

CRIAR POLS

Tota la nostra realitat ha esdevingut experimental. Davant l'absència de destí, l'home modern s'ha lliurat a una experimentació sense límits sobre ell mateix. Dues il·lustracions recents: l'una, *Loft Story*,¹ la il·lusió mediàtica d'allò que és real en directe; l'altra, Catherine Millet, la il·lusió fantasmagòrica del sexe en directe.

El *Loft* ha esdevingut un concepte universal, una condensació de parc humà d'atraccions, de gueto, de lloc sense sortida i de l'àngel exterminador. La reclusió voluntària com a laboratori d'una convivència sintètica, d'una socialitat telegenèticament modificada.

És aleshores, quan es pot veure tot (com en *Big Brother*, els *reality shows* etc.), quan ens adonem que ja no hi ha res a veure. És el mirall de la banalitat, del grau zero, on s'ha fet la prova, en contra de tots els objectius, de la desaparició de l'altre, i fins potser del fet que l'ésser humà no és fonamentalment un ésser social. L'equivalent d'un *ready-made* —transposició tal qual de l'*everyday life*, falsificada al seu torn per tots els models dominants. Banalitat de síntesi, fabricada en circuit tancat i amb pantalla de control—.

En això, el microcosmos artificial del *Loft* s'assembla a Disneyland, que produeix la il·lusió d'un món real, d'un món exterior, quan tots dos són exactament l'un a imatge de l'altre. Tots els Estats Units són Disneyland, i tots nosaltres som al *Loft*. No cal que entrem en el doble virtual de la realitat, ja hi som dins —l'univers televisual només és un detall hologràfic de la realitat global—. Fins en la nostra existència més quotidiana, ens trobem en situació de realitat experimental. D'aquí la fascinació per immersió i per interactivitat espontània. ¿*Voyeurisme* porno? No.

D'altra banda, de sexe, n'hi ha pertot, però no és pas això el que vol la gent. El que vol és, en el fons, l'espectacle de la banalitat, que avui dia és la veritable pornografia, la veritable obscenitat —la de la nul·litat, la insignificància i la banalitat—. A l'extrem contrari al del teatre de la crueltat. Però potser hi hagi també una forma de crueltat, si més no virtual. Justament quan la tele i els *media* són com més va menys capaços de donar compte dels esdeveniments (insuportables) del món, descobreixen la vida quotidiana, la banalitat existencial com l'esdeveniment més mortífer, l'actualitat més violenta, el lloc, fins i tot, del crim perfecte. I en efecte ho és. I la gent està fascinada, fascinada i horroritzada per la indiferència del «res per dir», «res per fer», per la indiferència de la seva existència. La contemplació del Crim Perfecte, de la banalitat com a nou rostre de la fatalitat, ha esdevingut una veritable disciplina olímpica, o l'últim avatar dels esports extrems.

Tot plegat reforçat pel fet que el públic s'hi situa com a jutge, i fins ha esdevingut *Big Brother*. Som més enllà del panòptic, de la visibilitat com a font de poder i de control. Ja no es tracta de fer les coses visibles a un ull exterior, sinó de fer-les transparents a si mateixes, per perfusió del control dins la massa, tot esborrant les empremtes de l'operació. Així, els espectadors es veuen implicats en una gegantina contratransferència negativa sobre ells mateixos i, un cop més, és d'aquí d'on procedeix l'atracció vertiginosa d'aquesta mena d'espectacles.

En el fons, tot això correspon al dret i al desig imprevisible de l'ésser imprescriptible. De no ser vist i de ser vist com a tal. Hi ha dues maneres de desaparèixer: o bé s'exigeix no ser vist (vegeu la problemàtica actual del dret a la imatge), o bé s'incorre en l'exhibicionisme delirant de la seva nul·litat. Ens anul·lem per ser vistos i mirats com si no fòssim ningú —l'última protecció contra la necessitat d'existir i l'obligació de ser nosaltres—.

D'aquí l'exigència contradictòria i simultània de no ser vist i d'estar perpètuament visible. Tothom juga als dos taulers alhora, i cap ètica ni legislació no poden posar fi a aquest dilema —el del dret incondicional de veure i el dret, també incondicional, de no ser vist—. La informació màxima forma part dels drets de l'home, i també, doncs, la visibilitat forçada, la sobreexposició als focus de la informació.

L'expressió d'un mateix com a forma última de la confessió, que en deia Foucault. No guardar cap secret. Parlar, parlar, comunicar incansablement. Aquesta és la violència imposada a l'ésser singular i al seu

1. Versió francesa del programa *Gran Hermano*. (nota del t.)

secret. I alhora és una violència imposada al llenguatge, ja que a partir d'aquí també perd la seva originalitat, no és res més que un mitjà, un operador de visibilitat, i perd tota dimensió irònica o simbòlica —aquella en què el llenguatge és més important que allò del que parla—.

I el pitjor d'aquesta obscenitat, d'aquesta manca de pudor, és la participació forçada, la complicitat automàtica de l'espectador, resultat d'un veritable xantatge. Això és l'objectiu més clar de l'operació: el servilisme de les víctimes, tanmateix voluntari, el servilisme d'unes víctimes que frueixen del mal que se'ls fa, de la vergonya que se'ls imposa. La participació de tota una societat en el seu mecanisme fonamental: l'exclusió —i, a sobre, interactiva! Decidida en comú, consumida amb entusiasme—.

Si bé tot acaba en la visibilitat, que és, com la calor en la teoria de l'energia, la forma més degradada de l'existència, el punt crucial és fer d'aquesta pèrdua de tot espai simbòlic, d'aquesta forma extrema de desencís de la vida un objecte de contemplació, d'estupefacció i de desig pervers. «La humanitat que antigament, amb Homer, havia estat objecte de contemplació per als déus olímpics ara ho és de si mateixa. La seva alienació respecte a si mateixa a assolit un grau que li fa viure la pròpia destrucció com una sensació estètica de primer ordre» (Walter Benjamin).

L'experimental ocupa arreu el lloc del real i de l'imaginari. Pertot ens són inoculats els protocols de la ciència i de la verificació, i dissequem, en vivisecció, sota l'escalpel de la càmera, la dimensió relacional i social, al marge de cap llenguatge i context simbòlic. També Catherine Millet forma part de l'experimental —una altra mena de «vivi-sexió»: tot l'imaginari de la sexualitat ha estat escombrat, només hi resta un protocol en forma de verificació il·limitada del funcionament sexual, d'un mecanisme que en el fons, de sexual, ja no en té res.

Doble contrasentit: fer de la sexualitat la referència última. Rebutjada o manifestada, la sexualitat només és, en el millor dels casos, una hipòtesi i, com a hipòtesi que és, és erroni fer-ne una veritat i una referència. La hipòtesi sexual no és, potser, res més que un fantasma i, de tota manera, és del rebuig d'on la sexualitat ha adquirit autoritat i una certa aura d'estranya atracció —manifestada arriba a perdre aquesta qualitat potencial—; i d'aquí el contrasentit i l'absurd de passar a l'acte i d'un «alliberament» sistemàtic del sexe: una hipòtesi no «s'allibera». Quant a fer la prova del sexe pel sexe, quina tristesa! Com si la gràcia no estigués en la desviació, en la marrada, la transferència, la metàfora —en el filtre de la seducció, no pas en el sexe i el desig, sinó en el joc amb el sexe i el desig—. Això és el que fa de totes totes impossible l'operació del sexe «en directe», així com també de la mort en directe o de l'esdeveniment en directe a la informació —tot plegat és increïblement naturalista—. És la pretensió de fer que tot s'esdevingui al món real, de precipitar-ho tot en una realitat integral. I, d'alguna manera, això és l'essència mateixa del poder. «La corrupció del poder és inscriure en el real tot allò que pertany a l'àmbit del somni...»

La clau ens la proporciona Jacques Henric en la seva concepció de la imatge i de la fotografia: és inútil cobrir-se la cara, la nostra curiositat per les imatges és sempre d'ordre sexual —al capdavant, tot el que s'hi cerca és sexe, especialment el sexe femení—. Aquí es troba no sols l'origen del món (Courbet), sinó l'origen de totes les imatges. Anem-hi doncs de dret, i fotografiem aquesta única cosa, obeïm sense recança la pulsio escòpica! Això és el principi d'una *realerotik*, l'equivalent de la qual per al cos és l'*acting-out* copulatori perpetu de Catherine Millet: atès que finalment el que tothom somia és l'ús sexual il·limitat del cos, passem sense entretenir-nos a l'execució del programa!

Més seducció, més desig, més gaudi, tot rau en això, en la repetició in comptable, en una acumulació en què la quantitat desconfia sobretot de la qualitat. Seducció prescrita. L'única pregunta que voldríem fer-li és la que mormola l'home a l'orella de la dona en una orgia. Ella es troba de fet més enllà de la fi, allà on tots els

processos adquireixen un aspecte exponencial i només poden reproduir-se indefinidament. Així, per a Jarry, en el *Supermascle*, un cop assolit el llindar crític en l'amor, el podem fer indefinidament, és l'estadi automàtic de la màquina sexual. Quan el sexe no és res més que un *sex-processing*, esdevé transfinit i exponencial. I tanmateix no assoleix la seva meta, que seria exhaurir el sexe, arribar al terme del seu exercici. Això és evidentment impossible. Aquesta impossibilitat és tot el que resta d'una revenja de la seducció, o de la sexualitat mateixa, en els seus operadors sense escrúpols —per ells mateixos, pel seu desig i pel seu plaer—.

«Pensar com una dona es lleva la roba», diu Bataille. Sí, però la ingenuïtat de totes les Catherine Millet és creure que es lleven la roba per despullar-se, per esdevenir nues i així accedir a la veritat nua, la del sexe o la del món. Si ens llevem la roba, és per aparèixer —no pas per aparèixer nua com la veritat (¿qui pot creure que la veritat continua essent la veritat quan li llevem el vel?), sinó per néixer al regne de les aparences, és a dir, de la seducció— que és ben bé el contrari.

Contrasentit total d'aquesta visió moderna i desencantada que considera el cos un objecte que només espera ser despulcat, i el sexe com un desig que només espera esdevenir acte i fruit-ne. Mentre que totes les cultures de la màscara, del vel, de l'ornament diuen exactament el contrari: que el cos és una metàfora, i que el veritable objecte de desig i de plaer són els signes, les marques que el separen de la nuesa, de la naturalitat, de la «veritat», de la realitat integral del seu ésser físic. Arreu, és la seducció la que separa les coses de la seva veritat (incloent-hi la veritat sexual). I si el pensament li lleva la roba, no és pas per revelar-la nua, per desvelar el secret del que fins aleshores hauria estat amagat, sinó per fer aparèixer aquell cos com definitivament enigmàtic, definitivament secret, com un objecte pur el secret del qual mai no serà mai manllevat, i no hi ha cap possibilitat que ho sigui.

En aquestes condicions, la dona afgana rere la gelosia, la dona enreixada de la portada d'*Elle*, fa el paper d'alternativa sorprenent a la verge folla de Catherine Millet. L'excés del secret contra l'excés d'impudor.

D'una altra banda, aquest mateix impudor, aquesta obscenitat radical (com la de *Loft Story*) és també un vel, l'últim vel —infranquejable, que s'interposa quan creiem haver-los esquinçat tots—. Voldríem arribar al pitjor, al paroxisme de l'exhibició, a l'escorçatge total, a la realitat absoluta, al directe i a l'escorxament de viu en viu —no s'hi arriba mai—. No hi ha res a fer —el mur de l'obscè és infranquejable—. I, paradoxalment, aquesta recerca impossible fa ressorgir la regla de joc fonamental: la del sublim, el secret, la seducció, la mateixa que s'empaita a mort en la successió de vels esquinçats.

¿Per què no establir la hipòtesi, inversa a la del *voyeurisme* i l'estupidesa col·lectiva, que el que cerca la gent —tots nosaltres— en oposar-se a aquest mur de l'obscè, és justament sentir que no té res a veure-hi, que mai no se'n sabrà l'última paraula, i així verificar *a contrario* el poder últim de la seducció? Verificació desesperada, però l'experimental sempre és desesperat. El que pretén verificar *Loft Story* és que l'ésser humà és un ésser social —cosa no gens segura—. El que pretén demostrar Catherine Millet és que ella és un ésser sexual —cosa no gens segura, tampoc—. El que s'ha verificat en aquests experiments són les mateixes condicions de l'experimentació, portades simplement fins al límit. En el millor dels casos, el sistema es descodifica en les seves extravagàncies, però és el mateix arreu. La crueltat és la mateixa pertot. Tot plegat es resumeix, tornant a Duchamp, en «criar pols».

Jean Baudrillard és sociòleg. La seva obra, una de les més influents en el pensament actual, analitza la substitució de la realitat pel simulacre. De la seva bibliografia traduïda al castellà cal remarcar *La sociedad de consumo* (Plaza & Janés, 1974), *Cultura y simulacro* (Kairós, 1978), *El espejo de la producción* (Gedisa, 1980), *De la seducción* (Càtedra, 1989), *La transparencia del mal* (Anagrama, 2001), *La ilusión del fin* (Anagrama, 1997), *El crimen perfecto* (Anagrama, 2000), *Contraseñas* (Anagrama, 2002) i *La ilusión vital* (Siglo XXI, 2002). Baudrillard escriu habitualment a *Libération*, diari on van aparèixer publicats per primer cop aquests textos.

Toute notre réalité est devenue expérimentale. En l'absence de destin, l'homme moderne est livré à une expérimentation sans limites sur lui-même. Deux illustrations récentes, l'une, *Loft Story*, de l'illusion médiatique du réel en direct; l'autre, Catherine Millet, de l'illusion fantasmatique du sexe en direct.

Le Loft est devenu un concept universel, un condensé de parc humain d'attraction, de ghetto, de huis clos et de l'Ange Exterminateur. La réclusion volontaire comme laboratoire d'une convivialité de synthèse, d'une socialité *télé-génétiquement* modifiée.

C'est là, quand tout est donné à voir —comme dans *Big Brother*, les *reality shows*, etc.— qu'on aperçoit qu'il n'y a plus rien à voir. C'est le miroir de la platitude, du degré zéro, où il est fait la preuve, contrairement à tous les objectifs, de la disparition de l'autre, et peut-être même du fait que l'être humain n'est pas fondamentalement un être social. L'équivalent d'un *ready-made* —transposition telle quelle de l'*everyday life*, elle-même déjà truquée par tous les modèles dominants—. Banalité de synthèse, fabriquée en circuit fermé et sous écran de contrôle.

En cela, le microcosme artificiel du Loft est semblable à Disneyland, qui donne l'illusion d'un monde réel, d'un monde extérieur, alors que les deux sont exactement à l'image l'un de l'autre. Tous les États-Unis sont Disneyland, et nous sommes tous dans le Loft. Pas besoin d'entrer dans le double virtuel de la réalité, nous y sommes déjà —l'univers télévisuel n'est qu'un détail holographique de la réalité globale—. Jusque dans notre existence la plus quotidienne, nous sommes déjà en situation de la réalité expérimentale. Et c'est là que vient la fascination par immersion et par interactivité spontanée. S'agit-il de voyeurisme porno ? Non.

Du sexe, il y en a partout ailleurs, mais ce n'est pas ce que les gens veulent. Ce qu'ils veulent profondément, c'est le spectacle de la banalité, qui est aujourd'hui la véritable pornographie, la véritable obscénité —celle de la nullité, de l'insignifiance et de la platitude—. A l'extrême inverse du Théâtre de la Cruauté. Mais peut-être y a-t-il là une forme de cruauté, du moins virtuelle. A l'heure où la télé et les médias sont de moins en moins capables de rendre compte des événements —insupportables— du monde, ils découvrent la vie quotidienne, la banalité existentielle comme l'événement le plus meurtrier, comme l'actualité la plus violente, comme le lieu même du crime parfait. Et elle l'est en effet. Et les gens sont fascinés, fascinés et terrifiés par l'indifférence du Rien-à-dire, Rien-à-faire, par l'indifférence de leur existence même. La contemplation du Crime Parfait, de la banalité comme nouveau visage de la fatalité, est devenue une véritable discipline olympique, ou le dernier avatar des sports de l'extrême.

Tout ceci renforcé par le fait que le public est mobilisé lui-même comme juge, qu'il est lui-même devenu *Big Brother*. On est au-delà du panoptique, de la visibilité comme source de pouvoir et de contrôle. Il ne s'agit plus de rendre les choses visibles à un œil extérieur, mais de les rendre transparentes à elles-mêmes, par perfusion du contrôle dans la masse, et en effaçant du coup les traces de l'opération. Ainsi les spectateurs sont impliqués dans un gigantesque contre-transfert négatif sur eux-mêmes, et, encore une fois, c'est de là que vient l'attraction vertigineuse de ce genre de spectacle.

Au fond, tout cela correspond au droit et au désir imprévisible de l'être imprescriptible. De n'être Rien et d'être regardé en tant que tel. Il y a deux façons de disparaître : ou bien on exige de ne pas être vu —c'est la problématique actuelle du droit à l'image—, ou bien on verse dans l'exhibitionnisme délirant de sa nullité. On se fait nul pour être vu et regardé comme nul —ultime protection contre la nécessité d'exister et l'obligation d'être soi—.

D'où l'exigence contradictoire et simultanée de ne pas être vu et d'être perpétuellement visible. Tout le monde joue sur les deux tableaux à la fois, et aucune éthique ni législation ne peut venir à bout de ce dilemme —celui du droit inconditionnel de voir et celui, tout aussi inconditionnel, de ne pas être vu—. L'information maximale fait partie des droits de l'homme, donc aussi la visibilité forcée, la surexposition aux lumières de l'information.

L'expression de soi comme forme ultime de l'aveu, dont parlait Foucault. Ne garder aucun secret. Parler, parler, communiquer inlassablement. Telle est la violence faite à l'être singulier et à son secret. Et en même temps, c'est une violence faite au langage, car à partir de là lui aussi perd son originalité, il n'est plus que

médium, opérateur de visibilité, il perd toute dimension ironique ou symbolique —là où le langage est plus important que ce dont il parle—.

Et le pire dans cette obscénité, dans cette impudeur, c'est le partage forcé, c'est cette complicité automatique du spectateur, qui est l'effet d'un véritable chantage. C'est là l'objectif le plus clair de l'opération : la servilité des victimes, mais la servilité volontaire, celle des victimes jouisseuses du mal qu'on leur fait, de la honte qu'on leur impose. Le partage par toute une société de son mécanisme fondamental : l'exclusion interactive, c'est le comble ! Décidée en commun, consommée avec enthousiasme.

Si tout finit dans la visibilité, qui est, comme la chaleur dans la théorie de l'énergie, la forme la plus dégradée de l'existence, cependant le point crucial est de réussir à faire de cette perte de tout espace symbolique, de cette forme extrême de désenchantement de la vie un objet de contemplation, de sidération et de désir pervers. « L'humanité qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de premier ordre. » (Walter Benjamin)

L'expérimental prend ainsi partout la place du réel et de l'imaginaire. Partout ce sont les protocoles de la science et de la vérification qui nous sont inoculés, et nous sommes en train de disséquer, en vivisection, sous le scalpel de la caméra, la dimension relationnelle et sociale, hors de tout langage et contexte symbolique. Catherine Millet aussi, c'est de l'expérimental —autre genre de « vivi-sexion » : tout l'imaginaire de la sexualité est balayé, il ne reste qu'un protocole en forme de vérification illimité du fonctionnement sexuel, d'un mécanisme qui au fond n'a plus rien de sexuel.

Double contresens : celui de faire de la sexualité elle-même la référence ultime. Refoulée ou manifestée, la sexualité n'est au mieux qu'une hypothèse et, en tant qu'hypothèse, il est faux d'en faire une vérité et une référence. L'hypothèse sexuelle n'est peut-être elle-même qu'un fantasme, et de toute façon, c'est dans le refoulement que la sexualité a pris cette autorité et cette aura d'attracteur étrange —manifestée elle perd même cette qualité potentielle ; d'où le contresens et l'absurdité du passage à l'acte et d'une « libération » systématique du sexe : on ne « libère » pas une hypothèse. Quant à faire la preuve du sexe par le sexe, quelle tristesse ! Comme si tout n'était pas dans le déplacement, dans le détour, le transfert, la métaphore —tout est dans le philtre de la séduction, dans le détournement, non pas dans le sexe et dans le désir, mais dans le jeu avec le sexe et le désir—. C'est ce qui rend de toute façon impossible l'opération du sexe « en direct », de même que la mort en direct, ou de l'événement en direct dans l'information —tout ceci est incroyablement naturaliste—. C'est la prétention de tout faire advenir au monde réel, de tout précipiter dans une réalité intégrale. Et quelque part ceci est l'essence même du pouvoir. « La corruption du pouvoir est d'inscrire dans le réel tout ce qui était de l'ordre du rêve... »

La clef nous est donnée par Jacques Henric dans sa conception de l'image et de la photographie : inutile de se voiler la face, notre curiosité envers les images est toujours d'ordre sexuel —tout ce qu'on y cherche c'est finalement le sexe, et tout particulièrement le sexe féminin—. C'est là non seulement l'Origine du monde (Courbet), mais l'origine de toutes les images. Donc, allons-y sans détour, et photographions cette seule chose, obéissons sans entraves à la pulsion *scopique* ! Tel est le principe d'une « realerotik », dont l'*acting-out* copulatoire perpétuel de Catherine Millet est l'équivalent pour le corps : puisque finalement ce dont tout le monde rêve, c'est l'usage sexuel illimité du corps, passons sans détour à l'exécution du programme !

Plus de séduction, plus de désir, plus même de jouissance, tout est là, dans la répétition innombrable, dans une accumulation où la quantité se méfie par-dessus tout de la qualité. Séduction forclose. La seule question qu'on voudrait lui poser, c'est celle que murmure l'homme à l'oreille de la femme au cours d'une orgie. Elle est en fait au-delà de la fin, là où tous les processus prennent une allure exponentielle et ne peuvent que se redoubler indéfiniment. Ainsi pour Jarry, dans le Surmâle, une fois atteint le seuil critique dans l'amour, on peut le faire indéfiniment, c'est le stade automatique

de la machine sexuelle. Quand le sexe n'est plus qu'un *sex-processing*, il devient transfini et exponentiel. Il n'atteint cependant pas son but, qui serait d'épuiser le sexe, d'aller au terme de son exercice. C'est évidemment impossible. Cette impossibilité est tout ce qui reste d'une revanche de la séduction, ou de la sexualité elle-même, sur ses opérateurs sans scrupule —sans scrupule pour eux-mêmes, pour leur propre désir et pour leur propre plaisir—.

« Penser comme une femme enlève sa robe » dit Bataille. Oui, mais la naïveté de toutes les Catherine Millet, c'est de penser qu'on enlève sa robe pour se déshabiller, pour se mettre à nu et accéder ainsi à la vérité nue, celle du sexe ou celle du monde. Si on enlève sa robe, c'est pour apparaître —non pas apparaître nue comme la vérité (qui peut croire que la vérité reste la vérité quand on lui enlève son voile ?) mais pour naître au royaume des apparences, c'est-à-dire de la séduction— ce qui est tout le contraire.

Contresens total de cette vision moderne et désenchantée qui considère le corps comme un objet qui n'attend que d'être déshabillé, et du sexe comme un désir qui n'attend que de passer à l'acte et de jouir. Alors que toutes les cultures du masque, du voile, de l'ornement disent exactement le contraire : elles disent que le corps est une métaphore, et que le véritable objet de désir et de jouissance, ce sont les signes, les marques qui l'arrachent à sa nudité, à sa naturalité, à sa « vérité », à la réalité intégrale de son être physique. Partout c'est la séduction qui arrache les choses à leur vérité —y compris à leur vérité sexuelle—. Et si la pensée enlève sa robe, ce n'est pas pour se révéler nue, ce n'est pas pour dévoiler le secret de ce qui jusque-là aurait été caché, c'est pour faire apparaître ce corps comme définitivement énigmatique, définitivement secret, comme objet pur dont le secret ne sera jamais levé, et n'a pas lieu de l'être.

Dans ces conditions, la femme afghane au moucharabieh, la femme grillagée en couverture de Elle, fait figure d'alternative éclatante à cette vierge folle de Catherine Millet. L'excès du secret contre l'excès d'impudeur.

D'ailleurs cette impudeur même, cette obscénité radicale —comme celle de Loft Story— est encore un voile, le dernier des voiles —infranchissable celui-là, celui qui s'interpose quand on croit les avoir tous déchirés—. On voudrait toucher au pire, au paroxysme de l'exhibition, à la dénudation totale, à la réalité absolue, au direct et à l'écorché vif —on n'y arrive jamais—. Rien à faire, le mur de l'obscène est infranchissable. Et paradoxalement cette quête perdue fait d'autant mieux ressurgir la règle du jeu fondamentale : celle du sublime, du secret, de la séduction, celle même qu'on traque à mort dans la succession des voiles déchirés.

Et pourquoi ne pas faire l'hypothèse, inverse de celle du voyeurisme et de la stupidité collective, que ce que cherchent les gens —nous tous— en se heurtant à ce mur de l'obscène, c'est justement de pressentir que justement il n'y a rien à voir, qu'on n'en saura jamais le fin mot, et de vérifier ainsi *a contrario* la puissance ultime de la séduction ? Vérification désespérée, mais l'expérimental est toujours désespéré. Ce que prétend vérifier Loft Story, c'est que l'être humain est un être social —ce qui n'est pas sûr—. Ce que prétend vérifier Catherine Millet, c'est qu'elle est un être sexué —ce qui n'est pas du tout sûr non plus—. Ce qui est vérifié dans ces expérimentations, ce sont les conditions mêmes de l'expérimentation, simplement portées à leur limite. Le système se décode au mieux dans ses extravagances, mais il est le même partout. La cruauté est la même partout. Tout cela se résume finalement, pour reprendre Duchamp, à un « élevage de poussière ».

Jean Baudrillard est sociologue. Son œuvre, l'une des plus influentes dans la pensée actuelle, analyse la substitution du simulacre à la réalité. Dans sa bibliographie, on remarquera *La société de consommation* (Denoël, Paris, 1970), *Le miroir de la production, ou L'illusion critique du matérialisme historique* (Casterman, Paris, 1973), *Simulacres et simulation* (Galilée, coll. Débats, Paris, 1981), *De la séduction* (Denoël, coll. Folio/Essais, n° 81, Paris, 1988), *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes* (Galilée, coll. L'Espace critique, Paris, 1990), *L'illusion de la fin, ou la grève des événements* (Galilée, coll. L'Esprit critique, Paris, 1992), *Le crime parfait* (Galilée, coll. L'Esprit critique, Paris, 1995), ou plus récemment *L'esprit du terrorisme* (Galilée, Paris, 2002). Baudrillard écrit habituellement dans *Libération*, où ces textes ont été publiés pour la première fois.