une manière qui, en outre laisse toujours extrêmement floue sa définition exacte. Deux textes ont précédé la rédaction du Code : la liste de 13 points, adoptée en 1921 énumérant les sujets inacceptables, et le document intitulé « *Don'ts and be Carefuls* », qui différencie les sujets interdits et ceux qu'il convient de traiter avec tact. D'autres termes qu'obscénité sont employés dans les « 13 points » pour délimiter les représentations autorisées de la sexualité : on y interdit les films qui « traitent du sexe de manière *impropre* », « la *nudité* », les « scènes d'amour *prolongées et passionnées* », « les intertitres ou la publicité *salace* », ou encore « les films montrant l'attraction sexuelle de manière *suggestive* ou *incorrecte*¹⁵. Dans les *Don'ts and be Carefuls* » de 1927, pas plus de mention d'obscénité, mais l'interdiction de « toute forme de nudité *licencieuse* ou *suggestive* », « toute référence à la perversion sexuelle », ainsi que « les relations sexuelles entre les races blanches et noires ».

On trouve, dans ces termes destinés à qualifier les représentations interdites ou périlleuses, des traits qui peuvent annoncer l'obscénité : le sème de l'excès (« prolongées »/ « passionnées »), et celui de la « suggestion », qui évoque le caractère visuellement évocateur des représentations obscènes. Mais l'absence du terme « obscène » dans ces documents peut s'expliquer par le peu d'intérêt des rédacteurs pour la réception des œuvres. Comme l'ont analysé Jean-Loup Bourget et O. Caïra¹⁶, les premiers auteurs des documents censoriels sont soucieux d'établir une énumération factuelle et détaillée d'éléments interdits dans les œuvres. Une logique de « contrôle des contenus » binaire, qui limite au maximum la marge d'interprétation du censeur, la tâche de ce dernier consistant à cocher, et le cas échéant supprimer, les « ingrédients » interdits. Les premiers textes privilégient une approche binaire, permettant, sans tergiverser, par exemple, de sanctionner immédiatement la présence de « nudité » sans avoir à s'interroger sur sa fonction dans l'œuvre. À l'inverse, l'apparition de la notion d'obscénité présuppose, on le verra, la prise en compte d'une intention (du côté de l'auteur) et d'un effet produit (du côté du spectateur). Elle implique, en outre, de faire porter son attention non seulement sur les « ingrédients » du film évalué, mais sur la manière dont ces derniers sont utilisés, donc sur le traitement des thématiques. Autrement dit, la notion d'obscénité ne pourra apparaître qu'une fois intégrées des réflexions sur les représentations.

C'est donc dans la première mouture du Code Hays, en 1930, qu'apparaît la notion pour la première fois. Comme d'ailleurs des termes voisins, « indécent », « salace », ou « licencieux » par exemple, la notion semble, pour les rédacteurs du Code, relever de l'évidence et n'est accompagnée d'aucune définition. On pourrait dire que, plusieurs décennies avant la célèbre déclaration du Juge Brennan (« Je la reconnais quand je la vois »), les rédacteurs du Code utilisent la notion d'obscénité, et les termes adjacents, comme une évidence, implicite et autosuffisante. Une description trop précise viendrait rappeler mal à propos le fait que les censeurs s'exposent nécessairement à ces représentations qu'ils évaluent pour d'autres, et

15 « *No pictures showing sex attraction in a suggestive or improper manner will be represented* ». Voir à ce sujet O. Caïra, *op. cit.*, p. 182.

16 O. Caïra, *op. cit.*, p. 96 et seq. ; Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 30.

rajouter un degré de commentaire scabreux à la représentation évaluée. D'autre part, détailler les raisons de la censure ou de la classification peut conduire à souligner, paradoxalement, la part de subjectivité, donc de faillibilité, qui y rentre, les rend potentiellement contestables, ouvrant, potentiellement, le champ à la critique et à la contestation. D'autre part, un énoncé détaillé prête le flanc aux accusations et aux remises en cause. J'ai évoqué plus haut la concurrence, dégagée par O. Caïra et Jean-Loup Bourget, entre une logique de « contrôle des contenus », fonctionnant selon un système de listes d'interdictions détaillées. Cette logique prévaut dans la patrie du Code intitulée « applications particulières ». L'autre, qu'Olivier Caïra nomme « contrôle de la réception » et qui apparaît dans la partie du Code intitulée « Principes généraux », autorise davantage de vague dans la formulation, tout en laissant plus de marge de manœuvre et d'évaluation au censeur. Elle implique la prise en compte du traitement de tel ou tel sujet, et incite à un questionnement sur la réception. C'est en lien avec cette seconde logique, celle du contrôle de la réception, que la notion d'obscénité va prendre sens.

La complexité de son maniement et l'incertitude de son champ d'application dans l'esprit des rédacteurs du Code est d'abord, dans les différentes versions du Code jusqu'à 1958, révélée par la présence du terme à plusieurs niveaux. En effet, l'obscénité est à la fois une catégorie surplombante, et mentionnée au passage à l'intérieur d'autres catégories. Ce flottement taxonomique révèle les difficultés que rencontrent les rédacteurs du Code pour délimiter le territoire de l'obscénité. Les catégories parmi lesquelles apparaît l'obscénité sont les suivantes : I crimes contre la loi ; II Sexe ; III vulgarité, IV, obscénité, V grossièreté, VI, costume, VII danse, VIII religion, IX décors, X sentiments nationaux, XI intertitres, XII sujets repoussants). Et c'est à l'intérieur des catégories « intertitres¹⁷ » costumes, et danses, que le terme apparaît.

Avant d'analyser ces occurrences explicites du terme, il est intéressant de confronter la notion d'obscénité aux termes, ou presque synonymes, employés dans le Code.

Relevons, d'abord, les termes qui se rapportent à la sexualité ou au désir sexuel : « dans la catégorie « sex », on trouve « *lustful* », dans la catégorie « *costume* », « *lecherous* », « *licentious* » et « *salacious* », « *salace* » est employé pour évoquer les intertitres, les photographies et les éléments publicitaires interdits¹⁸. Ces termes, qui impliquent une condamnation immédiate des représentations, sont souvent associés à l'idée d'excès ou à la gratuité. On voit que se combinent deux dimensions : l'une, morale, qui conteste la présence même de la sexualité, l'autre, esthétique, qui valorise la mesure et la nécessité dramatiques.

Parmi ces dernières, on peut commencer par la catégorie « sex », en premier lieu, puisqu'il peut sembler surprenant que les rédacteurs du Code n'aient pas fait de l'obscénité une sous-catégorie de cette dernière. La notion d'obscénité n'apparaît pas explicitement dans les développements autour de la catégorie « sexe ». Ceci s'explique partiellement par le fait que beaucoup des interdictions ou injonctions énoncées dans cette catégorie concernent des comportements ou des mœurs, et non des représentations, qui, comme le souligne Jean-Loup Bourget, offrent un « reflet fidèle, [...] non seulement des principes, mais aussi des préjugés moraux, sexistes, racistes [...] d'une société¹⁹ ». Parmi elles, le respect de l'institution du mariage, le rejet de l'adultère, la condamnation de la « perversion », et, jusqu'aux années 1950, l'interdiction de représenter les relations sexuelles entre Blancs et Noirs, l'allusion à l'hygiène sexuelle et aux maladies vénériennes, à la traite des blanches, les accouchements, et la vision des organes génitaux des enfants, plus tard, l'interdiction de représenter un avortement... Autant de sujets interdits sans appel, avant même tout enjeu visuel ou de mise en scène. C'est donc pour les sujets autorisés sous conditions, lorsque les censeurs se préoccupent de traitement,

17 « *Titles which are salacious, indecent, obscene, profane or vulgar* ».

18 « *salacious titles, stills and advertising must not be used* ».

19 Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, ch. 4, « Le Code », p. 123-134. p. 126 pour la citation.

que l'on croise des enjeux qui évoquent, par antithèse, les connotations associées à l'obscénité. En premier lieu, la gratuité, par contraste avec ce que les censeurs appellent « nécessité », à propos des « scènes de passion », dont il est dit qu'elles « ne devraient pas être introduites lorsqu'elles ne sont pas essentielles à l'intrigue²⁰ ». Vient ensuite la notion d'excès, lorsque le Code indique que « les baisers excessifs et luxurieux, les étreintes luxurieuses, les postures et les gestes suggestifs, ne doivent pas être représentés²¹. » Le terme « suggestif » annonce, j'y reviendrai, la notion paradoxale d'une obscénité « suggérée » seulement, le trait à retenir ici n'étant alors plus l'excès ou l'explicitation, ni la frontalité, mais bien la capacité d'une image ou d'un mot à faire surgir une vision lubrique dans l'esprit du spectateur. L'obscénité est en effet, de manière paradoxale, à la fois caractérisée en-deçà et au-delà du sexe. Au-delà, parce qu'elle suppose un excès au niveau de la représentation, un explicite excessif qui, pour cette raison-même, doit être sanctionné ou atténué. Mais aussi en-deçà du sexe, puisqu'à travers elle, sont majoritairement mentionnés des représentations ou des comportements qui évoquent le sexe plus qu'ils ne le représentent. C'est ce qui explique que les censeurs aient pu avoir évoqué l'expression, apparemment paradoxale, d'« obscénité suggérée ».

C'est bien l'obscénité qui est convoquée négativement dès lors que les documents censoriels préconisent, sous de termes divers, l'emploi de la retenue et de l'allusion. Ainsi, dès les premières versions du Code, on peut lire : « séduction ou viol. A. Ils ne devraient jamais être que *suggérés*, et ce, uniquement lorsqu'ils sont *essentiels* à l'intrigue. Ils ne doivent jamais être *montrés* par une méthode *explicite*²² ». Une logique que l'on retrouvera dans la version révisée de 1968, qui préconise l'exercice de « la retenue et du tact pour les présentations liées aux aberrations sexuelles²³ ». Enfin, c'est la présence d'une intention et d'un effet qui évoque la notion d'obscénité : dès les premières versions du Code, on peut lire : « En général, la passion devrait être traitée de manière à ne pas stimuler les émotions les plus basses et les plus viles²⁴. ».

Autre catégorie voisine de l'obscénité, après « sex », celle de la « vulgarité », qui néanmoins, sous la plume des censeurs, semble désigner les références au corps qui sont dissociées de la sexualité. La relative indulgence des censeurs du Code annonce l'indulgence contemporaine à l'égard de la comédie scatologique. Les rédacteurs établissent toutefois à cette occasion une différence entre les « sujets bas, dégoûtants, déplaisants » et les « sujets mauvais » qui rappelle, là encore, que la bonne représentation est celle qui respecte les limites du « bon goût » déterminées par les censeurs²⁵. On retrouve ici une notion esthétique, mais, à la différence de ce qui se produit ailleurs (pour la sexualité, l'indécence, etc), elle n'a pas, dans ce cas précis, partie liée avec la morale.

Vient ensuite, catégorie également proche de l'obscénité, la catégorie « *profanity* », qu'on peut traduire par grossièreté ou... obscénité, mais entendues sur le plan verbal. Parmi les termes interdits dans la version du Code de 1949, on trouve plus particulièrement (mais pas seulement) ceux qui ont trait à la sexualité, ou des dénominations dénigrantes caractérisant les individus ciblés sous l'angle de la sexualité : citons, par exemple, « coureuse, vioque, nana, grue, cocotte, fesses, tantouze (au sens vulgaire), chaude (appliqué à une femme), Madam (au

20 « *Scenes of Passion. [...] should not be introduced when not essential to the plot* ».

21 « *Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown* ».

22 « *Seduction or Rape a. These should never be more than suggested, and then only when essential for the plot. They must never be shown by explicit method* ».

23 « *Restraint and care shall be exercised in presentations dealing with sex aberrations* ».

24 « *In general, passion should be treated in such manner as not to stimulate the lower and baser emotions* ».

25 La citation précise est : « Le traitement des sujets bas, dégoûtants, déplaisants, mais pas nécessairement mauvais, devrait toujours être guidé par les exigences du bon goût, et l'attention requise aux sensibilités du public. » « *The treatment of low, disgusting, unpleasant, though not necessarily evil, subjects should be guided always by the dictates of good taste and a proper regard for the sensibilities of the audience* ».

sens de maquerelle) ; salope ; plaisanteries sur les commis voyageurs et les filles de fermiers ; putain²⁶ », etc. La différence entre ces « grossièretés » interdites qui figurent dans la catégorie « *profanity* » et l'interdiction, dans le Code, des termes dits « obscènes », semble être que le caractère dénigrant l'emporte sur la dimension d'évocation sexuelle.

Autre terme qui constitue un point de comparaison intéressant avec l'obscénité, la nudité. La distinction entre nudité « artistique » et usage obscène ou indécent du corps dénudé traverse l'histoire des arts bien en amont de ma période d'étude. Là où la nudité, du point de vue des censeurs, reste un critère facile à déterminer, donc à censurer si besoin, l'obscénité comporte, pour être établie, une part d'interprétation où entre en jeu l'évaluation de l'intention (côté producteur) et de la réaction (côté récepteur/spectateur). Toutefois, dès les premiers documents préluant au Code de Production, ce sont certains types de nudité qui sont interdits : dans les « *Dont's and Be carefals* » de 1927, les censeurs interdisent « la nudité licencieuse ou suggestive – réelle ou suggérée par des effets de lumière²⁷ », mais aussi les allusions « lubriques ou licencieuses faites par les personnages à propos de la nudité²⁸ ». Le fait de qualifier la nudité (« licencieuse, suggestive ») éloigne un peu la notion de sa neutralité objective et annonce les atténuations de son interdiction ; en outre, le terme de « suggestif » porte là aussi une connotation d'intentionnalité qui annonce des connotations associées, plus tard, à l'obscénité. Il s'agit non seulement des images mais les mots qui risqueraient de les faire surgir dans l'esprit des spectateurs.

Le Code de 1930 traite de la nudité²⁹ à l'intérieur de la catégorie dédiée aux « costumes » et interdit catégoriquement la représentation du corps humain dénudé : « La nudité complète n'est jamais autorisée. Cela inclut la nudité présentée directement ou à contre-jour, et toute allusion, lubrique ou licencieuse, qui en serait faite par d'autres personnages dans le film³⁰ ». Là encore, ce n'est pas seulement la vision de la nudité, offerte explicitement aux spectateurs, mais sa suggestion, qui est interdite par les censeurs, une rigueur qui manifeste la volonté, et analysée dans les travaux de Lea Jacobs consacrés au Code³¹, de prendre en compte non seulement les images mais l'empreinte qu'elles laissent dans l'imaginaire des spectateurs.

Le Code va assouplir quelque peu ses exigences concernant la nudité en 1939, pour le cas précis des documentaires ethnographiques, une évolution qui permet, là encore, de mieux comprendre *quelle* nudité est considérée comme périlleuse et donc, par ricochet, de délimiter les contours de l'obscénité. La nudité devient en effet alors tolérée pour

les scènes authentiquement filmées dans un pays étranger, montrant les indigènes [...] si ce genre de scènes fait partie nécessaire et intégrale d'un film qui se contente de dépeindre exclusivement ce pays et cette vie indigène, à condition qu'aucune de ces scènes ne soit intrinsèquement répréhensible ni ne fasse partie d'un film produit par un studio ; et à

26 « *Alley cat (applied to a woman); bat (applied to a woman); broad (applied to a woman) [...], chippie; cocotte; fanny; fairy (in a vulgar sense), [...] hot (applied to a woman); [...] Madam (relating to prostitution); slut (applied to a woman); traveling salesman and farmer's daughter jokes; whore* ».

27 « *any licentious or suggestive nudity – in fact or silhouette* ».

28 « *...any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture* ».

29 « *nakedness will be banned* ».

30 « *Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture* ».

31 Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, Berkeley, 1997. [1991]

condition, en outre, qu'aucun accent ne soit mis, dans aucune scène, sur les coutumes ou les accoutrements de ces indigènes, ou sur l'exploitation de ces derniers³².

Les critères qui rendent la nudité acceptable sont l'absence de mise en scène, la nudité devant être un « donné » et non une construction produite ad hoc pour l'enregistrement, et, d'autre part, l'absence d'emphase. On voit ici se dégager deux notions repoussoirs : l'exhibition intentionnelle et l'accentuation. En dépit de la neutralité impersonnelle de la formulation (« qu'aucun accent ne soit mis »), c'est bien le couple « exhibé – voyeur » qui est convoqué entre les lignes. La nudité interdite est celle qui est mise en scène volontairement, ou bien mise en avant et « exploitée³³ » dans le but de faire effet sur les spectateurs. Cet amendement de 1939 marque le glissement d'une évaluation reposant sur un constat objectif binaire (nu/pas nu) à une logique plus subtilement interprétative.

Occasionnellement, l'intérêt pour l'effet produit peut même conduire les censeurs à rejeter des représentations allusives avec plus de vigueur que les représentations frontales, comme étant plus efficaces. Ainsi, même pour un paramètre aussi simplement constatable que la nudité, rentrent en compte l'intention et l'effet produit. La focalisation sur l'effet produit apparaît nettement dans la partie du Code intitulée « raisons des applications particulières qui Code stipule que :

« l'effet du corps nu ou demi-nu sur l'individu normal doit être pris en considération. La nudité ou semi-nudité qui n'est utilisée que pour ajouter un "frisson" au film rentre dans la catégorie des actions immorales. Elle est immorale dans son effet sur le public moyen. La nudité ne peut jamais être autorisée sous prétexte qu'elle serait nécessaire à l'intrigue. La semi nudité ne doit pas donner lieu à des exhibitions indues ou indécentes. Les tissus transparents ou translucides sont souvent plus suggestifs que l'exposition réelle³⁴.

Plus que par la nudité, les censeurs sont d'emblée préoccupés par « l'exposition du corps humain ». Ainsi, dès le Code de 1930, on peut lire, sous l'entrée « costumes », « Les costumes destinés à permettre l'exposition indue ou les mouvements indécents pendant la danse sont interdits³⁵ ». Le Code de 1934 déconseille les subtilités des scènes de déshabillage³⁶, et la méfiance subsiste dans le premier document après 1968 où on peut lire : « L'exposition indécente ou indue du corps humain ne sera pas présentée » ; et ces recommandations survivent dans le document du nouveau système de cotation, en 1968, qui affirme : « L'exposition indécente ou indue du corps humain ne sera pas présentée³⁷ ». La régulation de la nudité montre bien l'impossibilité d'un jugement binaire, dépourvu de toute considération subjective ancrée dans un code moral. De l'observation de la nudité, on glisse progressivement aux notions d'« exposition indue », puis, de là, à celle d'indécence et, enfin, à celle d'obscénité.

32 « *Authentically photographed scenes photographed in a foreign land, of (sic) natives of such foreign land, showing native life, if such scenes are a necessary and integral part of a motion picture depicting exclusively such land and native life, provided that no such scenes shall be intrinsically objectionable nor made a part of any motion picture produced in any studio ; and provided further that no emphasis shall be made in any scenes of the customs or garb of such natives or in the exploitation thereof* ».

33 On peut relever que la notion d'« exploitation » va prendre une place croissante dans l'évaluation éthique des images et spectacles contemporains.

34 « *For, in addition to its beauty, the effect of the nude or semi-nude body on the normal individual must be taken into consideration. 3. Nudity or semi-nudity used simply to put a "punch" into a picture comes under the head of immoral actions. It is immoral in its effect on the average audience. 4. Nudity can never be permitted as being necessary for the plot. Seminudity must not result in undue or indecent exposures. 5. Transparent or translucent materials and silhouette are frequently more suggestive than actual exposure* ».

35 « *Dancing costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden* ».

36 « *2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot* ».

37 « *Indecent or undue exposure of the human body shall not be presented* ».

Et c'est bien la comparaison entre les notions voisines d'« indécence » et d'obscénité, qui me permettra d'achever ce tour d'horizon du vocabulaire des censeurs du Code Hays. C'est à l'intérieur de la catégorie consacrée à la danse qu'on trouve les deux termes juxtaposés. Le Code stipule que « les danses suggérant ou représentant des actions sexuelles ou une passion indécente³⁸ », puis que « Les danses qui accentuent des mouvements indécents doivent être considérées comme obscènes³⁹ ». Notons que les définitions respectives des deux termes par le Littré manifestent une proximité sémantique forte (indécent : « Qui manque de pudeur » ; obscène : « qui blesse ouvertement la pudeur ») différenciée par l'idée d'intentionnalité, voire de frontalité. Le Code condamne à la fois les « mouvements indécents » et les danses qui les « accentuent » ; l'« indécence » des mouvements et des danses est présentée comme une donnée objective, observable et identifiable, avant même l'intervention d'un jugement. Sous la maladresse de la formulation pointe une méfiance évidente envers ce qu'on pourrait appeler un dispositif spectaculaire, une situation d'exhibition et d'amplification. L'obscénité, en revanche, apparaît à la suite d'un acte d'évaluation (« doivent être considérées comme ») : le censeur admet ici implicitement, par l'usage d'une modalisation que l'obscénité réside dans l'œil de l'observateur.

Des quelques occurrences où elle est employée dans le Code comme de la comparaison avec d'autres termes voisins, il apparaît que l'obscénité est porteuse de significations contradictoires : elle est à la fois associée à l'idée d'excès, du « trop » montrer, les critiques dirigées contre elles allant alors dans le sens d'une défense esthétique de la litote et d'un style classique gommant tout ce qui n'est pas absolument nécessaire. C'est aussi par ce biais que l'obscénité est associée, de manière dénigrante, à l'idée de spectacle, de mise en scène, de performance, entendus au sens négatif d'« exhibition ». Mais elle est aussi parfois, étrangement, assortie de l'idée de « suggérer », qui implique au contraire qu'elle n'est pas « frontale ». Dans ce cas-là, il semble que le trait sémantique à retenir soit la manière dont la représentation, ou les paroles ou intertitres, jugés « obscènes », tendent à faire surgir dans l'esprit du spectateur des visions particulièrement évocatrices. Enfin, le dernier trait à retenir, d'ailleurs cohérent avec l'idée de « spectacle » évoquée plus haut, semble être celui d'une intention immorale de la part de l'auteur du spectacle. L'inexorable subjectivité attachée au jugement d'obscénité le rend contestable, raison qui explique sa disparition dans les textes contemporains de la MPAA, et son remplacement par des périphrases plus apparemment neutres.

LA FIN DE L'OBSCÉNITÉ ? DU DÉNI AU DÉPLACEMENT, STRATÉGIES DISCURSIVES CONTEMPORAINES

Le passage du système du Code au système de cotations en 1968 a, je l'ai dit, été accompagné par un changement radical du ton des instances de régulation, passées d'une tonalité rigoriste et moralisatrice à une rhétorique de la libération, modulée seulement par des « inquiétudes » pour les enfants. La MPAA a donc infléchi son discours pour s'abriter derrière la figure, sans cesse convoquée, des « valeurs familiales » et du « parent américain ». Il reste des allusions à l'obscénité dans la version du Code de 1968, qu'on peut considérer comme des scories de l'ère précédente ou manifestations d'une logique en transition. Ensuite, deux facteurs vont conduire les instances de classification nord-américaines à éviter d'employer le terme d'obscène. D'une part, les mésaventures de la notion sur le plan juridique, débouchant sur des tentatives succès pour trouver une alternative au principe de « l'intime conviction », permettant de définir nettement la notion d'obscénité. D'autre part, le fait que la MPAA se soit présenté comme

38 « *Dances suggesting or representing sexual actions or indecent passion are forbidden* ».

39 « *Dances which emphasize indecent movements are to be regarded as obscene* ».

aussi éloigné que possible de l'ancien ton moralisateur du Code de Production, choisissant de mettre en avant, au contraire, la neutralité de ses classifications, fondées sur des constats objectifs, des données quantifiables, et non sur des jugements de valeur. Toutefois l'organisme a continué à jouer un rôle de régulation dans la continuité du Code Hays, notamment par le biais de classements économiquement punitifs pour les films concernés. La désignation de certaines représentations de la sexualité comme de « mauvais objets », condamnables sur les plans à la fois esthétique et éthique, s'est poursuivie, mais sous d'autres formes. Ainsi s'est mis en place un mécanisme contradictoire, consistant à réguler tout en niant l'activité de jugement qui préside à cette activité.

En ce sens, le rapport de la MPAA à l'obscène peut se résumer par deux termes, qu'on empruntera à la psychanalyse : déni et déplacement. La seule occurrence du terme dans les documents récents des instances de régulation se trouve sous la forme négative : « Un film classé NC-17 est un film que, aux yeux du Bureau de Classification, la plupart des parents considéreraient comme trop adultes pour leurs enfants de 17 ans et moins. Aucun enfant n'y sera admis. NC-17 ne signifie pas « obscène » ou « pornographique » au sens commun ou légal de ces mots, et ne devrait en aucune façon être interprété comme un jugement négatif⁴⁰ ». La dénégation opérée par la MPAA est révélatrice : dans les faits, le classement « NC-17 », le plus restrictif et celui qui a les plus lourdes conséquences économiques pour un film, a dans l'esprit de beaucoup d'Américains pris une connotation négative qui rappelle directement celles de l'obscénité. Notons, par ailleurs, que la juxtaposition des termes « obscène » et « pornographique » révèle ici un autre glissement, accompli notamment par le biais des décisions légales au sujet de l'obscénité : la restriction du champ de l'obscénité au seul domaine des représentations explicites, ou *hardcore*⁴¹.

Après 1968, la réticence des censeurs à nommer trop précisément leurs critères de jugement et à lister les images obscènes a augmenté. Toutefois la MPAA a été sommée de justifier ses interdictions, et c'est ainsi qu'à partir des années 1990, des commentaires ont accompagné le classement des œuvres

La liste des critères présidant au classement des films par catégorie de publics manifeste la validation par les instances du principe de l'obscénité variable selon les publics. Loin de la prolifération du Code de Production, les descriptifs accompagnant l'énoncé des catégories s'en tiennent à quelques termes simples et limitent au maximum la description des contenus interdits : « thèmes matures, [...], nudité, sensualité, représentations d'activités sexuelle, activités adultes (c'est à dire, activités, que les adultes, mais non les mineurs, peuvent entreprendre en toute légalité⁴² »). À l'exception de la mention de la sexualité, les descriptifs obéissent à une logique tautologique qu'on pourrait résumer ainsi : sont interdits aux mineurs les thèmes qui ne conviennent pas aux adultes. On peut d'ailleurs relever que, si les rédacteurs du document reprennent la distinction opposant « nudité » et « nudité sexualisée » que l'on trouvait dans le Code, ils interdisent, dans dérogation possible, toute représentation de la nudité, quelle qu'elle soit, pour les œuvres classées « G » destinées à un public « général ». La distinction est opérée à l'occasion de la définition de la catégorie R « Un film classé R peut comporter des thèmes adultes, des activités adultes, du langage grossier, de la violence

40 « An NC-17 rated motion picture is one that, in the view of the Rating Board, most parents would consider patently too adult for their children 17 and under. No children will be admitted. NC-17 does not mean "obscene" or "pornographic" in the common or legal meaning of those words, and should not be construed as a negative judgment in any sense. » (Rating rules, p. 10.)

41 Urofsky, *op. cit.*, p. 128.

42 « mature themes, (...) nudity, sensuality, depictions of sexual activity, adult activities (i.e. activities that adults, but not minors, may engage in legally) » (Rating rules, p. 8)

intense ou prolongée, de la nudité sexuellement orientée, de la consommation de drogue⁴³... ». La catégorie la plus généraliste (« G »), consistant donc en l'équivalent actuel du « film pour tous », ou « film familial », rejoint les versions les plus rigoureuses du Code de Production, puisqu'elle interdit non seulement les « scènes de sexe » mais aussi la nudité : « Classé-G : pas de nudité, de scènes de sexe, ni de consommation de drogues⁴⁴ ».

Les termes utilisés par la MPAA pour décrire les thèmes prohibés, notamment ceux qui concernent la sexualité, sont donc remarquablement restreints et uniformément dépourvus de toute connotation de valeur : on ne trouve plus d'adjectifs du type « salace », « licencieux », « luxurieux », etc. Ils consistent, soit en modulations autour de la sexualité, avec des différences de degré (fort/faible) ou de durée (bref/prolongé), soit en termes évoquant l'âge des spectateurs : « mature », « adult », sans plus de précisions. On trouve ainsi

sexualité ; contenu sexuel ; sensualité ; nudité ; sous-entendu sexuel ; forte sexualité ; sexualité et nudité ; brève nudité : brève sexualité ; fort contenu sexuel ; sexualité légère ; sous-entendu ; sexe et nudité ; sexe et nudité forts ; nudité partielle ; contenu, sexuel, brève nudité partielle, contenu sexuel cru, brève sensualité ; brève sensualité/nudité.⁴⁵

On voit que la MPAA s'attache à demeurer aussi descriptive que possible et fait disparaître des commentaires accompagnant ses classements toute dimension axiologique. Tout au plus peut-on noter des différences de degré, et des termes qui rappellent l'esthétique de la litote chère au Code, mais aussi la méfiance face à la suggestion de sexualité « sous-entendu sexuel ». Le seul terme comportant une très légère connotation évaluative est « cru » (« crude sexuality »), qui rappelle la méfiance de la MPAA envers toute représentation trop directe.

Il serait inexact d'affirmer que les descriptifs de la MPAA ne comportent aucun terme à caractère axiologique. Il arrive, par exemple, que certaines représentations de la sexualité soient qualifiées de « perverses », mais le terme ne s'applique qu'à des cas plus spécifiques et particuliers qu'aux temps du Code – on peut citer, par exemple, les commentaires accompagnant *Le Déshonneur d'Elisabeth Campbell*⁴⁶, qui porte comme mention, pour la version R, « graphic images relating to sexual violence including a strong rape scene, some perverse sexuality, nudity and language », la version classée R de *8 mm* de Schumacher (« strong perverse sexuality and violence ») tout comme le thriller érotique *Mercy* (2000) (perverse sexual behavior », entre autres) – sans oublier le cas de *Pink Flamingos*, de John Waters, qui, sorti, dans les années 1970, fut reclassé NC-17 pour ce que la CARA qualifia pudiquement, sans l'explicitier davantage, de « wide range of perversions in explicit détail », ou, l'un des commentaires les plus détaillés fournis par l'institution, « strong, explicit, sado-masochistic sexuality » pour *Tokyo Decadence*. Outre « pervers », le terme « aberrant » est parfois employé pour désigner certaines sexualités, allant du sado-masochisme à des pratiques plus singulières. Ont ainsi été considérées comme « aberrantes », des œuvres comme *Ma Mère*, de Christophe Honoré, (2005), qu'il s'agisse de sa version NC-17 ou de la version coupée et classée R pour une sortie vidéo ; la version NC-17 de *Matador*, de Pedro Almodovar, sorti en 1983 mais reclassé NC-17, aussi en 2005 (« aberrant sexuality including violence ») , pour la version R de *Crash*, de David Cronenberg, en 1996, (« aberrant sexual content »). Les dialogues sont aussi concernés, dans

43 « An R-rated motion picture may include adult themes, adult activity, hard language, intense or persistent violence, sexually-oriented nudity, drug abuse or other elements, so that parents are counseled to take this rating very seriously. »

44 « G-Rated: No nudity, sex scenes or drug use are present in the motion picture ». p. 9

45 « sexuality; sexual content; sensuality; nudity; sexual innendo; strong sexuality; sexuality and nudity; brief nudity; brief sexuality; strong sexual content; mild sexuality; innuendo; sex and nudity; strong sex and nudity; strong sexuality and nudity; partial nudity; brief sexual references; teen sexuality; rape; brief partial nudity; sexual content, partial nudity; crude sexual content; brief sensuality; brief sexuality/nudity. »

46 *The General's Daughter*, Simon West, 1999.

Bent, de Sean Mathias, en 1997, par exemple, (« *aberrant sexual dialogue* »). Toutefois ne sont pas ces termes ouvertement négatifs qui valent aux œuvres les classements les plus restrictifs, mais des expressions plus neutres.

Pour trouver les termes qui sont venus « remplacer » le terme manquant d'obscénité, il faut donc regarder du côté des termes descriptifs, liés au champ du visuel, en particulier les deux adjectifs qui valent systématiquement aux films concernés un classement restrictif : « *graphic* » et « *explicit* ». Si, comme je l'ai exposé en deuxième partie, le terme « obscène » était ouvertement une condamnation morale et portait implicitement l'idée d'une dimension visuelle excessive, les termes employés par la MPAA, à l'inverse semblent ne porter que sur la dimension visuelle, mais se sont chargés implicitement d'une connotation négative. Le terme qui a le plus évidemment remplacé « obscène » est « *graphic* », et peut se traduire par « visible » ou appuyé. Son emploi manifeste le processus de glissement d'un terme qui condamne et juge (« obscène ») à un terme qui semble uniquement neutre et descriptif, tout en conduisant automatiquement à un classement restrictif, ce qui montre bien que l'apparente neutralité dissimule un jugement. L'adjectif « *graphic* » a des points communs avec « obscène » : il indique, lui aussi, un « visuel » qui aurait dépassé une certaine limite et peut, en outre, connoter l'idée d'une exhibition coupable : le « *graphic* », comme l'obscène, est ce qui excède la limite du visible, ce qui frappe parce qu'on en montre trop, que l'on dépasse les limites de l'information, du nécessaire, et bien sûr du bon goût. Il peut aussi, d'ailleurs, comme l'obscène avant lui, qualifier le verbal lorsqu'il fait surgir des images dans l'esprit du spectateur. Il en va de même du terme « *explicit* », qui, associé à la sexualité, vaut inévitablement aux films un classement NC-17 (un exemple parmi d'autres : *La vie d'Adèle*⁴⁷, classé, en 2013, NC-17 pour « contenu sexuel explicite »).

À la différence du terme obscène, « *graphic* » et « *explicit* » peuvent, au premier abord, connoter, plutôt qu'une lubricité voluptueuse, une certaine froideur clinique, voire (tant pour le gore que pour le sexuel) physiologique. Une évolution qui reflète aussi une évolution des représentations qu'il s'agit de censurer, et de celles devenues acceptables. Interdites ou considérées avec suspicion, les représentations sexuelles montrant sans fioritures, de manière précise et « réaliste », l'acte sexuel. Ainsi, bien entendu, que le cinéma pornographique, qu'on a souvent défini, après les analyses de Linda Williams⁴⁸, comme une esthétique de l'hypervisibilité qui, sans pouvoir prétendre au « réalisme », se rapproche en revanche souvent du physiologique par son appétence pour les plans très rapprochés des parties intimes. C'est bien entre ou contre ces deux styles que se construit l'acceptable dans le champ de la représentation de la sexualité contemporaine aux États-Unis⁴⁹. Aucune de ces deux esthétiques n'étaient en ligne de mire des rédacteurs du Code de Production, qui luttèrent pour éliminer des représentations allusives jugées amORAles, et non des représentations explicites au sens où on l'entend aujourd'hui. Les censeurs contemporains ne luttent pas, en revanche contre le « suggestif » même lorsqu'il est potentiellement amoral. La régulation contemporaine est moins moralisatrice puisqu'elle autorise des représentations de la sexualité subtilement aguichantes, délicatement stimulantes. En revanche on peut considérer qu'elle est tout aussi normative sur le plan de ce qu'elle impose comme représentation de la sexualité, entraînant un lissage des corps et des représentations tout aussi normatif. Il est devenu possible de représenter la sexualité, mais selon des normes strictes, bien qu'implicites, évitant à la fois l'intensité et l'intimité excessives. On peut étendre à bien des thèmes abordés ici la mise en garde de Linda Williams à propos de la représentation

47 Abdellatif Kechiche, 2013.

48 Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Pandora Press, Londres, Sydney, Wellington, 1990, p. 123.

49 Je me permets ici de renvoyer à mon article, « Choisir sa Position : le cinéma *mainstream* face au pornographique », in : Grégori Jean et Bertrand Cochard, *La sexualité en images. Regards croisés sur l'érotisation des corps*, Hermann, 2018.

de la sexualité, contre la « grave erreur » que constituerait une vision linéaire, conçue comme « une avancée croissante vers l'explicité. »⁵⁰

« Le contexte, ce qui se passe sur l'écran, et la manière dont un thème ou une scène sont décrits, voici les clés », a déclaré l'organisation. « La chose la plus importante est à quel point la nudité est prolongée et graphique, et la manière dont les parents la perçoivent ⁵¹».

En conclusion de ce long parcours, quelques remarques sur le fonctionnement actuel des instances de régulation que ces réflexions autour du terme « obscène » ont permis de dégager. Tout d'abord relevons que si la MPAA n'a plus besoin de nommer l'obscène, c'est que le sigle NC-17, malgré les dénégations des régulateurs, en est devenu l'équivalent. On trouverait d'innombrables preuves de ce processus de synonymie et de la manière dont le public américain dans sa grande majorité a intégré le caractère honteux et stigmatisant du classement. On peut, à la suite de la chercheuse Jane M. Friedman, estimer que « certains producteurs sont privés d'une source de revenu appréciable pour une seule raison : parce qu'un classement a persuadé, à tort, certains journalistes qu'un film est obscène⁵². » Comme l'écrivait en 2012 un journaliste du *Los Angeles Times* :

Au fond, le débat autour du classement NC-17 pose la question de savoir ce que la société matérielle considère comme mainstream, qui est chargé de le déterminer, et quels sont les critères utilisés pour ce faire. [...] Nombre d'adultes refuseront d'aller voir un film classé NC-17, convaincu qu'ils vont voir des cochonneries⁵³.

Ces interprétations ont souvent conduit à considérer que la MPAA se livrait à une censure déguisée, dissimulant la continuité d'une évaluation morale derrière une apparente objectivité – c'est la conclusion régulièrement tirée par les critiques du système qui en outre, dès le début, et jusqu'à aujourd'hui, n'ont cessé de démontrer à quel point l'apparente neutralité était un leurre servant à dissimuler un processus normatif, y compris sur le plan moral. Mais ce processus s'abrite constamment, comme l'indique la citation placée en épigraphe de cette conclusion, derrière l'opinion supposée des parents (« la manière dont les parents la perçoivent »), une assertion répétée qui évite à la MPAA d'avoir à détailler trop précisément ses critères. En évoquant des représentations destinées à un public « mature » ou « adulte », la CARA se conforme à la logique juridique qui prévaut, renonçant à moraliser ou à introduire un jugement de valeur pour se contenter d'assigner une variabilité de réception selon l'âge. Cependant, la neutralité de la formulation n'empêche cependant nullement la subjectivité dans l'application. En outre, le terme « adulte » a pris des connotations négatives qui en font un quasi synonyme de « pornographique » et l'ont ainsi chargé de connotations assez proches de celles qui entouraient l'« obscène » d'antan. La citation en épigraphe soulève une autre question : celle de l'échelle d'évaluation d'une œuvre. On se souvient que, sur le plan juridique, il a été décidé par la Cour Suprême⁵⁴ que c'était bien l'obscénité de l'œuvre entière qui était en jeu, et non celle de certains passages. De même, la MPAA affirme régulièrement que ses classements prennent en compte la totalité de l'œuvre et non des passages ponctuels, comme l'indique, dans la citation, l'insistance sur « le contexte », et, dans un passage des Rating Rules, l'assertion selon laquelle

50 Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, N. C., 2008, p. 11.

51 « *Famously secretive, MPAA pulls back the curtain on ratings - a little bit* », *Los Angeles Time*, David NG, 29 octobre 2018.

52 Jane M. Friedman, *op. cit.*, p. 203.

53 « *At its core, the debate over NC-17 is a matter of what material society considers mainstream, who gets to make those determinations and what standards they use in doing so.* » « *High hopes, low notes for film world's NC-17 rating* », Steven Zeitchik, *Los Angeles Times*, 2012.

54 Arrêt *Roth vs United States*, 1957, qui dispose qu'il y a obscénité lorsque « pour un individu moyen, appliquant les standards de sa communauté, le thème dominant du matériel considéré dans son ensemble en appelle à un intérêt lascif » (cité dans Melvin I. Urofsky, *op. cit.*, p. 126).

« En évaluant un film, le Bureau de classification évalue chaque film dans son intégralité⁵⁵ ». Dans les faits, cependant, ce sont bien des passages ponctuels qui, jugés trop « explicites », valent aux œuvres des classements restrictifs, une logique qui aboutit à un retour en arrière, évaluant les œuvres sur la base de détails ou de fragments – en somme, une logique qui évoque, en plus insidieuse, l'ancien fonctionnement des listes. L'histoire de la censure n'est, décidément, pas linéaire.

Adrienne Boutang

Université de Bourgogne Franche-Comté

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



55 « In rating a motion picture, the Rating Board evaluates each motion picture in its entirety » (*Rating Rules*, p. 8).

SAUCISSES ET MICHES OBSCÈNES.

NOTES SUR L'ÉCONOMIE DU FILM OBSCÈNE

Joël Augros

Le 29 septembre 2016, le film *Sausage Party : la vie privée des aliments / Sausage Party* (Greg Tiernan et Conrad Vernon, 2016) reçoit une classification d'interdiction aux moins de 12 ans. Cette classification est contestée en décembre de la même année par plusieurs associations dont Juristes pour l'enfance, Promouvoir et Action pour la dignité humaine, associations qui contestent le bien-fondé de la mesure de classification et réclament une interdiction plus étendue. Les saucisses et les miches du film sont obscènes, avancent-elles. Le classement décidé par la ministre est finalement entériné par la justice¹. Mais le type de débat apparu alors – ou poursuivi, on en verra d'autres occurrences – nous amène à proposer ici quelques réflexions d'ordre économique sur le marché du film obscène. On préférera ce terme, bien que nulle définition du film obscène n'existe dans la réglementation, à celui de film X. L'exemple donné en préambule montrant bien que la question est plus large que celui du film pornographique stricto sensu.

Mais nous ne sommes ni juriste², or la question de la censure est évidemment le plus souvent envisagée sous l'aspect du droit, ni philosophe, or la question de la morale est bien entendu au centre du problème, ni spécialiste de sciences politiques, or la question de la censure est éminemment politique.... C'est sous un autre angle que nous souhaitons aborder la question, celui du marché.

Le cinéma est le seul art qui ait besoin de la délivrance d'un visa d'exploitation pour pouvoir être présenté au public. Avant qu'un film, français ou étranger, puisse sortir en salle, il passe devant une commission qui propose un classement. La décision finale revient au ou à la ministre de la culture en place³. Cette nécessité d'un blanc-seing donné par l'État entraîne donc une situation toute particulière pour le marché du cinéma.

La liaison marché/censure n'est pas nouvelle. Faut-il rappeler que le Code Hays, sur lequel beaucoup a été écrit, est avant tout un code né d'une nécessité économique : celle de pouvoir exploiter un film sur l'ensemble des États-Unis – et au-delà – sans entraves des censures des villes, des comtés ou des états. Si les groupes de pression religieux ont réclamé, au nom de la morale, cette autocensure des studios, du côté de ceux-ci, c'était une question de dollars à gagner ou à perdre.

Quand ce code périlite dans les années 1950⁴, c'est en partie parce que la société américaine change. Mais c'est aussi parce que les films européens, non soumis aux interdits

1 Tribunal Administratif de Paris le 13 décembre 2016.

2 Voir notamment Jérémie Mercier, « Le Juge administratif et le sens des images. Les mutations des techniques contentieuses du contrôle des visas d'exploitation », *La Revue des droits de l'homme*, [en ligne] <https://journals.openedition.org/revdh/2874> [consulté le 03/11/22] sur ces questions juridiques et l'évolution de la doctrine, notamment l'introduction de la notion d'intention qui doit être appréciée par le juge.

3 Ajoutons que les bandes annonces et le matériel publicitaire sont également soumis aux mêmes règles.

4 En 1952, la Cour suprême renverse sa décision de 1915 et place le cinéma sous la protection du Premier amendement de la Constitution (*Miracle Case*).

du code, grignotent des parts de marché au cinéma hollywoodien sur son propre territoire que l'association des majors, la MPAA, décide de remplacer le Code par un système de classification par âge. Un tel système a été adopté dans la plupart des États, sauf en Chine où un film, pour être vu, doit pouvoir être vu par l'ensemble de la population, toutes classes d'âge confondues.

Pour examiner ce couple marché/censure, nous avons choisi de procéder en plusieurs temps, en partant d'un moment fondateur, le vote de la loi de 1975, dite loi X. Cette loi crée un marché légal du film pornographique, bientôt tari, que nous examinerons d'abord. En 2000, l'affaire *Baise-moi* (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000) déplace le problème et met en avant des controverses sur l'obscénité de certaines scènes d'un film. En effet, la présence de scènes jugées obscènes dans des films non pornographiques rebat les cartes. Après avoir examiné les conséquences sur le marché, nous terminerons en examinant ce qui peut apparaître comme une particularité d'un nouveau cinéma d'auteur n'hésitant pas à frôler l'obscène.

L'ÉMERGENCE DU MARCHÉ DE L'OBSCÈNE

Tel n'est pas le propos de cet article, mais il est nécessaire de souligner que le « porno » a souvent été un moyen « d'ouvrir » des marchés. Du cinéma des premiers temps⁵ aux plateformes actuelles en passant par la VHS, le minitel, Canal+, internet, l'obscène a ouvert les marchés des nouveaux médias de chaque époque. Jacques Mousseau le rappelle de façon lapidaire : « À quoi, dans beaucoup d'alcôves, ont servi les premiers Polaroid ? »⁶.

Dans la seconde partie du XX^{ème} siècle, c'est dans les pays du nord de l'Europe que se développe un premier marché du film « sexy » puis pornographique. Le succès en 1967, par exemple, de *Je suis curieuse / Jay är ny fiken – en film i gult* (Vilgot Sjöman) s'étend aux États-Unis⁷. Au Danemark, la libéralisation de la censure en 1969 permet la création du premier marché du film. Parallèlement, aux États-Unis, notamment à San Francisco, le développement d'un cinéma *hardcore* est marqué par des titres comme *Gorge profonde / Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) ou *Derrière la porte verte / Behind the Green Door* (Artie et Jim Mitchell, 1972).

Dans la France giscardienne, en 1974, le secrétaire d'État à la culture, Michel Guy, annonce la libéralisation de la censure. Pendant quelques mois, l'interdiction totale des films est levée, ne reste plus que des mesures d'interdiction aux mineurs. Le symbole de la période est bien entendu le film *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974). Sur les 520 films distribués en France cette année 1974, 128 sont des films érotiques voire pornographiques⁸.

Cette forte expansion d'un marché jugé obscène entraîne le vote de mesures juridiques destinées à contraindre le marché. Ce sera l'affaire de la loi du 30.12.1975 dite loi X. En 1975, cette loi est évidemment d'abord une question d'ordre juridique. Mais elle a aussi comme effet de créer un marché spécifique légal, en substance, celui des films pornographiques.

La loi prévoit donc une nouvelle catégorie de films, la catégorie X, attribuée à un film pour deux raisons soit pour pornographie soit pour « incitation à la violence ». Ce classement X

5 Voir *Polissons et galipettes* (Michel Reilhac, 2002).

6 Jacques Mousseau, « La presse de c... La France à l'heure de la pornographie », *Communications et langages* n°28, 1975, p. 77-92.

7 Sous le titre *I Am Curious (Yellow)*, le film sera longtemps le détenteur de la plus importante recette d'un film européen aux États-Unis.

8 Daniel Borillo, *Le Droit des sexualités*, Paris, PUF, 2009, p. 150.

s'ajoute alors aux classements déjà existants : autorisé pour tout public, interdit aux mineurs de moins de 13 ans, interdit aux mineurs de moins de 18 ans et interdiction totale⁹.

Le classement dans cette catégorie prévoit que ces films supportent une TVA plus élevée et une TSA à 20 %¹⁰. Le producteur se voit retirer l'accès aux aides automatiques et sélectives du CNC (Centre national du cinéma). En outre, tous les films ainsi classés, français ou étrangers, sont taxés forfaitairement à hauteur de 300 000F (les courts métrages à 150 000F). Enfin, les salles proposant des films pornographiques sont tenues de se spécialiser dans le secteur et ne peuvent plus, dès lors, accéder au soutien à l'exploitation organisé sous l'égide du CNC.

Pour les autres films qui peuvent être touchés par le classement X (films d'incitation à la violence), il n'y a pas d'obligation de passer dans des salles spécialisées. Mais nous évoquerons ici peu ces films qui peuvent poser d'autres questions, certes parallèles. Dans l'esprit du grand public, attendu que la liste des films classés X comporte dans sa très grande majorité des films X « pornos », l'équation X=porno est évidente d'autant que de nombreux distributeurs de films pornographiques vont faire étalage du X qui d'infamant, peut être tel qu'il avait été conçu par le législateur, devient un argument de vente.

Très clairement, la décision gouvernementale est celle d'une régulation du marché. En substance, dans l'esprit de Michel Guy¹¹, la réponse à la violence est de sévir. Pour le porno, le jugement est plus difficile à établir, il convient donc de lui laisser une place sur le marché. Mais le film pornographique étant facile à produire et peu onéreux, il importe de rendre ses conditions de production et de rentabilité plus difficile. Il s'agit de réguler un marché qui s'annonce trop important. Une des craintes exprimées à l'époque, en effet, est que la quasi intégralité de la production française se tourne vers ce type de films. Sur le principe économique, en tous les cas, l'attitude est à rebours du credo libéral du gouvernement d'alors.

Le marché s'éteint ensuite de lui-même, faute de consom-mateurs. Pour reprendre le décompte de Raymond Lefevre, 3 000 salles en 1975 programment des films « polissons ou pornos » contre 158 en 1976¹². En réalité, le marché se déplace dans ces années-là vers la VHS. Pour certains cinéclubs la part du chiffre d'affaires généré par le film porno atteint 30 %¹³. Une société comme Vidéo Marc Dorcel débute en 1978 avec le premier film fait directement pour la vidéo, *Jolies petites garces* (Marc Dorcel, 1978). Le DVD, Internet, la V&D reprendront le relais¹⁴... Un marché en salles, donc, déserté. La dernière salle spécialisée, le Beverly, a fermé ses portes en février 2019 à Paris. En 1996, *Elle ruisselle sous la caresse* (Alain Payet) est le dernier film classé X pour pornographie. Reste alors, une série de classements possibles dont certains ne sont plus usités : tout public, interdiction aux mineurs de 12 ans, interdiction aux mineurs de 16 ans, interdiction aux mineurs de 18 ans, classement X, interdiction totale...

9 L'interdiction totale reste dans l'arsenal juridique, même si le ministre avait déclaré ne plus vouloir y avoir recours.

10 La TSA, Taxe spéciale additionnelle, est une taxe perçue sur les entrées de tous les films. Elle sert à alimenter le compte de soutien au cinéma. Elle est en moyenne de 11% du prix des entrées.

11 Nous suivons ici Mathieu Trachman, « Des profits illégitimes. Classification pornographique et régulations marchandes dans la France des années soixante-dix », in : Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon et Barbara Truffin (dir.), *Obscénité, pornographie et censure [Ressource électronique] : les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification, XIX^e-XX^e siècles*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2010, [en ligne] http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/noncat000024_000_f.pdf [consulté le 03/11/22].

12 Raymond Lefèvre, « Le porno, genre persécuté », in : Michel Serceau (dir.), *Panorama de genres au cinéma*, CinémAction 68, Corlet, 1993.

13 Robin D'Angelo, « Les dessous pas si chics du label X Marc Dorcel », *M magazine*, 2019.

14 « [le porno] représente une très grande partie du chiffre d'affaires de la VOD », Tristan Arnoud, chargé des acquisitions adultes à Canal, in D'Angelo, *art. cit.*

Loin d'être une particularité du cinéma, notons que la notion d'interdiction aux mineurs se retrouve sur d'autres marchés. On notera, sans esprit d'ordre, la vente de tabac, la vente d'alcool, la vente de jeux de hasard, l'achat de pétards mais aussi, plus heureux sans doute, le travail de nuit. Enfin, notons que le droit de vote n'est donné qu'aux majeurs de plus de 18 ans... et qu'il existe une notion de majorité sexuelle fixée à 15 ans (article 227-27 du code pénal).

L'AFFAIRE *BAISE-MOI*

En 2000, s'étend une polémique à propos du film *Baise-moi*. Le film est projeté le 12 mai 2000 devant une sous-commission. Comme il est d'usage en cas de désaccords des participants, les six membres de la sous-commission demandent le renvoi en commission plénière tout en préconisant une inscription sur la liste des films pornographiques. Le 30 mai suivant, *Baise-moi* est projeté en commission plénière. Celle-ci propose une interdiction aux mineurs de 16 ans avec avertissement. La ministre, Catherine Tasca, suit l'avis de la commission et délivre le visa le 22 juin 2000.

Le film sort sur 64 salles le 28 juin 2000 et réalise 49 163 entrées en deux jours. C'est alors que l'association Promouvoir porte plainte¹⁵. Le Conseil d'État annule le visa d'exploitation (le 30 juin) et fait basculer le film dans la catégorie X. *Baise-moi* ne dispose plus alors de visa d'exploitation. Les circuits Gaumont et Pathé le déprogramment. Seuls MK2 (Marin Karmitz), quelques cinémas de province et Galeshka Moriavoff maintiennent le film à l'affiche. À noter que la seule salle où la projection du film aurait été légale, le Beverly, ne veut pas mettre le film à l'affiche, jugeant que le film n'est pas pornographique¹⁶.

En janvier 2001, à l'annonce de la sortie du film en vidéo, l'association Promouvoir demande à la ministre d'en empêcher la commercialisation et saisit de nouveau le conseil d'État. Le 1^{er} février 2001, la ministre de la culture amende le décret du 23 février 1990 pour introduire l'interdiction aux moins de 18 ans pour les « œuvres comportant des scènes de sexe non simulées ou de très grande violence mais qui, par la manière dont elles sont filmées et la nature du thème traité » ne justifie pas une inscription X¹⁷.

En juillet 2001 *Baise moi* est de nouveau projeté en commission plénière. La commission propose une interdiction aux mineurs de moins de 18 ans sans classement X. Le 1^{er} août 2001, la ministre suit la commission. Le film dispose donc à nouveau d'un visa et une nouvelle sortie en salles est organisée le 29 août 2001 sur une trentaine d'écrans. Derechef, l'association Promouvoir demande une nouvelle annulation (5 septembre 2001), demande rejetée par le Conseil d'État qui valide définitivement la décision ministérielle en juin 2002.

La réalisatrice Catherine Breillat, de son côté, organise un mouvement de protestation en lançant un appel de soutien au film. Promouvoir fait alors citer Catherine Breillat et Marin Karmitz – qui en avait continué l'exploitation – devant le Tribunal correctionnel de Paris. La Cour de cassation déclare irrecevable l'action judiciaire introduite par Promouvoir (décision du 29 avril 2003) à la suite du tribunal correctionnel puis de la cour d'appel.

15 L'action des associations est favorisée par une loi votée en décembre 1992 qui donne le droit à celles-ci de se porter parties civiles en matière d'exposition cinématographique.

16 Cf. entretien avec Philippe Rouyer, membre de la Commission de classification, in : Christophe Triollet, (dir.), *Darkness 6 (Censure & Cinéma en France)*, La Madeleine, Éditions LettMotif., 2020.

17 L'interdiction aux mineurs de moins de 18 ans n'avait pas servi depuis 1990.

À la suite de l'affaire *Baise-moi*, d'autres films vont subir des avanies. Citons en quelques-uns : *la Vie d'Adèle* (Abdelatif Kechiche, 2013), *Antichrist* (Lars von Trier, 2009), *Love* (Gaspar Noé, 2015), *Saw 3D chapitre final* (Kevin Greutert, 2010), *Cinquante nuances de Grey / Fifty Shades of Grey* (Sam Taylor-Johnson, 2015), *Bang Gang : une histoire d'amour moderne* (Eva Husson, 2015), *Les Huit salopards / The Hateful Eight* (Quentin Tarantino, 2015), *Salafistes* (François Margolin, Lamine Ould Salem, 2016).... Toutes les polémiques, les débats autour de ces films ne relèvent pas des mêmes raisons (cf. infra).

Avant d'examiner cela, regardons plus simplement les effets sur le marché d'une interdiction.

EFFETS ÉCONOMIQUES DES INTERDICTIONS

À partir de l'extinction, très rapide nous l'avons vu, du marché du film pornographique, ne subsiste plus que des films aux prises avec des interdictions aux mineurs d'âge varié. Ces interdictions peuvent provoquer des réactions d'indignation, des accusations de censure, de retour de l'ordre moral. Nous ne mésestimons pas cela, mais nous nous concentrerons ici sur un aspect plus prosaïque, et notamment les réactions des producteurs et des distributeurs.

Les recettes

De nos jours, le classement X d'un film signifie une interdiction totale de celui-ci en salles. Non pas du fait de la loi, rien n'interdit d'exploiter un film classé X « porno », mais à condition de le faire dans une salle spécialisée, conséquence de la loi de 1975. Or il n'y a plus de salles spécialisées. Le marché n'existe donc plus. En 2009, le producteur du film *Histoires de sexe(s)* (Ovidie, Jack Tyler, 2009), pensait à une interdiction aux mineurs de 18 ans et la réclamait même. Mais les membres de la Commission qui penchaient pour une telle interdiction n'eurent pas gain de cause. Le film n'ayant alors plus aucune possibilité de sortie en salle ne put être exploité qu'en vidéo et diffusé sur Canal+.

Hormis ce cas d'une mise hors marché, l'effet d'une interdiction aux mineurs, qu'ils soient de 18, 16 ou 12 ans, ne peut qu'amputer le public potentiel d'une fraction plus ou moins importante de celui-ci. Or un film a un coût. Il convient de le rentabiliser. Jean-François Théry, ancien président de la Commission de classification, l'affirmait de façon claire en 1993 : « on va nous dire que nous faisons de la censure économique puisque le public de cinéma a majoritairement entre 15 et 30 ans, et que si nous interdisons un film aux moins de 16 ans c'est 20% de recettes en moins. C'est vrai, mais je ne vois pas comment faire autrement »¹⁸.

De la même façon, l'argumentaire déployé par Catherine Tasca, ministre de la culture au Conseil d'État pour justifier de sa décision de classement de *Baise-moi* avançait des raisons liées aux intentions des auteurs mais aussi qu'un visa X signifierait un préjudice au film puisqu'il ne serait plus diffusé. Et l'on retrouve dans le rapport Mary, dès la première page, l'idée que la classification peut être « grave pour l'audience d'œuvres cinématographiques dont on prive sans qu'on le veuille un large public »¹⁹. Anne-Françoise Bélier (Metropolitan) estimait que l'interdiction de *Saw III* (Darren Lynn Bousman, 2006) aux moins de 18 ans avait fait perdre au film 150 000 à 200 000 entrées²⁰. D'autant que, expliquait-elle, « les exploitants boudent

18 Entretien avec Jean-François Théry, 5 mars 1993, cité, in : Triollet, 2020, *op. cit.*, p. 47.

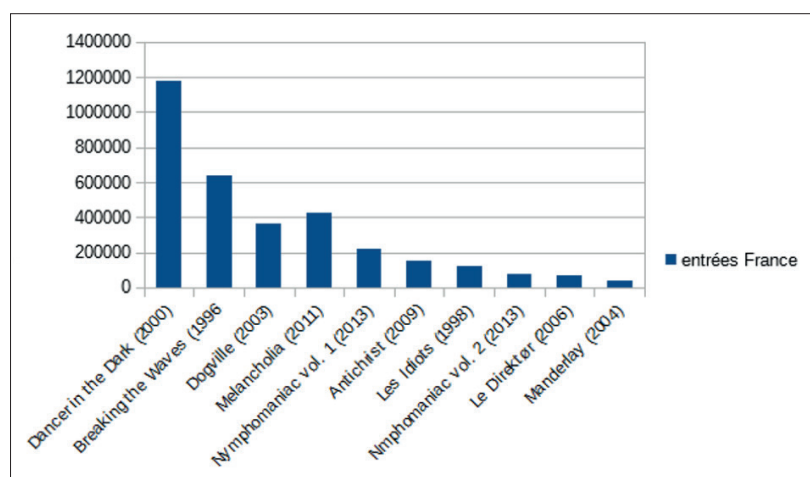
19 Jean-François Mary, « La Classification des œuvres cinématographiques relatives aux mineurs de seize à dix-huit ans », rapport à Mme Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication, février 2016.

20 *Télérama*, 2088, 18.4.2007.

les films violents, même interdits seulement aux moins de 12 ans ». Ainsi, *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014) a été déprogrammé de certaines salles, notamment à Marseille ou Strasbourg, les exploitants trouvant le public trop dissipé.

Cependant la perte de recettes peut provenir des palinodies administratives. Ce fut le cas du film de von Trier *Antichrist*. Le film d'abord interdit en moins de 16 ans subit les demandes de requalification de deux associations plaignantes. Le visa d'exploitation est retiré par deux fois rendant l'exploitation en salle impossible. Le Conseil d'État requalifie finalement le film en interdit aux moins de 18 ans en janvier 2017, il est vrai que la carrière du film en salles est alors terminée.

De la même façon, les deux volets de *Nymphomaniac* du même auteur ont chacun vu leur classement changer après des plaintes de l'association Promouvoir. Le volet 1 d'abord interdit aux moins de 12 ans a ensuite été interdit aux moins de 16, le classement du second est passé de moins de 16 à moins de 18.



Résultats en salles comparés de films réalisés par Lars von Trier sur le marché français.

Cependant, il est extrêmement difficile de comprendre les raisons de l'échec ou non des films et de les attribuer uniquement à la restriction du marché dû à une quelconque interdiction. *Nymphomaniac vol. 2* a fait moins d'entrées que *Nymphomaniac vol. 1*. Est-ce dû à la question du marché réduit ? Ou est-ce que les spectateurs n'ont pas vu l'intérêt de se déplacer pour le second volet après avoir vu le premier.

A contrario, les exemples abondent de succès plus ou moins mesurés attribuables à un parfum de scandale. Sans remonter au cas de *Die Sünderin* (Willi Forst, 1951), condamné par l'Église catholique allemande car présentant un double suicide, une courte scène de nu et des allusions à la prostitution qui, grâce peut être à cette condamnation, attira 7 millions de spectateurs dans les salles, on peut rappeler le cas de *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). La présence du film dans le dispositif cinéma à l'école fit d'abord débat. Quand Arte annonça la diffusion sur son antenne le 19 février 2014 à 20h50, l'association Civitas chercha à monter un boycott... Ce fut un des meilleurs taux d'audience de Arte avec plus de 1,25 million de téléspectateurs.

Le parfum de scandale peut tout autant aider à vendre à l'international. Ainsi *Romance* (Catherine Breillat, 1999), collecta au minimum 7 millions de francs en contrats de vente à l'international dès sa présentation à Cannes²¹. Somme permettant au film d'être rentable avant même son exploitation sur le territoire français selon son producteur Jean-François Lepetit.

Marketing et télévision

Le paragraphe précédent évoque déjà une question cruciale, celle de la publicité, du marketing des films. Une autre restriction du marché s'opère lorsque des affiches sont interdites. Ainsi, l'association Promouvoir demande l'interdiction de l'affiche de *Larry Flint* (Milos Forman, 1996) (un Christ crucifié sur un sexe de femme). Plus tôt des demandes d'interdiction ont pu être faites autour des affiches des *Valseuses* (Bertrand Blier, 1974), de *L'Empire de la passion* (Nagisa Oshima, 1978), du *Trio infernal* (Francis Girod, 1974), *Ave Maria* (Jacques Richard, 1984) ou plus récemment celle des *Infidèles* (collectif, 2012)²². En 2013, ce sont des arrêtés municipaux qui empêchent l'affiche de *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) d'être déployée sur les territoires de Versailles et Saint-Cloud²³.

L'interdiction aux mineurs conduit, d'autre part, à une troisième restriction au marché. Le CSA, devenu Arcom en janvier 2022, exige que les chaînes en clair ne diffusent pas plus de deux films par an interdits au moins de 12 ans à 20h50. Aucun film interdit aux moins de 16 ans ne peut l'être avant 22h30. Enfin, les films interdits aux moins de 18 ans sont réservés à une diffusion cryptée. La mesure limite l'exposition des films tout d'abord, mais surtout en réduit la valeur marchande, le prix d'achat des œuvres dépendant de l'audience, donc du tarif des publicités encadrant ou interrompant l'œuvre.

Il convient de noter que la classification puis les interdictions aux mineurs éventuelles ne touchent que le marché le plus réduit en termes de spectateurs. Même si cette classification a une incidence sur la présentation du film à la télévision, elle n'en a pas sur les ventes de DVD et sur la mise à disposition des films en VàD. En ce qui concerne le nombre de visions des films sur les plateformes, les données fournies par celles-ci sont trop sujettes à caution pour en tirer de quelconques conclusions. Sur les plateformes, on trouve en 2022 : *Chronique sexuelle d'une famille ordinaire* (Jean-Marc Barr et Pascal Arnold, 2011), *Nymphomaniac I et 2*, *La Vie d'Adèle... Sausage Party*, par exemple, est disponible sur Netflix affublé d'une interdiction aux moins de 16 ans mais disponible à quiconque. Sur la plateforme Amazon le film ne comporte qu'une interdiction aux moins de 7 ans. Sur les autres plateformes, l'interdiction aux moins de 12 ans est respectée.

Cela peut conduire à un renoncement à la distribution en salles. C'est sans doute le cas de *Traîné sur le bitume / Dragged Across Concrete* (S. Craig Zahler, 2019)²⁴. Certes film long mais aussi « moments de violence réaliste risquant de déclencher une interdiction aux moins de 16 ans ». En conséquence, le film est sorti directement en DVD sur le marché français. Aux États-Unis, le film a connu une sortie limitée en salle et en VàD en même temps, l'auteur refusant, semble-t-il, d'accéder à la demande du distributeur Lionsgate de fournir une version atténuée (« *audience friendly* »).

21 Olivier Seguret., « *Romance*, une affaire malgré la censure. Le film de Breillat est un succès mondial » *Libération* 16.2.2000.

22 Les affiches ont été retirées par le réseau Decaux.

23 Le film est interdit aux moins de 16 ans.

24 Cf. Jean-François Rauger, « Le combat de deux policier ripoux », *Le Monde*, 6.8.2019.

Des coupes

Les interdictions aux mineurs pour cause d'images violentes mènent parfois les producteurs à exiger des coupes. Ce type de film, en effet, touche majoritairement un public adolescent et plus susceptible de pâtir d'une entrave au marché. Ainsi, *Les Guerriers de la nuit* (*The Warriors*) (Walter Hill) ixifié en 1979 est ensuite interdit aux moins de 18 ans après que le distributeur ait enlevé 10 mn (malgré l'opposition du réalisateur)²⁵. La même année, *Mad Max* (George Miller, 1979) est également affublé du classement X²⁶. Le distributeur le représente avec une série de coupes de 3mn30. La Commission maintient son avis de classement en avril 1980. En mars 1981, le distributeur fait quatre nouvelles coupes, toujours insuffisantes pour obtenir un changement de la position de la Commission. Le changement politique en mai 1981 ainsi que le changement de la direction de la Warner-Columbia entraîne une nouvelle présentation du film dans son montage initial. Les nouveaux dirigeants de la compagnie américaine estiment qu'ils n'avaient pas le droit de couper George Miller. En novembre 1982, le film obtient finalement une interdiction aux mineurs de 18 ans. La Commission estime qu'elle n'a pas vraiment changé d'avis mais que des films comme *Class of 1984* (Mark Lester, 1982) ont été autorisés entretemps avec une restriction d'âge.

En matière de restrictions dues à des images « obscènes », les cas de remontage du film sont très réduits. On peut évoquer le cas singulier de *Chroniques sexuelles d'une famille ordinaire* présenté en deux versions et obtenant deux classements différents. La version « sensuelle » (selon le mot des réalisateurs) destinée aux salles, interdite aux moins de 12 ans en France, et la version « sexuelle » prévue pour une exploitation en DVD et VàD. Cette dernière comporte cinq minutes supplémentaires et le montage des scènes sexuelles est différent.

En France, le droit au montage final (« *final cut* ») est octroyé au réalisateur. Il n'est donc pas possible, comme pour les producteurs états-uniens, de forcer la main du monteur. Ceux-ci peuvent alors présenter des versions altérées pour ne pas avoir une interdiction trop forte comme dans le cas de *The Lost Door* (Roy Stuart, 2008) d'abord interdit aux moins de 18 puis représenté dans une nouvelle version à la Commission et héritant ensuite d'un classement moins de 16.

DES FILMS D'AUTEUR

Les cas de mesures d'interdiction aux mineurs évoquées dans cet article touchent trois catégories de films. Des films d'incitation à la violence, pour lesquels les mesures prises sont contestées majoritairement, essentiellement par leurs producteurs et leurs distributeurs, essentiellement en raison des restrictions du marché évoquées plus haut. Une seconde catégorie de films comme *Gaza-strophe*, *Palestine* (Samir Abdallah, Kheridine Mabrouk, 2009) ou *Salafistes* concerne des films dont le motif évoqué peut être la violence mais qui ressortent aussi de questions politiques (la loi 2014-1353 du 13 novembre 2014 empêche la diffusion aux mineurs de messages incitant à se livrer à des actes de terrorisme). Enfin, la dernière catégorie qui nous intéressera ici, est celle de films dit d'auteurs.

Certains commentateurs ont cru pouvoir repérer dans le cinéma d'auteur contemporain une volonté d'explorer les limites de la pornographie, de l'obscène. Ainsi, le début du texte de Muriel Andrin note que « [les images pornographiques] se démultiplient dans une pluralité

25 Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, L'Harmattan, Paris, 2007.

26 Arnaud Esquerre, *Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Fayard, Paris, 2019.

de représentation esthétiques au sein du cinéma contemporain », cinéma contemporain commercial ou auteuriste dit-elle²⁷. Estelle Bayon est moins catégorique sur le cinéma commercial mais repère le même mouvement dans le cinéma d'auteur :

[...] sans pour autant que l'obscénité ne gagne le cinéma classique et populaire, qui se maintient dans la séduction et la suggestion, essentiellement en raison de la censure, tandis que le cinéma d'auteur ose tendre vers la fascination, la sidération, voire la réflexion autour de la chair. C'est ainsi autour de la censure que différentes esthétiques et plusieurs discours se créent dans la représentation cinématographique du corps et de la nudité²⁸.

On trouve, dès le milieu des années 1970, des films qui intègrent des images pornographiques au cinéma auteuriste par exemple avec *Change pas de main* (Paul Vecchiali, 1975), *La Bête* (Walerian Borowczyk, 1975), *L'Ange et la femme* (Gilles Carle, 1977). D'autres au début des années 2000 : *Les Idiots / idioten* (Lars von Trier, 1998), *Lucia et le sexe / Lucia y el sexo* (Julio Medem, 2001), *Intimité / Intimacy* (Patrice Chéreau, 2001), *Le Pornographe* (Bertrand Bonello, 2001).

Muriel Andin reprend le joli terme de « porno parcellaire » forgé par Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais pour qualifier ces films²⁹. Un contexte que Damien Simonin résume assez bien à propos de l'affaire *Baise-moi* : « le film apparaît comme ambivalent par rapport aux classifications des genres de productions culturelles : il présente simultanément des caractéristiques du cinéma pornographique et du cinéma "traditionnel" »³⁰. Un avènement qui ne peut qu'ajouter au « trouble » explique Jean-François Mary décrivant l'époque dans son rapport à la ministre de la culture déjà cité.

Baise-moi a bénéficié d'une première présentation à Cannes pour la première fois (le 17 mai 2000) au marché du film lui procurant cette aura de « film d'auteur ». Marie-Hélène Bourcier montre bien d'ailleurs qu'une des façons de « lutter » contre le film a été de le dévaloriser, de lui retirer sa qualité de film d'auteur en le ravalant à un cinéma plus populaire, notamment, remarque-t-elle, via un dossier consacré à *Baise-moi* dans Le Nouvel observateur en juillet 2000 intitulé « Pornographie, violence ; la liberté de dire non ! »³¹.

L'aura du film d'auteur, en France, autorise une certaine permissivité. Jean-François Théry, ancien patron de la Commission de classification, note que *Salo ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1975) a été proposé d'abord pour une interdiction totale, puis est sorti dans quelques salles, mais en réalité en toute illégalité³². *L'Empire des sens* (Nagisha Oshima, 1976) a aussi bénéficié de l'aura « auteur ».

Laurent Jullier indique d'ailleurs, à propos d'un autre film, la différence d'appréciation de la Commission : « les censeurs voient le style tarabiscoté de *Irréversibles* comme une signature d'auteur au sens que donne à ce mot la cinéphilie institutionnelle française ; ils sont là en terrain connu, tandis qu'ils demeurent imperméables au côté « jeu de rôle » de *Saw III* dont les signes relèvent de codes à leurs yeux moins familiers et moins légitimes »³³.

Outre la notion d'auteur, notons que la défense de ces films, peut se faire plus classiquement sur le terrain de la censure. Notant que les images pornographiques sont largement visibles sur

27 Je suis plus réservé sur le cinéma « commercial »

28 Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 46.

29 Annie Baron-Carvais et Claude-Jean Bertrand, *Introduction à la pornographie*, Paris, La Musardine, 2001.

30 Simonin, *art. cit.*

31 Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur, la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari, et toute la presse », *Mei-info*, *L'esprit créateur* vol 44(3), *After the erotic* (fall 2004), Johns Hopkins University Press, p. 13-27.

32 Jean-François Théry, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Cerf, 1990.

33 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 40.

internet, Eva Husson, réalisatrice de *Bang Gang* (2015), film classifié moins de 12 ans mais que Promouvoir a voulu faire changer, déclare : « dans quel monde vit-on ? Un monde où on peut regarder du porno 24 heures sur 24 sans la moindre inquiétude sur l'âge du spectateur, mais où on menace d'interdiction aux moins de 16 ou 18 ans des films qui non seulement demandent une démarche active pour les voir mais offrent une vision du monde toujours stimulante »³⁴.

Conscient de la difficulté posée à ces films, la ministre de la culture a commandé un rapport à Jean-François Mary. Celui-ci, publié en 2016³⁵, suggère que l'expression « scène de sexe non simulée » est devenue obsolète avec le développement des techniques numériques et préconise de le remplacer simplement par « scènes de sexe »³⁶. Prothèses, « collages numériques » du visage d'un acteur ou d'une actrice sur un corps de « hardeur » comme sur *La Vie d'Adèle* ou *Nymphomaniac* estompent la frontière entre scènes simulées et scènes non simulées³⁷.

CONCLUSION

Les acteurs économiques en général n'aiment rien moins que l'incertitude. Or les événements récents autour des questions de classification des œuvres amènent cette incertitude. Mieux vaut des règles explicites, suivies. C'est ce qui avait amené au code Hays. C'est ce qui amène des réalisateurs chinois actuellement à demander une censure déclarée en Chine. Or l'apparition de scènes explicites dans les films d'auteur a pu entraîner une « censure de la rue », terme assez mal nommé car il n'y a pas de manifestations spontanées contre ses films, plutôt une censure d'officines ou du moins une demande de censure d'associations diverses.

Par ailleurs, déjà en matière de censure, depuis longtemps, la marge d'interprétation du juge est importante. La remarque du juge états-unien appelé à juger de l'obscénité du film de Louis Malle, *Les Amants* (1958) : *I know it when I see it* est souvent citée comme parangon de la subjectivité à l'œuvre dans de telles circonstances.

Cela est encore plus explicite avec la publication du décret n°2017-150 du 8 février 2017 adopté à la suite du rapport de 2016 de Jean-François Mary qui incite la Commission à prendre en compte « de nouveaux éléments d'appréciation, en l'occurrence le parti pris esthétique ou le procédé narratif du film, pour opter pour une simple interdiction aux mineurs de moins de 18 ans et écarter le classement X »³⁸. Dans le cadre de cette nouvelle réglementation adoptée à la suite du rapport Mary, la Commission doit émettre un avis en fonction de la façon dont ses membres, collectivement, lisent et analysent la qualité artistique des œuvres proposées. La Commission voit un film dans son ensemble et le juge comme tel. Elle ne peut demander de coupes « de façon générale, elle s'attache à restituer au film les éléments propres à son langage afin de ne pas coller aux seules images tout en évaluant l'aptitude d'un public jeune à en saisir la portée »³⁹. « La commission apprécie l'œuvre dans son ensemble et prend en compte « le sujet et son traitement et replace les scènes, les événements dans la logique de la narration pour

34 In : Sylvie Kerviel, « Sexe et cinéma : les paradoxes de l'interdiction aux moins de 18 ans », *Le Monde*, 22.3.2016.

35 Mary, *op. cit.*

36 Kerviel, *art. cit.*

37 Thomas Sotinel, « Comment fait-on l'amour au cinéma ? », *Le Monde*, 30.1.2014.

38 CNC, « Protéger sans censurer : la classification des œuvres cinématographiques », in : [en ligne] https://www.cnc.fr/cinema/actualites/protger-sans-censurer--la-classification-des-oeuvres-cinematographiques_61317 [consulté le 03/11/22].

39 *Ibidem*.

tenir compte de la distanciation ou, au contraire, de la complaisance avec laquelle le réalisateur aborde le sujet »⁴⁰.

En conclusion, quel est le risque que le film comportant des scènes « obscènes » et/ou violentes encourt. Une exclusion du marché d'abord (pour une interdiction totale ou un classement X, qui a de fait le même effet), mais le cas est extrêmement rare. Une interdiction aux mineurs, si elle limite le public potentiel reste difficile à mesurer quant à son impact, l'effet titillation n'étant pas à négliger. Mais dès lors que le film participe peu ou prou au cinéma d'auteur, l'évolution récente de la réglementation permet une plus grande latitude. Ainsi, la régulation du marché dorénavant s'opère sous une double appréciation. Celle de la commission dans son ensemble, celle du juge éventuellement ensuite qui doit estimer l'adéquation entre la mesure de classement et le droit – le texte revu en 2017 renforçant l'appréciation globale d'un film et privilégiant, de fait, l'aspect auteuriste du droit français en la matière.

Reste à donner le dernier mot à un auteur qui démontre d'une autre manière la difficulté de juger de l'obscénité d'un film, Bertrand Bonello : « je ne pourrai jamais filmer quelqu'un qui pleure. Je vais mettre le plan en place, l'acteur va arriver, il va pleurer... et j'arrêterai tout ! Je me sentirais indécent, obscène »⁴¹.

Joël Augros

Université Bordeaux Montaigne

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



40 Cf. *Rapport d'activité de la commission de classification des œuvres cinématographiques*, janvier 2010-décembre 2012, CNC, juillet 2013 cité, in : Christophe Triollet, *Le contrôle cinématographique en France. Quand le sexe, la violence, et la religion font encore débat*, Paris, L'Harmattan, p. 9.

41 Philippe Gajan, « Entretien avec Bertrand Bonello », in : *L'enseignement du cinéma au collège et à l'université*, 24 images, 109, 2002, [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/23955ac> [consulté le 03/11/22].

L'OBSCÈNE AU CINÉMA, REGARD SUR UNE ÉPOQUE À TRAVERS LES FILMS D'ALEXIS BALABANOV, *DES MONSTRES ET DES HOMMES* (1998) ET *CARGO 200* (2007)

Fabienne Marié Liger

La censure en Russie a longtemps remis en cause la liberté d'expression, notamment dans les arts, comme le cinéma, depuis ses débuts dans les dernières années du tsarisme, dont la police politique surveillait les atteintes possibles aux questions politiques, religieuses et morales, jusqu'aux années les plus sombres de l'URSS, où le réalisme socialiste interdisait tout écart. La perestroïka offrit une libéralisation qui permit à des cinéastes et à leurs œuvres de sortir de l'ombre, et à une certaine liberté de ton de s'affirmer. Cependant, alors que la constitution interdit la censure, « Гарантируется свобода массовой информации. Цензура запрещается¹ », un contrôle est instauré, notamment par l'arrivée de Vladimir Medinski au ministère de la culture en 2012². Une loi interdisant l'utilisation du langage obscène (traditionnel en Russie), le « Mat », en juillet 2014, a des répercussions sur la production cinématographique. De plus, une loi impose l'obtention de visas de distribution coûteux. Derrière ces lois, se profile un contrôle sur l'image que les médias donnent de la Russie, dans une lutte contre les représentations antirusse.

Dans cette perspective, il pourrait être intéressant de se pencher sur la production cinématographique précédant cette période de nouvelle censure, en étudiant le cas d'Alexis Balabanov et de sa représentation de la Russie. Cinéaste russe (1959-2013), il est connu pour des films, comme *Le Frère*, qui évoque le retour d'un jeune provincial qui a participé à la première guerre en Tchétchénie, *La guerre* (Tchéchénie), *Morphine*, adapté d'une nouvelle de Boulgakov. S'intéressant à l'histoire à travers des récits, qui mettent en scène des individus aux prises avec de grands événements, il montre une période donnée à travers les choix et les actions des personnages représentant leur époque, comme un miroir de la société. Il n'hésite pas à représenter la violence dans des « films de bandits³ » selon l'expression de Frederick H. White, ainsi que l'érotisme. La tension entre vie et mort, que Bataille a explorée, s'illustre dans ces films, comme le suggère cette formule : « l'approbation de la vie jusque dans la mort⁴ ».

En 1998, A. Balabanov réalise le film *Des monstres et des hommes*⁵, qui se déroule à la fin du XIX^e siècle à Pétersbourg, comme le suggèrent décors et costumes. Il affirme le parti pris esthétique d'un film en sépia, jouant ainsi sur un rappel suranné des films du début du XIX^e siècle. Seul le début est muet, les dialogues seront introduits après l'exposé de l'histoire et

- 1 « La liberté des médias est garantie. La censure est interdite. » Конституция Российской Федерации Принята всенародным голосованием 12 декабря 1993 г. Article 29.
- 2 Voir le cas de *Léviathan* d'Andrei Zviagintsev sorti en Russie en février 2015 (épuré, interdit aux moins de 18 ans) et du cinéaste Kirill Serebrennikov, auteur de *Leto*, accusé de fraude fiscale.
- 3 Frederick H. White, « Les bandits de Balabanov : le film de bandits dans le cinéma postsoviétique », dans Eugénie Zvonkine (dir.), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 141.
- 4 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 13.
- 5 Produit par la Société de cinéma CTB.

des protagonistes. Des cartons noirs, comme dans les films muets, explicitent régulièrement les temps forts. Le générique est constitué d'une suite de photos anciennes érotiques, vues par le réalisateur au musée de l'érotisme de Hambourg, représentant des jeunes filles dénudées et fouettées. Ce préambule donne le ton d'une histoire basée sur ces représentations. En effet, un personnage, Johan, arrive à Pétersbourg et passe la grande porte de la ville. Propriétaire d'un laboratoire de photographie, il produit des photos de jeunes filles nues, fouettées par une nourrice ou une bonne. Des clichés sont pris par le jeune photographe Putilov dans les caves d'un immeuble et vendus par Victor Ivanovitch, personnage inquiétant. Face à lui, le film met en scène deux familles qui évoluent dans un intérieur bourgeois, celle de l'ingénieur Stassov, veuf, et de sa fille Lisa, qui elle-même achète des photos, et de Grounia, la domestique et sœur cachée de Johan, qui hérite de l'appartement. Johan et ses acolytes y établissent leur atelier photo. Parallèlement, le film évoque le docteur et son épouse aveugle Ekaterina, qui ne l'aime pas, et les deux jumeaux siamois adoptés. La jeune femme fait entrer, dans l'appartement familial, Victor Ivanovitch, qui ne va s'intéresser qu'aux jumeaux, qualifiés tout au long du film de « monstres », et dont il espère tirer profit. Ainsi, les personnages féminins vont connaître une déchéance progressive, Lisa va poser pour les photos, tout comme Ekaterina. Puis, le cinéma, découvert à cette époque, remplace la photographie. Les jumeaux sont photographiés et exploités sur scène pour leur talent. L'un d'eux se venge en tuant Victor Ivanovitch. Film étrange à l'esthétique très travaillée, *Des monstres et des hommes* explore la noirceur de l'âme, dans une déchéance complète des personnages et d'une société moribonde annonçant une époque nouvelle, triomphe du prolétariat et renversement des valeurs.

Nous pouvons nous intéresser à un deuxième film de ce réalisateur. L'histoire de *Cargo 200*⁶ se déroule en 1984, dans deux villes fictives, Nijni Volok et Leninsk, et s'intéresse à une autre période, la perestroïka, qui correspond à la fin du communisme et au début d'une ère nouvelle incertaine, point commun avec le film précédent. Au début du film, un carton noir inscrit l'histoire dans le réel. Les premières images du film montrent deux frères, un militaire attaché à des valeurs dépassées et un professeur d'athéisme à l'université, qui s'entretiennent de leur désarroi et de leur décalage face à la société représentée par leurs enfants, nouvelle génération qui n'a plus les mêmes valeurs. En rentrant, le professeur d'université tombe en panne devant une ferme, où il est accueilli pour le repas, et dialogue sur Dieu, qui a déserté la Russie, avec le propriétaire Alexis. Ce dernier produit de l'alcool et tente de mener à bien ses croyances utopiques. Deux jeunes gens, sortis de discothèque, ont un accident devant la ferme. Le jeune homme ivre s'écroule laissant sa compagne Angelica seule. Bientôt un capitaine de police, qui rôde dans les parages, agresse et viole, avec une bouteille, la jeune fille qu'il finit par emmener chez lui pour la séquestrer après avoir tué Soumka, l'employé de la ferme. Balabanov montre le paysage d'une ville industrielle (quasiment en ruine) de la période soviétique, décor inquiétant et déshumanisé. Jourof attache Angelica au lit de la chambre de l'appartement qu'il partage avec sa mère, une vieille femme alcoolique et abrutie par la télévision. Bientôt arrive la nouvelle de la mort du fiancé d'Angelica à la guerre en Afghanistan. L'enfoncement dans le sordide n'a de cesse dans le film. Jourof récupère le cercueil du fiancé et amène le corps sur le lit de la jeune fille, puis la fait violer par un délinquant, qui l'avait aidé et qu'il abat ensuite. Parallèlement, Alexis est accusé d'avoir tué son employé et se voit exécuté de manière sommaire par les policiers dans les sous-sols de la prison. La femme d'Alexis viendra se venger en tuant Jourof et laissant Angélica attachée et nue au lit avec trois cadavres. La scène finale met en parallèle le professeur d'athéisme, travaillé par sa conscience, voulant se faire baptiser, et des jeunes gens, qui évoquent leur avenir et l'argent qu'ils vont gagner. Ce film éprouvant et très violent révèle une société à l'agonie, un état attaché à de vieilles valeurs dépassées. Le cinéaste choisit, dans ces deux films, des scènes crues de violence et de sexe.

6 Film produit par la Société de cinéma CTB. On peut y voir une influence, voire une réécriture du roman de Faulkner *Sanctuary*.

Ainsi, la question de l'obscène se pose dans ces deux films. En partant de la définition de l'obscène, dont l'étymologie hésite entre « de mauvais augure » et « hors scène » : « Qui blesse délibérément la pudeur en suscitant des représentations d'ordre sexuel⁷ », « impudique et indécent », allant contre la bienséance. Nous percevons cette notion par la négative. Elle touche à un domaine trouble, la sexualité, imposant l'idée d'une norme par un en-deçà de la loi, un au-delà transgressif – atteinte grave, sur laquelle pèse une interdiction de toute représentation. Bataille propose une idée de relation :

[...] Nous ne pouvons dire : "ceci" est obscène. L'obscénité est une relation. Il n'y a pas "de l'obscénité" comme il y a « du feu » ou "du sang", mais seulement comme il y a, par exemple, « outrage à la pudeur ». Ceci est obscène si cette personne le voit et le dit, ce n'est pas exactement un objet, mais une relation entre un objet et l'esprit d'une personne. En ce sens, nous pouvons définir des situations telles que des aspects donnés y soient, du moins y paraissent obscènes. Ces situations sont d'ailleurs instables, elles supposent toujours des éléments mal définis, ou si elles ont quelque stabilité, cela ne va pas sans arbitraire. De même, les accommodements avec les nécessités de la vie sont nombreux⁸.

Dans ces histoires mêlant tragédie et érotisme, nous pouvons nous interroger sur cette question de la « relation », sur l'utilisation de l'obscène comme langage dans ces deux films, qui mettent en jeu des questionnements comme la norme et le tabou, la transgression, confrontant l'indicible et l'in-montrable dévoilés.

Alexis Balabanov fait le portrait d'une Russie à deux époques différentes qui révèlent les mêmes problématiques. Faisant fi d'une possible censure, dans une période de films violents, il donne à voir une image terrifiante de l'histoire de ce pays et amène son spectateur à regarder sa propre société, comme par un effet de miroir. On pourra ainsi s'interroger sur l'écriture cinématographique de l'obscène comme écriture de l'histoire. Ceci permettra de voir comment Alexis Balabanov l'utilise, pour finalement peut-être le désinvestir de sa charge d'indécence. En utilisant et en détournant l'obscène, il affirme un dévoilement de l'intime de l'être, entre l'absurdité d'un monde, déliquescents et dépourvu de valeur, et le rejet de tout manichéisme.

LA REPRÉSENTATION DU SORDIDE

Dans ses deux films, Balabanov prend le parti de représenter le sordide dans une gradation ascendante. Il dresse le tableau de deux sociétés décadentes, vouées à leur disparition, en s'attachant tout d'abord à leur environnement.

Balabanov recherche un effet de réel, par le décor et les accessoires, à la manière d'une reconstitution historique. Dans *Des monstres et des hommes*, l'histoire se déroule dans de grands appartements bourgeois et luxueux de Pétersbourg, les costumes traduisent l'aisance et le statut social de deux familles. Ainsi, la société apparaît dans sa dualité, d'un côté des bourgeois bien établis et de l'autre des domestiques. Johan et ses acolytes introduisent alors une perturbation dans ce monde parfait. L'obscène va s'immiscer dans l'histoire par la représentation de l'érotisme, comme le générique l'annonçait par les scènes des jeunes filles nues et fouettées. L'apparence parfaite de cette société laisse entrevoir alors des failles. Lisa, jeune écolière apparemment naïve et innocente, toute habillée de blanc et sortant de l'école, achète des photos à Victor Ivanovitch, sous un porche sombre. Cette action révèle le fantasme de la jeune fille qui cache les photographies entre deux piles de linges blancs. L'obscène réside dans la rupture de l'ordre établi et la révélation d'un interdit bien présent car bafoué, comme l'explique Bataille :

7 Définition du petit Robert (1991).

8 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 224, 225.

Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres, des conduites contraires. [...] Car la transgression diffère du "retour à la nature" : *elle lève l'interdit sans le supprimer*. Là se cache le ressort de l'érotisme, là se trouve en même temps le ressort des religions⁹.

Le basculement vers l'au-delà de la norme est accompli par la jeune fille bien éduquée de la bonne société. L'achat des photos érotiques insinue le mal par l'enchaînement des circonstances. Mais Balabanov suggère aussi que la liaison cachée de Grounia, la servante, et du père représente une entorse à l'ordre moral. Ainsi, la domestique fait entrer son frère dans l'appartement bourgeois dont le mobilier est poussé pour transformer le salon en lieu de tournage, en scène de l'obscène. Victor Ivanovitch, de son côté, pénètre dans l'appartement du docteur pour vendre des photos à la bonne, Daria, jeune fille à la sexualité développée qui n'hésite pas à montrer sa poitrine, ainsi que les photos, aux deux enfants pour les tenter. Le rabatteur est enfin dans la place et séduit l'épouse Ekaterina, femme froide et autoritaire, qui découvre ainsi l'amour. Elle quitte son rôle de bourgeoise pour laisser s'exprimer librement une libido contenue. Ainsi, la reconstitution historique du film particulièrement soignée permet de révéler l'envers caché d'une société qui libère enfin au grand jour ses instincts. Johan joue le rôle du metteur en scène reproduisant à l'infini des fantasmes érotiques de châtiment. Balabanov, avec ironie, suggère que ce personnage dont le prénom en hébreu signifie « Dieu pardonne, Dieu est miséricordieux » est l'élément déclencheur de cette histoire. L'obscène apparaît ici dans sa dimension d'entorse à la morale, de monstration de l'invisible, comme l'instrument de révélation de ce qui préexiste déjà, c'est-à-dire une corruption bien établie. Les figures féminines Lisa et Ekaterina libèrent leurs propres instincts en se dénudant.

La société de *Cargo 200* reflète aussi des failles. Tous les milieux sociaux y sont condamnés par une forme de dégénérescence. Les décors très travaillés, typiques de l'ex-URSS, le montrent. La modestie des logements s'accompagne de l'état d'abandon des immeubles, de la ville de Leninsk, cité industrielle dont le nom rappelle un passé lointain qu'on peine à lire dans ce décor sordide. Les usines et les trains de marchandises apparaissent régulièrement dans le film pour montrer l'activité incessante dont l'homme semble paradoxalement absent. Pétersbourg paraît aussi désert que cette ville industrielle. Balabanov impose subtilement l'idée que la société soviétique et russe a oublié l'homme. La campagne n'est pas mieux lotie que la ville, la ferme reflète aussi la déliquescence et la déshérence de ses habitants, comme Alexis, le fermier qui s'enivre après une discussion sur l'existence de Dieu et de l'âme. La grange et ensuite l'appartement de Jourof en ville, et en particulier le lit de la chambre, deviennent les scènes du viol d'Angelica. Le prénom de la jeune fille et sa virginité accentuent l'horreur de ces actes. Le policier impuissant, sans pitié, comme le personnage de Johan, les accomplit comme un metteur en scène.

Balabanov dresse les décors réalistes de deux époques, deux lieux qui favorisent une transgression de l'ordre avec violence, comme le montre une analyse de Bataille en référence à des conduites de certaines peuplades océaniques, selon Caillois, pour la mort du roi *L'érotisme* :

Le mécanisme de la transgression apparaît dans ce déchaînement de la violence. L'homme a voulu, il a cru contraindre la nature en lui opposant généralement le refus de l'interdit. Limitant en lui-même le mouvement de la violence, il pensa le limiter en même temps dans l'ordre réel. Mais s'il apercevait l'inefficacité de la barrière qu'il avait voulu donner à la violence, les limites qu'il avait entendu d'observer lui-même perdaient le sens qu'elles avaient eu pour lui : ses impulsions contenues se déchaînaient, dès lors il tuait librement, il cessait de modérer son exubérance sexuelle et ne craignait plus de faire en public et sans frein ce qu'il ne faisait jusque-là que discrètement¹⁰.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 71.

Les scènes érotiques vont alors prendre une autre tournure en étant liées à des meurtres. En effet, le père de Lisa, fragile du cœur fait une première attaque cardiaque. Grounia, en l'informant de la découverte des photos, provoque la crise fatale. Implicitement, le cinéaste suggère que le fantasme érotique de Lisa a donc causé la mort de son père. De plus, Johan se débarrasse allègrement de tous ceux qui le gênent, par exemple le propriétaire des caves de l'immeuble où il tient son l'atelier, le docteur qui vient chercher ses fils dans l'appartement de Lisa. Meurtrier sans pitié, ce personnage sème désordre et mort autour de lui. La tension d'Éros et Thanatos se révèle au grand jour pour traduire les problèmes inhérents à cette société.

Dans le film *Cargo 200* les scènes sexuelles sont toujours le théâtre de meurtres : celui de l'employé de la ferme d'abord, puis, dans un effet d'escalade, du délinquant alcoolique qui a violé Angelica. Le lit devient le réceptacle de cadavres, le fiancé, le voyou et Jourof. Les deux pulsions de mort et de vie reflètent la violence de cette société constatant la faillite de toutes les valeurs, y compris l'absence de sépulture donnée aux morts¹¹. Aussi l'obscène préside-t-il à la transgression que chacun commet. Tous les personnages sont concernés, comme l'universitaire qui ne sauvera pas Alexis innocent, et la femme d'Alexis qui ne sauvera pas Angelica. Cette dernière, quoique fiancée à un jeune soldat parti en Afghanistan, flirte avec Valera qui l'abandonne à son sort dans la ferme. L'alcoolisme de tous les personnages, comme Valera, Alexis ou encore la mère du policier, révèle l'aspect altéré d'un monde en fin de vie. L'obscène chez Balabanov sert de révélateur à la décomposition de ces deux mondes comme le suggère l'entassement des cadavres décomposés sur le lit de souffrance d'Angelica.

LE PROBLÈME DE L'IMAGE ET DE LA REPRÉSENTATION

À travers l'obscène, Balabanov impose une problématique du regard, de l'image et de la représentation du réel. En effet, la photographie est omniprésente dans le film *Des monstres et des hommes* et contribue à une vraie obsession. Lisa, qui sombre dans la déchéance provoquée par son goût pour la flagellation, a été photographiée, enfant, par ses parents, chez un photographe. La tenue figée de l'enfant et le siège, instrument de torture, instituent un malaise. Le père engage Johan pour restaurer la photographie ancienne. Putilov invite Lisa pour la photographier lors d'une promenade romantique dans un décor en ruine. La représentation photographique accentue la chosification de l'individu. Les premières minutes du film, qui expliquent le contexte et la présentation des personnages, sont entrecoupées de flashes violents qui introduisent une ponctuation forte. L'obscène s'exprime ici dans l'inscription du réel par la photographie, trouvant son acmé dans les scènes érotiques. Le regard joue aussi un rôle important. Les parents de Lisa la regardent avec admiration lors de la prise de vue. De même, Daria, puis les jumeaux regardent Ekaterina, aveugle, qui n'a pas perçu leur présence et se dénude devant Victor Ivanovitch en soulevant sa robe.

L'intérieur bourgeois, symbolisant initialement la morale et l'ordre, représente alors une scène théâtrale par le déplacement des meubles. Des spectateurs assistent aux prises de vue, nous les retrouvons à la fin dans une salle de cinéma où a lieu une projection du film tourné avec Lisa par le jeune photographe qui a fini par prendre la place de Johan. Le corps féminin est chosifié, victime passive des coups, obligé de se livrer à ces pratiques, objet parmi les autres dans des décors bourgeois. Nous-mêmes devenons spectateurs et voyeurs, kidnappés par les images du réalisateur. Ainsi, l'obscène selon Balabanov réside dans un dévoilement forcé. L'érotisme initial des fantasmes féminins de Lisa, qui doit jouer le rôle au lieu de regarder, et d'Ekaterina, qui se dénude croyant s'offrir à Victor Ivanovitch, se transforme en obscène par cette révélation, sorte de monstration. Enfin, Balabanov achève cette déchéance avec les

11 Sépulture, que Bataille avait évoquée comme une protection du mort.

jumeaux siamois, bêtes de foire exposées et exploitées sur un théâtre, chantant la chanson que leur mère leur avait apprise. Ils poseront nus aussi pour des photos et le film s'achève sur leur chanson, avec, en filigrane, le disque les représentant nus. Comme pour Lisa, leur problème est d'être vus, d'abord par le médecin qui les adopte, les regardant avec joie dans leur berceau, puis par Victor qui en fait une obsession. Balabanov avance l'idée que le réel est remplacé par une société du spectacle comme Debord l'a analysé : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles¹² ».

Balabanov théâtralise aussi l'espace dans *Cargo 200*, en posant des clôtures entre les différents lieux de vie des personnages, comme pour Angelica attachée au lit, estrade sordide, aucune issue ne s'offrant à elle. Dans la ferme, le policier psychopathe tourne autour de ces espaces ; son visage apparaît dans l'encadrement des fenêtres, guettant sa proie. Angelica est victime du regard porté par le policier. Là encore, l'obscène naît d'un regard qui la dépouille progressivement de son vêtement rouge comme le drapeau de l'ex-URSS.

Enfin, Balabanov adopte un montage qui intercale les images du récit et des personnages avec des vues récurrentes du décor créant un rythme. Dans *Des monstres et des hommes*, Pétersbourg est traversé de transports, tramways, bateau, locomotives à vapeur, véhiculant les protagonistes qui s'immiscent ainsi dans les espaces dévolus à la bourgeoisie, en montant symboliquement les escaliers, et qui sortent de la clandestinité pour agir au grand jour. Cela rejoint la conception de l'obscène par Baudrillard qui affirme : « Plus généralement les choses visibles ne prennent pas fin dans l'obscurité le silence-elles s'évanouissent dans le plus visible que le visible : l'obscénité¹³ ». Dans *Cargo 200*, Balabanov montre les personnages dans des allées et venues absurdes. Rien n'existe hors de ces deux villes, resserrant ainsi l'action et enfermant les personnages dans une voie sans issue. Angelica reste attachée au lit et Alexis est exécuté dans les sous-sols de la prison. L'obscène se définit alors comme un au-delà des limites, franchies par les images des films : « Plus visible que le visible, tel est l'obscène¹⁴ », comme le suggère Jean Baudrillard.

REGARD D'UNE SOCIÉTÉ SUR ELLE-MÊME

Les histoires violentes de Balabanov mettent à jour la transgression des tabous, le franchissement des interdits, on peut y lire une mise en cause des valeurs sacrées d'une société, comme le montre Bataille : « [...] l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression¹⁵ ». Le cinéaste russe utilise l'obscène pour révéler la désacralisation des valeurs dépassées de deux sociétés, en insinuant quelques perturbations, voire bizarreries.

Dans *Des monstres et des hommes*, le personnage de Johan parle peu, impose un mutisme à Lisa et aux jumeaux, puisqu'ils ne sont que des marchandises. Balabanov souligne ainsi les failles du discours. Dans *Cargo 200*, le personnage de Jourov est peu disert ou s'exprime par procuration, lorsqu'il lit les lettres du fiancé d'Angélica avec les cadavres qui se décomposent autour d'elle. La parole des autres personnages est vaine. Angélica ne cesse d'implorer par la grâce ou l'attendrissement. Rien ne peut arrêter la violence destructrice du policier, c'est la faiblesse de la société, exprimée dans ces rapports de force. Révélant l'absurdité et l'inanité de la parole, Balabanov suggère le dévoilement de l'obscène dans cette faille. Car le film n'apporte aucune solution au calvaire d'Angelica. La mère du policier, alcoolique et sénile, regarde la télé

12 Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 10.

13 Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 11.

14 *Ibid.*

15 Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 72.

toute la journée, ignorant la tragédie qui se joue de l'autre côté de la cloison. Balabanov achève ses deux films de manière absurde et laisse penser que l'obscène même est en péril.

En effet, les scènes érotiques se répètent sans qu'il y ait de variation, mais plutôt avec un effet de ressassement. Le scénario de Johan est toujours le même, comme lors du passage de la photographie au cinéma. Le jeune photographe Putilov a volé la caméra et devient une idole, comme le montrent les femmes qui le suivent dans Hambourg. Graduellement le spectacle prend de plus en plus d'importance. L'auteur désinvestit la scénographie érotique de sa charge obscène, car elle ne suscite plus la surprise, en entrant dans une sorte de norme par un effet de banalisation. Lisa, elle-même, se rend à Hambourg et se fait fouetter dans une vitrine sans rien ressentir. Le même phénomène se produit dans *Cargo 200*. Les deux scènes du viol reproduisent le même scénario, par la posture d'Angélica qui regarde la caméra. Enfin, dans l'appartement de Jourof, les cadavres s'entassent peu à peu. Mais l'obscène pâtit de ce principe de répétition, le spectateur comprenant qu'il n'y a pas d'issue. La société est gangrenée, et le film épuise la violence instaurée comme une nouvelle norme.

L'obscène est l'étape nécessaire à un changement de société et à une rupture dans le cours de l'histoire. Le thème de la dualité joue ainsi un rôle dans la composition de ces deux films. Balabanov renonce à une vision manichéenne. Le premier film se structure sur l'histoire parallèle de deux familles, de deux femmes, et de leur basculement dans l'obscène par la mise à nu de leur personne au propre comme au figuré. Les jumeaux symbolisent également cette opposition. L'un des deux se laisse tenter par l'érotisme de Daria, puis se laisse enivrer par Victor Ivanovitch. Dans ce principe très schématique, Balabanov suggère une progression du mal dans une société gâtée. De même dans *Cargo 200*, il joue avec la dualité : la fille du militaire n'ira pas en discothèque avec son fiancé, mais avec Valera. Cette dissociation des couples et laisse voir une faille : l'exposition d'une société sans repères. Jourof, lui-même, impuissant et vivant seul avec sa mère, se déclare (dans sa folie ?) l'époux par procuration d'Angelica. Le simulacre remplace le réel, et le policier violent et psychopathe remplace le soldat valeureux. Le cinéaste impose un fatum représenté par le progrès technologique, les machines à vapeur dans *Des monstres et des hommes*, le bruit des machines dans *Cargo 200*. La modernité est le leurre d'une société mourante et d'une autre naissante.

CONCLUSION

Le réalisateur utilise l'obscène et le détourne avec ironie affirmant ainsi la désacralisation de toutes les valeurs. Dans *Des monstres et des hommes* les servantes abandonne leur uniforme pour un vêtement plus négligé qui suggère le changement de condition sociale, voire une revanche. Lisa part vers l'ouest, les jumeaux vers l'est, ils représentent la Russie partagée entre ses aspirations pour l'occident et ses racines orientales. L'un des deux jumeaux, celui qui s'est laissé tenter, finit par mourir de son alcoolisme ; une société décadente meurt mais la nouvelle est déjà condamnée par avance et contient la propre source de son pourrissement à venir.

De même, dans *Cargo 200*, Angelica invoque, tout au long de sa détention, les figures masculines représentant l'ordre : son père, secrétaire du comité du parti communiste, son fiancé, soldat, pour tenter de faire peur à Jourof par une référence à des valeurs sacrées, qui imposent le numineux, qu'a défini Rudolf Otto dans *Le Sacré*¹⁶, mais en pure perte. L'ironie de Balabanov se lit également dans la vision de l'avion éventré et obscène aux connotations sexuelles qui permet de débarquer les cercueils qui reviennent d'Afghanistan, tandis que nous voyons tout un contingent de soldats se diriger au pas de course vers l'avion pour partir combattre (et se

16 Rudolf Otto, *Le Sacré*, trad. d'André Jundt, Paris, Payot, 1995.

faire tuer). Sacrifiée, comme l'a analysé René Girard : « pour apaiser les violences intestines, [d'] empêcher les conflits d'éclater¹⁷ », Angelica apparaît alors comme l'allégorie de la Russie attachée à trois valeurs complètement dépassées, dans un pays en ruine à l'avenir incertain aux mains de jeunes, qui ne bafouent même pas les valeurs de l'URSS, mais les ignorent simplement. C'est le personnage de Valera, jeune homme sans valeur qui s'en sort le mieux.

Fabienne Marié Liger

Université Bordeaux Montaigne

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



17 René Girard, *La violence et le sacré, De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007, p. 313.

FAÇONS « GIALLESQUES » DE TUER UNE FEMME

Xavier Daverat

Ne pouvaient-ils s'en tenir au vieux procédé honnête du coupage de gorge,
sans introduire ces abominables innovations d'Italie ?
Thomas de Quincey, *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, 1827

Le *giallo* est une des formes du cinéma populaire italien¹ qui a coexisté avec un cinéma d'auteur, dont il est contemporain (Rossellini, Antonioni, Pasolini, Fellini, Rosi...). Il s'agit d'un type de cinéma criminel avec ses variantes internes : enquête policière (*Milano, morte sospetta di una minorenne*), thriller (*Una sull'altra*), imitations (*Concerto per un pistola solista*) ou pastiches (*Cinque bambole per la luna d'agosto*) d'Agatha Christie, gothique (*La lama nel corpo*, *La dama rossa uccide sette volte*), mélodrame criminel (*Così dolce... così perversa*), films de conspiration (*Terza ipotesi su un casa di perfetta strategia criminale*), etc. Il possède ses maîtres (Dario Argento), ses artisans remarquables (Sergio Martino), ses hommes à tout faire (Umberto Lenzi), ses tâcherons (Giuliano Carnimeo), ses spécialistes d'une veine plus trash (Luciano Ercoli)... La dénomination par la couleur jaune (*giallo*) renvoie à la couverture d'une collection policière des éditions Mondadori² : on dit *giallo*, en Italie, comme on parle de *Série noire* en France, et la traduction du terme générique est généralement faite par *thriller*.

Le *giallo* n'est pas un « genre » au sens hollywoodien. Les italiens disposent du mot *filone* pour désigner ce type de productions, visant plutôt une *série* de films développée dans un *genre*. Une des tentations de ce cinéma est de profiter d'opportunités, de rebondir sur des succès. Ainsi, dans l'Italie des années soixante et soixante-dix, le *giallo* est-il contemporain d'autres cinématographies populaires, servies souvent par les mêmes réalisateurs, interprètes, producteurs et techniciens : le western³, le *poliziottesco*⁴, l'horreur⁵... Le *giallo*, pour sa part, est en descendance directe d'Alfred Hitchcock avec *Psycho* (1960) – le meurtre à l'arme blanche sous la douche et la psychopathologie du tueur, mais aussi le fétichisme macabre au travers du cadavre momifié de la mère – et *Birds* (pour la manifestation de l'irrationnel) ; deux films de Roman Polanski, *Répulsion* et *Rosemary's baby*, ont également eu une importance déterminante sur le *giallo*⁶, tandis que *Peeping Tom* (Michael Powell) le devance dans son alchimie perturbante entre l'aspect obsessionnel et l'esthétique du film.

- 1 Pour ne pas alourdir le texte, les films cités sont regroupés dans une filmographie finale.
- 2 La toute première séquence de *La Ragazza che sapeva troppo*, un film inaugural du genre, montre Nora Davis (Leticia Roman), en avion, lisant un *giallo* Mondadori.
- 3 Dès le succès de *Per un pugno di dollari*, de Sergio Leone (1964).
- 4 Films criminels urbains violents, modélisés à partir du succès de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) ainsi que des films d'auto-défense symbolisés par *Death Wish* (Michael Winner, 1974).
- 5 Après le coup d'essai constitué par *I vampiri* (Riccardo Freda, 1956), qui transpose l'histoire de la Comtesse Barthory, viennent *Il mulino delle donne di pietra* (Girogio Ferroni, 1960), *La maschera del demonio* (Mario Bava, 1960), *La vergine di Norimberga* (Antonio Margheritti, 1963), *Danza macabra* (*ibid.*, 1964), *Cinque tombe per un medium* (Massimo Pupillo, 1965).
- 6 Beaucoup plus amont, on retrouve des sources d'inspiration du *giallo* dans le cinéma classique, notamment chez Fritz Lang et Jacques Tourneur. Certains croient pouvoir trouver des prémisses au *giallo* dans *Ossessione*, de Luchino Visconti (1943), adaptation du roman de James Cain (*The postman always rings twice*).

On s'accorde à considérer que deux films de Mario Bava furent fondateurs : *La Ragazza che sapeva troppo* (1962) et *Sei donne per l'assassino* (1964). Le *giallo* connaît une importante production, de près d'une centaine de films, jusque vers 1977, avant de s'épuiser peu à peu (certains terminent son âge d'or en 1982 avec *Tenebre* de Dario Argento). En même temps, le *giallo* s'hybride, en s'ouvrant notamment au fantastique (c'est vrai aussi dans les autres genres) ou décuplant une veine érotique. Demeurent, par la suite, des productions constantes, mais limitées à quelques unités par an. Du *giallo*, viennent en descendance directe les *slasher movies* aux USA (*Halloween*, *Friday the 13th*, *A Nightmare on Elm Street*...) ; mais certains films italiens ont préfiguré les caractères du *slasher*, en particulier *Cinque bambole per la luna d'agosto*, *Reazione a catena* et *I corpi presentano tracce di violenza carnale*.

Dès qu'un succès intervient, un *filone* prospère : Dario Argento ouvre sa carrière cinématographique avec *L'uccello dalle piume di cristallo*, dont le succès l'amène à réaliser *Il gatto a nove code* et *4 mosche di velluto grigio*, y compris avec l'allusion animale dans les titres ; tout de suite, d'autres réalisateurs exploitent le filon, y compris en prolongeant la référence « animalière » ; ainsi, pour la seule année 1971 : *La coda dello scorpione* (Sergio Martino), *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara), *Giornata nera per l'ariete* (Luigi Bazzoni), *L'uomo più velenoso del cobra* (Adalberto 'Bitto' Albertini). Dans l'embellie du *giallo*, comme dans les autres formes de cinéma d'exploitation italien, on se réapproprie les ingrédients d'un film qui a connu une réussite commerciale : le genre est mimétique par nature, mais constitue de fait un corpus cohérent.

Parmi les multiples questions que pose le genre, j'interrogerai ici la familiarisation d'une violence meurtrière faite aux femmes. Une des particularités du *giallo*, en effet, consiste à mettre en scène principalement des tueurs psychopathes qui privilégient les assassinats de femmes. S'il n'y pas que celles-ci qui meurent dans le *giallo*, la répartition des sexes chez les victimes est largement déséquilibrée – si j'ose dire – à leur profit. Sexualité, meurtres, flucces abondent, d'un film à l'autre, dans un cinéma compulsif, ritualisé, fétichiste et cathartique. Par-delà sa définition (et l'étymologie discutée du mot), on s'accordera à qualifier d'*obscène* l'inconvenance d'une monstration de meurtres sadiques (perpétrés de préférence à l'arme blanche) et répétés, constituant une « série d'actes et d'objets qui doivent rester cachés⁷ ». Bien sûr, l'obscénité fascine (– ÉLISE : « Comment dites-vous ce mot-là, Madame ? » – CLIMÈNE : « Obscénité, Madame ». – ÉLISE : « Ah ! Mon Dieu ! Obscénité. Je ne sais ce que ce mot veut dire ; mais je le trouve le plus joli du monde⁸ »). Peut-être attire-t-elle de manière intense si elle n'est « que cette animalité naturelle qui nous fonde humainement⁹ ».

Sous le titre un peu provocateur de cette contribution, on aura reconnu le détournement de celui que donnait Nicole Loraux à son ouvrage : *Façons tragiques de tuer une femme*. C'est que la question qu'elle posait – pourquoi dans la Grèce, « il fait bon de tuer des jeunes filles en pensée, en récit ?¹⁰ » – conserve son acuité migrant de la tragédie antique au cinéma de genre, soit dit en passant hors de tout dégoût pour des films de « mauvais genre » ou, à l'inverse, de snobisme attaché à la revalorisation du cinéma dit « bis ».

7 Sigmund Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Œuvres complètes, vol. XIV (1915-1917), Paris, PUF, 2000, p. 314.

8 Molière, *Critique de l'École des femmes*, sc. III.

9 Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme*, Œuvres complètes, VIII, Paris, NRF, Gallimard, 1976, p. 129.

10 Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. Textes du XX^e siècle, 1985, p. 12.

LA FEMME COMME INSTANCE THÉORIQUE CODÉE

Érotique du *giallo*

Le *giallo* est un genre perclus d'érotisme *soft* focalisé sur la femme, qui contraste avec la violence des meurtres, même si certains films s'aventurent vers une dimension plus *trash* (*Le Foto proibite di una signora per bene*, *La morte cammina con i tacchi alti*, *Alla ricerca del piacere*, *Delirio caldo*, *La morte accarezza a mezzanotte*, *La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, *Passi di danza su una lama di rasoio*, *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*). Le genre a d'ailleurs donné une éphémère célébrité à quelques *screen queens*, telles Edwige Fenech, Nieves Navarro alias Susan Scott, Anita Strindberg, Florinda Bolkan, Barbara Bouchet...

La nudité fait effigie. Il est ainsi fréquent que l'*obligato* érotique des films passe par une scène dans laquelle une femme nue se douche (qu'elle soit ou non tuée à cette occasion)¹¹. On voit beaucoup de scènes lesbiennes (dont la plus belle est sans doute dans *Una lucertola con la pelle di donna*). Mais, le *giallo* évolue dans le temps : Julia Wardh (Edwige Fenech), dans *Lo strano vizio della signora Wardh*, entièrement nue, traverse un couloir pour aller faire couler un bain et, près de la baignoire on la voit de profil puis elle tourne la tête vers la caméra sans que jamais on n'ait vu le pubis ; au contraire, un film tardif comme *La sorella di Ursula* montre l'entière nudité et ajoute même des plans sur le pubis et les pilosités.

Ainsi que le disait Bataille de la nudité,

il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent [...]. La nudité n'est pas toujours obscène et elle peut apparaître sans rappeler l'inconvenance de l'acte sexuel. C'est possible, mais en règle générale, une femme se dénudant devant un homme s'ouvre à ses désirs les plus incongrus. La nudité a donc le sens, sinon de la pleine obscénité, d'un glissement¹².

Précisément, ce glissement, dans le *giallo*, s'aventure vers le leitmotiv de l'assassinat et l'énoncé systématique de ce « contenu gluant » qu'est le sang, auquel certains films ajoutent des organes internes. La problématique est donc moins de cacher / dévoiler la nudité que de montrer le *modus operandi* du meurtre, le jeu de cache-cache avec l'assassin : l'exhibition de l'arme l'emporte sur celle du sexe et le passage à l'acte fait cohabiter le sexuel et le criminel.

Les séquences d'assassinats de femmes jalonnent alors les films comme autant de trouées esthétiques, rompant le continuum narratif. Ce sont des blocs autonomes, avec changement de registre de l'image et parfois, en sus des bruits diégétiques (craquement sous des pas, battement d'un volet, froissement d'un rideau, cliquetis d'une effraction, etc.), apparition de musique qui accompagne la séquence. On est proche du régime cinématographique du film érotique ou pornographique avec la dissémination des scènes explicites dans l'économie narrative du film. Érotisme et mort : ce jeu érigé en spectacle réserve autant d'instant de communion avec le spectateur, dans l'ivresse et le frisson mêlés : une fascination est à l'œuvre, d'autant que le *giallo*, sensoriel, agit organiquement jusqu'à l'étourdissement.

Il faut ajouter que le *giallo* aime décrire la femme en représentation. Non seulement elle est un objet du film en tant que victime potentielle, mais encore le personnage féminin évolue-t-il souvent dans le monde de l'art, de la photographie, de la parure, de la mode, de la confection, etc. : *Sei donne per l'assassino*, *Il Rosso segno della follia*, *La dama rosa uccide a sette volte*, *Sette*

11 Curieusement, la permanence de ces scènes permettait de montrer la nudité en évitant la censure.

12 Georges Bataille, *Histoire de l'érotisme*, op. cit., p. 129.

scialli di seta gialla, Nude per l'assassino ; I corpi presentano tracce di violenza carnale (les jeunes filles sont élèves aux Beaux-Arts)... On passe par des galeries ou on assiste à des vernissages... Beaucoup de films se soucient ainsi de l'apparence des femmes, des artifices de la féminité. C'est un moyen à la fois facile et trivial de prolonger une tradition rappelant que le cinéma noir fonctionnait avec une « glamourisation » de la femme autour des comportements criminels, y compris au moment de la mort de celle-ci.

Codification

Déjà, pour Baudelaire et depuis le daguerréotype, la photographie commerçait avec l'obscène : « L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même¹³ », aurait trouvé son medium dans la fixation de l'image. Le *giallo* prolonge cet amour par ses codes esthétiques.

L'ordonnement est une constante sadienne : « Un peu d'ordre à tout ceci, dit Noirceuil¹⁴ » ; « Mettons un peu d'ordre à nos plaisirs, on n'en jouit qu'en les fixant¹⁵ ». Une ingénierie de l'obscène se développe et, en particulier, la construction des films fait des séquences de meurtres des morceaux de bravoure et les variations sur les assassinats deviennent essentielles, grâce à des éléments inattendus, des surenchères, des virtuosités cinématographiques qui confinent parfois au maniérisme.

Cinq caractéristiques principales des scènes de meurtres de femmes peuvent être mises en évidence. La première est la dilatation du temps. Leur durée est souvent disproportionnée par rapport au métrage du film, dans cette suspension de la narration au profit de séquences qui s'autonomisent dont je parlais précédemment, imposant un régime qui leur est propre, et qui sont parfois longues¹⁶, prenant le temps de faire monter la terreur. La deuxième caractéristique est la dilatation de l'espace. On parcourt plusieurs fois les maisons ou les appartements servant de lieux de crimes. Avant le passage à l'acte, on joue sur la désorientation de la future victime, y compris dans son propre environnement domestique qui devient lieu de traque (allers / retours, recherche de la raison de bruits suspects, fausses pistes...). L'éclairage des bâtiments et des intérieurs, les plans sur les objets donnent au familier un aspect inquiétant. L'enfermement dans les lieux est rehaussé par une prise de vues qui prive les personnages de toute échappée, une caméra subjective prenant souvent la place du tueur. Le *giallo* aime se perdre dans le décor (immeubles aux pièces improbables, couloirs et dégagements...), l'espace réaliste pouvant dégénérer en espace symbolique ou onirique, les labyrinthes devenant borgesiens (on pense, chez Dario Argento, à l'académie de danse de *Suspiria*, aux sous-sols et aux passages secrets d'*Inferno* – mais il est vrai que le *giallo* bascule là dans le fantastique). On privilégie, en troisième lieu, l'arme blanche, réelle ou par destination. Tout ce qui coupe, perfore, pique, tranche : couteaux, poignards, rasoirs, sabres, ciseaux, haches, ou tout objet à disposition (dont l'assassin se saisit quand il n'a pas apporté l'arme) : collier, fil coupant sur machine, scie circulaire, outil, câble électrique pour pendre une femme déjà largement poignardée (*Suspiria*) comme pour réunir les deux branches de l'alternative que présentait Nicole Loraux (la corde ou le glaive...). La saillie d'une lame, que suit une caméra ou qui entre brutalement dans un plan, qui luit quand le métal brillant accroche la lumière, constitue un standard. L'emploi de l'arme blanche assure la durée de l'agonie et privilégie l'énoncé du sang. Dans une plastique hémorragique,

13 Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, tome II, Paris, NRF, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 617.

14 Donatien Aldonse François de Sade, *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, parties I à III, *Œuvres complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, tome 8, 1987, p. 256.

15 *Ibid.*, p. 56.

16 Cette dilatation du temps, chez Dario Argento, doit sans doute à Sergio Leone, avec lequel il avait collaboré.

le sang coule, s'égoutte, se projette : *Sette scialli di seta gialla* propose sans doute la reprise la plus sanglante de la scène de la douche de *Psycho* ; le mur opportunément blanc de *Tenebre* est maculé d'un jet de sang qui paraît sortir d'un tuyau d'arrosage, dans un jaillissement trop important et trop rouge pour être vrai. Parfois, un *dripping* vise l'espace cinématographique lui-même, comme les coulures sur la vitre au premier plan dans *La coda dello scorpione* qui anticipe, par exemple, certaines performances sanglantes de Ron Athey¹⁷. Il y a, certes, d'autres morts que par arme blanche, notamment par immersion dans l'eau d'une baignoire, mais à la simple noyade, soit il faut ajouter le sang ou une fange aquatique (*Non ho sonno*), soit donner au sang un substitut, comme dans *Cosa avete fatto a Solange* ? avec une diagonale rouge : savon / linge qui couvre l'entrejambe de la victime / chaussures. En quatrième lieu, le *giallo* est fétichiste. Outre l'arme, déjà évoquée, il faudrait repérer les tenues vestimentaires des femmes victimes, les détails sur les objets. Mais, motif le plus voyant, le *giallo* a un goût particulier pour les mains gantées de l'assassin, le plus souvent en cuir noir, placées au premier plan alors que le meurtrier reste hors-champ. Ces scènes du *giallo* sont, en cinquième lieu, marquées par une oscillation permanente entre ce qui est montré et ce qui demeure, pendant un temps, à l'extérieur du cadre. La femme est ainsi l'épicentre d'un régime de frayeur, en attente de l'irruption du meurtrier ou du jaillissement de l'arme dans le cadre de l'image. Les courses pour s'échapper, les allers retours en espaces clos, les spasmes de peur, les hurlements d'effroi constituent une longue préparation sadique au surgissement depuis le hors-champ.

À partir de ce schéma général, toutes les variations sont possibles. On use bien sûr de trucs – poncifs – scénaristiques : l'assassin n'est jamais là où on l'attend ; le *twist* scénaristique final (ou le double *twist*) est régulier. Cinématographiquement, l'esthétisation du *giallo* fait appel aux profusions de couleurs et éclairages divers, aux caméras subjectives (souvent portées), aux angles inhabituels de prises de vues, aux sur-cadrages, aux effets de zoom (parfois intempestifs mais qui sont monnaie courante dans tout le cinéma italien de l'époque), aux focus sur détails *gore*, etc. On peut ainsi s'amuser à rendre grotesque le masque de mort, par exemple en plaquant le visage de la victime contre une vitre pour le déformer sous la pression et en le filmant de l'extérieur d'une fenêtre (*La coda dello scorpione*, *Suspiria*), y compris dans un train (*Non ho sonno*)... Certains réalisateurs ont leur manie : Dario Argento, par exemple, affectionne le redoublement des sévices (tuer à l'arme blanche, mais faire aussi choir le corps dans du verre coupant : *Profondo rosso*, *Tenebre*), voire du meurtre avec une victime collatérale (*Suspiria*).

L'EFFRACTION DU CORPS FÉMININ

Rituel de mort

Derrière tout éventreur, plane le souvenir de Jack the Ripper (*Lo squartatore di New York*). C'est une vieille affaire que de pénétrer le corps d'une femme, d'y ouvrir une nouvelle fente. L'esthétisation du corps meurtri est une grande préoccupation du *giallo*. Il y a un travail sur la carnation des chairs, des choix lumineux et chromatiques. On remarque plusieurs fois des parties de corps en débords : tête et buste sur un carrelage (*La tarantola dal vento nero*), tête dans un vitrail style Art nouveau brisé (*Suspiria*), tête à l'envers au sortir d'une fenêtre avec cheveux dans le vide (*Tenebre*)... Une figure récurrente est celle du gisant, image de mort s'il en est. L'orifice, la béance, laissés par l'arme font entrevoir l'organique grâce aux gros plans sur la blessure et aux effets *gore*. Certains films témoignent de la poussée psychédélique des années 60. Le maniérisme, souvent attribué à Argento, parcourt le genre.

17 Ainsi la série *Self Obliteration*, Galerie Kapelica, Ljubljana, Slovénie, 31 mars 2011.

Je fais un détour pour évoquer quatre panneaux de Botticelli, peints en 1483 sur commande de Laurent le Magnifique. Il s'agit, sous le titre *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, d'illustrations d'une des nouvelles de Boccace, à la cinquième journée du *Décameron*. Pour être bref, Nastagio est amoureux d'une jeune fille de Ravenne, organise pour elle des fêtes, mais celle-ci l'éconduit avec cruauté. Alors qu'il a quitté la ville et se promène dans les bois, il voit un cavalier avec ses chiens, arme en main, poursuivant une femme. L'homme lui apprend qu'il est un spectre, qu'il s'est suicidé parce que cette femme le repoussait cruellement, et que, à la mort de cette dernière, elle a été condamnée à être chassée chaque vendredi pendant autant d'années que de mois de refus de ses avances. Ainsi, lorsque la femme est morte et éviscérée, le corps se reconstitue-t-il pour que la chasse reprenne. Le vendredi suivant, Nastagio organise dans la forêt un banquet auquel il invite la femme qu'il aime et sa famille. La chasse infernale intervient donc en plein festin. Dès lors, la jeune fille aimée, saisie par cet *exemplum*, change d'attitude, d'où le quatrième panneau avec les noces de Nastagio.

On peut faire quatre observations rapportées au *giallo*. Il y a d'abord une stabilité des motifs. Ainsi, à la chasse dans le bois de Ravenne se substituent dans divers films des courses mortelles, et notamment des poursuites sylvestres, comme avec *I Corpi presentano tracce di violenza carnale* ou, plus encore, *Suspiria* et la fuite dans les bois, vers le début du film, d'une future victime. Ainsi encore, l'éviscération de la femme chez Botticelli précède-t-elle la pléthore d'ouvertures des corps féminins du *giallo* qui, de l'entaille aux entrailles, joue une épiphanie des organes et des viscères jusque dans un trop plein de trivialité par gros plans sur les meurtrissures (plaies, énucléations, coulures de sang...). L'ensemble ne cache pas son aspect Grand-Guignol, par exemple, chez Argento, quand on montre un cœur percé par un poignard (*Suspiria*) ou que l'assassin regarde au travers d'une improbable cavité percée de part en part dans la tête d'une victime (*La sindrome di Stendhal*). On peut ensuite considérer le retour perpétuel de la chasse infernale de Boccace / Botticelli comme Georges Didi-Huberman, qui insiste sur le mouvement en boucle de celle-ci dans les trois premiers panneaux :

Cette façon qu'a la vision d'horreur de toujours se répéter [...]. Qu'est-ce là, sinon une figure donnée à la contrainte de répétition et à ce que l'on aimerait appeler un éternel retour du visuel psychique ? Qu'est-ce là, sinon la façon *visuelle* d'incarner une hantise du *temps*, une souveraine *revenance* ?¹⁸.

C'est une telle revenance que joue le *giallo*, dispersée en sa multitude de films, en proposant à satiété les mêmes (types de) meurtres : ce cinéma représente, ni plus ni moins, un retour incessant et phobique de l'horreur sous la figure récurrente du tueur. Naturellement, enfin, s'il y a une finalité morale dans la nouvelle de Boccace, pour que les femmes de Ravenne « deviennent plus sages et plus dociles (*arrendevoli*) aux plaisirs des hommes », les fictions macabres du *giallo* ne sont certes pas faites pour l'édification des jeunes filles... Mais, au châtimement infernal du *Décameron* après que la femme ait poussé Nastagio au suicide (par « *fierezza e crudeltà* »), succède la punition ritualisée de femmes coupables de désirs et pulsions sur laquelle je reviendrai.

Le *giallo* propose une liturgie de la coercition, de l'humiliation, de l'élimination de la femme. Pour Stéphane Delorme, il est « la dernière manifestation du sacré en Italie. [...] Le *giallo* est une messe qui opère la conversion des corps et des lieux¹⁹ ». Spectacle renouvelé d'offrande du corps, le *giallo* montre souvent un transport dans la douleur, les extases de certaines femmes victimes rappelant celles des statues baroques. Pour ma part, je crois que cette célébration répétée de la mise à mort, y compris dans son rapport au sacré, commerce étroitement, d'une part, avec l'opéra et, d'autre part, avec cet autre rituel qu'est la corrida, spectacle certes archaïque

18 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, coll. Le temps des images, 1999, p. 85.

19 Stéphane Delorme, « Giallo cathédrale », *Cahiers du Cinéma*, 729, janvier 2017, p. 86.

mais parfaite illustration d'un « merveilleux barbare » pour reprendre l'expression de Pasolini. C'est d'ailleurs ce qu'énonce *Il Coltello di ghiaccio*, cinquième *giallo* d'Umberto Lenzi, dont le générique se déroule sur des images de corrida, depuis la sortie du taureau jusqu'à l'enlèvement de sa dépouille, dont les réminiscences obsessionnelles s'imposent à Martha (Carroll Baker) tout au long du film. Outre que différents *gialli* présentent des rites avec victimes sacrificielles féminines (*La corta notte delle bambole di vetro*, *Tutti i colori del buio*), le final d'*Il profumo della signora in nero* est particulièrement révélateur. De manière spectaculaire, le corps de Silvia (Mimsy Farmer), amené au plus profond d'une galerie souterraine (la scène est filmée dans les thermes de Caracalla), est livré aux membres d'une secte qui vont, après ouverture du corps, prélever à tour de rôle des morceaux d'organes pour les dévorer. Cette scène d'anthropophagie²⁰, au bout d'un *giallo* qui cumule folie, trauma, motif de l'enfant terrifiant, est à la fois figure d'une régression vers une bestialité et métaphore d'une possession du corps féminin poussée jusqu'à son assimilation. Le cérémonial autour du corps réunissant des participants vêtus de blouses grises, l'empressement à aller extraire une partie du cadavre, l'horrible mastication, fondent une eucharistie obscène.

Ocularisation

On réserve aux femmes dans le *giallo* un destin collectif qui consiste à mourir dans des longues agonies scénographiées (photo, cadre, lumière, composition des plans). La stéréotypie de la femme victime donne à ces séquences un caractère performatif au sens où, comme la performance dans le champ de l'art contemporain, l'action doit faire figure d'énoncé dynamique par provocation, exagération, outrance, excès, afin d'être signifiante. L'exemple premier se trouve dans *L'uccello dalle piume di cristallo*, même si la femme n'est que blessée à coups de couteau. Sam Dalmas (Tony Musante) est témoin d'une agression dans une galerie d'art contemporain après sa fermeture : sol et tenue vestimentaire de la victime blancs, statues sombres inquiétantes, longue reptation de la femme presque agonisante... Le témoin est bloqué dans le sas d'entrée doublement vitré, entre galerie et rue, ne pouvant, dans son confinement, intervenir pour secourir la femme et ne communiquer que par gestes vers l'extérieur pour demander de l'aide. Symboliquement, signe de son impuissance, Sam refait, contre la vitre qui le sépare de la victime, le geste traditionnel du mime qui figure une paroi invisible avec les paumes de ses mains.

Ce qui est donné à voir au personnage, l'ocularisation (François Jost), est habituelle et le rôle du témoin est, à de nombreuses reprises, essentiel : *La ragazza che sapeva troppo* (le film inaugural du genre), *Il gatto a nove code*, *Gli occhi freddi della paura*, *Passi di danza su una lama di rasoio*, *Il gatto dagli occhi di giada*. La mauvaise vision de la scène première a plusieurs fois été le point de départ de l'arc narratif : c'est le cas pour la tentative de meurtre dans la galerie de *L'uccello dalle piume di cristallo*, mais aussi, par exemple, pour n'avoir pas distingué le visage de l'assassin se reflétant dans un miroir disposé au milieu de tableaux dans *Profondo rosso*. L'élucidation au travers de l'image (dans *Il Gatto a nove code* et *La coda dello scorpione*, l'indice est dans la photo) est également répandue, renvoyant alors à *Blow up* (Antonioni), dont l'interprète principal (David Hemmings) a d'ailleurs été choisi par Dario Argento pour *Profondo rosso*. *4 mosche di velluto grigio* va même jusqu'à donner la clef de l'énigme grâce à l'impression demeurée sur l'œil dans la dernière vision du vivant de la victime. Des personnages sont contraints de porter des regards inquiets, effarés, épouvantés sur l'évènement obscène qu'on impose à leur vue ; à cet égard, la plus terrible représentation est sans doute celle donnée par

20 L'anthropophagie, dans la même période que le *giallo*, se retrouve dans la partie « primitive » de *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1969), dans différents films de morts-vivants transalpins ainsi, bien sûr, que dans les films de cannibales qui constituent encore des sous-genres italiens.

Dario Argento dans *Opera*, avec la torture qui consiste à coller sous les yeux de Betty (Christina Marsillach) des pointes tournées vers le haut, qui blessent dès que l'on cille, pour obliger à voir l'horreur.

L'esthétisation répétée de l'obscène dans le *giallo* questionne aussi la place du spectateur. Est-il mis en position de voyeur ? La réponse est difficile pour deux raisons. D'une part, le spectateur n'est pas assigné à une position unique : il peut prendre la place du meurtrier (caméra subjective), de la victime (contrechamp sur la menace, surprise de l'entrée dans le champ) ou d'un observateur anonyme (plans d'ensemble sur le cadre du meurtre), ce qui induit une polyvalence du regard. D'autre part, l'artifice de la représentation est tellement donné à voir que l'adhésion par le spectateur aux codes du *giallo* s'entend d'un acquiescement au congédiement du réel. Pour autant, « l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un mot, nous constitue²¹ », comme l'écrit Georges Didi-Huberman. La déréalisation de l'acte de tuer et de la blessure est une manière d'affronter, par une divagation sur l'obscène, ce qui se dissimule sous la peau et se libère dans les pulsions.

On ajoutera que ce spectacle de violence meurtrière est réalisé en pleine conscience. Je prends l'exemple de l'assassinat de la jeune institutrice, Paola (Patty Shepard) dans *Mio caro assassino*, avec deux signes évidents. D'une part, au moment d'être agressée et tuée dans son appartement, elle regarde un western à la télévision. Il s'agit de *Django*, de Sergio Corbucci, film important dans le corpus italien du genre. La séquence de ce « terrible western », comme elle le dit elle-même, est celle la flagellation de Maria (Loredana Nusciak) ; voici donc l'allusion expresse à la violence faite aux femmes, au sein d'une scène de violence faite à une femme et au cœur d'un genre où celle-ci prolifère, montrant que le réalisateur est pleinement lucide quant à l'objet de son propre cinéma. D'autre part, l'institutrice habite via Caravaggio, détail qui ne peut pas être innocent. Par allusion au Caravage, renvoi est fait à la fois à une personnalité violente connue pour des rixes, des affaires de mœurs et un meurtre, en même temps qu'au peintre génial mettant en évidence une maltraitance des corps avec un érotisme de la douleur et de l'abjection, soulignée par un traitement de la lumière qui dramatise la scène (et la circonscrit, notamment par contrastes avec l'ombre, dans un espace confiné). Tout coïncide avec l'univers, en mode naturellement mineur, du *giallo*... Peut-être y a-t-il complaisance à esthétiser *ad nauseam* ces meurtres, mais la complaisance possède aussi un sens politique.

L'ASSASSINAT DE FEMMES EN DOMAINE INFRA-POLITIQUE

Catastrophe

Le *giallo* se situe dans un des champs « modestes » de la représentation politique, moins voyant que d'autres (films d'auteurs, *cinema civile* ou *di denuncia*...), relevant *a priori*, en tant que sous-genre, d'un registre difficilement admissible comme politique. Pourtant, il participe du profond sentiment d'une catastrophe (*skepsis*) que l'état du pays inscrit au cœur même de la société. Pour le rapporter à la situation politique de l'Italie, on peut dire que le *giallo* coïncide avec la disparition de Togliatti (1964), qu'il est contemporain de la violence politique des « années de plomb » (1975-76) et qu'il s'essouffle après la fin des attentats qui ont secoué le pays (Bologne 1980)²².

21 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1992, p. 11.

22 Pour une interrogation sur la nature politique de la violence des années de plomb, l'état insurrectionnel de l'Italie et le cinéma, voir Xavier Deverat, « Territoires de l'exception : Italie, plombs et cinéma », in :

Le *giallo* est placé sous le signe de l'énigmatique, de la collusion ou du complot, dont la rationalité échappe. Le réel est toujours incertain, et sa peinture cinématographique entraîne dans un monde de dangers et de fausseté. Tout conspire dans l'image : intérieurs claustrophobes, détails inquiétants (accentuer un détail est une trace hitchcockienne), musique, bruits, etc., et surtout le hors-champ qui crée alentour un espace de malignité amené à faire irruption brutalement. Le *twist* scénaristique, en décontenançant, laisse, avant sa survenue, acquiescer à toute résolution transitoire de l'énigme, rendant plausible chaque mobile, jouant ainsi une ronde dans laquelle chaque participant est potentiellement mauvais. Le *giallo* c'est la menace, l'ourdi, l'enfoui, le non révélé, le refoulé, le caché, toujours à (re)venir dans le narratif. Il ne faut pas s'en étonner : le complot, la compromission ont une résonance particulière dans une Italie où surgit la question de l'imputation des attentats et où l'on soupçonne la mise en place d'une « stratégie de la tension »²³. Le double jeu, la trahison et la manipulation, si fréquents dans le *giallo*, symboliques en des temps de *stay behind* ; la menace peut se manifester à l'étranger – Écosse (*L'iguana dalla lingue di fuoco*), Afrique (*L'uomo più velonosa del cobra*), Haïti (*Al tropico del cancro*) – tout comme des étrangers peuvent venir en Italie. Chaque lieu, chaque personnage possède sa part ténébreuse. C'est un cinéma de la peur du caché, de l'envers, de l'autre, du proche. Les films, au-delà de l'élucidation propre à un genre « policier » poursuivent un objectif de *sidération*. Le monde est tellurique ou n'est pas, du simple mouvement aux pires débordements, de la surface à la profondeur, de la peur aux viscères. Comme il a été dit, « l'intrusion de plus en plus forte de la pathologie et de l'irrationnel – jusque dans les territoires traditionnellement dominés par la raison : le cinéma civil – doit beaucoup à l'appesantissement du climat politique²⁴ ». Ainsi, dans le *giallo*, tout conspire ; le mal est obscur, dissimulé, dérobé mais bien latent. Ce sont des temps dans lesquels « nous sommes tous en danger », disait Pasolini²⁵. Peut-être même existait-il, pour reprendre l'expression de Deleuze, « un ailleurs plus radical²⁶ ».

La *giallo* montre combien est gangrénée une vie dans les commodités sixties et post-sixties, pointant la frivolité, l'affectation des milieux artistiques, les mondanités, la notabilité, les jeunes premiers très classiques et la *jet set*... On remarque bien des maisons luxueuses et des appartements cossus. Il n'y a pas – ou si peu – de *giallo* « prolo ». C'est une liturgie de l'obscénité célébrée contre les valeurs bourgeoises, une bouffée de réel sordide contre la stérilité d'un milieu, une éruption de sang et une irruption d'inquiétude qui s'attaquent à la société bourgeoise-capitaliste (on peut voir une critique directe de la société de consommation avec l'entreprise de poules pondeuses de *La morte ha fatto l'uovo*). La grande bourgeoisie amorphe, satisfaite et veule, la notabilité et les castes sont prédatrices. On peut livrer des vierges en pâture (*Chi l'ha vista morire?*), au travers d'un réseau de prostitution (*La polizia chiede aiuto*, qui flirte avec le *poliziottesco*). Il est expressément dit, dans *La corta notte delle bambole di vetro* : « Les jeunes de notre pays sont sacrifiés pour maintenir le pouvoir en place » ; « Nos pires ennemis sont les amoureux de la liberté »...

Lucien Rapp, Saïd Hamdouni, et Didier Guignard (dir.), *Culture Société Territoires. Mélanges en l'honneur du Professeur Serge Regourd*, Institut universitaire Varenne, coll. Colloques & essais, 2019, p. 117.

23 La « stratégie de la tension » a visé, en Italie, à faire commettre des attentats pour les imputer à l'extrême gauche, dans le but de susciter des réactions politiques portant au pouvoir un gouvernement hostile à la gauche. Le réseau « Gladio » (« Glaive »), ramification clandestine de l'OTAN, aurait servi de fer de lance de cette stratégie. Le premier ministre Giulio Andreotti en a révélé l'existence en 1990, et un rapport parlementaire de la coalition de centre-gauche L'Olivier a confirmé, en 2000, la mise en œuvre en Italie d'une « stratégie de la tension ».

24 Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, Nathan Université, coll. Cinéma, 2003, p. 101.

25 Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'Ultima intervista di Pasolini*, trad. Hélène Frappat, Paris, Allia, 2010.

26 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1983, p. 30.

La représentation d'un lieu magnifique pénétré par l'horreur et où les femmes risquent à chaque instant de succomber est une constante très symbolique du *giallo* : escaliers devant l'église de la Trinità dei Monti à Rome (*La ragazza che sapeva troppo*), Sitges en Catalogne (*Lo strano vizio della signora Wardh*), Ravello sur la côte amalfitaine (*La sorella di Ursula*) où Wagner disait avoir trouvé les jardins de Klingsor, parc du château de Schönbrunn (Vienne) devenant un lieu terrifiant de solitude pour celle qui y est restée après sa fermeture²⁷, Venise lugubre (*Chi l'ha vista morire ?*, *Solamente nero*)²⁸, etc. La plus pénétrante représentation, en ce sens, revient à *Tutti i colori del buio*, s'ouvrant sur un paysage en bordure de lac ou de rivière qui s'assombrit jusqu'au noir tandis que le générique se déroule, illustrant son titre original (qui évoque les couleurs du « noir » et non du « vice » comme il est dit dans l'exploitation française) et métaphorise ainsi les « sombres temps » s'abattant sur l'Italie.

Répression

L'obscénité du *giallo* est monstration outrancière de ce qu'un système normatif exclut. On y voit d'abord affleurer le profond refoulement d'une sexualité, lequel s'inscrit dans le cadre de l'environnement répressif entretenu alors en Italie par le poids de la religion catholique, l'hégémonie politique de la Démocratie Chrétienne et une bonne part d'archaïsme, que montrait d'ailleurs Pasolini dans son documentaire *Comizi d'amore* (1964), enquête sur la sexualité contemporaine de la naissance du *filone*. La période de succès du *giallo*, dans les années soixante-dix, correspond à la poussée de revendications émancipatrices (en Italie, le divorce a fait l'objet de lois du 1^{er} décembre 1970 et du 19 mai 1975 ; l'autorisation de l'interruption volontaire de grossesse procède de la loi du 22 mai 1978), dont on sait qu'elles faisaient l'objet d'opposition farouche par les milieux catholiques et/ou conservateurs. C'est un grand enjeu de ces années : le contrôle sur le corps, la sexualité, la procréation (contraception et avortement)²⁹.

On remarque, par exemple, la propension des femmes, dès leur retour chez elles, à se dénuder. Ainsi, la scène d'assassinat de l'institutrice dans *Mio caro assassino*, déjà évoquée, débute-t-elle par le déshabillage de celle-ci dès son retour chez elle. S'exprime là un désir de libération en dévoilant ce qui affleure sous une tenue vestimentaire sage (la petite jupe à carreaux comme emblème) : elle est nue sous son pull ; or, dans l'Italie de 1971-72, aucune institutrice n'irait faire cours avec un petit chandail moulant et sans porter de soutien-gorge, *a fortiori* en institution catholique. De plus, l'appartement dans lequel elle vit est figé, hors du temps : meubles anciens, vitrines avec argenterie, énorme crucifix au-dessus du lit : c'est un appartement de grand-mère. Une dimension religieuse (empreinte du catholicisme) et traditionnelle (survivance d'un cadre domestique désuet) est pointée par le décor choisi. Son meurtre (l'une des scènes très abouties dans le genre) résonne alors comme une violente répression. L'expression et le refoulement du désir féminin sont maintes fois montrés. Ainsi, *Cosa avete fatto a Solange ?* débute-t-il avec un couple d'amoureux allongés dans une barque, la jeune fille refusant l'acte sexuel ; des images de meurtre par pénétration d'un sabre dans le vagin d'une victime sur la berge viennent s'intercaler au moment où la jeune fille se dévoile à l'amour, le montage alterné liant le désir et sa punition (plus tard, une radiographie sordide, présentée dans les locaux de la police, montre l'arme fichée dans l'entrejambe entre les os du bassin). Ainsi encore, *Una lucertola con la pelle di donna* dévoile-t-il les aspirations de Carole (Florinda Bolkan) au libertinage en la montrant dans le couloir bondé d'un train et, par substitution d'images fantasmées, dans une même déambulation entre des corps nus

27 Je rappelle les vapeurs méphitiques associées à Venise dans *Morte a Venezia* (Luchino Visconti) et *Anima persa* (Dino Risi).

28 Je rappelle les vapeurs méphitiques associées à Venise dans *Morte a Venezia* (Luchino Visconti) et *Anima persa* (Dino Risi).

29 Kath Woodward, « Gendered Bodies : Gendered Lives », in : Diane Richardson et Victoria Robinson (éd.), *Introducing Gender and Women's Studies*, 3^e éd., New York, Palgrave, 2008, p. 79.

en pleine orgie ; plus tard, c'est un *split screen* qui montre ensemble, d'une part, la jeune femme dans sa chambre et le désir sexuel ou l'image d'un corps nu, et, d'autre part, le repas compassé dans son milieu bourgeois (elle voit par ailleurs en rêve sa famille morte dans une représentation glauque dérivée de Francis Bacon). Il y aurait aussi beaucoup à dire de la fixation de l'assassin qui travaille dans une maison de couture spécialisée sur les robes de mariées et qui s'en prend aux jeunes épouses dans *Il Rosso segno della follia*, en rapport à l'institution du mariage. Parfois, c'est une invitation audacieuse qui se profile : masochisme avec Julia Wardh qui aspirait à une sexualité violente (*Lo strano vizio della signora Wardh*) ; dans la scène de *happy end* de *Nude per l'assassino*, lorsque son compagnon demande à Magda (Edwige Fenech) de se retourner, ce qu'elle fait de bonne grâce après avoir marqué la surprise, le film s'achève sur une suggestion de sodomie plutôt hardie dans le contexte de l'époque. On peut aussi considérer la scène de douche collective des jeunes filles de l'institution religieuse, entièrement nues, dans *Cosa avete fatto a Solange ?*, comme un moment de libération et d'hédonisme en plein cœur d'un établissement confessionnel³⁰. Des prêtres sont à plusieurs reprises des assassins (le meurtrier des gamines rousses dans *Chi l'ha vista morire?*, pour éviter à celles-ci de s'adonner plus tard au péché, sachant que la mère du prêtre, une prostituée, était rousse). *Non si sevizia un paperino* est foncièrement anticlérical. La libération sexuelle, prégnante à l'époque, et le châtiment qui peut l'assortir, sont montrés, par exemple, dans *I corpi presentano tracce di violenza carnale* quand une étudiante est tuée au sortir d'une fête hippie où l'amour est collectif et très libre. Au fond, il s'agit de réprimer ce que Bataille appelait le « mouvement explosif de la transgression³¹ ». Avec le meurtrier obscène du *giallo*, l'insoutenable prospère sur l'inassouvi.

Pour prendre quelques exemples ponctuels liés à l'interruption volontaire de grossesse, il faut rappeler que *Nude per l'assassino* s'ouvre sur la mort d'une femme au cours d'un avortement clandestin, ce qui introduit un mobile de vengeance. Pour répondre à la question posée par le titre *Cosa avete fatto a Solange ?*, il est intéressant de signaler que la malheureuse Solange, élève dans l'institution religieuse déjà évoquée, enceinte, a été conduite à son corps défendant par des camarades de classe pour subir un avortement clandestin, qui l'a fortement traumatisée ; l'assassin est son père : il agit déguisé en prêtre, ce qui ajoute au cadre confessionnel en imputant symboliquement une violence répressive au catholicisme, et il a aussi appris la vérité grâce à son déguisement, recevant, en confession, les confidences des collégiennes.

Le *giallo* s'aventure jusqu'à postuler l'obscénité de la féminité elle-même. Dans *Una lucertola con la pelle di donna*, Carole, au sein d'un établissement spécialisé, finit par aboutir dans une pièce où des chiens disséqués – une vivisection : comme les femmes... – sont pendus à un râtelier. Au tréfonds d'un parcours dans la psyché du personnage, perclus de pulsions saphiques, apparaît une représentation obscène du sexe féminin reproduit par la découpe des animaux, ajoutant vulgaire et vulvaire pour en présenter une vision d'horreur, rehaussée par le dispositif (lignes de transfusion) et démultipliée (quatre bêtes sont pendues). Là, l'organique met la femme en face de l'image avilie et instrumentalisée de son propre sexe, stade ultime dans le *giallo* d'une évidence biologique dont le féminisme a montré qu'elle pouvait servir à justifier un programme politique conservateur³². Il est piquant de noter qu'*Una lucertola con la pelle di donna* reçut en France, comme titre d'exploitation : *Carole : les salopes vont en enfer... Vendicare*, toujours !

Le *giallo* suggère, enfin, que la sexualité féminine peut être aliénée. Un nombre important de films montre effectivement une féminité pathologique. Les hallucinations ou les images-souvenirs enfouies à décrypter (encore une trace hitchcockienne depuis *Spellbound*) sont notables ; la folie,

30 Anticipant de quatre ans sur la scène de vestiaire dans *Carrie* (Brian De Palma, 1976).

31 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1987, p. 128.

32 Sur ce point : Sue Vilhauer Rosser, *Biology and feminism: A dynamic interaction. The impact of feminism on the arts and sciences*, New York, Twayne, 1992.

l'hystérie, sont régulières. Certes, tous les troubles ne sont pas liés à la sexualité, mais certains sont emblématiques : *Una lucertola con la pelle di donna* montre Carole vivre ses phantasmes en cauchemars jusqu'à ce qu'on s'interroge pour savoir si elle a ou non tué sa voisine libertine ; dans *L'occhio nel labirinto*, Julie (Rosemary Dexter) voit en rêve l'assassinat de son psychiatre, qui est en même temps son amant ; *Trauma* part du traumatisme d'une adolescente et de son anorexie ; *Phenomena* présente une adolescente qui hallucine pendant des crises de somnambulisme ; *Lo strano vizio della signora Wardh* montre en rêve l'image du rapport sado-masochiste avec blessure au goulot de bouteille ; *Tutti i colori del buio* débute par une scène cauchemardesque avec femme enceinte ensanglantée sur une table d'examen gynécologique, etc. Deux films poussent très loin la représentation de l'aliénation féminine. *Il profumo della signora in nero*, d'abord, partant du souvenir traumatique d'une fillette qui, pendant les absences de son père avait surpris sa mère avec un amant et l'avait tué en le poignardant, reçoit des visites d'elle-même sous la forme de la fillette qu'elle était, double qui la poussera à sa perte. Ainsi que le dit Philippe Met, dans ce film, « est surtout remarquable la thématization, sinon la mise en abyme, non pas tant de l'aliénation et des éventuelles hallucinations [...] qu'elle génère [...] que du *nonsense* (au sens d'inversion du négatif de la réalité telle que nous pensions la vivre et la connaître³³ ». Dans *La sindrome di Stendhal*, une visite initiale de la galerie des Offices place Anna (Asia Argento) entre deux représentations de la femme : celle de Venus (retour à Botticelli) et celle de Méduse (Caravage), c'est-à-dire entre une vénusté et le pouvoir monstrueux du féminin (Méduse annonciatrice, à l'orée du film, de l'obsécinité qui guette le personnage). S'établit alors une sorte de polarité qui annonce le basculement d'Anna, schizophrène qui se substituera à l'assassin qu'elle recherche initialement (d'autres symboliques de ce clivage apparaissent, en particulier celle du palindrome, à la fois dans le prénom d'Anna mais aussi dans le motif mélodique de la passacaille composée par Ennio Morricone pour la bande originale du film). L'hypersensibilité aux œuvres d'art aura alors été un révélateur (hallucinations auditives comme premiers symptômes) et un agent du passage de l'autre côté d'un tableau et de son basculement (symptômes dépressifs de repli sur soi, peintures aux bouches béantes hypertrophiant celle de Méduse, etc.). Bien sûr, le glissement d'Anna dans *La chute d'Icare* (Brueghel l'Ancien) est une plongée dans les profondeurs abyssales de son intériorité.

En même temps, si des symptômes sont repérables s'agissant de la place de la femme dans le *giallo*, il faut aussi dire les limites du genre, à commencer, s'agissant de la différence des sexes, par la constatation que celui-ci est foncièrement hétéronormé. D'une part, évidemment, certaines femmes sont aussi des tueuses, mais le partage sexué des rôles désigne l'homme comme prédateur dominant. À quoi s'ajoute l'indéfectible rapport réalisateurs/actrices : il n'y a pas de réalisatrices dans le *giallo*, qui pourtant fait du corps des femmes le corpus des films...

S'il fallait résumer rapidement la signification de ce cinéma populaire, on pourrait avancer que, en Italie, le *giallo* est une tragédie du regard, le western une tragédie de l'espace, le péplum une tragédie des fondations, l'horreur une tragédie de l'exister. L'aspect grand-guignolesque, qui ne se cache pas, vient alors jouer une Apocalypse joyeuse.

33 Philippe Met, « Francesco Barilli : Stations du cauchemar », in : Frank Lafond (dir.), *Cauchemars italiens*, vol. 2, *Le cinéma horrifique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2011, p. 92-93.

INDEX DES FILMS CITÉS

Giallo et apparenté

- Alla ricerca del piacere* (À la recherche du plaisir), Silvio Amadio, 1972
Al tropico del Cancro (Tropique du Cancer), Gian Paolo Lomi & Edoardo Mulargia, 1972.
Chi l'ha vista morire ? (Qui l'a vue mourir ?), Aldo Lado, 1972
Cinque bambole per la luna d'agosto (L'île de l'épouvante), Mario Bava, 1970
La coda dello scorpione (La queue du scorpion), Sergio Martino, 1971
Il coltello di ghiaccio (Le couteau de glace), Umberto Lenzi, 1972
Concerto per un pistola solista, Michele Lupo, 1970
I Corpi presentano tracce di violenza carnale (Torso), Sergio Martino, 1973
La corta notte delle bambole di vetro (Je suis vivant !), Aldo Lado, 1971
Cosa avete fatto a Solange ? (Mais... qu'avez-vous fait à Solange ?), Massimo Dallamano, 1971
Così dolce... così perversa (Si douces, si perverses), Umberto Lenzi, 1969
La dama rossa uccide a sette volte (La dame rouge tua sept fois), Emilio P Miraglia, 1972
Delirio caldo (Au-delà du désir), Renato Polselli, 1972
Le Foto proibite di una signora per bene (Photo interdite d'une bourgeoise), Luciano Ercoli, 1970
Il gatto a nove code (Le chat à neuf queues), Dario Argento, 1971
Il gatto dagli occhi di giada, Antonio Bido, 1977
Giornata nera per l'ariete (Journée noire pour un bélier), Luigi Bazzoni, 1971
L'iguana dalla lingue di fuoco (L'iguane à la langue de feu), Riccardo Freda (Willy Pareto), 1971
Inferno (Inferno), Dario Argento, 1980
Gli occhi freddi della paura, Enzo Girolami Castellari, 1971
La lama nel corpo (Le nuits de l'épouvante), Emilio Scardimaglia (Michael Hamilton), 1966
Una lucertola con la pelle di donna (Carole : les salopes vont en enfer), Lucio Fulci, 1971
Milano, morte sospetta di una minorenne (À en crever), Sergio Martino, 1975
Mio caro assassino (Folie meurtrière), Tonino Valerii, 1972
La morte accarezza a mezzanotte (La mort caresse à minuit), Luciano Ercoli, 1972
La morte cammina con i tacchi alti (Nuits d'amour et d'épouvante), Luciano Ercoli, 1971
La morte ha fatto l'uovo (La mort pondit un œuf), Giulio Questi 1968
Non ho sonno (Le sang des innocents), Dario Argento, 2001
Non si sevizia un paperino (La longue nuit de l'exorcisme), Lucio Fulci, 1972
La notte che Evelyn uscì dalla tomba (L'appel de la chair), Emilio Miraglia, 1971
Nude per l'assassino (Nue pour l'assassin), Andrea Bianchi, 1975
L'occhio nel labirinto (L'œil du labyrinthe), Mario Caiano 1972
Opera (Terreur à l'opéra), Dario Argento, 1987
Passi di danza su una lama di rasoio (Chassés-croisés sur une lame de rasoir), Maurizio Pradeaux, 1972
Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer ? (Les rendez-vous de Satan), Giuliano Carnimeo, 1972
La polizia chiede aiuto (La lame infernale), Massimo Dallamano, 1974
Profondo rosso (Les Frissons de l'angoisse), Dario Argento, 1975
d'Il profumo della signora in nero (Le Parfum de la dame en noir), Francesco Barilli, 1974
La ragazza che sapeva troppo (La fille qui en savait trop), Mario Bava, 1963
4 mosche di velluto grigio (4 mouches de velours gris), Dario Argento, 1971
Reazione a catena (La baie sanglante), Mario Bava, 1971
Il rosso segno della follia (Une hache pour la lune de miel), Mario Bava, 1970

Sei donne per l'assassino (Six femmes pour l'assassin), Mario Bava, 1964
Sette scialli di seta gialla, Sergio Pastore, 1972
La sindrome di Stendhal (Le syndrome de Stendhal), Dario Argento, 1996
Solamente nero (Terreur sur la lagune), Antonio Bido, 1978
La sorella di Ursula (La sœur d'Ursula), Enzo Milioni, 1978
Lo squartatore di New York (L'éventreur de New-York), Lucio Fulci, 1982
Lo strano vizio della signora Wardh (L'étrange vice de madame Wardh), Sergio Martino, 1971
Suspiria, Dario Argento, 1977
La tarantola dal ventre nero (La tarentule au ventre noir), Paolo Cavara, 1971
Tenebre (Ténèbres), Dario Argento, 1982
Terza ipotesi su un casa di perfetta strategia criminale (Un cas parfait de stratégie criminelle), Giuseppe Vari, 1972.
Tutti i colori del buio (Toutes les couleurs du vice), Sergio Martino, 1972
L'uccello dalle piume di cristallo (L'oiseau au plumage de cristal), Dario Argento, 1970
Una sull'altra (La machination), Lucio Fulci, 1969
L'uomo più velenoso del cobra (Plus venimeux que le cobra), Adalberto 'Bitto' Albertini, 1971

Autres films

Anima persa (Ames perdues), Dino Risi, 1977
The Birds (Les oiseaux), Alfred Hitchcock, 1963
Carrie (Carrie au bal du Diable), Brian De Palma, 1976
Cinque tombe per un medium (Cimetière pour morts-vivants), Massimo Pupillo, 1965
Comizi d'amore (Enquête sur la sexualité), Pier Paolo Pasolini, 1964
Danza macabra (Danse Macabre), Antonio Margheritti, 1964
Death Wish (Un justicier dans la ville), Michael Winner, 1974
Dirty Harry (L'inspecteur Harry), Don Siegel, 1971
Friday the 13th (Vendredi 13), Sean S. Cunningham, 1980
Halloween (Halloween, la nuit des masques), John Carpenter, 1978
The Leopard Man (L'homme-léopard), Jacques Tourneur, 1943
La maschera del demonio (Le masque du démon), Mario Bava, 1960
Morte a Venezia (Mort à Venise), Luchino Visconti, 1971
Il mulino delle donne di pietra (Le moulin des supplices), Giorgio Ferroni, 1960
A Nightmare on Elm Street (Les griffes de la nuit), Wes Craven, 1984
Ossessione (Les amants diaboliques), Luchino Visconti, 1943
Peeping Tom (Le voyeur), Michael Powell, 1960
Per un pugno di dollari (Pour une poignée de dollars), Sergio Leone, 1964
Porcile (Porcherie), Pier Paolo Pasolini, 1969
Psycho (Psychose), Alfred Hitchcock, 1960
Repulsion (Répulsion), Roman Polanski, 1965
Rosemary's baby, Roman Polanski, 1968
Spellbound (La maison du docteur Edwardes), Alfred Hitchcock, 1945
I vampiri (Les Vampires), Riccardo Freda, 1956
La vergine di Norimberga (La vierge de Nuremberg), Antonio Margheritti, 1963

Xavier Daverat
Université de Bordeaux

Retrouvez la version en ligne gratuite
et ses contenus additionnels



BIBLIOGRAPHIE

- « Declaration of Independence », 1776, [en ligne] <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> [consulté le 03/11/22].
- « Supplement to the Boston Independent Chronicle », vers 22 avril, 1782, [en ligne] <https://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-37-02-0132> [consulté le 03/11/22].
- Agamben, Giorgio, *Profanation*, Paris, Payot et Rivages, 2005.
- Alfonsi Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, s.l., éditions B42, coll. Culture, 2019.
- Amnesty International, « Will I be Next? US Drone Strikes in Pakistan », Londres, Amnesty International, 2013, [en ligne] <https://www.amnestyusa.org/reports/will-i-be-next-us-drone-strikes-in-pakistan> [consulté le 03/11/22].
- Anderson, Kenneth, « Efficiency in Bello and ad Bellum: Making the Use of Force Too Easy? », in Claire Finkelstein, Jens David Ohlin, et Andrew Altman (dir.), *Targeted Killings : Law and Morality in an Asymmetric World*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 374-402.
- Andrieu, Bernard, *La peur de l'orgasme*, Neuilly-lès-Dijon, Le Murmure, coll. Borderline, 2013.
- Attimonelli, Claudia et Susca, Vincenzo, *Pornoculture. Voyage au bout de la chair*, trad. Jean-Luc Defromont, Montréal, Liber, 2017 (2016).
- Auré, Marga, « Angélica Liddell : "corps parlant" au théâtre du réel », in Christine Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et psychanalyse. Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2016, p. 291-300.
- Banu, Georges et Tackels, Bruno (dir.), *Le cas Avignon 2005, regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- Baron-Carvais, Annie et Bertrand, Claude-Jean *Introduction à la pornographie*, Paris, La Musardine, 2001.
- Barthe-Deloizy, Francine, *Géographie de la nudité. Être nu quelque part*, Paris, Bréal, 2003.
- Bataille, Georges, *Histoire de l'érotisme, Œuvres complètes*, VIII, Paris, NRF, Gallimard, 1976.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. Arguments, [1957] 1987.
- Baudelaire, Charles, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, tome II, Paris, NRF, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- Baudrillard, Jean, *Mots de passe*, Paris, Librairie générale française, 2004.
- Bayon, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Beauchamp, Hélène, « Sarah Kane / Angélica Liddell : violence compassionnelle et éthique du théâtre », in Florence Thérond, *La Violence du quotidien. Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Laval, L'Entretemps, coll. Théâtre et Cinéma, 2014, p. 229-244.
- Belhomme, Youl, *L'Enfer du sexe, roman pornographique, précédé. Du vrai problème de la censure par Jean-Jacques Pauvert*, Paris, J.J. Pauvert, 1971.
- Bentivoglio, Leonetta, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Florence, Barbes editore, 2009.
- Berger, Laurent (dir.), « Rodrigo Garcia », *Théâtre Public*, 220, 2016.

- Bertina, Arno, « Véhicule rapide », *Inculte*, 6, 2005, p. 27-32.
- Borillo, Daniel, *Le Droit des sexualités*, Paris, PUF, 2009.
- Bourcier, Marie-Hélène, « Pipe d'auteur, la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari, et toute la presse », *Mei-info, L'esprit créateur* vol 44(3), *After the erotic* (fall 2004), Johns Hopkins University Press, p. 13-27.
- Bourget, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, ch. 4, « Le Code », Paris, Armand Colin, p. 123-134.
- Boutang, Adrienne, « Choisir sa Position : le cinéma *mainstream* face au pornographique », in Grégori Jean et Bertrand Cochard, *La sexualité en images. Regards croisés sur l'érotisation des corps*, Hermann, 2018.
- Brey, Iris, *Sex and the series. Sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Libellus, 2016.
- Brousse, Marie-Hélène, « Castellucci, le théâtre des objets », in : Christine Page, Carolina Koretzky et Laetitia Jodeau-Belle (dir.), *Théâtre et psychanalyse. Regards croisés sur le malaise dans la civilisation*, Montpellier, L'Entretiens, coll. Champ théâtral, 2016, p. 288-292.
- Brunstetter, Daniel, « Can We Wage a Just Drone War? », *The Atlantic*, 19 juillet, 2012, [en ligne] <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/07/can-we-wage-a-just-drone-war/260055> [consulté le 03/11/22].
- Brunstetter, Daniel, « Une arme qui bouleverse l'éthique militaire : le drone », *France Culture*, 12 septembre 2013, [en ligne] <http://www.franceculture.fr/personne-daniel-brunstetter> [consulté le 03/11/22].
- Brunstetter, Daniel, Braun, Megan, et Ferey, Amélie. « Définir et juger la guerre: les conséquences de l'usage des drones par les États-Unis sur les doctrines de la guerre juste », in : Julie Saada (dir.), *Penser la guerre: Conflits contemporains, justifications des guerres et débats normatifs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, chap. 5.
- Brunstetter, Daniel, et Bacardi, Arturo, « Clashing over Drones: The Legal and Normative Gap between the U.S. and the Human Rights Community », *International Journal of Human Rights*, 19, 2, 2015, p. 176-98.
- Brunstetter, Daniel, et O'Driscoll, Cian (dir.), *Just War Thinkers: From Cicero to the 21st Century*, New York, Routledge, 2018.
- Brunstetter, Daniel, *Tensions of Modernity: Las Casas and His Legacy in the French Enlightenment*, New York, Routledge, 2012.
- Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure, Discipline industrielle et innovation technologique*, CNRS éditions, Paris, 2013.
- Campion, Benjamin, *HBO et le porno. Raconter des histoires par le sexe*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. Sérial, 2022.
- Candea, Matei (dir.), *Censures*, Paris, Association Terrain, 2019.
- Castellucci, Claudia et Castellucci, Romeo, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 23-24.
- Cattel, Emer de, *Le droit des gens ou principes de la loi naturelle, appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, 2 vols., Neuchâtel, 1773.
- Ceccatty, René de, *Sur Pier Paolo Pasolini*, Roquecor, Éditions du Scorff, 1998.
- Chamayou, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013.
- Chanonat, Michelle, « Castellucci, la beauté du chaos », *Jeu*, 158, 2016, p. 72-75.

- Châtel, Jonathan, « *Tout le ciel au-dessus de la terre d'Angélica Liddell : Une mise en scène de la "mère morte"* », *Études théâtrales*, 66, 2017, p. 140-147.
- Chevrier, Alain (éd.), *La Matière et l'esprit. La littérature scatologique au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du XVIII^e siècle, 2018.
- Colombo, Furio et Ferretti, Gian Carlo, *L'Ultima intervista di Pasolini*, trad. Hélène Frappat, Paris, Allia, 2010.
- Coutelet, Nathalie, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères (1871-1936)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Théâtres du monde, 2014.
- D'Angelo, Robin, « Les dessous pas si chics du label X Marc Dorcel », *M magazine*, 13.10.2019.
- Daverat, Xavier, « Territoires de l'exception : Italie, plombs et cinéma », in : Lucien Rapp, Saïd Hamdouni et Didier Guignard (dir.), *Culture Société Territoires. Mélanges en l'honneur du Professeur Serge Regourd*, Institut universitaire Varenne, coll. Colloques & essais, 2019, p. 117-141.
- De Greef, Hugo et Hoet, Jan, *Jan Fabre, le guerrier de la beauté*, L'Arche, 1994.
- Debord, Guy, *La société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
- Décoret-Ahiha, Anne, *danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2004.
- Delbono, Pippo, *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage. Six entretiens romains avec Hervé Pons*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- Delbono, Pippo, *Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Delbono, Pippo, *Regards*, traduit par Myriam Tanant, Arles, Actes Sud, 2010.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1983.
- Delhalle, Nancy, *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Théâtre et société, 2017.
- Delorme, Stéphane, « Giallo cathédrale », *Cahiers du Cinéma*, 729, janvier 2017, p. 86-88.
- Deniel-Ternant, Myriam, *Une histoire érotique de l'Église*, Paris, Payot, 2021.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, coll. Le temps des images, 1999.
- Dominguez Leiva, Antonio, *Esthétique de l'éjaculation*, Neuilly-lès-Dijon, Le Murmure, coll. Borderline, 2012.
- Dubois, François-Ronan, *Introduction aux Porn Studies*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2014.
- Duerr, Hans Peter, *Nudité & Pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998 (1988).
- Dupont, Florence et Éloi, Thierry, *Les jeux de Priape : anthologie d'épigrammes érotiques*, Paris, Le Promeneur, coll. Le cabinet des lettrés, 1994.
- Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. Libelles, 2007.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, trad. Alain Defossé, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 1991.
- Ellis, Bret Easton, *White*, trad. Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, coll. Pavillons, 2019.

- Entretien avec Alexandre Demidoff, *Le Temps*, 28 mars 2003, [en ligne] <https://www.letemps.ch/culture/claudia-castellucci-theatre-obscene-ebanler-physiquement-spectateur> [consulté le 03/11/22].
- Esquerre, Arnaud, *Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Fayard, Paris, 2019.
- Ettler, Justine, « Sex Sells, Dude » 1: A Re-examination of the Mass Media Feminist Critique of American Psycho. In ProQuest, 2014, [en ligne] <https://www.proquest.com/docview/1649119232> [consulté le 03/11/22].
- Farace, Dominic, « Mesurer la qualité de la littérature grise », trad. Joachim Schöpfel, *I2D – Information, données & documents*, 52(1), 2015/1, p. 60-61.
- Fernandes, Bruno, *Pornologie vs capitalisme, le groupe Zero Jigen, Japon 1960-1972*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- Fischer, David, *Morality and War: Can War be Just in the Twenty-first Century?*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Fortier, Corinne, « À corps et à cris : Pippo Delbono ou l'extra-ordinaire théâtre des corps », in : Régine Atzenhoffer et Margaret Gillespie (dir.), *Le Corps dans tous ses éclats*, GRAATOn-Line, 22, octobre 2019, p. 304-332.
- Franklin, Benjamin, « From Benjamin Franklin to Joseph Priestley, 7 juin, 1782 », *Founders Online*, National Archives, [en ligne] <http://founders.archives.gov/documents/Franklin/01-37-02-0277> [consulté le 03/11/22].
- Frei, Peter et Labère, Nelly (dir.), *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, New York, Routledge, 2022.
- Freud, Sigmund, *Leçons d'introduction à la psychanalyse, Œuvres complètes*, vol. XIV (1915-1917), Paris, PUF, 2000.
- Friedman, Jane M., « The Motion Picture Rating System Of 1968: A Constitutional Analysis Of Self-Regulation By The Film Industry », *Columbia Law Review*, vol. 73, février 1973.
- Gajan, Philippe, « Entretien avec Bertrand Bonello » in *L'enseignement du cinéma au collège et à l'université*, 24 images, 109, hiver 2002, [en ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/23955ac> [consulté le 03/11/22].
- Garnier, Emmanuel, « Rapports de force dans *Yo no soy bonita* », in : Beauchamp Hélène et Plana Muriel, *Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et l'image*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, coll. Écritures, p. 225-234.
- Girard, René, *La violence et le sacré, De la violence à la divinité*, Paris, Grasset, 2007.
- Glazer, Elizabeth M., « When Obscenity Discriminates », Maurice A. Deane School of Law at Hofstra University, 2008.
- Gould, Eliga, « Zones of Law, Zones of Violence: The Legal Geography of the British Atlantic, circa 1772 », *William and Mary Quarterly*, 60(3), 2003, p. 471-510.
- Guy-Denarcy, Léo, *L'art brutal de Jean-Louis Costes*, Exposition radicale, 2012.
- Habib, André, « Remarques sur une réception impossible : *Salò* et *La Grande bouffe* », article daté du 4 janvier 2001, *HorsChamp*, novembre-décembre 2020, [en ligne] <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article37#nb40> [consulté le 03/11/22].
- Halima, Semra, *La littérature grise : face méconnue de la documentation scientifique (1^{re} partie). Documentation et bibliothèques*, 53(4), 2007, p. 205-210.

- Halleux, Élixa de et Lora, Marianne (dir.), *Nudité sacré. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.
- Hanke, Lewis, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1949.
- Hart, Lynda, *La performance sadomasochiste entre corps et chair*, Paris, EPEL, 2003.
- Hubier, Sébastien, *Pornologie*, Neuilly-lès-Dijon, Le murmure, coll. Borderline, 2021.
- Huesca, Roland, *La danse des orifices. Étude sur la nudité*, Paris, Jean-Michel Place, 2015.
- Human Rights Watch, « A Wedding that Became a Funeral: Us Drone Attack on Marriage Procession in Yemen », New York, Human Rights Watch, 2014, [en ligne] <http://www.hrw.org/reports/2014/02/19/wedding-became-funeral> [consulté le 03/11/22].
- Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, Berkeley, 1997. [1991]
- Jacobs, Lynn F., « The Triptychs of Hieronymus Bosch », *Sixteenth Century Journal*, 31(4), 2000, p. 1009-1041.
- Jolly, Geneviève, « L'Obscénité et la scène : le théâtre de Werner Schwab », *La Voix du regard, Revue de littérature sur les arts de l'image*, 15, 2002, p. 56-60.
- Jongy, Béatrice, « Jan Fabre : le sang de l'artiste. Étude comparée de *Sanguis / Mantis* et de *Je suis sang* », in : Antonio Domínguez Leiva et Sébastien Hubier (dir.), *Délicieux suppliques. Érotisme et cruauté en Occident*, Neuilly-les-Dijon, Éditions du Murmure, 2008, p. 349-365.
- Jouve, Émeline, *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoire d'une révolution*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, coll. Linéaris, 2018.
- Jullier, Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Kerviel, Sylvie, « Sexe et cinéma : les paradoxes de l'interdiction aux moins de 18 ans », *Le Monde*, 22.3.2016.
- Конституция Российской Федерации Принята всенародным голосованием 12 декабря 1993 г. Article 29.
- Kurihara, Nanako, *La chose la plus étrangère au monde. Analyse critique du butō de Hijikata Tatsumi*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.
- Labère, Nelly (dir.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Honoré Champion, 2015.
- Labrosse C., « Rebecca Chaillon », *Censored*, 3, 2019, p. 76-78.
- Lachaux, Jean-Marc et Neveux, Olivier (dir.), *Une esthétique de l'outrage*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2012.
- Lafargue, Bernard et Croce, Cécile (dir.), « Queeriser l'esthétique », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 39, 2021.
- Landais, Émilie, « La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique », in : Pierre Philippe-Meden, *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretemps, coll. Les anthropopages, 2015, p. 147-160.
- Las Casas, Bartolomé de. *Très brève relation sur la destruction des Indes*, trad. Julien Garavito, Berlin, De Gruyter, 2018.
- Latour, Bruno, *Sur le culte des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte, coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 2009.

- Lavalette, Chloé, « Spectateurs mis à nu et dispositifs d'interaction sur les scènes de théâtre : la nudité comme émergence d'une communauté », *Corps*, 19, 2021, p. 222-234.
- Le Talec, Jean-Yves, *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui. Genre & Sexualité, 2008.
- Lebel, Jean-Jacques, *Le happening*, Paris, Denoël, coll. Dossier des Lettres nouvelles, 1966.
- Lebovici, Élisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, Paris, La Maison rouge, 2017.
- Leclère, Céline, « Quand Avignon se met à huer : 5 pièces à scandale », *France culture*, « art et création », 20.7.2020, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/theatre/quand-avignon-se-met-a-huer-5-pieces-a-scandale> [consulté le 03/11/22].
- Lefèvre, Raymond, « Le porno, genre persécuté », in : Michel Serceau (dir.), *Panorama de genres au cinéma*, CinémAction 68, 1993.
- Léger, Nicolas, « Face à l'obscénité du monde », *Esprit*, 7, 2017, p. 58-65.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002.
- Lemaire, Véronique, « Corps et pouvoir ou "le corps du temps". À propos de *El Año de Ricardo* d'Angélica Liddell », *Études théâtrales*, 66, 2017, p. 86-94.
- Lemistre, Annie, « Les origines du «Requerimiento» », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 6, 1970, p. 161-209.
- Lemoine, Stéphanie et Ouardi, Stéphanie, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.
- Lemonier, Marc, *Liberté, égalité, sexualité : révolutions sexuelles en France 1954-1986*, Paris, La Musardine, 2016.
- Lepape, Pierre, *Le Pays de la littérature*, Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2003.
- Leroux, Yann, « Internet, sexualité et adolescence », *Enfances & Psy*, 55, 2012, p. 61-68.
- Lestrade, Didier, *I Love Porn*, Bordeaux, Éditions du Détour, 2021.
- Leysen, Frie, « "Dans ma tête, tout est confus. Donc, tout va bien !" », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 26-27.
- Liotard, Philippe, « Écriture charnelle du témoignage dans le body-art : Bob Flanagan et Ron Athey », in : Claire Perrin, *Corps et témoignage*, Presses universitaires de Caen, coll. Symposia, 2006, p. 135-146, [en ligne] <https://books.openedition.org/puc/10587?lang=fr> [consulté le 03/11/22].
- Loraux, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. Textes du XX^e siècle, 1985.
- Lorelle, Yves, *Le corps, les rites et à la scène, des origines au XX^e siècle*, Paris, L'Amandier, coll. Théâtre, 2005.
- Lussac, Olivier, *Rituels et violences dans la performance*, Paris, Eterotopia, coll. Parcours, 2020.
- Marmontel, Jean-François, *Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou*, 2 vols, Paris, Chez Lacombe, 1777.
- Martinelli, Léna, « Orestie (comédie organique ?) », de Romeo Castellucci, Festival d'automne à Paris, l'Apostrophe-Théâtre des Louvrais à Pontois, 15.1.2016, [en ligne] <https://www.franceculture.fr/theatre/orestie-comedie-organique-de-romeo-castellucci-festival-dautomne-paris-lapostrophe-theatre> [consulté le 03/11/22].
- Mary, Jean-François, « La Classification des œuvres cinématographiques relatives aux mineurs de seize à dix-huit ans », rapport à Mme Audrey Azoulay, ministre de la culture et de la communication, février 2016.

- Marzano, Michaela, *Pornographie*, in Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige Dicos Poche, 2017 (2007), p. 748.
- Mayné, Gilles, « Obscénité », in Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 321-322.
- Mercier, Amandine, « Quand la voix se fait chair : les créations de la *Societas Raffaello Sanzio* », in : Pierre Longuenesse (dir.), « *Corps musical* » dans le théâtre des XX^e et XXI^e siècles. *Formes et enjeux*, Arras, Artois Presses Universités, coll. Études littéraires. Corps et voix, 2020, p.183-193.
- Mercier, Jérémy, « Le Juge administratif et le sens des images. Les mutations des techniques contentieuses du contrôle des visas d'exploitation », *La Revue des droits de l'homme*, 11/2017, [en ligne] <https://journals.openedition.org/revdh/2874> [consulté le 03/11/22].
- Met, Philippe, « Francesco Barilli : Stations du cauchemar », in Frank Lafond (dir.), *Cauchemars italiens*, vol. 2, *Le cinéma horrifique*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2011, p. 92-93.
- Middelmann, Rachel, *Radical eroticism: women, art, and sex in the 1960s*, Oakland, University of California Press, 2018.
- Miller, Jacques-Alain, « Un costume de peau. Entretien avec Roméo Castellucci », *La cause du désir*, 91, 2015, p. 5-6.
- Moineau, Jean-Claude, *Queeriser l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- Molinié, Georges, *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006.
- Mondzain, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2003.
- Monnier, Henri et al., *Le Théâtre érotique du XIX^e siècle*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. Les classiques interdits, 1979.
- Montagne, Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Montaigne, Michel de. *Les essais de Michel Seigneur de Montaigne*, 3 vols. Paris, 1725.
- Mousseau, Jacques, « La presse de c... La France à l'heure de la pornographie », *Communications et langages* n°28, 1975, p. 77-92.
- Murray, Philippe, *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Normandy, Georges, *Le Nu à l'Église au Théâtre et dans la rue*, Paris, Chez l'auteur, 1909.
- Ogien, Ruwen, *L'Éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard, 2007.
- Ogien, Ruwen, *La Liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la morale*, Paris, La Musardine, 2007.
- Ogien, Ruwen, *La Panique morale*, Paris, Grasset, 2004.
- Orozco, Lourdes, *Theatre & Animals*, Palgrave Macmillan, 2013.
- Otto, Rudolf., *Le Sacré*, trad. d'André Jundt, Paris, Payot, 1995.
- Pagès, Sylviane, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2015.
- Parisse, Lydie, « Castellucci, *Purgatorio* : scénographie de la violence ordinaire », in : Florence Thérond (dir.), *La Violence du quotidien. Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, L'Entretemps, coll. Théâtre et Cinéma, 2014, p. 111-126.
- Pascaud, Fabienne, « Avignon : Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût », *Télérama*, 11 juillet 2016, [en ligne] <https://www.telerama.fr/scenes/angelica-liddell-la-provocation-jusqu-au-degout,145034.php> [consulté le 03/11/22].

- Pauvert, Jean-Jacques, *Métamorphoses du sentiment érotique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2011.
- Pavard, Bibia et Rennes, Juliette, « Se dénuder », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 54, 2021.
- Pearlman, Wendy, *We Crossed a Bridge and It Trembled: Voices from Syria*, New York, Custom House, 2017.
- Philippe-Meden, Pierre, « *Le Diable* de Rita Renoir (1972). Ethnoscénologie d'un mimodrame pornosataniste », *Studia Dramatica*, 65, n°1, 2020, p. 109-129.
- Philippe-Meden, Pierre, « Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental », *Horizons/Théâtre*, 5, 2015, p. 6-20.
- Philippe-Meden, Pierre, « Rita Renoir : strip-teaseuse, femme fatale et actrice surréaliste », in : Cyril Devès (dir.), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Lyon, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias, École Émile Cohl, 2020, p. 316-333.
- Philippe-Meden, Pierre, « Strip-tease Burlesque is Not Dead », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 269, 2016, p. 117-128.
- Philippe-Meden, Pierre, *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretiens, coll. Les anthropophages, 2015.
- Philippe-Meden, Pierre, et Liotard, Philippe (dir.), « Le nu en scène », *Corps*, 19, 2021, p. 149-271, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-corps-2021-1-page-149.htm> [consulté le 03/11/22].
- Plana, Muriel, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012.
- Pradier, Jean-Marie, « L'expansivité du rituel : autorité du novlangue ou changement de paradigme ? », *Repertório*, 12, 2009, p. 11-20.
- Pradier, Jean-Marie, « La chair du péché », *Internationale de l'imaginaire*, 8, 1998, p. 13-25.
- Pradier, Jean-Marie, « Les caresses de l'œil ou les scènes d'Éros », *Cosmopolitique*, 4, 2003, p. 66-83.
- Pradier, Jean-Marie, « Regard anthropologique sur la *Performance Theory* », *Théâtre / Public*, 190, 2008, p. 23-28.
- Proust, Serge, « Pourquoi le nu s'invite sur les plateaux », *Théâtre(s), le magazine de la vie théâtrale*, 3, 2015, p. 58-59.
- Py, Olivier, « Rencontre sur le thème de l'obscène », *Théâtre-contemporain.net*, 2021, 1h. 23min, [en ligne] <https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-sur-le-theme-de-l-obscene-avec-Olivier-Py> [consulté le 03/11/22].
- Quadri, Franco, « Ce livre », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 22-25.
- Rauger, Jean-François, « Le combat de deux policier ripoux », *Le Monde*, 6.8.2019.
- Raynal, Guillaume-Thomas, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, 10 vols. Genève, 1781.
- Read, Alan, « Enfance, animaux et automates », in : Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 28-31.
- Richard, Jean-Pierre, *Shakespeare pornographe, un théâtre à double fond*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. Offshore, 2019.
- Rieu, Sophie, « Pouvoir de l'érotisme dans l'œuvre de Jan Fabre », *Mélusine*, 35, 2015, p. 183-193.
- Rieu, Sophie, « Prenez, ceci est mon corps. L'érotisme comme don dans l'œuvre de Jan Fabre », in : Philippe-Meden Pierre (dir.), *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle*, Lavérune, L'Entretiens, coll. Les anthropophages, 2015, p. 183-192.

- Rieu, Sophie, Beauviche, Marianne et Van Den Dries, Luk (dir.), *Jan Fabre, Esthétique du Paradoxe*, L'Harmattan, 2013, p. 179-189.
- Robène, Luc et Liotard, Philippe (dir.), « Le Corps du rock », *Corps*, 13, 2015, p. 11-74.
- Rosser, Sue Vilhauer, *Biology and feminism: A dynamic interaction. The impact of feminism on the arts and sciences*. New York, Twayne, 1992.
- s.n., « Des fondamentalistes s'attaquent au théâtre de la Ville », *L'Humanité*, 23.10.2011, [en ligne] <https://www.humanite.fr/des-fondamentalistes-chretiens-sattaquent-au-theatre-de-la-ville> [consulté le 03/11/22].
- Sade, Donatien Aldonse François de, *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, parties I à III, *Œuvres complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, tome 8, 1987.
- Sanglard, Denis, « Butô et sadomasochisme : Sade 6412, un solo obscène et critique », *Inter art actuel*, 112, 2012, p. 12-15.
- Savatier, Thierry *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat, 2007 (3^e éd.).
- Schechner, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, coll. Sur le théâtre, 2020.
- Schifano, Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, Nathan Université, coll. Cinéma, 2003.
- Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 2006 (1997).
- Schöpfel, Joachim et Farace, Dominic, « Grey literature », in : Bates, Marcia J. et Niles Maack, Mary (dir.), *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, CRC Press, 2010 (3^e éd.), p. 2029-2039.
- Schöpfel, Joachim, « Vers une nouvelle définition de la littérature grise », *Cahiers de la Documentation/Bladen voor Dokumentatie*, 3, 2012, p. 14-24.
- Seguret., Olivier, « Romance, une affaire malgré la censure. Le film de Breillat est un succès mondial », *Libération*, 16.2.2000.
- Sens, M. (dir.), 1995, « Werner Schwab », *Alternatives théâtrales*, 49, 1995.
- Shusterman, Richard, « Conscience du corps : pour une somaesthétique », Paris, Tel-Aviv, l'Éclat, coll. Tiré à part, 2007.
- Sotinel, Thomas, « Comment fait-on l'amour au cinéma ? », *Le Monde*, 30.1.2014.
- Stroobants, Jean-Pierre, « Jan Fabre condamné pour agression sexuelle et violences, l'avenir de sa troupe compromis », *Le Monde*, 29 avril 2022, [en ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/04/29/jan-fabre-condamne-pour-agression-sexuelle-et-violences-l-avenir-de-sa-troupe-compromis_6124208_3246.html [consulté le 03/11/22].
- Tackels, Bruno, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 27-31.
- Tackels, Bruno, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2009.
- Taillibert, Christel, « Théorème (Pier Paolo Pasolini, 1968) », in Gérard Camy (dir.), *Cinquante films qui ont fait scandale*, *CinémAction*, 103, 2002, p. 1-6, [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02190538/document> [consulté le 03/11/22].
- Talon-Hugon, Carole, *Avignon 2005, Le conflit des héritages, Du théâtre* Hors-série 16, 2006, p. 13-23.

Télérama, n°2088, 18.4.2007.

Teyssèdre, Bernard, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, 2007.

Théry, Jean-François, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Cerf, 1990.

Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1991.

Torres, Diana J., *Pornoterrorisme*, Ascaïn, Gatuzain, 2012.

Trachman, Mathieu, « Des profits illégitimes. Classification pornographique et régulations marchandes dans la France des années soixante-dix », in : Régine Beauthier, Jean-Matthieu Méon et Barbara Truffin (dir.), *Obscénité, pornographie et censure : les mises en scène de la sexualité et leur (dis)qualification, XIX^e-XX^e siècles*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2010, [en ligne] http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/noncat000024_000_f.pdf [consulté le 03/11/22].

Triollet, Christophe (dir.), *Darkness 6 (Censure & Cinéma en France)*, La Madeleine, Éditions LettMotif., 2020, [en ligne] <https://odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba> [consulté le 03/11/22].

Urofsky, Melvin I., *The Warren Court: Justices, Rulings, and Legacy*, Virginia Commonwealth University, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England, 2001.

Van Den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre, observations sur un processus de création*, L'Arche, 2005

Ventrucchi, C., « Cicatrices d'une habituée du théâtre », in Romeo Castellucci, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 32-33.

Villeneuve-Soutoul, Monique, « Ambivalence de la métamorphose et paradoxes d'une poétique du monstrueux », in : Marianne Beauviche et Luk Van Den Dries (dir.), *Jan Fabre, Esthétique du Paradoxe*, L'Harmattan, 2013, p. 103-114.

Vogin, Magali, « Quand la mauvaise conduite triomphe des bonnes manières. Le désert de la conscience ans Théorème de Pasolini : du roman au film », *Italies*, 11, 2007, [en ligne] <http://journals.openedition.org/italies/1152> [consulté le 03/11/22].

Voltaire, François-Marie Arouet de, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, 92 vols. Kehl, Imprimerie de la Société Littéraire Typographique, 1785.

Vörös, Florian (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des pornstudies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015

Walzer, Michael, *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, 4th edition, New York, Basic Books, 2006.

Warr, Tracey et Jones, Amelia, *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

Washington, George, « From George Washington to Major General John Sullivan », 31 mai, 1779, Founders Online, National Archives, [en ligne] <https://founders.archives.gov/documents/Washington/03-20-02-0661> [consulté le 03/11/22].

White, Frederick H., « Les bandits de Balabanov : le film de bandits dans le cinéma postsoviétique », in : Eugénie Zvonkine (dir.), *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 141-162.

Williams, Linda, *Hard Core, Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Pandora Press, Londres, Sydney, Wellington, 1990.

Williams, Linda, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, N. C., 2008.

Williams, Linda, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, Paris, Capricci, 2014 (2008).

Woodward, Kath, « Gendered Bodies : Gendered Lives », in : Diane Richardson & Victoria Robinson, (dir.), *Introducing Gender and Women's Studies*, 3^e éd., New York, Palgrave, 2008, p. 128-143.

Zaller, Robert, « *American Psycho*, American Censorship and the Dahmer Case », *Revue Française d'Études Américaines*, 57, 1993, p. 317-325.

Zwang, Gérard, *Le sexe de la femme*, Paris, La Jeune Parque, 1987.

Zweig, Stefan, *Le monde d'hier*, trad. Dominique Tassel, Paris, Éditions Gallimard, 2013.

LE CHOIX DES ÉDITEURS POUR EN SAVOIR PLUS

The Golden Notebook : <http://thegoldennotebook.org>

À l'Opéra de Paris, le taureau Easy Rider est un vrai veau d'or : <http://www.lefigaro.fr/musique/2015/11/06/03006-20151106ARTFIG00250--l-opera-de-paris-le-taureau-easy-rider-est-un-vrai-veau-d-or.php>

Le taureau de l'Opéra irrite les associations : <http://www.leparisien.fr/archives/le-taureau-de-l-opera-irrite-les-associations-06-11-2015-5251673.php>

Masson, André. 1955. « Terre érotique » : <https://oic.uqam.ca/fr/images/masson-andre-1955-terre-erotique>

Blog Politiques de l'obscène : <https://poliobs.hypotheses.org/presentation-du-projet-en-francais>

Mesurer la qualité de la littérature grise, par Dominic Farace, Traduction Joachim Schöpfel : <https://www.cairn.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2015-1-page-60.htm>

Protéger sans censurer : la classification des œuvres cinématographiques : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/protoger-sans-censurer--la-classification-des-oeuvres-cinematographiques_61317

Romeo Castellucci, Le Metope del Partenone, festival d'automne à Paris 2015 : <https://www.festival-automne.com/en/edition-2015/romeo-castellucci-le-metope-del-partenone>

Je suis sang de Jan Fabre, festival d'Avignon 2005 : <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2005/je-suis-sang>

L'histoire des larmes de Jan Fabre, festival d'Avignon 2005 : <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2005/l-histoire-des-larmes>

Pasolini, 50 anni fa veniva sequestrato per oscenità Teorema : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/09/13/pasolini-50-anni-fa-veniva-sequestrato-per-oscenita-teorema-il-film-che-sconvolse-venezia/4622888/>

Rodrigo Garcia pousse le homard à bout : https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/04/08/rodrigo-garcia-pousse-le-homard-a-bout_4611501_3246.html

Montpellier : des hamsters maltraités dans un spectacle de Rodrigo Garcia ? <https://www.midilibre.fr/2015/03/28/hth-hamsters-maltraites,1142414.php>

Création Rodrigo García 2015 : <https://nanterre-amandiers.com/en/evenement/4-rodrigo-garcia-2015>

Facebook : la justice se penche sur la censure de « L'Origine du monde » : <https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/02/01/censure-de-l-origine-du-monde-sur-facebook-une-attaque-contre-la-democratie-5250611-4408996.html>

Musée du Prado, Triptych of the Adoration of the Magi : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-magi-triptych/666788cc-c522-421b-83f0-5ad84b9377f7>

Compagnia Pippo Delbono : <https://www.pippodelbono.it>

Societas : <https://www.Societas.es/?lang=en>

Littérature grise : <https://www5.bibl.ulaval.ca/ressources-par-categories/litterature-grise>

Le geste de censure comme intervention artistique : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles5/lemieux-decrochage-hylas-waterhouse-sonia-boyce>

Grey Guide Portal : <http://greyguide.isti.cnr.it>

Deborah de Robertis, Mémoire de l'origine : <https://www.dust-distiller.com/art/deborah-de-robertis-memoires-de-lorigine/>

Obscène Moyen Âge ?, sous la direction de Nelly Labère : <https://www.honorechampion.com/fr/champion/9021-book-08532853-9782745328533.html>

Obscénité : à quand le Moyen Âge aux États-Unis ? <https://theconversation.com/obsenite-a-quand-le-moyen-age-aux-etats-unis-59042>

The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution : <https://www.routledge.com/The-Politics-of-Obscenity-in-the-Age-of-the-Gutenberg-Revolution-Obscene/Frei-Labere/p/book/9780367537357>

François Rabelais et le scandale de la modernité : <https://www.liberation.fr/livres/2015/07/01/l-obscene-etait-1341176/>

Librairie Droz : <https://www.droz.org/index.php>

Luxembourg performance artist Deborah De Robertis and Courbet's Origin of the World : <https://vimeo.com/355833005>

Excerpt of 'The Problem' (2001), Jan Fabre : <https://www.youtube.com/watch?v=0kLESYLo9-s>

Jean-Baptiste Mondino, Radio France 2015 : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/regardez-voir/jean-baptiste-mondino-9103190>

Nelly Labère et la définition de l'obscénité, RTS 2015 : <https://www.rts.ch/audio-podcast/2015/audio/nelly-labere-et-la-definition-de-l-obscenite-25700523.html>

L'obsène, mode d'emploi.
Considérations intempestives
à l'usage du monde contemporain

est un livre numérique en libre accès contenant des enrichissements
et une bibliographie Zotero.

Ausonius Editions, Collection PrimaLun@ 16.

ISSN 2741-1818 ; Pessac (Université Bordeaux Montaigne)

Ce livre est imprimé en 50 exemplaires et ne peut pas être vendu.

Version html et pdf sur <https://una-editions.fr>



Circulez, il n'y a rien à voir !

En tout cas plus sur Facebook où l'*Origine du monde* de Courbet a fait l'objet d'une censure et même d'une plainte. Pourtant le tableau voit passer plus de 3 millions de regards curieux par an. Loin d'être anecdotique, l'épisode invite à remettre la question de l'obscène au centre du débat à l'heure où les nouvelles technologies rebattent les cartes de la censure ou du voyeurisme, redéfinissant de nouveaux codes et de nouveaux usages.

L'obscène, mode d'emploi souhaitait inviter chercheurs et essayistes à questionner cette notion notoirement floue dans ses définitions (qu'elles soient esthétiques, juridiques ou politiques) mais sert pourtant de cadre à la législation. Ces *considérations intempestives à l'usage du contemporain* montrent combien l'obscénité se donne à penser comme geste plutôt que comme concept et combien elle s'inscrit dans l'histoire (de la réception mais aussi de ses supports et médias).

Qu'en est-il alors aujourd'hui des gestes obscènes à un moment où les nouveaux (im-)possibles de la révolution numérique s'expérimentent, se négocient encore ? Quel avenir pour nos libertés de création, de réception et d'expérimentation ?

Move on ! There is nothing to see ...

...except, according to Facebook, when it comes to Courbet's *Origin of the World*. While the legendary painting attracts more than 3 million visitors a year at the Musée d'Orsay in Paris, it is still subject to censorship, even legal action, in the brave new world of social media.

Far from being anecdotal, the case once again puts the obscene center-stage at a time in which new technologies redefine the public sphere and with it the codes and practices of representation.

L'obscène, mode d'emploi ("The Obscene, a Manual") invited scholars and writers to revisit the famously troublesome notion of the obscene in its aesthetic, legal and political stakes. The resulting *Considérations intempestives à l'usage du monde contemporain* ("Untimely Considerations for our Contemporary World") show that the obscene is best understood not as a concept but as a gesture experimenting with both the impact and the medium itself of representation, thereby asking:

What does the obscene have to say about the (im-)possibilities of the Digital Revolution of our time in which the new codes and practices of representation are still being renegotiated?



L'obscène, mode d'emploi

est un livre numérique en libre accès contenant des enrichissements et une bibliographie Zotero.



À retrouver sur <https://una-editions.fr>



PLURIELLES
LANGUES / LITTÉRATURES / CIVILISATIONS

Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

Cet ouvrage a obtenu le soutien financier de l'équipe Plurielles ainsi que de l'Université Bordeaux Montaigne dans le cadre de la PSE3-2022.



EAN Papier 9782858926428
Ne peut être vendu