

Bertrand Bacqué/Nicole Brenez – Revue Films :

1) Quelle distinction fondamentale y aurait-il à faire entre le cinéma pornographique et la représentation du sexe dans le cinéma “traditionnel” ?

Le cinéma pornographique est une construction symbolique simple (de ce qu’une société autorise comme commercialisable sur un marché spécialisé) et le cinéma traditionnel une construction allégorique (de l’image qu’une société cherche à donner d’elle-même à travers ses produits de grande consommation). C’est un peu, sur un registre collectif, la différence entre le Soi et l’image de Soi. Dans les deux cas, cela n’a pas probablement rien à voir avec la sexualité effective des membres de cette collectivité.

2) Pourriez-vous préciser l’évolution qu’a connue la représentation du sexe à l’écran ces trente dernières années ? Du sexe politique des années 70 (subversion, contestation, dénonciation) au sexe qui renvoie aujourd’hui à une forme de barbarie, de violence faite à l’autre, de pulsion de mort...

Votre distinction est pratique car elle est tout à fait fautive. D’une certaine façon, dans le champ du cinéma d’auteur et commercial, aucun film n’est allé plus loin dans l’investigation figurative que le *Salò* de Pasolini. Depuis 1975, les cinéastes les plus inventifs ne font, au mieux, qu’approfondir certaines des propositions pasoliniennes locales (par exemple *Choses secrètes* et la libido comme instrument social) ou bien les reprendre toutes mais en les configurant autrement (Philippe Grandrieux dans *la Vie nouvelle*). Ce qui a changé, c’est plutôt notre croyance collective au désir : dans les années 70, on pouvait croire encore à une positivité du désir, comme en témoignent les films de Pierre Clémenti, par exemple *Visa de Censure n°X*. Depuis, il apparaît de plus en plus ostensiblement que le désir n’est que le meilleur éperon du consumérisme. Le film le plus radical à cet égard est peut-être le *Starship Troopers* de Paul Verhoeven, où il n’existe de désir que marchand et de sexe qu’hygiénique. De force supposée sauvage et libératrice, le désir est devenu instrument ultime de réification.

3) Pourquoi le cinéma d’auteur contemporain se réapproprie, subvertit, mais aussi revendique le pornographique ? Faut-il y voir une réaction à la représentation tapageuse et obscène d’un certain cinéma commercial qui tend à banaliser le sexe ?

La confiscation absolue du désir oblige les auteurs contemporains à reverser celui-ci au registre du négatif. Il n’est donc plus traité que comme pulsion de mort (*Sombre, Trouble Everyday, la Vie nouvelle*), comme aveuglement et méconnaissance (*À ma sœur* de Catherine Breillat), comme rituel d’asservissement (*Choses secrètes*). Une telle négativité s’étaye évidemment sur les analyses freudiennes et la généralisation de la culture psychanalytique dans les constructions scénariiques occidentales, dont l’œuvre récente de David Lynch devient l’emblème le plus

manifeste. Le pornographique apparaît comme le matériau le plus immédiatement disponible pour dénoter le négatif. Cependant, certains historiens et analystes tentent de trier plus subtilement dans le corpus du cinéma pornographique, puisque là aussi on trouve de grands films, de grands moments, de vraies initiatives. Et à cet égard, faire appel à Rocco Siffredi comme s'y emploie Catherine Breillat, ou à Jean-Louis Costes et HPG comme l'ont fait Virginie Despentes et Coralie Trinh-ti, ce n'est pas du tout la même chose. C'est comme choisir entre Jean-Claude Van Damme et Denis Lavant. En tous cas, sur l'articulation non mystificatrice de ces deux champs, et sur la base d'une connaissance réelle du pornographique, *Baise-moi* représente l'initiative la plus franche, brillante et radicale qui soit.

4) Voyez-vous une différence essentielle entre l'approche du sexe à l'écran par des cinéastes masculins (Noé, Brisseau, Assayas, Grandrieux) et féminins (Breillat, Despentes, Labrune, Denis) ?

Non, je ne vois de différence qu'entre de bons et de mauvais films, et cela ne recoupe en rien le sexe de leur signataire ! Par exemple, il était très frappant de voir à quel point le *Trouble Everyday* de Claire Denis répondait terme à terme au *Sombre* de Philippe Grandrieux, c'était un vrai dialogue entre les œuvres, *Sombre* ayant fait l'hypothèse de figurer la pulsion de mort au moyen d'un corps masculin, *Trouble* répondait au moyen d'une figuration féminine. Mais les solutions étaient similaires : Grandrieux figurait un loup, Denis une louve, tous deux cherchaient une sorte d'allégorie ultime de l'avidité dévorante qui œuvre au principe du désir. À mes yeux, la vraie différence aujourd'hui passerait entre les cinéastes qui continuent d'approfondir les puissances du négatif, recherche que l'on peut prolonger à l'infini, comme le montrent encore les admirables propositions figuratives de *la Vie nouvelle* ; et les cinéastes qui refusent la confiscation du désir, qui affirment envers et contre tout la magnificence du sexe et la prodigalité de l'amour, comme par exemple Lionel Soukaz dans *la Vérité cachée* (2002), Jean-Philippe Farber dans *Violette* (2001), Maria Klonaris dans *Pulsar* (2002) ou Jean-Paul Noguès dans sa superbe trilogie érotique *Ogres* (2002), *Elana* et *Flammes nues* (2003). Un jeune cinéaste, Pouria Hosseinpour, prépare une œuvre qui devrait directement relever la sensualité optique et sonore des premiers films de Pierre Clémenti. On voit sur ces quelques noms qu'une telle entreprise, intempestive et politique, parfaitement contradictoire avec tout ce que l'idéologie nous prescrit en termes de renoncement et de mutilation de soi, concerne pour l'instant surtout le champ des cinéastes d'avant-garde, plus que le cinéma dit « d'auteur ».

Ce 12 avril 2003.