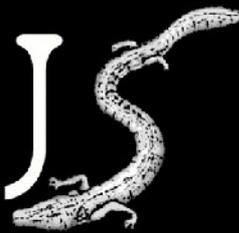


PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



PORNOGRAPHIES

ENTRE L'ANIMAL ET LA MACHINE



WWW.REVUE-PROTEUS.COM

**NUMÉRO CINQ
MAI 2013**

Édito

Pacte joyeux devenu volontaire, en attendant de se faire acharné ;
le halètement, le tremblement, vers l'être révolu, devant l'être à venir
Samuel Beckett, *Watt*

Considérons l'histoire récente du paysage audiovisuel français. Douze ans après la diffusion, par une chaîne de télévision nationale et à une heure de grande antenne, des copulations d'un certain duo dans la piscine d'un certain loft, l'événement persiste dans les mémoires comme la pierre blanche marquant l'entrée de la télévision française dans le vingt-et-unième siècle. Considérons, quinze ans plus tôt, l'introduction du film pornographique mensuel sur les programmes de la première chaîne cryptée : Canal +, qui voit alors soudain ses décodeurs partir comme des petits pains. Est-il une seule personne capable, en toute bonne foi, de légitimer moralement l'une de ces deux démarches tout en condamnant l'autre ? Que l'image pornographique ait toujours été privée, secrète, taboue ; qu'on l'ait dissimulée sous la table, derrière un rideau ou dans un cabinet ; que l'on se soit soi-même retranché afin de la consulter paisiblement, tout cela ne présente en effet aucune absurdité dans une culture d'héritage chrétien – une culture du refoulement.

Quelle hypocrisie alors est à l'œuvre lorsqu'une émission de télé-réalité (moitié télé, moitié réalité ?) nous vend un coït prétendument réel comme un programme de divertissement, un documentaire animalier, là où ironiquement seules diffèrent les techniques de photographie ? Le producteur et diffuseur se réfugie, certes avant l'heure, derrière la face goguenarde du troll d'Internet, brandissant une cryptopornographie à un public moralement dispensé de lui-même se cacher. Les cinéastes du voyeurisme ont de quoi se retourner dans leurs tombes, mais la pulsion scopique de la foule est satisfaite jusqu'à l'ivresse, le *buzz* de l'époque est total, résultant en un bouleversement des valeurs conventionnellement attribuées à la représentation du sexe, une subversion spontanée de l'image pornographique.

En 2013, le sexe est omniprésent sur la scène publique, d'une « littérature » populaire aux relents de *sex-tape*, aux vitrines des pharmacies et à leurs étalages de fesses, l'injonction de l'ordre social à plonger le nez dans les fentes d'une morale dont il prétend s'affranchir est partout palpable. Le cas le plus frappant serait peut-être celui de la loi du 11 octobre 2010 interdisant le port du voile intégral sur la voie publique : rédigée puis ratifiée autour des arguments grandioses d'égalité, de liberté, et surtout d'émancipation des femmes, elle encourage les citoyennes concernées à rester *cloîtrées* chez elles. De la même manière que censure et propagande marchent main dans la main, l'absurdité d'une émancipation forcée transparait malgré ceux qui justement la forcent. Ils paraissent rechercher l'adhésion du grand nombre, chétifs dans leurs convictions, démagogues au mieux, mercantiles et obscènes sur le marché de l'obscénité. À l'horizon, apparaît comme objectif une société autant – sinon plus – formatée que celle qu'elle prétend supplanter, assimilant en fin de compte l'émancipation sexuelle, *a priori* progressiste, à un mouvement reproductible dans le temps, de l'ordre de la mode.

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Gary DEJEAN

Sommaire

Pornographies : entre l'animal et la machine

Le montage du désir : présentation du dossier

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Gary DEJEAN.....4

Entre l'industrie de l'Internet et la solitude des *graffiti*

Christophe GENIN (UNIVERSITÉ PARIS I).....6

De la pornophonie à la pornographie

Olivier AÏM (CELSA).....15

Répandre le doux nectar

Céline CADAUREILLE (UNIVERSITÉ TOULOUSE LE MIRAIL).....21

Frontières du visible

Gianluigi SIMONETTI (UNIVERSITÉ D'AQUILA).....28

Post-pornographie et déterritorialisation du genre

Alessandra PENDINO (UNIVERSITÉ PARIS X).....34

Des sites aux blogs

Patrick BAUDRY (UNIVERSITÉ BORDEAUX III).....41

La cohérence visuelle et formelle des *tubes* pornographiques

François RONAN-DUBOIS (UNIVERSITÉ GRENOBLE III).....48

La simulation de la chair

Johann CHATEAU-CANGUILHEM (UNIVERSITÉ BORDEAUX III).....55

Le montage du désir

PRÉSENTATION DU DOSSIER

L'image, en revanche,

Que ce soit dans le domaine de l'art, de la philosophie, du neuro-marketing, des biotechnologies ou d'autres domaines de la culture, le corps se trouve au centre des préoccupations contemporaines, marqué qu'il est par le double mouvement de sa célébration et de sa disparition. Corps sexué, corps performant, corps médiatisé, instrumental, augmenté ou virtuel, il se donne comme le terrain par excellence d'une immanence sensorielle où l'identité individuelle et sociale se décompose et se recompose à fleur de peau et d'image, prise entre les trajectoires parallèles de la globalisation économique et de la fragmentation culturelle.

En 1991, Serge Daney, en écrivant sur la couverture médiatique de la première guerre du Golfe opposait l'image et le visuel sur la base d'un manque :

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul¹.

a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours plus et moins qu'elle-même. [...] L'image nous met toujours au défi de la monter avec une autre, avec de l'autre. Parce que dans l'image, comme dans la démocratie, il y a du « jeu » et de l'inachevé, une entame et une béance².

Manque à perdre plutôt qu'à gagner, dont l'absence serait le propre du spectacle pornographique, soucieux d'une visibilité apparemment intégrale et sans entraves. Manque constitutif du regard et du désir, dont l'économie politique irait à l'encontre du totalitarisme technique et mercantile d'un rapport objectifié au visible où les jeux sont faits d'avance.

Consacré au thème de la pornographie, le 5^e numéro de la revue *Proteus* se propose d'examiner à nouveaux frais le rapport de l'industrie du désir au regard et au corps, au privé et au public, au réel et au virtuel, à l'ère d'Internet et de la « technosexualité » numérique. D'où la question : et si ce manque dont parle Daney n'était pas complètement évacué mais seulement déplacé vers de nouvelles régions d'intensité, vers les interstices engendrés par l'obsolescence accélérée de la sexualité médiatique dont le flux incessant interdit l'arrêt et oblige, jus-

1. Serge Daney, « Montage obligé », *Cahiers du cinéma*, n° 442, avril 1991, p. 50-54, repris dans *Devant la recrudescence des vols de sac à main*, Lyon, Aléas, 1997, p. 163-164.

2. *Ibid.*

tement, de passer d'une image à l'autre ? et si le manque, à défaut de se situer dans l'image, se perpétuait dans l'*entre-images* ?

Réunissant des contributions provenant d'horizons divers, allant de la sociologie aux études culturelles et du cinéma aux études de genre, ce dossier porte un intérêt particulier à l'impact des médias et des nouvelles technologies sur notre rapport contemporain à la sexualité et à sa mise en spectacle, que ce soit dans le domaine des sites Internet (François Ronan-Dubois), des blogs (Patrick Baudry) ou des jeux vidéo (Johann Chateau-Canguilhem), tout en envisageant le pornographique comme paradigme de la visualité médiatique (Olivier Aïm). En contextualisant ce dernier dans le temps long (Christophe Genin) ou en l'abordant sur un mode monographique (Gianluigi Simonetti) et thématique (Céline Cadaureille), il s'agit de resituer les problématiques identitaires, liées à la construction du genre – voire du transgenre (Alessandra Pendino) –, entre l'émancipation sexuelle et la désublimation répressive.

Pris au sein de cette double tendance à la libéralisation et à la totalitarisation, le corps et le regard se trouvent d'emblée projetés sur la sphère publique, une sphère dans laquelle la partouze virtuelle apparaît à bien des égards comme le dernier avatar des vieilles utopies collectivistes de la réintégration, forme dépolitisée et désublimentée du désir d'être-ensemble. Mais peut-être, après tout, que même au stade de son extrême réification, l'image peut contenir un certain élan ou imaginaire collectif qui demande d'être pris en charge, questionné, réévalué, utilisé, afin de voir ce qui reste de l'humain, s'il en reste quelque chose, entre l'animal et la machine.

Vangelis ATHANASSOPOULOS et Gary DEJEAN

Entre l'industrie de l'Internet et la solitude des *graffiti*

Introduction : tout voir, tout avoir, tout savoir

Aujourd'hui nous faisons entre érotisme et pornographie une différence de degré (ou d'intensité), et une distinction d'apparence. L'érotisme susciterait le désir par la suggestion du rapport sexuel, dont certains aspects ne seraient pas montrés. Ainsi ce rapport serait plus représenté, c'est-à-dire joué ou simulé, mais non accompli. D'où l'idée que l'érotisme serait une « esthétisation », une « symbolisation » du rapport sexuel, occasion d'un jeu de séduction entre deux personnes au moins. En revanche, la pornographie montrerait explicitement l'accomplissement même de ce rapport, exhibant tant les organes que les différentes combinaisons d'accouplement. Ce rapport ne serait donc pas simulé mais bel et bien effectué, le spectateur étant mis en situation de voyeur, faute de participer *in vivo* et *in situ* à l'acte même. Ce voyeur cherche ainsi à percer le mystère du rapport.

En effet, dans l'accomplissement de l'acte sexuel, ce qui compose le morceau de choix, l'intromission du pénis dans un orifice (quel qu'il soit) reste par constitution le point aveugle de cet acte. Et si le voyeur veut se regarder en acte par le biais d'un miroir ou d'une vidéo en temps réel, cette observation réfléchie contrevient à l'immédiateté de sa jouissance sexuelle. La pornographie comme explicitation du *trait d'union* abolit donc le mystère et satisfait donc ce que Freud reconnaissait comme un désir de voir et de savoir¹.

Nous aimerions recontextualiser la pornographie dans le temps long, comme satisfaction du désir pris aux images explicites, lui-même satisfaction d'un voyeurisme intégral. Nous ne parlerons donc pas d'obscène, qui suppose un jugement de valeur péjoratif, mais *d'ostensible*. Est ostensible ce qui est non seulement montré mais plus encore

offert aux yeux et produit à la vue². Les images pornographiques n'ont rien à cacher de la sexualité, donc elles font voir, elles font tout voir, et même tendent à mettre en évidence ce qui peut être naturellement tenu en réserve. L'image porno, par son effort d'ostentation est ainsi la réponse à une curiosité absolue, ou du moins voulue comme telle. Ce couple *ostentation/curiosité* formant ce qu'on pourrait appeler un désir d'évidence et de connaissance par l'effort symétrique de clarté intégrale, ou, inversement, par le refus de toute part d'ombre au nom de la pure apparence. L'anatomie n'a ainsi plus de secret.

Circonscription de la pornographie : d'hier à aujourd'hui

Dans *Les Deïpnosophistes* (XIII, 21) Athénée de Naucratis met dans la bouche de Cynulcos les mots suivants :

Ma foi, elle est belle, ton érudition ! Il est sûr et certain que tu n'as rien à voir avec Théomandros de Cyrène, dont Théophraste dit dans son livre sur le *Bonheur*, qu'il désirait enseigner l'art d'être heureux. Non, toi, tu cherches plutôt à nous apprendre l'érotisme (*erotodidaskale*). En fait, tu ressembles à cet d'Amasis d'Élis, dont Théophraste – encore lui – fait mention dans son *Traité sur l'amour*, et qui était un expert en matière sexuelle. On ne se tromperait pas de beaucoup en t'appelant pornographe (*pornographon*), au même titre que les peintres Aristide, Pausias et Nicophanos. Dans son livre sur *Les Tableaux de Sicyone*, Polémon reconnaît que ces gens-là excellaient dans ce genre de peinture³.

1. Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, ch. 21, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1975, p. 309.

2. Cf. Émile BENVÉNISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2, Paris, Minuit, 1969, p. 257 et suivantes.

3. Athénée de NAUCRATIS (IIIe s. ap. J.-C.), *Les Deïpnosophistes*, XIII, 21, Lefebvre de Villebrune (trad.), 5 tomes, Paris, Lamy, 1789-1791.

Cet extrait est intéressant car il clarifie la relation entre érotisme et pornographie. Ce sont deux modes de la sexualité. L'érotisme consiste à parler de l'amour (*éros*), charnel et spirituel, ou pour parler comme Platon, Aphrodite *Porné* et *Urania*¹. *Porné* est *Pandemos*, la commune, celle qui se donne à tout le peuple. Ainsi cette Aphrodite est définie au plan de la qualité par sa sensualité, et de la quantité par le fait de se donner à tous. Elle est vulgivaque. Il est constitutif de l'amour *pornikos* de se penser comme une consommation en grande quantité. Qu'il y ait aujourd'hui une industrie de la pornographie ne fait que confirmer le coup d'envoi grec.

Ainsi la définition de la pornographie tient avant tout à un statut social qui comprend trois éléments.

En premier lieu cette description est définie par son objet : l'amour *porné* ou le désir de s'unir par l'acte de chair et d'en jouir. La pornographie nous parle donc de l'amour physique, de cette rencontre et interpénétration de deux corps au moins qui procure aux participants la félicité des sens. Elle est une représentation heureuse, au sens où il s'agit d'un *hédonisme partagé* dans la joie mutuelle. C'est pourquoi Athénée de Naucratis met ici la pornographie en regard d'un traité du bonheur. Ainsi une scène de viol crûment figurée est obscène quand elle montre le détail d'un acte sexuel, mais elle n'est pas pornographique puisqu'elle n'exprime pas l'amour physique. Les peintures pompéiennes, les gravures libertines, les films de José Benazeraf, le site Internet de John B. Root (Jean Guilloré) nous montrent des partenaires sexuels consentants, épanouis par la jouissance et les plaisirs de la peau. La pornographie expose donc le désir, non dans sa dimension préalable de manque, propre à induire une souffrance, mais dans l'obtention de sa satisfaction, propre à produire du plaisir.

En second lieu cette relation sexuelle est spécifiée : elle fait l'objet d'un commerce. La *porné* (la prostituée) est mercenaire. Elle procure du plaisir moyennant monnaie. Cette vénalité est confirmée par l'étymologie. « Porno » vient du verbe grec

pernémi qui signifie « vendre en transportant ailleurs », exporter, et *pornè gyné* signifie « femme vendue à l'étranger² ». La *porné* est la prostituée de basse condition et de basses besognes, qui sert au défoulement des hommes, l'esclave vendue sur le marché, achetée par un proxénète, qui vend des prestations dans une maison de passe. L'aristocratie des prostituées est constituée d'hétaïres. L'*hétaïra*, plus raffinée, qui peut arriver à l'indépendance matérielle et sociale, est certes une femme payée pour ses services ; mais, à l'instar d'une *geisha*, cette femme éduquée, capable d'animer une réunion par ses divers talents, maîtrise l'art de faire jouir.

C'est une relation marchande qui permet l'irruption de ces pratiques et de ces images. Car tant que la sexualité est limitée au champ du sacré ou de la vie domestique, elle est restreinte à la décence. En effet, la « libération sexuelle » (après 1960) dans les pays occidentaux, a légitimé le libertinage et introduit dans le couple une fantaisie sexuelle comme l'idée d'une satisfaction sensuelle mutuelle et réciproque. Elle a redéfini le statut d'épouse, de l'Antiquité jusqu'à récemment. Jadis une femme honnête devant tenir sa maison, s'occuper des enfants, être un modèle de vertu et de décence, y compris avec son mari. Donc certaines positions, certaines pratiques, certains fantasmes sont bridés. Comme la société phallocrate accorde à l'homme la liberté de circuler dans le monde extérieur, il trouve dans la relation marchande l'occasion de satisfaire sa fantaisie. Aujourd'hui encore le marché de l'imagerie pornographique est majoritairement destiné aux hommes, et se distribue dans les lieux de circulation : gares, stations d'autoroutes.

Cette dimension économique est clairement assumée dans les représentations pornographiques parce qu'on sait qu'aucune femme « honnête » ou qu'aucune personne ayant le sentiment de sa dignité ne s'exhiberait ainsi. Exhiber ses parties intimes, et *a fortiori*, accepter d'être visible dans une scène de copulation est tenu, par la

2. Cf. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 888. En grec moderne la *porné* désigne cette fille capturée, assujettie, vendue et revendue de pays en pays, livrée aux passes en série sur des chantiers ou dans des maisons d'abattage.

1. PLATON, *Le Banquet*, 180 d-e.

morale publique, comme une dégradation que seule une rétribution conséquente peut compenser. C'est pourquoi aujourd'hui encore dans le cinéma pornographique les actrices sont mieux payées que les hommes, parce que c'est sur elles que se focalise le désir du spectateur, parce qu'une femme engage plus son honneur qu'un homme.

La pornographie est donc cette description de l'amour *vénal* à la portée de tous, du désir qui nous met en branle. Par désir nous entendons cette énergie psycho-somatique qui nous pousse à posséder un objet, quel qu'il soit. Mais ce désir peut lui-même être un leurre sur la finalité ultime de notre tendance. En effet, le désir ne s'épuise pas par la satisfaction (la possession), puisqu'il se renouvelle. Inscrit dans le cycle kénose/plérôme, il peut même chercher sa propre dissolution dans une exacerbation visant à l'épuiser jusqu'à la mort de soi ou de l'autre, comme cela est montré dans *L'Empire des sens* de Ōshima Nagisa (1976).

En troisième lieu, c'est une activité *artistique* qui recouvre deux types de tracés (*graphein*), pictural et scripturaire. De même qu'il y a des peintres (*zoographoi*) de scènes érotiques, il y a des écrivains (*graphoi*) de scènes sensuelles. La pornographie parle grec et est un champ de représentation grec, puis gréco-romain. L'iconographie égyptienne antique montrait bien des phallus (toujours circoncis), dont celui de Neter Min, des scènes de pénétration comme un *graffito* rupestre de Ouadi Hammamat (vers 1500 ans av. J.-C.) ou dans le *Papyrus satirico-érotique*¹. Mais cela restait rare, lié à une sacralité ou inversement à un genre satirique. En revanche les Grecs ont fait de la *porné* une catégorie de représentation² liée à un marché, en particulier l'exportation de céramiques peintes. La pratique du banquet accompagné d'hétaïres a initié une commande d'images qui constituent une scène de genre : le banquet. On y voit donc des femmes aux seins nus, joueuses. S'est mise en place, dans le monde grec puis dans le monde

romain, toute une iconographie du désir et du rapport sexuel, tous genres confondus : hétéraïes saillies sous toutes sortes de positions, intromissions vaginales, anales et orales, scènes pédérastiques, scènes saphiques, et même scènes bestiales comme le célèbre accouplement d'un satyre et d'une chèvre³. L'imagerie pornographique actuelle n'a pas une imagination tellement plus inventive, pas plus que les fantaisies libertines des XVII^e et XVIII^e siècles mêlant textes pornographiques⁴ et illustrations obscènes⁵. Que la pornographie soit un « art » a toujours donné lieu à des polémiques, d'aucuns refusant d'accorder quelque valeur artistique que ce soit à des descriptions indécentes, alors que l'art devrait faire culture commune et donc respecter la décence. Ici nous touchons en fait des questions liées au statut de l'autorité institutionnelle.

La pornographie est donc le récit ou la peinture des prestations de ces besogneuses du sexe. Elle présente les caractéristiques suivantes.

- La sexualité : le service en jeu est la consommation du corps d'autrui à des fins de jouissance personnelle par les organes sexuels et des orifices érogènes (vulve, bouche, anus, seins). La sexualité est à la fois le sujet de l'image, et sa finalité, à savoir déclencher une excitation sexuelle propre à entraîner une activité solitaire ou partagée.
- La vénalité : cette relation marchande opère un échange entre un service et une rétribution. Ce rapport vénal n'est donc pas une affaire d'amour si l'on entend par là une relation affective désintéressée entre deux individus consentants et somme toute égaux, mais une relation dissymétrique entre un objet de désir et un détenteur de capital. Il n'est pas plus un viol, ce dernier supposant un strict rapport de violence physique et morale, sans

1. *Papyrus satirico-érotique*, papyrus, cat. 2031 ou CGT 55001, scènes d'accouplement, provenance Deir el-Medineh, époque ramesside (plus de 3.200 ans), Musée Égyptien, collection Drovetti, Turin.

2. Cette culture de l'hétaïre, liée à une imagerie du rapport sexuel, serait à comparer avec la culture de la *geisha* et les estampes érotiques japonaises.

3. Groupe statuaire de Pan avec une chèvre, marbre, Musée national archéologique (cabinet secret), Naples, Italie.

4. Cf. Anonyme, *L'Escole des filles ou la Philosophie des dames. Divisée en deux dialogues. Agere et pati*, Amsterdam, Officine des Jansson, 1655, édition de 1667, BNF Enfer-112. Visible sur Gallica :

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8601526t>>.

5. Voir, par exemple, l'édition de 1795 de *La Philosophie dans le boudoir*, de Sade, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, ENFER-535.

contrepartie pécuniaire.

- La commercialité : si la prostitution est une consommation sexuelle moyennant rétribution, la pornographie en est le spectacle payant. Le visionnage du rapport sexuel est une des activités des plus lucratives au monde¹.
- La féminité : la femme est non seulement l'objet du désir, mais encore prioritairement l'objet monnayable, échangeable, comme une esclave. Si le corps consommé n'est pas celui d'une femme, mais d'un homme, d'un jeune homme, d'un travesti ou d'un hermaphrodite, ce dernier a malgré tout un statut devant répondre aux stéréotypes de la femme (imberbe, doux, gracieux, passif, obéissant). La pornographie est avant tout une affaire d'hommes. Ce qui ne signifie pas que les femmes ne sont pas impliquées, puisqu'au contraire elles en sont majoritairement, si ce n'est massivement, l'objet de convoitise, mais qu'elles en sont faiblement consommatrices.
- L'extériorité : cet objet d'échange ne relève pas d'un service domestique (comme par exemple une servante qui serait abusée par son maître), mais bien d'un rapport économique entre un agent² et un client, la femme (ou le mignon) étant l'objet d'une transaction, menée de ci de là.
- La nudité : les corps sont dévoilés, non pas pour exalter une vérité de caractère, comme dans le nu héroïque, ni pour suggérer le désir comme dans le nu érotique, mais bien pour montrer la chair en acte ; c'est la nudité des pécheurs qu'on retrouve dans l'iconographie des Enfers. Les éventuels vêtements sont plutôt des accessoires de pratiques extrêmes (sado-masochisme).
- La visibilité intégrale : cette nudité ne doit rien

1. En 2008, le chiffre d'affaires annuel de l'industrie pornographique était estimé à 60 milliards d'euros (source : Alexis Fricker, site web Arte, 30/09/2008). *Deep Throat* (Gorge profonde), sorti en 1972 et considéré comme le premier film X commercial coûta 25.000 dollars et en rapporta 600 millions, soit vingt-quatre mille fois sa mise.

2. Cet « agent » peut être dans le meilleur des cas un agent artistique, quand ce n'est pas un proxénète (*pornobaskos*, littéralement et étymologiquement, celui qui entretient un bétail de putains).

cacher de la mécanique des corps en acte, et même doit tout montrer dans un spectacle holistique, du point de vue de l'acteur comme du spectateur de l'acte sexuel, en multipliant les angles de vue, les profondeurs de champ, etc.

La pornographie comme rapport économique ne se retreint donc pas à la débauche sexuelle. Elle englobe tout un système politique, économique et social portant sur une marchandisation possible des corps. Mais la finalité de la pornographie est le *spectacle* de l'acte sexuel, et non la consommation de l'acte par le client. Ce spectacle peut relever de la performance *in situ*, du théâtre, de l'estampe, de la photographie, du cinéma, de la vidéo, des webcams. C'est donc une modalité du *voyeurisme* au sens où la pornographie suppose une relation marchande entre un client qui paye pour voir et une personne qui est payée pour montrer sans limite. Le client peut payer directement lors d'un *peep-show*, d'une séance de cinéma, d'un magazine, d'un abonnement à une chaîne télévisée ou un site web, ou indirectement par l'adjonction de publicités à ces mêmes modes de diffusion.

Quel paradigme du corps pornographique ?

À vrai dire cette visibilité se concentre sur ce qu'on pourrait appeler le trait d'union, ou – pour faire un mauvais calembour – la *copule* : la liaison logique et organique entre deux corps. D'où une restriction du champ de vision et des représentations à cet élément de liaison en pleine besogne, ou à ses conditions préliminaires (lèvres écloses, anus ouvert, phallus érigé), ou au spectacle induit par ses effets, à savoir la femme secouée de plaisir, les seins balancés ou les spasmes du phallus en débordement.

Les représentations élémentaires de cette copule, cet alphabet du désir se retrouvent dans les *graffiti* dits obscènes. Ce genre de dessins communs et triviaux présente de longue date des traits constants qui forment une sorte de type pornographique. Hâtivement tracés dans la clandestinité, ces *graffiti* vont réduire le corps désirant et la chair désirée aux seules parties impliquées par le

désir. Le corps masculin est réduit au sexe érigé accompagné des testicules : le *phallos*. Au mieux un corps esquissé sert de contexte à un phallus surdimensionné par rapport au reste. Ce phallus peut éventuellement être accompagné de gouttelettes suspendues figurant l'éjaculat. Le corps féminin est le plus souvent mutilé, réduit à une femme tronc, vue du cou au pubis, avec une forte poitrine et un sexe fendu, ou une paire de fesses généreuses. La tête, les bras, les jambes sont souvent absents ou grossièrement esquissés. Une fellation est réduite au strict nécessaire pour être reconnue comme telle.

Ces *graffiti* représentent donc ce qu'on exhibe (le phallus) et ce qu'on veut voir (les seins, les fesses, la vulve, le phallus). En cela ils ne diffèrent pas beaucoup des photographies érotiques, que ce soit celles de Mapplethorpe représentant en plan serré des verges flaccides ou érigées, des fessiers musclés, ou un autoportrait masqué en tenue sado-masochiste, l'anus à l'air et le sexe lié, ou celles de Lucien Clergue centrées sur les galbes des seins et des fesses. Certes, tout un discours esthétique, sociologique, politique vient « excuser » et commenter ces photographies dites artistiques, plastiques, et militantes. Il n'en demeure pas moins que le spectacle est le même : un corps tronqué, mis en scène pour le regard d'autrui. En termes kantien : il ne s'agit pas d'un goût pur, mais d'un « goût barbare », mêlé d'attraits¹, voire déterminé par eux. Il nous semble justement que la différence n'est pas dans le sujet mis en évidence mais dans le régime de monstration. Ces images pornographiques sont bien ostensibles au sens où elles montrent qu'elles montrent. Elles sont emphatiques au sens où elles insistent sur leur volonté de faire spectacle en sollicitant, par exemple, le regard du spectateur.

Toujours est-il que le corps de l'imagerie pornographique est *normé*, correspondant aux canons académiques classiques, avec quelques variations valorisant des hypertrophies mammaires, des arrières callipyges, des torsos musculeux et des phallus de satyres. Cette normalisation intervient sur la constitution de corps construits, retracés

par la chirurgie esthétique : poitrines et fesses siliconées, lèvres vulvaires redessinées², pénis allongé, etc.

Sur l'Internet nous retrouvons les mêmes attributs qui peuvent paraître contradictoires à première vue.

Le membre surdimensionné. L'industrie du pornographique propose des surenchères : des seins toujours plus gros, comme des pastèques, et plus encore. D'où la recherche aujourd'hui d'obèses, non seulement parce qu'il y a une clientèle pour ce type de corps, mais encore parce que l'obèse devient le symbole de la chair en laquelle on peut se perdre. Inversement des phallus toujours plus haut, plus larges. Des phallus hypertrophiés comme des pieux, prêts à défoncer tous les orifices. Que ce phallus soit l'objet d'une identification pour celui qui regrette une conformation plus modeste, ou l'objet d'un désir pour celui qui veut l'absorber en lui. Toujours cette même recherche de dissolution de soi dans la démesure.

Le corps tronqué l'est par des plans qui vont fouiller ses plis et replis pour mettre en lumière l'intérieur même des organes. Gros plans en contre-plongée sur la pénétration ou en plongée sur la fellation, plan oblique sur un cunnilingus hétéro ou homosexuel. Les détails anatomiques d'une vulve aux lèvres de rose épanouie, d'un phallus nervuré de désir, d'un anus dilaté à s'en rompre les chairs, d'une éjaculation triomphante ou d'une miction irrépressible, sont exposés avec vérité. Les attributs sexuels les plus apparents – les seins, l'œstrus, la verge et les testicules – sont mis en évidence au point de devenir des phénomènes quasi absolus. Dans l'union charnelle, l'isolement et le grossissement de la séquence d'intromission fait que l'on perd toute dimension de sens. Ce qui est vécu alors, dans la mise en évidence de la mécanique des corps, est la recherche d'une possession par le rythme figurée par une

2. Le *Large Labia Project* s'érige contre le développement irréflecti des labioplasties faites pour avoir des vulves standard, répondant au stéréotype de la vulve pornographique (plutôt petite, très arrondie). Voir le blog largelabiaproject.tumblr.com, et un entretien avec l'initiatrice du projet <http://next.liberation.fr/sexe/2013/04/02/faisons-la-revolution-de-la-vulve_893113>, consulté le 15 mai 2013.

1. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), § 13.

battue, par la battue elle-même : dedans-dehors, en haut en bas, oui oui-non non !

Toutefois ce dépliement du corps a une limite. En effet, si le voyeur veut dans son spectacle extrême aller jusqu'au cœur même du mystère, voir la bouche engloûtir un phallus jusqu'au fond de la gorge, voir un poing pénétrer un anus monstrueusement dilaté, voir deux phallus s'enfoncer simultanément dans les profondeurs d'un vagin et d'un anus, cette plongée extrême a un seuil de visibilité. Car aller au fond de la gorge, du vagin, de l'anús relève alors d'une endoscopie, d'une observation médicale fort peu émoustillante. D'où le paradoxe suivant : ce désir de visibilité absolue, sans limite, est en fait limité par l'érotisation du corps.

Picabia écrivit la boutade suivante : « Notre phallus devrait avoir des yeux, grâce à eux nous pourrions croire un instant que nous avons vu l'amour de près¹. » Si cela était, nous serions en fait dégoûtés par la réalité du rapport sexuel : chairs visqueuses, chargées de sécrétions, de glaires. Pour que le corps reste érotique, donc désirable, y compris dans la pornographie la plus extrême, il doit pouvoir garder son aura de dévoilement inabouti. Quand un gynécologue fait un toucher vaginal pour examiner l'état de l'utérus d'une femme, quand un urologue fait un toucher rectal pour examiner la prostate d'un homme, ces gestes en tant que tels font partie de la scénographie pornographique, mais ils ont une toute autre intentionnalité qui donne un autre sens au geste parce que les corps respectifs du palpeur et du palpé ont un tout autre statut. Le médecin examine, son attention se concentre sur l'organe, à la recherche d'une conformité ou d'une malformation. Il ne désire pas le corps de l'autre, pour la simple raison qu'un désir de consommation altérerait son jugement. Un gynécologue qui profite d'un toucher vaginal pour satisfaire un fantasme est immédiatement détecté par la patiente comme un mauvais médecin. Ce sont les *scenarii* de films pornographiques ou les hantises de partis religieux qui font du geste médical le préliminaire d'attouchements sexuels.

Tout horizon de jouissance est mis entre parenthèses, parce que le patient considère que sa posture est humiliante, ou en tout cas le met en situation de vulnérabilité, parce qu'il craint une mauvaise nouvelle, parce que le médecin, lassé de manipuler des segments de corps à longueur de journée, désinvestit sa libido, parce que des canaux en très gros plans, ou une vulve à recoudre après une épisiotomie ne sont guère appétissants. Notre corps totalement ex-ploré, mis à découvert au point d'en être retourné comme la peau de Marsyas, devient dégoûtant. Dépassez la limite du corps replié, tenu en lui-même, c'est ainsi le démembrer comme un chirurgien. Seuls des per-vers peuvent apprécier ce type de corps dépecé.

La circulation des images reproductibles

L'observation des images pornographiques antiques, telles que les fameuses fresques de lupanars romains ou les coupes helléniques destinées à l'exportation, nous montre que la pornographie était une représentation de scène de bordels, certes, mais surtout une manière de donner à voir ce que la décence cachait. Les « parties honteuses » (*ta aidôia*), celles que l'on respecte et que l'on craint de montrer, deviennent des parties exhibées. La pornographie procède par dévoilement : elle décèle le recélé et met au jour le discret. Elle fait plus que mettre à nu, tel Hypéride dévoilant Phryné, car elle déplie les replis de la chair pour tout exhiber. Elle fait des obscures profondeurs du corps un brillant effet de surface.

Ce désir de voir a, de longue date, suscité des images pornographiques reproductibles en série. Les poteries grecques antiques, en particulier la vaisselle de banquets, procédaient par poncifs, ce qui permettait de répéter un même motif et de peindre plus vite. Les gravures libertines, procédé de reproduction mécanique, eurent une grande vogue et furent largement répandues au XVIII^e siècle. Les photographies obscènes introduisirent des éléments nouveaux : une production bon marché, permettant une diffusion à grande échelle, et surtout la présence en personne du modèle. Dans les dessins, de poteries ou d'estampes, les hommes ou les femmes représentés

1. Cf. Francis PICABIA, « Amours d'intellectuels », in *Le Jésus-Christ rastaquouère* (1920), Paris, Allia, 1998.

étaient des figures imaginaires, stylisées, tandis que dans la photographie il s'agit d'une personne reconnaissable. Intervient donc un nouvel élément : le regard du modèle vers le voyeur, regard aguicheur ou faussement modeste, qui attise le désir. Ces photographies ont alimenté la presse masculine à grand tirage, que ce soit un porno *soft* (*Playboy*, *Lui*) ou un porno *hard*, hétéro ou homosexuel. Le cinéma pornographique, quant à lui, fut d'abord confiné dans la clandestinité des maisons closes ou des salons privés, à cause d'une censure sévère, avant de devenir un genre, le X¹, légalisé après 1970 sous condition par les politiques libérales, diffusé en format de cassettes vidéo ou de DVD dans des magasins spécialisés ou par abonnement sur le Web. Cette industrie génère des profits pharamineux.

Les évolutions techniques n'ont eu de cesse d'améliorer cette reproduction que ce soit en vitesse, en qualité d'image ou en nombre d'articles. Et si tracer un *graffito* exigeait un peu de temps, et de surmonter un sentiment de honte dans l'obscurité d'un recoin clandestin, en revanche l'Internet met à disposition une imagerie immédiate, et privatisable. Les sites pornographiques piègent le visiteur qui voit s'ouvrir en cascade une multitude de fenêtres qui sont autant de déclinaisons de son désir : ici les gros seins, là les fellations, ailleurs les « ethniques » (Noirs, Arabes, Asiatiques), le *bondage* s.m. encore, voici les fétichistes, voilà les zoophiles, les pédophiles même. Alors qu'un *sexshop*, du fait de sa surface limitée, présentait quelques rayons, Internet est un hypermarché où tous les goûts sont à l'étalage, pour toutes les bourses, pour toutes les niches marketing, sans censure. Fellation en tête de gondole, pratiques anales en arrière boutique, beaux seins en provenance d'Ukraine, fessiers prometteurs garantis noirs américains... Toutes sortes d'histoires et de saynètes nous racontent des histoires à coucher ensemble. Des modèles qui ont des noms d'artistes, ou plutôt des noms d'emprunt pour se prostituer sans perdre la face. Un hypermarché amoral dans l'égalité de tous les

désirs, dans le libre-échangisme globalisé d'images ou de *chats* coquins. Ce que le *graffito* fait à la volée, dans la honte, Internet l'exploite à échelle massive, au grand jour, avec enquête de satisfaction.

Les nouvelles technologies ont confirmé l'introduction de l'industrie pornographique dans la vie privée.

Jadis les photographies « cochonnes » circulaient mais en quantité relativement faible. Courbet en possédait quelques unes, à partir desquelles il aurait conçu *L'Origine du monde*². Tandis que dans les années 1980, les cassettes VHS, reproductibles en quantité indéfinie, ont fait entrer le pornographique dans la vie privée. Il n'était plus besoin d'aller dans une salle clandestine ni dans une salle de cinéma, ni même dans l'arrière-salle d'un *sex-shop*, car il suffisait d'acheter une cassette dans un *sex-shop*, voire dans un kiosque à journaux et de la passer en boucle chez soi, seul ou entre amis. Les réseaux de diffusion des cassettes étant multiples, l'industrie peut donc lever l'inhibition que pouvait représenter le fait de devoir se déplacer dans une salle spécialisée.

Internet met également la vie privée sur la place publique. Outre l'industrialisation de l'explicite, Internet permet une pornographie du quotidien. La webcam introduit une nouvelle dimension : la gratuité et la vie privée. Alors que l'image pornographique est somme toute l'objet d'un échange financier entre un client et un modèle, la miniaturisation des caméras actuelles permet de restituer sans aucune part d'ombre le rapport sexuel privé, surtout si les partenaires portent ces mini-caméras de tête, et téléchargent leurs ébats sur des sites de grande diffusion sans contrepartie financière.

D'où une sorte d'oxymore au regard de l'histoire : le porno *gratuit* ! Les jeunes générations, élevées dans l'imaginaire d'un accès universel, immédiat, gratuit, alimentent l'industrie des télécommunications par des contenus pornographiques domestiques, artisanaux, libres de tout droit. Que ce soit volontaire ou involontaire, comme l'atteste la déconvenue de Laure Manau-

1. Le classement X correspond, en France, économiquement à un mode de taxation, moralement à un public majeur, esthétiquement à un spectacle comportant des actes sexuels non simulés et explicites.

2. Catalogue d'exposition *Gustave Courbet*, Grand Palais, Éditions de la RMN, Paris, 2007.

dou, piégée par un amant goujat, mettant sur le web des vues très intimes, manifestement pour porter atteinte à son honneur, si ce n'est pour briser une carrière de championne. Les exemples abondent de ces *sextapes* plus ou moins graveleuses diffusées pour salir une réputation ou, inversement, pour relancer par le bas une notoriété fléchissante.

Ce sont là des comportements induits par les nouvelles technologies. Ils ne sont pas absolument nouveaux, puisque l'exhibitionnisme est fort ancien, mais il s'agit ici en fait d'un exhibitionnisme *abstrait*, le montreur ne pouvant rencontrer le regard du voyeur. Il peut même y avoir un détournement de fonctionnalités. Par exemple, des exhibitionnistes scannent des adresses aux consonances féminines sur *Skype*, et quand la personne décroche elle a la surprise de trouver sur son écran un homme en train de se gamahucher, comme dirait le divin Marquis.

Force est donc de constater que ces images se généralisent apparemment sans limitation possible. Nous avons affaire à un libéralisme économique qui, pour satisfaire une industrie planétaire de l'imagerie, très lucrative et en perpétuelle croissance, se légitime par un libéralisme moral, l'idéologie de la tolérance circonvenant toute demande de contrôle ou de répression. Plus encore, comme l'art est devenu une fonction sociale à finalité variable et que tout y est possible (effectuable et autorisé), la dépréciation de la pornographie laisse place à du *porn-art*, dans le champ des beaux-arts, et du *porno chic*, dans celui de la publicité et du design, donc à des processus de réhabilitation, voire d'appréciation. Est-ce de l'art ? C'est la représentation intéressée du désir curieux. Cette curiosité est-elle le désir d'en revenir à la première scène, de régresser jusqu'à l'impossible spectacle de l'origine de son existence, ou est-elle la quête impossible d'une bestialité, de cette régression à l'incarnation pure ? Pourquoi préférer voir une image plutôt que de consommer l'acte avec une personne ? Étrange humanité qui se satisfait du simulacre, qui préfère la jouissance de l'imagination à celle du contact.

Actuellement l'expansion économique de l'industrie pornographique, au nom d'idées libérales, rejoint des aspirations féministes et des projets artistiques. Ainsi s'élabore peu à peu une porno-

graphie de femmes. Est-ce que cela infléchit pour autant les tendances archaïques de la pornographie ?

Des femmes élaborent donc des images pornographiques, que ce soit au cinéma avec Catherine Breillat¹ ou Virginie Despentes², qui recourent à des acteurs et actrices du X, ou en bandes dessinées avec Aurélia Aurita³, ou à la télévision avec *XFemmes*⁴, série qui propose des courts-métrages de femmes pour femmes. Elles tiennent la caméra, l'appareil photographique, ou sont des interprètes assumant la mise en scène de leur corps, comme Ovidie. Ces femmes revendiquent à la fois féminité et féminisme. Mais qu'une femme tienne la caméra ne signifie pas nécessairement qu'elle fasse un film répondant nécessairement à un désir féminin, hétérosexuel ou homosexuel. En effet, les *making-off* visibles sur *Explicite.com*, le site de John B. Root, montrent qu'il n'est pas rare qu'une actrice soit chef opérateur ou photographe. Comment discerner alors une pornographie au féminin, qui serait censée correspondre à un imaginaire et une finalité spécifiques, quand le résultat semble être un plagiat des poncifs phalocrates ? Serait-ce dire alors que la pornographie répondrait à un désir commun, rassemblant ou dépassant les deux genres ? Est-ce que cela signifie que l'industrie et le marché du porno, cherchant à étendre sa clientèle et à amortir au maximum ses coûts de production, arrivent à persuader les femmes de regarder un même type de productions ?

À quelles conditions un autre porno, fait par et pour des femmes, serait-il possible, c'est-à-dire en sortant la femme de son statut de monnaie d'échange ? Pourraient-elles même arriver à faire

1. Cf. *Anatomie de l'enfer*, France, Rezo Films, 2004.

2. Cf. *Baise-moi*, France, Studio Canal, 2000. Ce film a donné lieu à d'intenses débats sur les caractères du film pornographique, comme sur son côté « post-pornographique ». Cf. Damien SIMONIN, « Définir la pornographie : le cas de *Baise-moi* (France, 2000) », Journée d'études « La pornographie en France, XIX^e-XX^e siècles » (18 mai 2011), Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines.

3. Aurélia AURITA, *Fraise et Chocolat*, vol. 1 et vol. 2, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006 et 2007.

4. *XFemmes*, neuf courts-métrages de réalisatrices, Canal+, 2008-2009.

du pornographique hors de tout horizon de prostitution, qu'elle soit féminine ou masculine ? Enfin, s'agit-il, dans le cas de ces œuvres de femmes artistes, de pornographie ? Si ces pièces présentent bien des actes sexuels non simulés, il s'agit le plus souvent d'œuvres d'autrices, revendiquant un propos artistique, militant, qui constituent des œuvres marginales ne s'inscrivant pas dans la logique de l'industrie du porno, appliquant des *scenarii* indigents, des mises en scènes désolantes, des montages expéditifs, n'étant inventive que dans les acrobaties des acteurs et actrices pour arriver à exhiber leurs parties intimes, et dans les cadrages en plans serrés, la caméra pouvant même être fixée sur le front des acteurs. Autant d'interrogations que nous laissons en suspens, préférant laisser la parole aux femmes sur ce qui serait l'image de leur désir.

Conclusion : une industrie des services ?

Aujourd'hui une tendance politique, et même morale, voudrait innocenter la pornographie comme un « travail du sexe » ou une entreprise de « service sexuel » comme toute autre entreprise de services à la personne. Après tout, dira-t-on, quelle différence entre nettoyer un vieillard grabataire, souillé par ses excréments, et soulager un cadre stressé en lui faisant une fellation ? Il s'agit dans les deux cas d'un soin (*care*) moyennant rétribution, exigeant une forme d'abnégation. Une industrie du travail sexuel peut même se penser, avec ses syndicats, comme cela se voit à Amster-

dam. Faut-il y voir une neutralisation de l'activité, ou le comble du cynisme du capitalisme qui, prêt aux profits les plus immoraux, recourt à des sophismes pour saper tout jugement moral ? Nettoyer un impotent est un acte terriblement ingrat, mais cela fait partie des devoirs envers la dignité d'autrui. C'est donc un acte de respect qui requiert une certaine forme de sacrifice et qui, pour cela même, mérite notre respect. En revanche, décharger sa libido ne relève en rien de la dignité personnelle, et pour ce faire, une auto-manipulation peut suffire comme le notait Diogène !

Quelle différence entre user de son corps pour danser à l'opéra et user de son corps pour forniquer au théâtre porno ? Quelle différence entre l'industrie du cinéma d'auteur et l'industrie du cinéma pornographique ? Certes, on peut toujours arguer d'une responsabilité des actrices porno, libres de leurs choix, maîtresses de leur destinée, à l'instar de Brigitte Lahaie. La différence est que la danseuse artistique va progresser corps et âme, y compris en vieillissant, sa technique contribuant au perfectionnement de soi-même, accomplissant la possibilité d'être une fin pour elle-même, ce que Kant nommait dignité. La danseuse porno, comme le *harder*, l'âge passé, s'arrêteront n'inspirant plus de désir ou même n'ayant plus de désir. Car Aphrodite *Pornè* vit ce que vit son désir, donc suit l'inexorable chemin de la décrépitude, quand *Urania*, perdue dans les étoiles, espère encore suspendre le temps.

CHRISTOPHE GENIN

De la pornophonie à la pornographie

ÉLÉMENTS POUR L'HISTOIRE D'UNE TOPIQUE SOCIALE

Ce travail d'exploration sémio-historique ne cherche pas à recenser les *topoi* verbaux, iconiques, corporels ou narratifs de la phénoménalité pornographique. Il s'agit de relever à quel point le qualificatif « pornographique » (ou « porno » ou « *porn* ») s'insinue discursivement dans une logique de plus en plus récurrente d'argumentation. La formule « ça, c'est de la pornographie » est devenue, en effet, une sorte de talisman évaluatif généralement brandi pour assigner une situation, une activité ou un spectacle à une place ou à une intensité symboliques fortement marquées.

On le sait : le « porno » évite mal le saisissement axiologique. Dans le prolongement de la « gastronomie de l'œil » (Balzac) de la fin du XIX^e siècle, le « porno » est volontiers désigné comme le point d'incandescence des maux que la théorie de l'industrie culturelle a déclinés les uns après les autres : marchandisation, instrumentalisation, standardisation, désenchantement, désymbolisation et désaffectation (« Les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude », nous disent Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la raison*¹). Dans la version commune, l'argument « pornographique » est largement évoqué pour désigner une hyperbole du regard, constituant le dernier mot de la disqualification *optique* d'un spectacle (audiovisuel) ou du Spectacle (marchandisé).

Mais, dans le même mouvement « dialectique », tout un courant sociologique baptisé « *porn studies* » (lui-même largement aidé par des théoriciens sympathisants²) et tout un courant esthétique, tendent à occuper la position toujours commode de la réhabilitation. Il s'agit alors de dénoncer sa

non-reconnaissance pour mieux faire voir les motifs d'ennoblissement possibles d'un objet auréolé d'« infamie » académique et, partant, sociale. Le porno devient « la » pornographie, ou mieux encore, « le » pornographique, et se drape dans une nouvelle valorisation légitimée au titre d'avant-gardisme.

Sans chercher à suspendre le jugement, nous voudrions adopter ici une position médiane, qui consiste à neutraliser les excès de l'évaluation, en faveur d'un examen à nouveaux frais du « regard » dont il est question. En évitant de renvoyer dos à dos ces deux approches, il s'agirait au fond d'imaginer que, débarrassées des excès de leur effet de posture, elles désignent une histoire du regard au sein de laquelle les « images pornographiques » (Patrick Baudry) succèdent à la « volonté de savoir » que décrit Michel Foucault dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*³.

Notre objectif consiste ici à réévaluer l'histoire des *topoi* pornographiques non pour eux-mêmes (comme des thématiques), mais en fonction de leur postulation à *faire écran* et à se soumettre le plus absolument à la « pensée de la surface » qui définit, selon Anne-Marie Christin⁴, l'émergence de l'écriture et des écrans. Notre propos serait ainsi de considérer non pas la pornographie comme un contenu ou une réserve de contenus, mais plutôt comme un argument qui entre dans une topique sociale, communicationnelle et généralement méta-communicationnelle.

Pour ce faire, notre hypothèse théorique est également historique. Elle consiste à considérer que le « porno » renvoie à une histoire « graphique » qu'il convient de rattacher à cette obsession pour une adéquation, toujours la plus « totale », avec la surface, qui prend la suite de l'in-

1. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, E. Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 149.

2. Cf. notamment Georges MOLINIÉ et son *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006 ou Julien SERVAIS et son *Cinéma pornographique*, Paris, Vrin, 2009.

3. Cf. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

4. Cf. Anne-Marie CHRISTIN, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001.

jonction au « faire parler total » du « dispositif de sexualité » qui court depuis les premiers temps de la pratique de la confession et de l'aveu. Pour le dire en termes épistémologiques, la pornographie serait alors la forme achevée – et paradoxale – d'une certaine conception des pouvoirs de la parole.

Les médiations du « pornographique »

Le fait est que, si l'on reprend les jugements constitutifs de la topique sur la pornographie comme régime triomphant de notre époque, il s'avère vite que la question de la médiation est au centre d'une conception à la fois péremptoire et contradictoire. En tant que synonyme de spectacle de la crudité absolue, c'est-à-dire la plus obscène, la pornographie est définie empiriquement et théoriquement comme l'absence de média, de médiation et donc de cadre : c'est la position médiologique classique¹. En revanche, en tant que mise en scène d'un corps réduit à son propre spectacle autotélique et à sa propre instrumentalité, la pornographie est également décrite comme la médiation superlative en devenant « médialité pure », comme le dirait Agamben, pour évoquer tous les cas de réduction des fins aux moyens². Bien que, dans ces deux analyses, l'argumentation semble opposée, il reste que la pornographie est médiatiquement définie en fonction d'une pensée du support, de l'accès et de l'effet qu'elle produit. Sidération de l'image crue et directe, d'un côté. Sidération du support rapporté à lui-même, de l'autre.

Plus précisément encore, qu'elle soit conçue comme amédiale ou hypermédiale, la pornographie devient l'objet paradigmatique d'une histoire des supports, des écrans et des visualités. Son double régime retraduit une même conception « obscène » qui proclame sous deux modalités, apparemment opposées mais en réalité identiques, le triomphe d'une « exaspération » du regard au

double sens d'exacerbation et d'épuisement. L'épuisement prend tantôt le tour topique de l'exténuation du désir ; l'exacerbation prend tantôt le tour topique du totalitarisme de l'excitation au sein de nos sociétés contemporaines.

Toujours est-il que malgré des points de vue, des valeurs et des axiologies fort différentes, sinon clivées, ces discours sur le regard et l'accès, témoignent d'une unité d'analyse autour de la question de l'image.

Graphiein et phoné

« *Porno* » : la prostituée. « *Graphie* » : l'écriture. Un *graphiein* de la *prostitution*. Voilà logiquement la « petite histoire de la pornographie », pour paraphraser Walter Benjamin³ ; une histoire sociale et sociologique : celle des lupanars, des maisons closes et du mode de diffusion clandestin d'images de passe. Une image pornographique est donc autant une image ou un récit destinés à représenter des ébats prostitutionnels, qu'une image apte à circuler au sein d'espaces médiatiques ou pré-médiatiques particuliers, ombrés et transactionnels : les bordels. Des images chargées de sexe et d'argent⁴. Et nous voilà face à une représentation médiale et opérative de la pornographie, faite d'images à bon marché, furtives, mais transitives et fortement performatives.

Seulement, si nous adoptons là encore un point de vue médiatique, la leçon macluhanienne brille par son inépuisable pertinence. Face à leurs petits effets de tumescence ou de débandade, les contenus s'effacent devant le médium, comme l'aurait dit McLuhan⁵. Plus précisément, l'effet pornographique transcende de très loin ses *topoi* internes et cherche à prendre, dans les discours et les représentations, un sens toujours plus sociétal,

1. Cf. Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 2007.

2. Cf. Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, Paris, Rivages, 2002.

3. Notons d'ailleurs, à propos de Walter Benjamin, qu'il est l'auteur d'un texte en « douze thèses » qui tissent les liens entre « livres et putains ». Cf. Walter Benjamin, *Sens unique*, F. Joly (trad.), Paris, Payot, 2013.

4. En ce sens, la pornographie consonne avec l'idée d'une obscénité là encore philosophiquement rapportée au triomphe de la consommation, de l'argent et du spectacle « génital » (pour citer Rilke) de l'argent comme fin en soi.

5. Cf. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, J. Paré (trad.), Montréal, HMH, 1968.

philosophique, civilisationnel.

C'est pourquoi, également, la « pornographie », en tant que structure, dépasse, en ce sens, très largement la petite histoire linguistique de son émergence étymologique, pourtant bien connue : à la fin du XIX^e siècle, « photographie » et « pornographie » arrivent ensemble dans les dictionnaires, de la même manière qu'au début du XX^e siècle, ce sont les apocopes « ciné » et « porno » qui font leur apparition lexicographique. Il serait ainsi tentant de faire une sorte d'histoire mêlée, comparée et parallèle entre la pornographie et l'audiovisuel. Ce serait ainsi replier l'histoire de la pornographie sur celle de la reproductibilité des images. Mais de la même manière que Benjamin rappelle que la reproduction précède l'histoire photographique, le fait est que la pensée pornographique précède de beaucoup l'apparition de son lexique en tant que tel et l'apparition d'une communication visuelle réductible à ses images.

Au-delà, il est même nécessaire de considérer les linéaments d'une archéologie de la pornographie parlée : jusqu'aux confins d'une pornophonie immémoriale.

***Histoire de la sexualité,* histoire de la pornographie**

Cette histoire, c'est Michel Foucault qui l'a faite, ou du moins qui permet de la retracer à travers son *Histoire de la sexualité*. En retraçant les grandes étapes d'un « dispositif de la sexualité » pluriséculaire qui discrédite l'hypothèse d'une libération de la parole sexuelle (entendez, de la représentation visuelle de la sexualité), Foucault montre à quel point le sexe, tout en se désignant comme le grand « secret », a donné lieu tout au long des siècles à une recherche permanente de paroles, d'abord (mises) sous la forme de la confession et de l'aveu. Sous prétexte de déceler et de débusquer la turpitude, la concupiscence et la faute, l'Église, d'abord, la Science, ensuite, se sont ingénérées à inventer les plus efficaces déversoirs à images, à fantasmes et à fantaisies sexuelles. Sauf que ces fantasmes ne sont pas « graphiques » mais oraux, parlés, articulés, murmurés, haletés, d'une part, recensés, transcrits, classés, d'autre part. De l'*ars erotica* antique à la *scientia sexualis* moderne, les

manuels de confesseurs se sont constitués comme les registres de la vie sexuelle des « hommes infâmes ».

Tel est sans doute l'un des premiers substrats de la pensée foucauldienne : l'infatigable capacité humaine à inventer et à réinventer des machines (ou « dispositifs ») à « faire parler ». Que ce soit par le corps (la surveillance), dans le corps (la discipline) ou sur le corps (le biopouvoir).

L'autre articulation théorique du corpus foucauldien que l'on tend à minorer, c'est la constitution d'un objet obsessionnel chez lui : la totalité. De l'« épistémé » au « dispositif », le vecteur d'infléchissement de la recherche historique de Foucault naît dans *Surveiller et punir* sous la forme du « pan-optisme », autrement dit du « tout voir », qui ne fait que récapituler, avant de la développer, l'unité d'une recherche sur la prétention à « tout dire » de l'homme, qui se présente le plus souvent sous la forme de « dispositifs » à « tout faire dire » :

L'extension de l'aveu, et de l'aveu de la chair, ne cesse de croître. Parce que la Contre-Réforme s'emploie dans tous les pays catholiques à accélérer le rythme de la confession annuelle. Parce qu'elle essaie d'imposer des règles méticuleuses d'examen de soi-même. Mais surtout parce qu'elle accorde de plus en plus d'importance dans la pénitence – et aux dépens, peut-être, de certains autres péchés – à toutes les insinuations de la chair : pensées, désirs, imaginations voluptueuses, délectations, mouvements conjoints de l'âme et du corps, tout cela désormais doit entrer, et en détail, dans le jeu de la confession et de la direction. Le sexe, selon la nouvelle pastorale, ne doit plus être nommé sans prudence ; mais ses aspects, ses corrélations, ses effets doivent être suivis jusque dans leurs rameaux les plus fins : une ombre dans une rêverie, une image trop lentement chassée, une complicité mal conjurée entre la mécanique du corps et la complaisance de l'esprit : tout doit être dit¹.

D'une certaine manière, de *Surveiller et punir* à *La Volonté de savoir*, le dire et le voir se complètent en faveur d'une prédilection de connaissance autour des machines *exhaustivistes* : « d'un extrême à

1. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 28.

l'autre, le sexe est, de toute façon, devenu quelque chose à dire, et à dire exhaustivement selon des dispositifs discursifs qui sont divers mais qui sont tous à leur manière contraignants¹. ». De ce point de vue, tout comme *Surveiller et punir* tient en germe une crypto-histoire du marketing, il semble que *La Volonté de savoir* produise elle-même les préalables d'une histoire possible de la pornographie comme héritière de cette pornophonie augurale. Moyennant laquelle Charcot tiendrait, à ce titre encore, un rôle des plus déterminants :

Que la Salpêtrière de Charcot serve ici d'exemple : c'était un immense appareil d'observation, avec ses examens, ses interrogatoires, ses expériences, mais c'était aussi une machinerie d'incitation, avec ses présentations publiques, son théâtre des crises rituelles soigneusement préparées à l'éther ou au nitrate d'amyl, son jeu de dialogues, de palpations, de mains qu'on impose, de postures que les médecins, d'un geste ou d'une parole, suscitent ou effacent, avec la hiérarchie du personnel qui épie, organise, provoque, note, rapporte, et qui accumule une immense pyramide d'observations et de dossiers².

Passions sexologiques pour la nomenclature

Notre seconde hypothèse historique est que la pornographie moderne prend alors le relais de la *scientia sexualis* dans son art de la parole mise en écrits, en images et avant tout en taxinomies.

De ce point de vue, les travaux de sexologie historique, à commencer par ceux, décisifs, de Krafft-Ebing sont passionnants à réinscrire dans cette histoire de la taxigraphie : les « spécialités » sexuelles, sous le prétexte de leur pathologisation édifiante, sont épinglées *graphiquement* comme des spécimens, des espèces, des cas et, par conséquent, des rubriques possibles. « Les mots et la chose » pourrait être le sous-titre de cette histoire de la recherche obstinée pour une « Chose » multiple, variée, éclatée, sinieuse et cliniquement ouverte. De sorte que le dispositif du « manuel »

(des confesseurs, des psychiatres puis de psychanalystes) est tout à fait apte, dès lors, à se muer en dispositif livresque de classements de scènes, d'images et de films³. En changeant de promesses et de modalités de regard, le manuel se fait magazine ou site « à caractère » pornographique.

Une approche à la Jack Goody⁴ nous permettrait ainsi de considérer que l'évolution « graphique » de la raison « porno » se poursuit à travers une histoire de dispositifs toujours plus sommaires et efficaces dans la prétention visuelle à ordonner par l'écriture une matière première débordante, telle une substance à *domestiquer*. La liste, le tableau, l'index, la compilation, le classement, etc. deviennent des outils de manipulation mentale et sémiotique de pratiques, de typologies, de caractéristiques physiques ou corporelles. Manipulables et combinables à l'envi, comme le montrent tour à tour le succès des listes littéraires (Sade, Pierre Louÿs, Catherine Millet, Grisélidis Réal), des cases de BD, des films pornos aux récits toujours plus tabularisés (jusqu'au « *gonzo* » purement juxtaposé), des sites webs cadrillés⁵ (marqués par le règne de la catégorie et de la sous-catégorie) et des écrans télévisés des chaînes de VOD (saturées par l'hyper-choix des arborescences).

De fait, la grande médiagenie pornographique tient à une pensée classificatoire qui produit son double effet de profusion et d'unité, de saturation et de simplicité, de crudité et de superficialité.

3. Notons, à cet égard, les très nombreuses adaptations, illustrations et mises en scène de l'ouvrage de Richard von KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis : Étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes* (1886), R. Lobstein (trad.), 3 tomes, Paris, Presses pocket, 1999.

4. Jack GOODY, *La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979.

5. Le « cadrillage » peut être défini comme le redoublement éditorial de l'offre d'un site par l'écriture redondante des cadres à l'écran (onglets, rubriques, etc.). Cf. Olivier AIM, « L'écriture de la transparence », *Communication et langages*, n° 147, mars 2006, p. 31-45.

1. Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 45.

2. *Idid.*, p. 75.

L'ordre du discours pornographique

C'est bien évidemment dans la suite de cette évolution qu'il conviendrait de placer la pornographie comme un véritable « ordre du discours » portant sur l'évolution graphique, médiatique et commerciale du monde. La topique des discours qui pornographisent leurs argumentations s'appuie principalement sur cette question de l'exhaustivité.

Il en découle une double conséquence qui recoupe la double orientation dépréciative de l'argument « pornographique » : la qualification « pornographique » désigne à la fois la totalité (volontiers totalitaire) et l'uniformisation (volontiers monologique). Peut être qualifié de pornographique un phénomène tour à tour hyper-exhaustif ou au contraire hyper-limité. La pléthore rejoint l'indigence dans des argumentations généralement hostiles.

De ce point de vue, nous retrouvons la question « médiatique » du début. Par métonymie, la pornographie devient l'argument de la diffusion ultime et l'argument ultime de la diffusion la plus large. Pornographique devient le signe d'un aboutissement pour un processus lui-même varié : la diffusion maximale, maximalisée. Le signe pornographique devient synonyme de la reproductibilité même des messages, des contenus et des images dans sa dissémination maximale. Un double alignement s'opère : du processus sur le contenu suivant le motif de l'obscénité ; du contenu sur le processus, suivant le motif de la diffusion-dilution. La langue anglaise et le jargon américain parlent dans ce dernier cas de « *spreadability* »¹.

Le « *spread* », c'est à la fois l'écartement et la dissémination. Le pornographique aboutit à cette rencontre entre l'absolu du motif de la captation de l'autre et l'absolu de la dispersion des regards. Le *spread* dit bien alors la double hélice fondamentale d'un processus communicationnel tour à tour tout centripète et tout centrifuge. La pulsion scopique s'engouffre dans l'écartement du dispositif

graphique premier (ce sont, de manière paradigmatique, les jambes du modèle déplié en pages centrales selon le principe de la fameuse double page qui devient « *poster* »), d'un côté ; la dilution des images dans une « pulsion bolique² » de l'autre.

De sorte que, dans un processus axiologique en voie de complexification, tout est apte à devenir « pornographique », si tant que l'on veuille décrire l'ouverture maximale d'un contenu vers un public. De la confidentialité à la massivité, le pornographique retrace une histoire des conceptions communicationnelles de l'accès massifié et maximalisé au *graphique*. Dans notre société de l'écran, de la massification, du spectacle, et maintenant de la « viralité », des algorithmes et de la transparence, la pornographie se consolide comme le réservoir de discours possibles sur le monde, ses exaltations et ses dérives. Le pornographique est, non plus seulement, un *topos*, mais également une topique, soit cette réserve de motifs d'indignation ou d'éloge tout faits, à disposition. Taxer un phénomène de *pornographique*, c'est à la fois le stigmatiser et, potentiellement, l'élire au nom de son efficacité, c'est-à-dire sa capacité optimisée à produire des effets, à toucher des masses, à être perçu et connu par tous.

Ouvertures sur une topique

Si la topique pornographique continue de recouvrir un motif traditionnel de l'obscénité, de la cruauté et de la vulgarité, elle connaît progressivement un élargissement sémantique relativement à l'idée d'une totalité, d'une ubiquité ou d'une exhaustivité combinatoire. Avec l'argument pornographique, une tension s'opère vers la systématité et le quadrillage d'un objet social, politique ou sociétal qui se met à prendre toute la place et toute la lumière symboliques³.

2. Par « pulsion bolique », nous désignons, en complément de la fameuse « pulsion scopique » freudienne, le mouvement fondamental qui consiste à contrôler un espace par l'envoi, la dispersion et la dissémination d'un ou de plusieurs message(s).

3. Il suffirait de citer deux essais récents, l'un d'Alain BADIOU, *Pornographie du temps présent*, Paris, Fayard, 2013 et

1. Cf. Henry JENKINS, Sam FORD et Joshua GREEN, *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press, 2013.

C'est pourquoi, dans le pire des cas, nous avons pu ainsi entendre parler de « pornographie mémorielle » à propos de la commémoration de la Shoah. Dans le moins grave des cas, c'est tout spectacle médiatique qui peut être comparé à de la pornographie (même si cela se produit le plus souvent dans le cas de la télévision et, notamment, de la télé-réalité). De même, c'est le marketing en tant que fabrication du désir tout fait, prêt à consommer (ou à manipuler) qui est l'objet d'une stigmatisation en termes pornographiques, quitte à rejouer en plus cru le motif « érotique » de la théorie marcusienne de la « société de consommation¹ ».

À l'inverse, les qualités associées de systématisme, de quadrillage, de totalité et de déhiscence, enrichissent en la retournant² la topique. Elles annoncent une tendance rhétorique qui consiste à *pornographiser* toute une série de phénomènes culturels, médiatiques ou sociaux, notamment en vertu de leur capacité à faire rupture, ou à faire « disruption », comme s'emploient à le dire les promoteurs d'une esthétisation des expériences de tous les jours, notamment marchandes. À cet égard, une étude passionnante reste à faire qui consisterait à explorer comment un certain nombre de représentations (avant tout cinématographiques, artistiques et publicitaires) se sont adjoints les ressources valorisées de ce qu'il faudrait dès lors appeler une *pornématique*.

Comme premier horizon d'investigation, il conviendrait ici d'évoquer le cas typique de notre cinéma d'art et d'essai contemporain, qui ne cesse d'importer en les radicalisant des « pornèmes ». Par principe de retour à un effet davantage « esthésique » qu'« esthétique », il s'agit en quelque sorte pour les réalisateurs le plus souvent « indépendants » de remotiver la dimension spectaculaire d'un cinéma des premiers temps (ou « *Early Cinema* ») qui s'inscrit précisément dans la lignée des « *freaks shows* », des *sideshow*s et, au-delà, des « attractions » mises en scène et en exposition de la manière la plus triviale et la plus mondaine.

Dans le même champ des catégories cinématographiques, on pourrait citer l'exemple du sous-genre horrifique qui s'est progressivement fait appeler au cours des années 2000 « *torture porn* » précisément parce qu'il opère cette double polarisation axiologique et pragmatique.

Mais de manière bien plus significative encore, tout le courant dit « porno chic » consiste à tenter la jonction entre le champ culturel de l'art contemporain, le champ économique de la mode et l'imagier pornographique des perversions esthétisées des manuels sexologiques à la Krafft-Ebing : sado-masochisme, pédophilie, urolagnie ou, de manière encore plus fréquente, zoophilie. Historiquement, il est alors intéressant de rappeler l'origine de l'appellation « porno chic », qui, comme celle de « bobo », trouve son étymologie sociale aux États-Unis. Tout part, en effet, de la sortie et de la projection de *Deep Throat* qui fait événement et rupture en 1972, au point que toute la société aisée, branchée et cultivée de l'Amérique des grandes villes se précipite dans les salles pour voir le « phénomène » à la fois cinématographique et social de la « gorge profonde », dont l'engouement rappelle là encore l'attraction des hystéries scénographiées de Charcot. C'est un article du *Herald Tribune* publié alors qui popularisera l'appellation, vouée au succès que l'on sait, de « porno chic ». La valorisation de l'excitation optique de la fin du xx^e siècle est alors à mettre en perspective avec la tendance de la fin du xix^e siècle à mêler le haut et le bas ; c'est en effet au tournant du siècle que naît l'appellation de « bohème de chic » qui consonne de manière significative avec celle des « bohèmes bourgeois » et du « porno chic ». L'une des figures naturelles de la topique sociale du porno est l'oxymore, qui rejoue cette passion esthétique première pour l'« encanaillement ».

OLIVIER AÏM

¹Autre de Dany-Robert DUFOUR, *La Cité perverse : Libéralisme et pornographie*, Paris, Denoël, 2009.

¹. Cf. Herbert MARCUSE, *Eros et civilisation*, J. G. Nény et B. Fraenkel (trad.), Paris, Minuit, 1963.

². Et en l'*artialisant*.

Répondre le doux nectar

DÉSIR DE SOUILLURE ET DISSOLUTION DE LA FIGURE

L'industrie du désir est particulièrement prolifique et créative pour éveiller la curiosité de nos regards, pour susciter une excitation en nous donnant l'illusion de toucher des fantasmes dérobés. Afin de tenir en éveil notre appétit d'obscénité, la pornographie va s'investir dans une surenchère d'images présentant parfois d'étranges performances. Mais avant tout, il faut préciser que la majorité des sites pornographiques que nous pouvons consulter actuellement sur internet propose des images qui sont faites par des hommes hétérosexuels pour le plaisir d'hommes également hétérosexuels. Aujourd'hui, bien que la pornographie s'ouvre sur d'autres sexualités, elle reste encore très hétéro-normée et nous observerons donc un point de vue sur le désir masculin qui paraît être encore lié à la notion de souillure et de honte. Nous nous intéresserons particulièrement à ce que l'on appelle des éjaculations faciales.

Depuis 1990, on constate que les scénarios des vidéos pornographiques sont réduits au minimum et que les pratiques sexuelles conduisent généralement au même dénouement, c'est-à-dire que l'homme se retire juste avant de jouir pour se répandre sur le visage de sa partenaire. L'image que l'on va considérer comme le but ultime résiderait donc dans cette souillure qui trouve son fondement dans un érotisme très bataillien animant un mouvement de va-et-vient entre le vil et l'idéal. Le produit de ces éjaculations va indiquer l'apogée de l'orgasme masculin et attirer notre attention sur le sperme : substance blanchâtre et gluante, constituée d'eau (entre 80 et 90%) mélangée à des substances organiques, du fructose, des protéines, des sels, des acides aminés et de nombreux enzymes. L'éjaculation faciale, déjà évoquée par le Marquis de Sade dans *La philosophie dans le boudoir*, va apparaître comme une pratique dégradante mais aussi instructive... Dans le quatrième dialogue, Dolmancé donne ces recommandations à la jeune fille :

Il faut que le sein et le visage de votre amie soient inondés [...] ; il faut qu'il lui décharge ce qui s'appelle au nez [...]. Eugénie, livrez votre imagination toute entière aux derniers écarts du libertinage ; songez que vous allez en voir les beaux mystères s'opérer sous vos yeux¹.

Il faudrait donc être au plus près pour observer ce miracle par giclées. Actuellement, l'industrie pornographique va chercher à exhiber les mystères de l'orgasme masculin en rendant visible ces éjaculations sur la face des femmes. L'éjaculation faciale va ainsi devenir un passage obligé qui prend parfois des dimensions ahurissantes comme nous le verrons à travers la pratique japonaise du *bukkake* où plusieurs hommes répandent leur semence en se masturbant au dessus du visage de leur partenaire. Nous tenterons de comprendre ici ces pratiques masturbatoires : comment l'orgasme devient souillure en produisant une dissolution absolue de la figure. Nous observerons également cette volonté d'exposer l'intimité des corps à travers l'œuvre de l'artiste contemporain Philippe Meste de manière à mettre en évidence les obsessions liées aux images pornographiques.

Un désir de souillure

Dans les images qui nous préoccupent pour cette étude, le sexe se charge négativement et peut se rapprocher de l'étymologie latine du terme « obscène » qui a une racine double et complexe². On relève en effet deux termes d'origine latine qui sont *obscenitas* et *obscenus*. Le nom commun *obscenitas* (atis) indique l'indécence attachée principalement aux parties viriles, aux organes de la génération et l'adjectif *obscenus* (a, um) signifie en

1. Sade, *La Philosophie dans le Boudoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 138.

2. D'après le dictionnaire Latin Français, *Le Grand Gaffiot*, Paris, Hachette, 2000.

premier lieu ce qui est de mauvais augure, sinistre, funeste et fatal. Mais l'*obscenus* peut également définir ce qui est sale, dégoûtant, hideux puisque sa version nominative, *obscena*, désigne les excréments. Cette idée d'un sexe sale s'est en partie fondée sur la proximité du sexe et des organes de sécrétion urinaire et anale. Elle s'est perpétuée avec l'Église, mais aussi avec la psychanalyse qui a appuyé ces préjugés reliant l'excrémentiel et les organes génitaux que Sigmund Freud présente dans *La Vie sexuelle* avec cette formule : *inter urinas et faeces*¹. Les sécrétions ou excréments sont immédiatement considérés comme étant abjects, des matières inassimilables, des déchets corporels que l'on doit rejeter loin du corps par hygiène. Dans son essai sur la notion de souillure, Mary Douglas situe ainsi les excréments par rapport au corps :

Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes dépassent les limites du corps, du fait même de leur sécrétion².

En d'autres termes, on peut aussi dire que ces matières ont traversé notre corps et sont le produit externe le plus profond de notre intimité interne. Mais en devenant visibles, ces matières suscitent le dégoût. Elles sont abjectes, du latin *abjectus*, du verbe *abjicere*, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre. Dans cette énumération de sécrétions et de déchets corporels, Mary Douglas n'évoque pas l'éjaculation et le sperme. Pourtant, on note que la précieuse semence est également considérée comme une souillure à partir du moment où elle se répand hors du corps et devient visible. Nous utilisons d'ailleurs le terme de souillure nocturne pour évoquer l'éjaculation incontrôlée et produite lors du sommeil. Mais si le sperme versé peut sembler être une matière

méprisable, c'est aussi parce qu'il évoque un geste masturbatoire qui paraît contraire à la morale.

Un produit de la masturbation

La masturbation est particulièrement mal vue à travers la morale chrétienne qui la condamne et qui l'a longtemps diabolisée en inventant toutes sortes de conséquences dramatiques comme la surdité, l'asthme, l'épilepsie, la stérilité... Pourtant, la masturbation ne renvoie pas directement à une interdiction religieuse mais plutôt à l'interprétation que l'on fit du passage d'Onan dans la Genèse. L'histoire d'Onan fut utilisée et interprétée en mêlant une peur profane de la dépense séminale à une condamnation chrétienne. Elle dit qu'Onan, à la mort de son frère Er, devait épouser sa femme selon une ancienne loi des Égyptiens et des Phéniciens. Il devait « susciter des enfants à son frère » mais selon la même loi, le premier enfant devait porter le nom du défunt frère. Onan, détestant la mémoire d'Er, refusa d'avoir des enfants avec sa veuve et jeta sa semence à terre :

Onan savait que la descendance ne serait pas à lui ; aussi, lorsqu'il allait vers la femme de son frère, il se souillait à terre, pour ne pas donner descendance à son frère³.

La souillure est donc à nouveau investie pour parler de cette semence que l'on ne dépose pas à l'intérieur du vagin mais que l'on jette à terre, loin de son corps, comme une ordure ordinaire. La Bible ne nous donne pas plus de détails, elle ne nous dit pas si Onan préférerait se masturber plutôt qu'honorer cette femme ou s'il se retirait au dernier moment pour éjaculer à l'extérieur du corps. Quoiqu'il en soit, Onan fut condamné à mort et le poids de cette condamnation semble avoir été investi par confusion à travers le terme d'onanisme.

Ce terme que l'on rattache à la masturbation fut utilisé la première fois au XVIII^e siècle, vers 1712, dans le traité de John Martin intitulé *Onania*.

3. *Bible Osty*, Paris, Seuil, 1983, chapitre 38, verset 9.

1. Sigmund FREUD écrit : « l'excrémentiel est bien trop intimement et inséparablement lié avec le sexuel, la situation des organes génitaux – *inter urinas et faeces* – demeure le facteur déterminant immuable. » *La Vie Sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 59.

2. Mary DOUGLAS, *De La Souillure, essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La découverte & Syros, 2001, p. 137.

Ce médecin charlatan présentait alors une nouvelle (et inconnue) maladie qui était la conséquence de la masturbation. Profitablement, il proposait de coûteux remèdes pour sauver les pauvres gens de la tentation et, surtout, pour faire fortune de leur crédulité. En français le terme onanisme fut utilisé pour la première fois en 1758 dans un ouvrage du médecin Samuel-Auguste Tissot *L'onanisme, essai sur les maladies produites par la masturbation*. Mais l'onanisme ne dit pas ce qu'est la masturbation puisque cela n'envisage que la perte de matière séminale et on peut comprendre que ce geste soit considéré comme une sinistre dépense qui va à l'encontre du développement d'une société qui veut toujours être plus productive. Cette dépense peut paraître d'autant plus provocante lorsque le sperme vient se répandre de manière ostentatoire sur le visage alors que cette partie du corps est considérée comme étant la plus noble puisqu'elle regroupe nos sens et présente notre identité physique.

Une souillure portée sur le visage

Les éjaculations faciales sont devenues très courantes dans l'industrie pornographique et bien qu'elles représentent le dénouement de nombreuses vidéos X, de nombreux sites consacrent des catégories entières au sperme... Il s'agit de compiler des éjaculations faciales, certaines de ces images vidéographiques sont faites par des amateurs qui soumettent ainsi le visage de leur partenaire à l'objectif de la caméra. Au final, nous n'observons que les conclusions dégoulinantes d'une masturbation ou d'une fellation : le cadrage est resserré sur le sexe masculin et sur les visages des différentes partenaires qui vont se succéder, les unes après les autres, dans un montage vidéographique souvent grossier. Ces enregistrements séquencés se présentent, en quelque sorte, comme un journal vidéo qui collecte une série de visages féminins offerts aux verges suspendues. Ils montrent une accumulation obsessionnelle de séquences limitant les rapports à cette éjaculation faciale, présentant parfois d'étonnants ralentis sur des envolées de sperme.

Ces images évacuent donc tout ce qui a pu se passer en amont entre les partenaires et elles

exercent un étrange pouvoir de fascination que l'artiste français Philippe Meste a tenté de soustraire. Les éjaculations visibles et leurs produits répandus sur le visage des femmes a inspiré cet artiste contemporain, qui a concentré toute une partie de sa production artistique sous l'intitulé *Sex*¹. Entre 1998 et 2000, Meste a réalisé une série de photographies intitulée *Women in love* à partir d'extraits de films pornographiques qui présentent des éjaculations faciales. Dans ce travail, il photographie son écran de télévision pour capter cette image où la figure paraît être écumeuse, recouverte d'un crachat plus ou moins épais. En photographiant ces images vidéographiques, l'artiste vient fixer l'orgasme et figer ce moment d'extase afin d'en révéler « les beaux mystères ». Dans les images qu'il produit, il y a une contamination visqueuse qui attaque la figure et la forme, à laquelle il s'ajoute une trame d'écran cathodique qui brouille un peu plus l'image. L'ironie de ce titre *Women in love* ne nous présente pas les reflets d'éclats amoureux mais les traits de visages féminins qui se diluent sous nos yeux dans la matière séminale. Meste va aussi chercher à réaliser de manière indirecte des éjaculations faciales avec ces œuvres qu'il appelle des *Aquarelles*, c'est-à-dire en réalité des images extraites de magazines féminins sur lesquelles il s'est masturbé pour maculer le visage du mannequin. Le décalage qui se crée dans cette réappropriation de la photographie est multiple. D'abord l'organique vient se confronter au papier glacé, puis les traits de ces beautés froides vont peu à peu se troubler. Les *Aquarelles* de Meste nous amènent à revoir ainsi les considérations de Georges Bataille sur la souillure. Dans *L'érotisme*, ce dernier écrit :

La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. L'humanité, significative de l'interdit, est transgressée dans l'érotisme. Elle est transgressée, profanée, souillée. Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure².

1. La pratique artistique de Philippe Meste s'organise selon les chapitres suivants : *Gun, Action, Sex, Money*. Il est représenté par la galerie Philippe Jousse à Paris.

2. Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 160.

Georges Bataille évoque ici une souillure qui s'applique au corps pour le rendre désirable et former un érotisme qui confronte le vil et la beauté. Ces images publicitaires nous présentent le visage de femmes, des mannequins que l'on considère de toute beauté. Ainsi Phillippe Meste convoque sur une même surface deux mondes qui semblent s'opposer : celui de la mode et donc de la beauté aseptisée, et celui de la pornographie, c'est-à-dire de la souillure. Avec le temps, les tâches ont noirci et viennent attaquer la figure du mannequin qui paraît alors ridicule dans ces publicités où l'on vante les bienfaits cosmétiques. Mais Meste nous renvoie aussi au geste juvénile que de nombreux adolescents effectuent en secret sur les magazines de leurs mères ou les catalogues de ventes par correspondance. Il montre et expose ce que les jeunes hommes s'évertuaient à cacher, à essuyer. Il exhibe et expose au nez des spectateurs les produits de l'orgasme masculin en confondant son geste artistique à une masturbation et en reproduisant, de manière indirecte, les codes liés à l'industrie pornographique. L'artiste, souvent considéré dans nos sociétés hyper productives comme un « branleur », exulte la dépense et présente, de manière provocante, la masturbation comme le sommet de son art. Avec ses titres, Meste cherche à comparer son sperme à de l'aquarelle et les rapprochements qu'il propose viennent détourner avec ironie les *drippings* de peinture qui firent la gloire du peintre américain Jackson Pollock¹. Il confond le désir d'étaler la matière, de recouvrir par giclées une surface, une toile ou bien un visage. Ainsi l'artiste, en cherchant à nous présenter une œuvre qui porte sur elle des traces de souillure, nous conduit à observer des taches révélant une pratique masturbatoire isolée et juvénile.

1. L'artiste Paul McCARTHY a d'ailleurs réalisé une vidéo en 1995 intitulée *The Painter*, qui parodiait de manière explicite les *drippings* de Jackson Pollock, personnalité artistique considérée aux États-Unis comme la figure emblématique du peintre.

Une pratique de groupe

Or, la masturbation n'est pas toujours une pratique solitaire et il arrive parfois que des adolescents s'adonnent à d'étranges jeux dans les vestiaires, on parle par exemple du jeu de la Biscotte². Ces réunions de jeunes pubères s'inspirent probablement de la culture pornographique car depuis les années 80, la pratique du *bukkake*³ exerce une forte influence sur l'industrie du désir. Native du Japon, cette pratique du *bukkake*, dite aussi *bukkake shower*, peut se rapprocher de ce que l'on appelle des gang bangs qui regroupent plusieurs participants masculins pour une seule femme. La pratique du *bukkake* consiste à réunir un groupe d'hommes autour d'une femme à genoux se masturbant ainsi au dessus d'elle pour au final éjaculer directement sur son visage. Ils vont ainsi venir déverser leur semence les uns après les autres de manière à mêler leurs spermatozoïdes pour recouvrir complètement le visage de l'actrice ou de la modèle. Plus il y a de participants, plus le *bukkake* semble prendre de l'importance car le recouvrement de la figure sera alors presque total. L'humiliation induite par le *bukkake* a alimenté des mythes sur les origines de cette pratique et l'industrie pornographique occidentale voulait que l'on reconnaisse dans ces images un rite ancestral qui cherche à punir les femmes adultères.

En réalité, ce déplacement vers la figure de la femme peut surtout s'expliquer par le fait que l'on cherchait dans les années 80 à détourner les règles de bienséance, venues de l'occident, qui empêchaient de photographier directement le sexe. Celui-ci n'avait pourtant pas si mauvaise réputation au Japon puisqu'il y est considéré comme vital et sacré. Dans les textes anciens qui présentent les mythes fondateurs du Japon, on trouve *Le Ko Ji Ki*⁴ (712 après J-C) où le commencement du monde prend forme avec le couple Izanami et

2. Pratique qui réunit des adolescents pour éjaculer sur une biscotte.

3. Ce terme de *bukkake* provient du verbe japonais *bukkakeru* qui signifie « éclabousser d'eau » ; il désigne aussi un plat de nouilles.

4. *Le Ko Ji Ki* présente la chronique de faits anciens. Ces textes sont considérés comme les plus anciens du Japon et ils ont inspiré de nombreuses croyances du shintoïsme.

Izanaki, mais sans notion de péché¹. On note un important écart culturel qui produit des différences fondamentales par rapport à nos considérations occidentales sur l'érotisme puisqu'au Japon, le fruit défendu ne se trouve pas au niveau des parties génitales, il semble au contraire se fonder dans la pudeur des sentiments et des émois. Si le *bukkake* suscite une fascination, c'est plus probablement parce qu'il cadre le visage et touche justement le miroir des émotions. L'intérêt de ces images vidéographiques ou photographiques semble provenir de la gêne que la femme ressent et exprime par des grimaces, des mouvements de dégoût, des cris de surprise ou des rires révélant son malaise. Les cadrages sont donc généralement très resserrés sur le visage de l'actrice dont les traits paraissent comme se dissoudre dans l'opalescence du sperme accumulé. Les hommes qui participent à cette étrange mise en scène apparaissent très peu à l'écran, on n'aperçoit au final que leur verge et leur orgasme de manière plus insistante. L'engouement de l'industrie pornographique occidentale pour le *bukkake* réside en partie dans l'humiliation et dans la performance liées au nombre souvent spectaculaire de participants qui mêlent leurs semences dans l'anonymat.

Ce mélange de liquide séminal va inspirer à Philippe Meste une œuvre démesurée qui met en évidence cet exploit masturbatoire. Entre 2004 et 2007, Meste a cherché à récolter un mètre cube de sperme pour réaliser une œuvre intitulée *Sperm-cube*, pour ne rassembler que le produit de ces éjaculations anonymes. La trace de la masturbation n'est plus un détail dans l'image, une tâche pour ses *Aquarelles*, mais devient plutôt un véritable monument contenant un système de réfrigération. Pour ériger ce monument, un appel au liquide

séminal a été fait sur internet². Il était demandé à tous les internautes mâles qui le souhaitaient d'offrir leur semence afin que celle-ci se mêle à d'autres et forme au final un mètre cube de sperme. Un kit était alors envoyé avec un petit tube en plastique transparent pour récupérer les produits de la masturbation. Le projet semble être resté en suspens mais le concept est toujours actif. Ces éjaculations en dehors d'un but de procréation tentent de frôler les records et elles provoquent indirectement les banques du sperme qui voient dans le liquide séminal un bien précieux, une semence qui peut apporter la vie. Ici, *que nenni* de la vie, de la descendance, car le gaspillage semble être le seul but du cube de sperme. L'éjaculation ainsi répandue rejoint d'une certaine manière les réflexions de Georges Bataille dans « La notion de dépense », initialement publiée dans la *Critique Sociale* (n°7), en janvier 1933. L'auteur y explique que la dépense jouait un rôle important dans diverses sociétés et fondait de nombreux rituels religieux et d'échanges. Il écrit :

Les cultes exigent un gaspillage sanglant d'hommes et d'animaux de sacrifice. Le sacrifice n'est autre, au sens étymologique du mot, que la production de choses sacrées. Dès l'abord, il apparaît que les choses sacrées sont constituées par une opération de perte³.

Avec son cube de sperme, Meste ne met personne à mort mais son projet peut se rapprocher indirectement d'un sacrifice puisqu'il attaque une source vitale : la semence. Ainsi réunis, les produits de toutes ces éjaculations peuvent être compris comme une dépense troublante car elle touche l'importance qu'évoque ce liquide afin de provoquer cette impression de sacrilège. Meste semble vouloir s'approcher du sacré seulement

1. Voir à ce sujet l'ouvrage de Théo Lésoualc'h, *Erotique du Japon*, Paris, Henri Veyrier, 1978. On apprend entre-autres dans cet ouvrage qu'au Japon les organes génitaux, vulve et phallus sont des éléments sacrés que l'on vénère dans des sanctuaires pour favoriser la fertilité et la puissance vitale. Par exemple le sanctuaire de Tagata, mais aussi le sanctuaire phallique qui dépend du temple bouddhique d'Ohana-san dans l'île de Shikoku (où des femmes portent encore des offrandes au phallus de pierre). Voir aussi le livre d'Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au japon*, Paris, Albin Michel, 2006.

2. Sur le site de l'artiste, <www.spermcube.org>, on trouvait encore cet appel actif en août 2008 : « Spermcube, c'est... réunir un mètre cube de sperme préservé et congelé dans un cube transparent. Une œuvre collective internationale, ouverte à tous, universelle. PARTICIPEZ ! ». Actuellement son site n'active plus le lien vers le Spermcube et ce projet apparaît dans les archives de l'artiste, dans les projets réalisés.

3. Georges BATAILLE, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 29.

pour pouvoir l'attaquer, la matière séminale est alors présente comme le gage d'une réalité défiée. Cette réalisation peut déstabiliser, voire même choquer, et le mélange qui se fait entre toutes ces semences provoque un malaise qui porte en lui les règles obscures des combinaisons monstrueuses. Sur son site, Mihnea Mircan exprime un des aspects de ce projet en ces termes :

Le *spermcube* contient toutes les possibilités de vie, toutes les figures possibles réunies les unes sur les autres dans une agglomération déconcertante, sans historiques personnels, ou avec leur propre entrelacement chaotique comme possible *background*, une machine célibataire bio politiquement incorrecte génératrice d'anonymat, de vie indifférenciée et impuissante¹.

L'obscénité d'un tel volume de sperme peut nous renvoyer au mauvais augure de la racine *obscenus*, aux peurs et aux horreurs qui peuvent découler de cette importante dépense vitale. Meste détourne l'aspect sacré de la matière séminale, il produit une forme de sacrilège en présentant la plus grande impuissance à procréer. L'art n'est plus seulement une dépense symbolique, il se combine à une dépense organique, mettant ainsi le corps et la pornographie au centre d'étranges projets qui évacuent toute notion de désir sexuel. C'est-à-dire que, contrairement à l'industrie du désir, le projet n'est pas de susciter chez celui qui regarde une excitation physique mais au contraire, d'animer un mouvement de répulsion. Cette volonté de provoquer celui qui regarde semble d'autant plus évidente dans l'installation *Miroir* que Meste réalise en 2001. Sur ces surfaces réfléchissantes nous remarquons des traces, d'épaisses éclaboussures qui entachent ces miroirs et, en se rapprochant des cartels nous apprenons qu'il s'agit bien de traces masturbatoires. Si ces giclées peuvent encore nous évoquer, de manière maladroitement pictural, elles viennent aussi s'apposer indirectement sur le reflet du visage de celui qui regarde. Le spectateur semble alors piégé par sa

propre volonté de voir ce qui fait l'œuvre, de se voir à travers le produit de ces éjaculations. L'abjection se mêle ainsi à la curiosité fondant insidieusement le projet artistique dans des fantasmes véhiculés par l'industrie pornographique.

Pour finir

En attachant un peu d'attention à l'industrie pornographique, on remarque que celle-ci est beaucoup plus créative qu'elle n'y paraît car elle tente de renouveler notre curiosité envers les tabous du sexe et du corps afin d'aiguiser un désir ému. La pornographie continue à nous interroger et à inspirer des artistes car elle maintient une évolution formelle avec des glissements qui s'opèrent entre les images : les pénétrations cadrées au plus près, les vulves ouvertes s'éclipsent pour nous conduire vers d'autres accès au plaisir. La vulnérabilité des orifices qu'évoque Mary Douglas dans son essai *De la Souillure* alimente la pornographie qui s'amuse ainsi à confondre de manière symbolique les percées du corps : le sexe, l'anus, la bouche, les narines, les yeux... L'industrie pornographique tente de pénétrer de tous côtés les corps comme pour accéder à cet intérieur caché, à notre corps organique, à nos substances et nos sécrétions.

Mais où réside l'intimité ? Ce sperme ainsi répandu donne à voir une intimité du corps, celle qui s'expose en dehors du sexe masculin et féminin pour n'être que matière et dépense. L'amoncellement des matières séminales au cours du *bukkake* provoque un dégoût qui peut s'appréhender de manière morale mais aussi physique. La dépense que représentent ces semences répandues et mêlées peut déranger nos principes moraux mais il s'ajoute à cela, la consistance de ce cataplasme visqueux. Dans le *bukkake*, la figure de la femme n'est pas seulement souillée, son visage est comme absorbé par ce magma dégoulinant et ses traits paraissent ainsi fondre devant la caméra et sous les charges des éjaculations successives. Dans ces images, l'industrie pornographique joue avec des matières qui peuvent paraître sacrées comme pour mettre en évidence l'aspect sacrificiel qui émane de ces étranges mises en scène où l'on attaque la dignité des femmes.

1. Mihnea MIRCAN, <<http://www.jousse-entreprise.com/contemporary-art.php?texts=true&id=37&PHPSESSID=b3dada425a6dc77c8f16fd339c70bode>>, traduit par Emily KING, consulté le 30 mai 2013.

Bien que les origines du *bukkake* ne relèvent pas du rite, nous ne pouvons pas écarter l'image symbolique d'une lapidation masturbatoire, mais celle-ci résonne seulement à travers un érotisme occidental fondé sur la honte et la soumission. La puissance érotique de la souillure est donc renouvelée à travers ces pratiques exotiques bien qu'elles ne suivent pas exactement les mêmes mécanismes de fascination pour l'abjection. Alors que la pornographie occidentale paraît blasée des exhibitions des orifices et des profondes pénétrations, la pratique du *bukkake* éveille une nouvelle fascination qui réactualise notre désir d'abjection. Julia Kristeva explique ainsi le trouble continu de nos désirs dans son livre *Pouvoirs de l'horreur* avec ces termes :

Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes contre ce qui menace et paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable [...] ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette [...]. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui¹.

Dans le mouvement produit par cette attraction et cette répulsion, viennent se fonder des fantasmes ambivalents qui désirent les femmes pour mieux les salir et les maîtriser à terre. Ainsi, d'autres catégories plus *hard* de l'industrie pornographique vont jusqu'à proposer des pratiques scatologiques qui reconduisent la souillure sous les intitulés de *Golden Shower* et de *Brownlovers*. Le corps se donne *in substantia* à l'autre et convoque d'autres fantasmes qui relèveraient alors plus du fétichisme que de la stricte humiliation. La mécanique érotique n'est finalement pas si figée dans des codes culturels, ses rouages se déplacent sans cesse pour se réinventer à travers de nouvelles images pornographiques et créer de faux rituels amoureux.

Céline CADAUREILLE

1. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 150.

Frontières du visible

LES CONTRADICTIONS DU PORNO

Pour bien faire ce boulot, il faut être multiple.
(R. Siffredi)

1. Au début de l'année 2012 est sorti dans les salles françaises *Il n'y a pas de rapport sexuel*, de Raphaël Siboni, jeune artiste parisien issu du monde du documentaire et des arts plastiques. L'œuvre est constituée de séquences de *making of* tournées sur les plateaux des films d'Hervé Pierre-Gustave, dit HPG, réalisateur, producteur et acteur de films pornographiques. Dans *HPG, autobiographie d'un bardeur* (2002), Pierre-Gustave raconte qu'au début de sa carrière il aimait se rendre dans les cabines des sex-shops de la rue Saint-Denis pour se masturber en regardant les premiers films qu'il avait lui-même tournés¹ ; une fois la consécration survenue, HPG a dû trouver plus satisfaisant de se regarder filmer. Pendant dix ans environ il a placé dans un coin de son bureau une caméra posée sur un trépied, qu'il allumait au début de chaque séance de travail. Quand le producteur Thierry Lounas a appris l'existence de ces archives – des centaines et des centaines d'heures de tournage – il a proposé à Siboni de sélectionner et de rassembler les morceaux les plus intéressants. S'il est vrai, comme le soutenait André Bazin, que le porno néglige les possibilités d'abstraction du langage cinématographique, virant ainsi trop souvent au documentaire², alors *Il n'y a pas de rapport sexuel* constitue le point de départ idéal pour une réflexion critique sur la pornographie : tout en présentant un caractère documentaire très marqué, il donne une large place au hors-champ. Le film est en effet centré principalement sur ce qui se produit dans les coulisses d'un *hard* : la préparation du plateau, le choix et le cos-

tume des acteurs, les pauses et commentaires entre deux prises, les photos et les trucages. Mais on y trouve aussi des extraits des films eux-mêmes, en particulier lorsque HPG – l'acteur – entre en scène.

Il n'y a pas de rapport sexuel est donc une œuvre de montage structurée comme un film sur le film, ou plus exactement comme un film sur le film porno ; en cela il rappelle, par certains côtés, *Change pas de main*, porno tourné en 1975 par un réalisateur « normal », Paul Vecchiali. Pour le spectateur, le voyeurisme est double – et devient triple au cinéma : l'œuvre d'un auteur au style extrêmement dynamique, HPG, est filtrée par la sensibilité aseptisée et *arty* de Siboni. Tout au long du film coexistent deux esthétiques opposées, la brutalité du « X » et la sécheresse de l'art contemporain ; deux regards différents portés sur le réel, dans un contexte – celui de la mise en scène pornographique – qui se nourrit de réalité en vertu même des conventions du genre³.

2. HPG a plusieurs fois déclaré qu'il considérait *L'Empire des sens* comme un modèle structurel privilégié : selon lui, le film d'Ōshima fonctionne aussi bien « au niveau masturbatoire⁴ » qu'au niveau artistique et philosophique. En d'autres occasions il a expliqué que la force du langage pornographique réside pour lui dans les sensations fortes et contradictoires qui surgissent durant les prises : un mélange détonant et bouleversant de sentiments qui peuvent parfois être

3. « L'important, dans ce cinéma, est que l'on voie bien l'acte sexuel réel » (Brigitte Lahaie : « J'ai tourné jusqu'à vingt-cinq films par an. » Entretien par Laurence Allard, dans *CinémaAction*, n° 59, 1991, p. 103) ; « Ce que je veux voir et faire voir dans un film porno, n'est que du "sexe vrai" » (Rocco SIFFREDI, *Rocco raconte Rocco. L'histoire de ma vie*, Dijon, Pascal Petiot Éd., 2006, p. 114).

4. HPG, *Autobiographie d'un bardeur*, op. cit., p. 128.

1. HPG, *Autobiographie d'un bardeur. Entretiens avec Stéphane Bon et Karine Durance*, Paris, Hachette, 2002, p. 58.

2. André BAZIN, « En marge de "L'érotisme au cinéma" » (1957), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, p. 255.

douloureux¹. Ce qui frappe le plus, dans *Il n'y a pas de rapport sexuel*, est précisément la richesse des niveaux et des registres – richesse d'autant plus surprenante que le film a été réalisé presque entièrement dans les 31m² qui composent l'appartement de HPG, non loin de la place de la République à Paris.

À un premier niveau, le film constitue une critique efficace, parce que technique et non moralisante, de la rhétorique du porno, et surtout de ce sous-genre dont HPG a fait sa spécialité : le porno amateur, ou *pro-am* (entre professionnalisme et amateurisme), ou encore *gonzo*, dont la caractéristique est le point de vue subjectif et l'implication du réalisateur dans l'action. Pour obtenir un « effet amateur » convaincant, il convient que les protagonistes fassent semblant d'être de simples dilettantes, et non des acteurs porno consommés. Ce qui compte, dans ce sous-genre, est moins la qualité technique de la *performance* que l'effet de réel, la démocratisation du sexe (« La poésie doit être faite par tous² ») et surtout l'identification du spectateur. Le point de vue strictement subjectif et le décor domestique visent en effet à impliquer directement le spectateur dans l'action. Par ailleurs, les conventions du genre prévoient que l'acteur donne l'impression de faire l'amour directement avec l'objectif de la caméra, autrement dit avec les yeux du spectateur. Si le plaisir de la pornographie repose psychanalytiquement sur l'échange de regards entre spectateur et acteur, c'est-à-dire sur la pulsion scopique³, le *gonzo* en représente l'apothéose, parce que le

regard du spectateur et celui de l'acteur coïncident – et c'est sans doute pour cette raison que, très rapidement, le *gonzo* est devenu le langage hégémonique du *hard*. Par ailleurs, si la pornographie dans son ensemble repose sur le rêve d'un réalisme intégral, au croisement entre proximité du fantasme et « passion du vrai », dans le *gonzo* ce rêve se sublime en un manifeste poétique bien précis, qui est aussi un stratagème de production⁴ : les moyens sont réduits, la scénographie inexistante, les mouvements de caméra rapides, désincarnés et concentrés sur le sexe, au détriment de l'intrigue (déjà ténue dans la pornographie traditionnelle, celle-ci est largement sacrifiée voire annulée dans l'« amateur », afin de réduire aussi bien les dépenses de production que l'épaisseur de la fiction). En fin de compte, comme beaucoup de *gonzo*, les films de HPG ressemblent moins au cinéma traditionnel qu'au documentaire ou au reportage : du point de vue technique c'est la prise « légère » du reportage (et de la photographie de plateau) qui est privilégiée, conformément du reste à un désir déjà latent dans la pornographie traditionnelle, attirée par le zoom et le cadrage serré. En ce sens, l'« amateur » prétend réaliser au mieux les vieux fantasmes réalistes du porno : la prise directe, la transparence, la visibilité intégrale. Et pourtant, tout en s'y soumettant dans les faits, *Il n'y a pas de rapport sexuel* démystifie précisément ces présupposés théoriques : le centre du film est occupé par l'écart entre l'« effet de réel », pris en charge par l'exhibition sexuelle, et l'artificialité de la mise en scène et du plaisir lui-même. Le réalisme « amateur », apparemment cal-

1. *Ibid.*, p. 136.

2. LAUTRÉAMONT, « Poésies II », dans *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938, p. 327.

3. « J'avancerai la thèse suivante – assurément, dans le tableau, toujours se manifeste quelque chose du regard. Le peintre le sait bien, dont la morale, la recherche, la quête, l'exercice, est vraiment, qu'il s'y tienne ou qu'il en varie, la sélection d'un certain mode de regard. [...] Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi : – Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça. Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture ». Jacques LACAN, *Séminaires. Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), J.-A. Miller (éd.), Paris, Seuil, 1973, p. 93.

4. « Le *gonzo* a changé le porno au même titre que le *reality show* a changé la télévision : la façon de voir un produit confectionné en série à l'intérieur d'un téléviseur se transforme, dans les deux cas, en un mirage accessible dont le spectateur se sent acteur, car l'image joue simultanément sur le côté voyeuriste et le penchant exhibitionniste, contradiction typique de l'évolution moderne du public télévisuel. [...] Le *gonzo* a progressivement favorisé le développement du genre "all sex" qui, au cours des deux trois dernières années, est devenu le genre le plus regardé dans ce domaine. [...] Cette technique est, d'un certain côté, absolument géniale et exploite à fond, au maximum des possibilités, l'identification cathartique. Mais d'un autre, en ayant réduit au minimum les coûts de production, n'importe qui s'est mis à être producteur ». R. SIFFREDI, *Rocco raconte Rocco. L'histoire de ma vie, op. cit.*, p. 106.

qué sur les normes d'un vérisme intégral, se révèle non moins opaque et fictif que celui de n'importe quel autre cinéma, pornographie traditionnelle comprise¹.

3. Dénoncer l'impossibilité du partage entre vrai et fictif ne constitue certes pas une grande nouveauté, quand on parle d'esthétique contemporaine, en tout cas depuis Baudrillard. Par ailleurs c'est le cinéma tout entier, et non seulement le genre pornographique, qui demande au spectateur de céder à l'illusion de la transparence, à l'impression de la « réalité » du fantasme. Mais il ne faut pas oublier que les images de la pornographie, plus que celles du cinéma et de la télévision, proposent au spectateur un pari radical, et une régression plus profonde, dont témoigne son refus de l'interdit. Si l'érotisme cinématographique a besoin de la censure, comme le souligne encore Bazin², le *hard*, par définition, ne peut la supporter. L'orgueil pornographique, qui consiste à montrer sans simulation ni lacune ce qu'il y a de plus intime et de plus caché – projet originellement libertaire, et aujourd'hui plutôt néolibéral – prend son sens et son charme dans l'idée que le sexe est devenu, du moins dans notre partie du monde, le lieu ultime de la vérité privée : « Entre chacun de nous et notre sexe, l'Occident a tendu une incessante demande de vérité [...]. La question de ce que nous sommes, une certaine pente a conduit, en quelque siècles, à la poser au sexe³. » Voilà

donc que le porno, depuis toujours « mauvais genre »⁴, se prétend lui aussi, en un sens, le plus ambitieux et le plus radical des genres : son périmètre marque la frontière du filmable, et plus généralement du visible – la limite au-delà de laquelle, sur l'écran, il n'y a plus rien à voir ; un espace pour ainsi dire sacré, où l'on ne peut pas mentir, ni non plus vraiment faire semblant. En ce sens il est compréhensible que les acteurs de cinéma traditionnel considèrent le *hard* comme un secteur à éviter à tout prix, quelque chose qui nie la valeur artisanale et peut-être même le sens de leur métier. Mais le malheur de la pornographie est aussi sa noblesse, à savoir son refus sous-jacent de la mise en scène.

Le film de Siboni nous dit que si, dans le porno, les actes sexuels sont (presque toujours) « vrais », c'est-à-dire non simulés, tout le reste est fictif. Les émotions exprimées par les acteurs, en particulier, sont factices et codifiées. La vérité, prosaïque, affleure dans les longs temps morts des changements de scène, dans les moments où l'on improvise une intrigue improbable, dans les castings qui précèdent les prises ou dans les discussions qui suivent ; ou encore, sans solution de continuité, dans les interruptions entre un clap et l'autre, ou à l'intérieur d'une même prise. C'est là surtout qu'éclatent au grand jour l'indifférence, l'ennui, parfois l'exaspération des acteurs et du réalisateur, contraints de jouer dans une farce à laquelle ils sont les premiers à ne pas croire, et dont ils s'éloignent, souvent en bâillant, dès que la caméra s'éteint. Ainsi, dans le film de Siboni, la pornographie se dévoile non seulement comme pur « effet de réel » et « illusion référentielle »⁵ (et donc comme nécessaire mais fragile « sembler-vrai » tissé de détails inutiles), mais aussi comme *travail*⁶ – travail d'entreprise, résumé dans un nom

1. « L'ambiguïté, dans le *gonzo*, ne repose pas sur la complication d'une situation simple, mais, au contraire, sur une exagération de sa simplification. Une salle, un canapé, une ou plusieurs starlettes, un ou plusieurs hommes. Tout le monde est déjà nu, ou presque. Parce qu'elle est exagérée, toutefois, cette simplification témoigne de ce que le *gonzo* n'est pas plus réaliste que le cinéma pornographique traditionnel. La simplification de son dispositif ne constitue qu'une manière de déplacer l'ambiguïté de la fascination exercée par la starlette, à celle appartenant au dispositif lui-même ». Laurent DE SUTTER, *Pornostars. Fragments d'une métaphysique du X*, Paris, La Musardine, 2007, p. 75.

2. « Cette idée géniale [la fameuse scène de Marilyn Monroe sur la grille du métro dans *Sept ans de réflexion*] ne pouvait naître que dans le cadre d'un cinéma possédant une longue, une riche, une byzantine culture de la censure ». A. BAZIN, « En marge de "L'érotisme au cinéma" », *art. cit.*, p. 252.

3. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La volonté de*

savoir, Paris, Gallimard 1977, p. 102.

4. L. DE SUTTER, « Abrégés du désir. Réflexions sur le corps porno », dans *Pylônes*, n° 3, 2004, p. 199 *et suiv.*

5. Roland Barthes, « L'effet de réel » (1968), dans *Œuvres complètes*, É. Marty (éd.), t. II, Paris, Seuil, 2002, p. 484.

6. « Le hardeur professionnel, c'est la cheville ouvrière d'une industrie de production. Je ne confonds pas mon travail avec celui d'un petit micheton de luxe qui se permet de sélectionner ». « Bang-bang : "Nous sommes en France une quinzaine de hardeurs" ». Entretien par Denis Banz, dans *Cinéma.Action*, n° 59, 1991, p. 96.

qui ressemble à une marque (HPG) ; un travail usant, qui marque les corps des acteurs en les alourdissant et en les vieillissant.

L'intérêt que porte le film à la « machine » du porno et à l'artificialité de ses produits explique entre autres pourquoi il insiste tant sur ce que l'on pourrait appeler les « trucs du métier ». Le visage extasié d'une actrice qui gémit est filmé en gros plan par HPG, mais la caméra fixée sur ses épaules cadre la femme en plan moyen et nous montre qu'elle est assise sur une chaise, tandis que son partenaire, debout, tape dans ses mains pour feindre une déculottée qui en réalité n'a pas lieu. Même l'orgasme masculin, que le porno exhibe habituellement comme preuve suprême de réalisme, peut être simulé, ou du moins retouché, grâce à un tube de crème de lait : c'est ce qui se produit à un certain moment du film, au cours d'un *gang bang* émaillé de commentaires techniques de la part des protagonistes et de leurs partenaires. Le moment qui, plus que tout autre, devrait valider le statut réaliste et la nature hédoniste (eudémoniste ?) du porno est précisément celui qui est défiguré par l'artifice et la lassitude : la brutale franchise du *gonzo*, sa simplification sémiotique radicale se révèle le produit d'une élaboration formelle qui est aussi une trahison du pacte de vision passé avec le spectateur.

Il est dommage que la pornographie se soustraie si souvent à la radicalité de son défi au réel pour redevenir seulement « cinéma ». On sait que les figurants du *hard*, payés à la scène, reçoivent seulement la moitié de leur salaire lorsqu'ils doivent jouer dans des scènes sans sexe : même la grille tarifaire du genre confirme que ses protagonistes ne sont pas et ne doivent pas se comporter en acteurs au sens propre. Alors que le cinéma d'auteur connaît et valorise, quand il le peut, les potentialités de l'acteur non professionnel, la pornographie tend à dilapider avec une déconcertante facilité cette ressource extraordinaire que constituent des corps qui ne savent pas « jouer » mais seulement « être » – du moins en théorie. Au début du film de Siboni, certains des acteurs porno que l'on verra ensuite en action se montrent à la caméra en exposant à côté de leurs visages en gros plan leur carte d'identité : on peut certes y voir un clin d'œil à la déontologie du *hard* (soumis à l'interdiction d'employer des mineurs)

mais il s'agit aussi, sans doute, d'une revendication stylistique liée à une sorte d'« orgueil de genre » – comme pour prévenir le spectateur : « les protagonistes de ce film sont des *personnes*, non des *personnages* ». Du point de vue formel, le principal échec du porno dérive alors de sa tendance à assigner aux protagonistes des fantasmes sexuels qui ne sont pas les leurs, ou qui ne sont pas les leurs au moment où ils doivent les jouer. Peut-être faudrait-il faire comme Jean-Daniel Cadinet, l'un des rares réalisateurs *hard* qui ait pour habitude de permettre aux acteurs (non toujours professionnels, dans son cas), de se choisir entre eux, au moment où ils se rencontrent sur le set. Peut-être faudrait-il vraiment solliciter, de la part des acteurs porno, non une interprétation ou même une transformation, mais « une forme très particulière et très impalpable d'incarnation » : une ontologie, et non une esthétique¹.

Il reste qu'une part non négligeable du film de Siboni démontre l'échec de cette tentative d'incarnation, en insistant sur ses ratés. Fatigué et couvert de sueur, Storm n'est nullement heureux à l'idée de plaquer au sol sa partenaire, comme le voudrait la dramaturgie de la scène : « C'est bon, je fais ce que tu me dis, mais tu ne peux pas me demander en plus d'être content ». Le timide Puceau, débutant et hétéro actif, n'a aucune envie d'être sodomisé sur le divan pour les besoins du scénario : son malaise et sa peur, sur scène comme hors-scène, constituent l'un des moments les plus mélancoliques du film.

4. Si *Il n'y a pas de rapport sexuel* apparaît en surface comme un effort de déstructuration du *hard*, à un second niveau, plus intéressant, le film de Siboni peut être vu comme une sorte d'éloge paradoxal de la pornographie – non tant du genre, à vrai dire, que du contexte pornographique, de son « ambiance » (rappelons que « les amateurs de films pornographiques sont avant tout de grands chasseurs d'*ambiance*² »). Cette dimension du film fonctionne et convainc d'autant plus qu'il n'exprime pas de jugement de valeur, mais dépasse

1. L. DE SUTTER, *Pornostars*, *op. cit.*, p. 91.

2. *Ibid.*, p. 15.

dans les faits les conventions et les limites formelles auxquelles nous a habitués la pornographie.

a) Le premier tabou transgressé est celui de l'ironie. Bien que la parodie soit parmi les registres les plus attendus du genre, il reste assez rare qu'un film porno, en particulier *gonzo*, suscite le rire – du moins si la vision est solitaire, car si elle est collective le fait de rire devient, au contraire, un impératif, un exorcisme qui, tout en le niant, réaffirme l'aspect fondamentalement sérieux de l'obscène. Comme me l'expliquait au cours d'une conversation privée une spécialiste italienne de *porn studies*, Giovanna Maina, « le porno peut tout parodier sauf lui-même ; et il peut ironiser sur tout sauf sur sa propre fonction ». *Il n'y a pas de rapport sexuel*, pourtant construit à partir d'un matériau pornographique, est au contraire un film plein d'ironie, et parfois même irrésistiblement comique. On rit beaucoup des incidents et des mésaventures de scène, naturellement : c'est le versant joyeux de l'écart critique que nous avons déjà noté entre le terrible sérieux de l'emphase pornographique et la misère des stratagèmes employés pour la rendre crédible. Mais on rit aussi pour la sympathie, souvent extraordinaire, des acteurs et du réalisateur ; une sympathie qui émane de la franchise (et parfois de la misère) des corps, et qui prend sa source dans une identité de classe précise. Les statistiques montrent que la grande majorité des acteurs porno sont issus des couches populaires de la société ; symétriquement, le *hard* lui-même apparaît comme le « monde ouvrier » du cinéma traditionnel ; et si le porno est le Grand Proletaire du cinéma, l'« amateur » est le plus prolétaire de la pornographie¹.

Par ailleurs, il existe dans le film une autre veine que j'appellerais ironie tragique, c'est-à-dire le registre de la désillusion amère, la conscience de la distance par rapport à l'absolu. Alors que l'absolu du porno est l'acte sexuel en soi, ou son accomplissement, Siboni investit beaucoup au

contraire dans les temps morts, les pauses, l'« inaction sexuelle ». C'est le côté le plus élégiaque du film, le plus polémique aussi envers l'éros, perçu comme éternel recommencement, manège frénétique tournant désespérément à vide.

b) Le second tabou enfreint est celui du sens. La pornographie, objecte-t-on souvent, est synonyme de répétition, d'ennui, de stupidité des dialogues et des situations. Et il est vrai que le genre comporte une morphologie restreinte, comparable à celle du conte. Comme les contes, les films porno tendent à décrire des relations très simples d'un point de vue narratologique, et à représenter des caractères privés de complexité, d'ambiguïté, de temporalité². Et pourtant, c'est au moyen de matériaux et de situations pornographiques que Siboni parvient à exprimer un intéressant point de vue sur l'éros, celui auquel fait du reste allusion la phrase lacanienne qui donne son titre au film. Le sexe n'unit pas, il sépare : dans l'éros ne se créent pas de liens à proprement parler, mais seulement des expériences narcissiques qui utilisent le corps de l'autre comme médiation. Dans la sphère de la sexualité, souligne Badiou commentant Lacan³, nous restons en fin de compte en rapport exclusif avec nous-mêmes, et c'est pourquoi il n'y a pas de *rapport* sexuel : seule la dimension amoureuse donne à la médiation de l'autre une valeur en soi. Si c'est là la vérité du sexe, les rituels apparemment vains de la pornographie et leur répétition obligée, obsessionnelle, peuvent sans doute contribuer à la révéler – quitte à en être à leur tour illuminés, voire peut-être, en partie, légitimés.

c) Le troisième et dernier tabou concerne la beauté. C'est l'aspect le plus important et le plus précieux du film, mais j'y ferai seulement allusion, parce qu'il est difficile de parler de la beauté.

Les films porno peuvent plaire, ou pas, mais ils

1. « Dans ce monde, en dehors des gays et des putes, il y a beaucoup de chômeurs et de personnes originaires de milieux ouvriers. L'échantillon est vaste, mais il est sûr que les cadres ne frappent pas à ma porte » : HPG, *Autobiographie d'un hardeur*, op. cit., p. 89.

2. « Comme les enfants gourmands imaginent un monde de maisons en chocolat et de rues en nougatine où tout se lèche, se suce et se mange, le "porno" est un de ces mondes merveilleux où la réalisation du désir devance sa formulation » : Annie LE BRUN, *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000, p. 280-281.

3. Alain BADIOU (avec Nicolas TRUONG), *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion, 2009, p. 23.

ne sont certainement pas conçus pour être beaux, si par beauté on entend construction formelle rigoureuse, recherche de significations profondes et non préfabriquées, distance avec les stéréotypes, liberté formelle. Les films pornographiques doivent se ressembler entre eux, dans leur grammaire, surtout pour des raisons de rentabilité : donner trop de place à la nouveauté, à l'imprévu ou à une inspiration originale reviendrait à conférer au film porno une identité, c'est-à-dire un caractère stylistique reconnaissable, que le contexte productif est le premier à récuser, essentiellement pour des raisons économiques : le style requiert du temps et de l'argent, que le conformisme permet d'économiser (du reste, un élément en faveur du porno est justement son indifférence tendancielle au style, cette saine distance par rapport aux conventions narratives confortables mais éculées que l'on confond trop souvent avec le « récit »). Un problème spécifique à tous les produits de genre est le manque de caractère organique : les parties esthétiquement réussies, quand il y en a, sont brèves et décousues ; souvent elles naissent du hasard, ou d'une brève licence arrachée aux conventions qui les régissent. Et c'est plus vrai encore de la pornographie, qui reste le plus rigide des genres, le plus instrumental, le plus habitué (résigné ?) à la laideur.

Il n'y a pas de rapport sexuel contient pourtant quatre ou cinq moments de pure et vraie grâce, indépendants de tout stéréotype de genre ; des fragments lumineux, d'une sincérité et d'une intensité presque insoutenables. Il s'agit de moments vécus, et non joués ; il aurait d'ailleurs été impossible de les jouer aussi bien¹. Là on touche vraiment à une frontière du visible. Les pleurs de joie juste après l'orgasme de *pom-pom girl*,

débutante sur le plateau, qui pousse le réalisateur à interrompre la scène, et son partenaire à la caresser et à la consoler. Une autre débutante, la timide Sophie, bouleversée après les prises, pleine de gratitude et de ferveur. Le sourire enchanteur d'Anna Polina, complimentée par le réalisateur, plus embarrassée par les éloges que par le fait d'être nue. Les deux acteurs sadomaso tout essoufflés dans la scène finale, qui au bout d'un moment perdent connaissance comme les amoureux des *Mille et une nuits*. Et enfin le moment le plus cosmique de la pellicule, une image du paradis terrestre avant la chute : Storm et Sexy Black qui, à la fin des prises, dans l'unique séquence tournée en extérieur, font l'amour pour de bon, dans un prairie désolée, à côté d'une Mercedes, pendant que le réalisateur démonte la caméra et que le soleil brille, indifférent.

Gianluigi SIMONETTI

1. « L'acte sexuel est codifié avant et après, mais là quelque chose se produit qui dépasse le film porno. Un moment où ça peut déraiser, et où la scène sort d'un contexte uniquement pornographique. Lors de chaque tournage, j'essaie de trouver ces quelques secondes où l'on perd le contrôle. [...]. Les spectacles où on se laisse complètement aller sont pour moi les plus beaux. [...] L'intensité, la bestialité et l'oubli sont spectaculaires. L'abandon total est une vision magnifique. [...] Je veux montrer ces instants d'humanité, de dérive et de grandeur qui sortent du cadre masturbatoire exigé par le client du X ». HPG, *Autobiographie d'un bardeur, op.c it.*, p. 128, 138 et 140.

Post-pornographie et déterritorialisation du genre

DERRIÈRE LA SCÈNE ET AU-DELÀ DES COULISSES

Puissant indicateur du *nomos* à l'œuvre dans la société, l'industrie pornographique permet de tracer les contours d'une authentique économie des plaisirs demeurant insuffisamment problématisée. Véritable rite de passage au service de la socialisation, la pornographie apparaît à la fois comme le socle et le miroir de la normalisation en matière de sexualisation. Derrière l'orchestration et la hiérarchisation du désir se profile toute une philosophie de l'essence : avant de poser la question du désir, la pornographie interroge les fondements mêmes de l'humanisme. Du marquage culturel des corps principalement fondé sur l'organicité à l'« anatomo-politique » industriel dont la naturalité se pense et se fabrique dans sa dénaturation, l'intimité nous convie à l'indémoudable ballet de la différence des sexes. C'était sans compter l'émergence de chorégraphies « transsexuelles », « transgenre », « transqueer » qui appellent un certain nombre de questionnements relatifs à l'identité tout en contribuant à élargir le champ des possibles. Témoin d'un « trans-versalisme » auquel il devient nécessaire de porter attention, le lexique de l'érotisme contemporain s'avère bien éloigné des préoccupations techniques et mercantiles héritées du 16 millimètres. La fétichisation d'un « *cis-genderism*¹ » se déployant bien au-delà du genre participe d'une « esthétique des intensités » renouvelée et permet notamment de dévoiler comment les rouages de la production pornographique comptent comme autant de « mécanismes de reproduction des arrangements sexuels² ».

Porno-topos

Mytho-graphies du fantasme : le secteur XY

Des prémisses télévisuelles où la femme incarne le fantasme objectivé d'un Éros conçu comme masculin à l'essor d'une pornographie homosexuelle fondée sur le clivage entre passivité et activité, le prisme de la dialectique binaire assure les beaux jours du porno *mainstream*. Située à l'intersection des champs littéraire, photographique et cinématographique, l'industrie pornographique livre en effet et dans une large mesure ses poncifs en matière de représentation : « l'organisation sociale du sexe repose sur le genre, l'hétérosexualité obligatoire et la contrainte de la sexualité des femmes³ ». À cet égard, le glissement d'une « libération sexuelle » qui n'a pas eu lieu à la marginalisation du « secteur X » une décennie plus tard rend particulièrement manifeste le rôle de la technicité au regard du sexe, de la sexualisation et de la sexualité.

En dessinant les corps qu'il projette à l'écran ou couche sur le papier, l'Éros recompose le tableau de sa propre mythologie en même temps qu'il participe de l'ordination du monde. Passée au tamis du dogmatisme iconographique, l'image révèle la disciplinarité d'un corps qui s'éprouve exclusivement dans la socialité de sa recombinaison. En privilégiant la mise en spectacle d'un structuralisme porno-graphique extrêmement ritualisé – dont le *straight porn*³ constitue la parfaite illustration – l'industrie du désir prescrit l'agencement entre l'art et la manière.

1. « *Cis-genderism* » : de « *Cis* » qui signifie littéralement « En-deçà » et « *Genderism* » renvoyant au postulat selon laquelle il n'existe ou ne devrait exister que deux genres.

2. Gayle RUBIN, *Surveiller et Jouir : Anthropologie Politique du Sexe*, Rostom Mesli, Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu (trad.), Paris, EPEL, 2010, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 48.

De la division du travail sexuel

Adossée à une solide division du travail sexuel, l'allégorie du modernisme érotique s'articule autour de dichotomies classiques dont les « topographes » du désir se veulent les fervents garants. Partie intégrante du « dispositif cinématographique » tant décrié par Teresa de Lauretis, « l'opposition conceptuelle et rigide (structurale) de deux sexes biologiques¹ » apparaît comme le fondement anthropologique du théâtre essentialiste. En alliant le « phallogocentrisme² » à la fétichisation du corps féminin, la scénographie traditionnelle trace en effet les contours d'une incontestable socialisation érotique centrée sur la distribution des rôles sexuels. En ce sens l'industrie pornographique assure la promotion d'une technicité, tant ritualisée que ritualisante, en vue d'un « rendement » qui n'a rien à envier aux « techniques [de dressage] du corps³ » issues de l'anthropologie maussienne. L'encastrement du *skéné* (scène) dans le *skénos* (corps) révèle en effet l'existence d'une véritable rhétorique de la jouissance où les lieux-dits du désir apparaissent comme les mots d'ordre d'une « morphologie imaginaire façonnée à travers l'exclusion d'autres corps possibles⁴ ».

Témoin privilégié du structuralisme à l'œuvre, la « scène corporelle » offre à cet égard un large panorama du « clivage sexué du schéma narratif⁵ » au profit d'un interactionnisme (symbolique) extrêmement codifié. Parallèlement au postulat

foucauldien d'un encadrement discursif du sexe, sa mise en image semble s'inscrire dans le cadre d'une cosmologie structurale dont la fonction s'avère essentiellement normative.

*Cosmologie du désir :
le rituel du Même et de l'Autre*

L'histoire de la corporéité à l'aube des années soixante-dix semblait pourtant de bon augure : en assurant la promesse d'un pornographisme affranchi du diktat des canons de la production, celle-ci célèbre à sa façon la liberté de « jouir sans entrave ». Seulement, le triomphe de l'idéologie soixante-huitarde sur les valeurs puritaines de la bourgeoisie insuffle une effervescence aussi festive que fugace : tandis que l'été 1975 salue l'apparition du premier Festival international du film pornographique de Paris, l'année suivante « l'ordre sexuel s'installe, avec sa dimension didactique, quasi pédagogique⁶ ». Les libertés nouvellement acquises, pas plus que la révolte contre la morale de « papa » n'auront suffi à éradiquer l'idée d'un patriarcat conçu comme originel ; si « la pilule a permis la théâtralisation du sexe [...] elle clôt, dans la pratique, un imaginaire déjà là – acquis dans la tête et dans les corps depuis longtemps⁷... ».

La confiscation du discours politique par la psychanalyse freudienne tend en effet à circonscire le champ du désir au profit d'un ordre historiquement et socialement institué, muant « l'industrialisation du regard sexuel⁸ » en industrie du sexe. N'en découle pas seulement la marchandisation du savoir-jouir mais bien une acception spécifique de l'homme et de l'altérité : dès lors le sexe devient aussi ritualité, « non pas seulement scène soumise à des conventions mais mise en scène du rapport à autrui⁹ ». Fondée sur l'idée d'un naturalisme premier, cette anthropologie du désir procède d'une logique dont le machinisme

1. Teresa DE LAURETIS, *Théorie Queer et Cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, Marie-Hélène Bourcier (trad.), Paris, La Dispute, 2007, p. 45.

2. Expression issue de la lexicologie de Jacques Derrida : « Phallogocentrisme » : de « phallo » (phallus), « logos » (la raison) et « centrisme ».

3. « Les techniques du corps peuvent se classer par rapport à leur rendement, par rapport aux résultats de dressage. Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici c'est un rendement humain. Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain » in Marcel MAUSS, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 365.

4. Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent : De la Matérialité et des Limites discursives du « Sexe »*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Amsterdam, 2009, p. 62.

5. Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de Sexe*, Paris, J.Vrin, 2009, p. 121.

6. Martine BOYER, *L'Écran de l'Amour*, Paris, Plon, 1990, p. 101.

7. *Ibid.*, p. 103.

8. Patrick BAUDRY, *La Pornographie et ses Images*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 55.

9. *Ibid.*, p. 48.

consiste à « fabriquer l'illusion d'une croyance en la "nature"¹ ».

De l'acting au performing

Pornographie 2.0 : l'Éros en réseau

Délesté de son ambition révolutionnaire, le cinéma pornographique abandonne vite ses précautions artistiques et légitimations littéraires à l'aune d'un « secteur X » désormais soumis à une large taxation. La contestation de la décennie soixante-dix laisse place à la marchandisation et à la consommation de masse, l'industrie détient désormais le monopole de la représentation physique légitime. Inaugurant un soudain régime de restriction, « l'idée d'une conjugalité étroite », couplée au champ de limitations imposé par l'État, marque le déclin d'une cinéphilie porno-graphique quasi-anecdotique : la révolution n'aura pas lieu, « de la "révolution sexuelle", les X n'auront gardé que les apparences d'une liberté – pas l'esprit² ». L'avènement de la technologie numérique précipite cependant le retour du spectateur sur le devant de la scène à travers la filmographie de sa propre *privacy*³. « L'expérience du dedans » s'abritant d'ordinaire « dans les replis du cœur et les recoins du corps⁴ » se relaie de strates en strates, le long d'un parcours câblé, jalonné de webcams et de ports USB. Situé « à la croisée entre le secret scellé et la vérité livrée⁵ », la fresque de l'intimité contemporaine semble corroborer le postulat lacanien selon lequel « le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre⁶ ».

Parallèlement à la démocratisation de la pornographie, l'évolution des modes de production et l'élargissement des circuits de diffusion assurent une spectaculaire méta-morphose du lien socio-

sexué. Le glissement d'une production publique – et destinée à une clientèle de type privé – à la publicisation d'usages spécifiques de l'Éros actualise en effet le voyeurisme à l'aune d'un nouvel imago pornographique : la mise en scène d'une « perversité ordinaire » peut-être plus ancrée dans la réalité.

C'est arrivé près de chez vous

En élargissant le champ de la médiatisation, Internet encourage l'émergence de « discours en retour » articulés autour d'une finalité : la réappropriation de l'expertise pornographique. Tout-droit sortie du placard, la panoplie fantasmatique de Monsieur tout le monde s'invite dans le décor et consacre de manière effective la pornographie en tant qu'« érotisme des autres ». Les conditions de circulation internationales des *sex-tapes* n'ont plus rien à voir avec celles des idées mais permettent de discuter efficacement la dialectique du public et du privé. Relayé à travers l'objectif d'une caméra numérique devenue « l'outil indispensable de cette auto-pornographie⁷ », l'espace domestique – au sein duquel les vertus du *home made* côtoient celles de la *girl next door*⁸ – apparaît comme le nouveau trope de la sexualité.

Le retour d'un amateurisme, moins novice qu'on voudrait le croire, assure une spectacularisation de la quotidienneté sans précédent, délaissant le culte de la performance au profit d'un projecteur désormais braqué sur le théâtre « des amours interdites, des marginalités sexuelles, des déviances corporelles, des sexualités anomiques, la publicisation des pratiques de huis-clos⁹ ». Affranchie du naturalisme, la fabrique du désir échappe au diktat de la sexualisation tout en exportant un contenu au sein duquel ce ne sont plus les corps qui sont signifiants mais les pratiques qui le deviennent : « la production d'une autofiction théâtralisée et publique de l'intérieur domestique et privé » où « les habitants sont conscients de leur double condition : acteurs et spectateurs, voyeurs et exhibitionnistes¹⁰ ».

1. Patrick BAUDRY, *op. cit.*, p. 44.

2. Martine BOYER, *op. cit.*, p. 115.

3. Notion empruntée à la philosophe Judith Butler qui renvoie à la fois la notion d'intimité et de privé.

4. Michela MARZANO, *La Pornographie ou l'épuisement du Désir*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p. 158.

5. *Ibid.*, p. 159.

6. Jacques LACAN, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 327.

7. Xavier DELEU, *Le Consensus Pornographique*, Paris, Mango, 2002, p. 83.

8. La « fille d'à côté », la voisine.

9. Patrick BAUDRY, *op. cit.*, p. 56.

10. Beatriz PRECIADO, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la*

« *Home sweet porn* » et *copyright*

Marc Dorcel ne s'y est pas trompé : en réalisant la starification d'actrices désormais invitées à venir s'exprimer lors de talk-shows, le célèbre pornocrate concrétise la visée théorique de l'exposition *Sexe et convenance* à laquelle il participe en 2010 à la galerie Pascal Vanhoecke : « faire entrer l'intime dans l'espace public ». La « grande technologie du XIX^e siècle », comme se plaisait la philosophie à qualifier le discours psychanalytique, trouve à se prolonger à travers un nouveau « dispositif de sexualité » : l'intimité troque le divan contre un lit. Conformément à la logique de prolifération des discours sur le sexe, on assiste à l'essor d'un privé concurrentiel sur le marché des biens érotiques.

Parallèlement à la récupération de la *privacy* par l'industrie du X, Ovidie signe un *Porno manifesto*¹ vantant les mérites d'une « pornographie féminine » et à « destination des femmes ». Ressuscitant le spectre des manuels d'éducation sexuelle, *Sexualité : mode d'emploi* commercialisé en 2001 et *Le point G* sorti sept ans plus tard opèrent la marchandisation d'un nouvel opus de l'essentialisme. Tandis que les circuits classiques tendent à circonscrire le champ du désir, le féminisme pro-sexe travaille à y réintroduire le postulat de la différence des sexes. L'égérie du porn' chic a beau clamer dans sa préface « le porno est mort vive le porno », celui-ci semble bien apporter une pierre supplémentaire à l'édifice de la *scientia sexualis* dont parlait Foucault.

Post-pornographie

Les filles viennent de Mars

Comment dès lors « faire valoir contre les prises du pouvoir, les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance² » ? Face à la normalisation de l'Éros, les

Sexualité multimédia, Serge Mestre (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 83.

1. Ovidie, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, deuxième édition, Paris, La Musardine, 2004.

2. Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 208.

égéries féministes de la *Queer Theory* se sont déjà prononcées : tandis que Gayle Rubin appelle de ses vœux « une alternative constructiviste à l'essentialisme sexuel³ », Judith Butler souligne « la nécessité de “rouvrir” les figures du discours philosophique⁴ ». Fruit d'un post-structuralisme dont les postulats théoriques peinent à s'implanter en France et d'une avant-garde artistique transsexuelle, la « post-pornographie » propose à cet égard de transgresser les dialectiques classiques en matière de représentation.

Dans le sillage des « technologies du genre » signées Del LaGrace Volcano ou encore des « porno-graphies » de Karine Espineira, un « parlement de corps informés et non-dociles⁵ » travaille à l'élaboration d'un nouvel *ars erotica* orienté vers une refonte du sujet politique et esthétique encore vierge de questionnement. La participation remarquée du drag-king au désormais célèbre *Venus Boyz*⁶ parallèlement aux récompenses de Courtney Trouble – performeuse dont le nom d'artiste fait clairement écho à l'ouvrage éponyme de Judith Butler – au *Feminist Porn Awards* de Toronto illustre toute l'étendue de leur valeur paradigmatique : la création de subjectivités singulières à la faveur d'une dé-dogmatisation de l'imaginaire qu'André Breton n'aurait pas boudé.

Dessine-moi ton genre

Délaissant les schèmes usuels de la représentation, la « post-pornographie » évacue le primat de la différence des sexes au profit d'un nomadisme des genres susceptible d'élargir la compréhension du genre et du désir. L'inventaire de procédés cinématographiques, destinés à flouter les frontières du corps, permet d'établir une cartographie inédite où l'équivoque règne en maître. La multi-

3. Gayle RUBIN, *op. cit.*, p. 152.

4. Judith BUTLER, *op. cit.*, p. 39.

5. Beatriz PRECIADO, « Postpornographie : esthétiques et politiques de la représentation sexuelle », séminaire, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Bourges, 22-24 octobre 2007, <<http://www.lepeuplequimanque.org/postporno-graphie.html>>, consulté le 15 mai 2013.

6. Gabriel BAUR, *Venus Boyz* 2002. Il s'agit d'un documentaire tourné entre Londres et New-York et consacré aux femmes qui se travestissent le temps d'une soirée ou au quotidien.

plicité des figures érotisées, endossées par des acteurs dont on peine à identifier le genre, rend en effet la catégorisation des êtres particulièrement problématique.

Pionniers du genre, les long métrages du transsexuel Buck Angels offrent à ce sujet une vision troublante au regard du spectateur : l'image d'un sexe féminin jumelé aux attributs classiques de la masculinité – muscles saillants, pilosité prononcée et tatouages apparents. Confié à l'œil attentif d'un public rendu perplexe, la scénographie se déploie au gré des passerelles suggérées et des angles morts volontairement trompeurs. En partageant l'affiche avec des hommes, Buck Angels constitue l'icône d'une pornographie qui s'offre difficilement à la classification : où commence la féminité et s'arrête la masculinité ? Peut-on encore parler de spécificités *sui generis* à la sexualisation, en admettant qu'elles existent ? Comment repenser la corporalité une fois le corps littéralement « défiguré » ?

Bénéficiant d'une large autonomie en matière de production et de diffusion, l'Éros issu de la toile constitue un terreau fertile au développement de ce que certains appellent déjà la « Alt pornographie ». Fondée sur l'idée d'une « Alt-érité » numérique radicale, celle-ci livre un énigmatique tableau transgenre, composé de corps hybrides qui participent non seulement « de la déconstruction de la féminité et de la masculinité¹ » mais contribuent également à affaiblir le clivage entre la réalité et la fiction.

En relativisant la puissance dogmatique de la dichotomie fondamentale du genre, la nouvelle vague tend à enrayer les rouages d'une économie binaire plus globale située au cœur de la pensée occidentale. Interroger la légitimité du binarisme revient en effet à abandonner l'équation classique de Saussure au profit d'un rapport renégocié du représentant [le genre] au représenté [le corps]. Échafaudé autour d'une plastique subversive, le post porn récuse un système au sein duquel le *signifiant* consacre l'essentialisme (le corps en tant qu'indice du genre) et le *signifié* renvoie à l'expression de ce qui doit être tenu pour vrai (l'idéologie

pornographique). D'interstice en interstice, le paradigme d'un continuum du genre se fraye un chemin : c'est en effet au nom d'une nouvelle « positivité sexuelle » que le *Post Porn* esquisse une nouvelle organisation du désir fondée sur l'évacuation du signifiant.

L'amour qui ne dit plus son nom

De la performance artistique à la performativité des corps, l'iconographie d'un nouveau genre encourage le déploiement d'une sexualité qui s'accomplit précisément sans son dire. En s'opposant aux socles traditionnels de la classification, celle-ci questionne non seulement la « structure politique du regard² » mais également les frontières ontologiques de la naturalité. En marge d'un *Paris porn fest* revendiquant son appartenance à « une famille post-porn, prosexé, alt. porn en plein boom », la post-pornographie apparaît comme le dernier né de la palette technologique du genre. Parallèlement à la marchandisation du sexe et à la sacralisation de l'Éros, le désir « à entrées multiples » renonce à l'expression d'une transcendance, substituant aux « normes d'un vécu "possible" pour la majorité³ » une métaphysique de l'être au service de « virtualités exceptionnelles » et d'une « corporéité sans limites⁴ » plébiscitées par Gilles Deleuze.

L'art de nommer s'estompe au profit d'une sexualité rhizomatique et d'un ritualisme maintenu délibérément ouvert : « le corps posé comme antérieur au signe⁵ ». Affranchi du dogmatisme dans lequel la psychanalyse freudienne l'avait enfermé un siècle auparavant, le sexe se désolidarise du genre et assiste au « drame inachevé de la différence sexuelle⁶ ». Illustrant son désir de répondre à l'absolutisme des grandes maisons de production, l'actualisation subculturelle des plaisirs génère une nouvelle ligne de tension entre les tenants de l'« in-dustrie » pornographique et les

2. Beatriz PRECIADO, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la Sexualité multimédia*, op. cit., p. 68.

3. Gayle RUBIN, op. cit., p. 155.

4. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, tome II « Mille plateaux »*, Paris, Minuit, 1980, p. 138.

5. Judith BUTLER, op. cit., p. 42.

6. *Ibid.*, p. 62.

1. Marie-Hélène BOURCIER, *Queer Zones 3. Identités, Cultures, Politiques*, Paris Amsterdam, 2011, p. 201.

nouveaux acteurs de l' « out-dustrie » porno-éthique.

L'alliance d'une *praxis* transgenre à une théorie constructiviste encourage la dématérialisation du signifiant vers un nouvel éthos de l'érotisme : la pornographie à l'épreuve de la réalité. Élu meilleur site web 2011 par le jury des *Porn Awards*, *QueerPorn TV* se présente comme une plateforme composite d' « artistes les plus pervers [...] les plus passionnés, les plus radicaux et les plus authentiques¹ » mais également de « vrais couples ». Baptisée « NoFauxxx », la structure créée un an plus tôt sous la houlette de Courtney Trouble rend à cet égard manifeste la quête d'un imaginaire trouvant paradoxalement refuge dans la quotidienneté. « Notre porn' reflète les vrais désirs de nos performeurs » ; en laissant aux acteurs le choix des partenaires tout en observant « ce qu'ils veulent faire » et « comment ils veulent le faire », la nouvelle industrie du désir introduit le prisme de la subjectivité dans le cadre de sa production. Pour lutter contre la « codification du désir par le capitalisme² », la logique du Un s'étend au profit d'une multiplicité de réels agitant le spectre du vrai en tant que principe esthétique et politique. Pour autant, en se revendiquant du « vrai » comme d'un label, par opposition à la dimension orchestrale du « faux », le post-porn ne contribue-t-il pas à reconduire les écueils propres à la pensée dichotomique qu'il cherche précisément à endiguer ? S'agit-il d'une nouvelle nomenclature idéologique servant l'apologie d'une sexualité spécifique conçue comme la réalité même ?

Derrière le rideau du spectacle de l'érotisation *queer* se cachent « les fantasmes et les réalités » d'une post-pornographie « où n'importe qui peut-être une porn star³ ! ». Convoquer l'ordinaire d'un « n'importe qui » au sein de plateformes consacrées à la spécificité d'œuvres pornographiques permet notamment de problématiser la distinction

entre l'acteur et le spectateur, la fiction et la réalité, la norme et la contingence mais également de discuter les enjeux propres à la question de la représentation au sein de l'espace public. En court-circuitant le système des oppositions conceptuelles, la liminarité affaiblit en soi la puissance explicative du structuralisme en tant que grille de compréhension du monde et de l'être. C'est parce qu'elle constitue une figure d'exception du paysage taxinomique traditionnel que l'idée d'une « pornographie civile » participe d'un processus de déconstruction des polarités. L'introduction de disparités individuelles traditionnellement confinées à l'espace privé dans le champ d'une production publique de l'Éros offre une vision alternative du sujet politique contredisant le binarisme issu de la dialectique classique : l'acteur social et pornographique. Véritable figure d'exception du paysage taxinomique, le trope de la « *porn star* » semble se heurter à la figure du citoyen sensée incarner un idéal de neutralité universelle et sur laquelle repose la définition de l'humanisme républicain.

Vestige d'un structuralisme hérité du passé et détrôné par le post-modernisme, le nouvel avatar de l'érotisme dévoile de remarquables stylistiques de l'existence, susceptibles d'échapper à l'emprise du déterminisme socio-biologique et d'en interroger efficacement les fondements. À terme d'une révolution sexuelle qui n'a pas su tenir ses promesses et d'une révolution numérique dont les espoirs ont été détournés, le rituel de la sexualisation s'impose en tant que cadre normalisateur de l'inconscient collectif. Au-delà du combat féministe des mots sans la révolution, la post-pornographie semble constituer le point d'orgue d'une révolution sans les mots : du capitalisme cognitif à la capitalisation de l'être, s'ébauche une ligne de fuite vers une polymorphie du genre riche d'enseignements. Forte du constat d'un imaginaire tenu en échec par la réalité sociale, celle-ci contribue en effet à subvertir « la séparation entre l'art et la vie sur laquelle repose la notion d'esthétisme⁴ ». Fondé sur le rejet de la transcendance, de la dialectique binaire et de l'intériorité kantienne du sujet, l'emblème contemporain du porno *under-*

1. « *Artists at their kinkiest, raunchiest, filthiest, rawest, most passionate, radical and real* », *QueerPorn.TV* : <<http://queerporn.tv/wp/>>, consulté le 15 mai 2013.

2. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 78.

3. Extrait du « *QueerPorn.TV Manifesto* », <<http://queerporn.tv/wp/manifesto>>, consulté le 15 mai 2013.

4. Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *op. cit.*, p. 93.

ground révèle l'image d'un homme nouveau. La promotion d'une « vue d'ailleurs », ancrée dans le cadre d'un univers technologique, célèbre les prémisses d'une « pornotopia » sanctionnant le passage de la « cosmo-police » à une « porno-polis » dont l'humanisme revisité permet aux acteurs de tracer les contours d'une nouvelle citoyenneté du genre.

Alessandra PENDINO

Des sites aux blogs

UNE NOUVELLE DONNE DE L'ÉROTISME

On n'en a jamais fini avec l'image. Ressemblance, remplacement, aveu et peut-être déni de l'absence la plus définitive (la photo du mort mise en cadre), occupation de l'esprit pendant que l'on voudrait ne penser à rien... L'image, sous certains aspects positifs, magnifierait la vie, exposerait le meilleur moment et éterniserait le souvenir du bonheur. Voici la photo du mariage. Ici du gâteau d'anniversaire. Des jeux sur la plage. Toutefois l'on se méfie aussi de la photographie, et l'on se cache de sa prise de quelques doigts, devinant peut-être qu'en s'y laissant prendre, on serait absorbé dans un processus de mort. Sans être funèbre, l'instant photographique ne pourrait-il être funeste ? Sans besoin d'entrer ici dans une telle considération, il n'est pas difficile de faire l'hypothèse d'une complexité du rapport à l'image. Il n'est surtout pas difficile d'établir que notre culture est soupçonneuse à l'endroit d'un pouvoir insidieux, d'une capacité hypnotique, d'une distraction qui éloigne du monde et des autres. À son « endroit », comme si l'image existait en vérité « inversement », on lui donne la capacité d'user le regard et de le défaire.

Les blogs érotico-pornographiques le disent sous forme d'une sorte de signal : « NSFW ». Ce qui signifie « *not safe for work* ». Cet avertissement est sur la plupart des blogs à peu près à même hauteur du rappel d'une interdiction aux moins de 18 ans. Mais pourquoi penser toujours que la reproduction modifiée de réalités devrait piéger, quand le jeu avec la vision s'invente aussi depuis la possibilité de l'image ? Sur ses effets délétères et ses pires influences sur notre jeunesse (donc sur tout le monde), nous avons à disposition nombre de citations. Comme si l'image, peut-être trop à montrer, devait cacher quelque chose, ou comme s'il y avait en elle une sorcellerie et derrière elle une intention nocive. L'image entortillerait et mentirait : comme les mots certes, mais avec plus de pouvoirs. On pourrait jouer d'un texte en en sautant des lignes, tandis que l'image ne nous rate-rait jamais. En raison de ses charmes, elle ne

pourrait que pervertir. Aussi bien l'image serait une vulgarité quand il faut à l'esprit se départir des simples apparences. Le texte serait rigoureux et l'image fantaisiste. Les mots obligent une attention et l'on n'entre pas dans un texte sans volonté. Tandis que l'image pénètre et envahit. Au travail de lecture s'opposerait le ludisme de l'image. Mais c'est la partition image/langage qui procède d'une hiérarchisation et d'une binarité que l'on peut mettre en question.

L'image n'est pas qu'un piège. Elle est surtout une situation ambiguë. Rendant possible ou non (ce pourquoi je parlais plus haut de la « possibilité » de l'image, toujours donc incertaine) un jeu, un déplacement. Un moment physique. C'est peut-être ce qui est reproché à l'image : le poids de chair qu'elle comporte. Le texte serait destiné à l'idéation, tandis que l'image rabaisserait à la nature physique et rabaisserait une dite « nature humaine » à une animalité capable d'être bestiale. Il n'est pas alors inutile de lire Jean Duvignaud racontant ses émotions de cinéma, de salles de cinéma ou de rues, de bonshommes tapant sur un piano pour accompagner l'image alors muette des films parfois projetés dans un théâtre mais aussi sur un grand drap pratiqué sur une place¹.

Magazines, sites et blogs

Les blogs nous proposent une exposition infinie. Dès qu'on entre en un vestibule, voici un autre couloir, et trois portes. Je n'en choisis qu'une. Et

1. « Je suis de la première génération dont les sens aient été formée par l'image », écrit Jean Duvignaud dans *Le Ça perché*, Paris, Stock, 1976, p. 38. Il écrit aussi : « Ces images stagnent autour de moi. Peuplent des rêves. Émergent durant ces interruptions de l'attention qu'on porte au monde. Meublent des fantasmes. [...]. Le flux d'images investit ces moments qu'on passe à l'école à rêvasser. Quelque chose poursuivait son cours, dont je suivais les pistes : j'étais habitué. » (p. 39).

voilà une place, trois avenues, et le choix entre deux labyrinthes (mais ces labyrinthes ont aussi leur sortie facile). On me demande si j'ai dix-huit ans. Un anonyme me prévient qu'il y a de la « nudité ». J'avance encore. J'ai tapé sur « archive ». Mon écran se complète de rectangles qui se remplissent petit à petit d'images. Tantôt des phrases : « *Be you* », « *prefer the best* », « *Fuck tenderly but say it loud* » ou encore « ne lisez pas la phrase suivante », mais il n'y a pas de « phrase suivante »... Ah voici une image de la Tour Eiffel. Puis une autre qui me montre un nounours. Des corps en nombre. Des gens affairés à s'appairer, comme on le dirait pour les machines qui se branchent entre elles et qui se connectent en réseau. Des paires de chaussures. Après la plage. Puis salle de bains. Et après encore, c'est à la fenêtre qu'elle se voit mais de dos. Souvent de dos. Tout à coup New York. N'oublions pas les rails, les gares désaffectées. Tout se mélange. Blonde. Brune. Deux types autour. Un homme éjacule de manière continue dans une bouche toujours ouverte. C'est près de la piscine. Près de l'évier. Au bord des vagues. Sur un pont. Dans un escalier. Un escalator. On passe d'un blog à l'autre. *Wonderful beauty*, *Porn or art*, *Untitled*, *Games of ladies*, *The seeking of night*, *Lovely derrière*, *Fascinating*, *Simply black and white*, *Picabomb*, ... Tous ces blogs sont déliés et reliables entre eux. D'une liane à l'autre l'on change vite de forêts et de continent. Sous chaque image que l'on peut agrandir, se tiennent des « *posts* ». Et parmi ceux-ci des adresses d'autres blogs depuis lesquels l'image a été « rebloggée ». Flux des internautes qui se tiennent en « *followers* » et qui échangent des photographies. L'animateur du blog explique qu'il n'est pas le propriétaire des images qu'il a réunies : que celles-ci proviennent toutes de l'Internet, en précisant que l'on doit l'avertir si parmi les images qu'il propose, un ou une internaute souhaiterait faire valoir des droits ou requérir sa suppression pour atteinte à la vie privée. Tiens, voici Marketa. Je reconnais Suzanna et Taylor : les femmes et les hommes des sites spécialisés. Mais aussi voici Charlotte Rampling photographiée par Helmut Newton. Nudité cachée dans des jeux d'ombres, cuisses ouvertes, mines épanouies, visages fermés, un parapluie au-dessus de fesses nues, canapés, lit avec miroirs. Un pantalon sur une chaise, des

chaussures oubliées, une plage la nuit. À nouveau la journée des douches, et des moquettes pour s'y trouver à quatre pattes. Maintenant elle boit du café, se coiffe. Il se dresse sur une chaise. Palaces, chambres de motels, voisinage de camion, déserts, chameaux, stations d'essence. Incessant réassemblage.

Toutes ces images ressemblant toujours aux mêmes images, comment trouver l'image qui nous ferait sortir de leur logique ? Est-ce toutefois le but systématiquement recherché ? Au bout d'un temps où l'on se trouve obligé par un blog, on cherche la sortie. La passerelle. Une autre adresse qui vous adresse à d'autres images, et peut-être les mêmes. La recherche de la sortie devient comme l'entrée, l'objectif d'un désir qui ne se dirige évidemment pas. La porno-culture s'institue par le fait de cette existence des images avec lesquelles on joue d'un mélange d'appétit et de lassitude. Ce mélange d'ennui et de curiosité, d'excitation et de désintérêt est le propre de l'imagerie X¹.

On retrouve dans la pratique du net la pratique du porno des VHS de naguère ou des DVD. Évidemment l'Internet n'a pas tout changé. On se retrouve donc en territoire connu. Toutes ces images sont répétitives et c'est donc à la répétition que l'on joue, éventuellement en total abruti. Sauf que l'abrutissement n'est pas insu. Que l'aliénation n'est pas subreptice et mal diagnostiquée. Elle l'est parfaitement, et en total décalage. La différence tient surtout à ce que le regard se fait diagonal au lieu de se positionner en face, et qu'on cherche sans cesse la sortie dans l'entrée. Dans le plaisir de demeurer mais pris par l'impatience d'être encore là, l'internaute, à l'instar de l'imagerie du blog, joue d'une capacité de se déporter à côté, comme l'on dit que l'on est « à côté de la plaque ». Marginale et centrale, brouillant les repères, l'image est belle et navrante, vulgaire et classieuse, chic et sinistre. Le regard impliqué et négligent y répond.

Pour bien expliquer la spécificité du blog, on peut en un premier temps, distinguer entre le magazine d'autrefois et le site. Et dans un second temps, entre le territoire des sites et la probabilité

1. Cf. Patrick BAUDRY, *La Pornographie et ses images* (1997), Paris, Press-Pocket, 2001.

des blogs. Blogs qui peuvent être de professionnels comme d'amateurs. Hypothèse : dans les blogs et aussi dans les sites, c'est toute la prétention commerciale des producteurs de magazines qui se trouve mise à mal. Ces images qu'il aurait fallu payer peut-être très cher, s'associent à d'autres images qui n'ont rien à voir avec celles que les professionnels voudraient imposer. Sans doute serait-il non seulement naïf mais faux de croire que les blogs constituent des espaces propres aux internautes, « libérés » de l'intervention des professionnels de l'industrie du sexe. On sait que le *sex-business* se déporte toujours sur de nouveaux supports et crée sans cesse de nouveaux marchés quand, par exemple, les revues ne se vendent plus, quand les salles de cinéma spécialisées ferment ou quand le prix du DVD a considérablement chuté. À l'évidence l'Internet constitue le territoire d'un nouveau déploiement et la possibilité d'une diversification des offres. Le site *Virtual Girl*, de type érotique plus que pornographique, permettant de voir des images ou de télécharger des films de strip-tease, illustre bien cette capacité¹. On peut encore citer la compagnie *Reality Kings* qui possède sur la toile 36 sites, qui emploie 400 personnes, propose une centaine de nouvelles scènes par mois et qui est visitée chaque jour par trois millions de personnes². Mais le blog fait entrer plus que le site, et bien plus le magazine, dans le jeu d'une porno-culture qui dépasse par certains aspects l'univers pornographique. J'y reviendrai.

Un magazine contient un nombre de pages limitées. Tandis que les « pages » de l'internet ne le sont plus. Surtout un magazine est catégorisé. C'était *Torso*, et je voyais des hommes au sexe en érection. C'était *Penthouse*, et je voyais des femmes écartant leurs fesses ou leurs cuisses. Le magazine me conduisait, selon sa logique, à cheminer de manière prévue entre des pages dont je connaissais par avance le contenu mais aussi l'imaginaire. Étais-je lecteur de *Lui*, *Newlook* ou *Mayfair*, j'avais connaissance dès mon achat du type d'images que le magazine *Hustler* ou que *Mens'only* ne me don-

neraient pas. Je pouvais ignorer en tant qu'abonné du magazine *Newman* l'existence des photographies de *Playgirl*. Je pouvais me concentrer sur une pratique sexuelle (la fellation, la double pénétration, la levrette, le clou africain...). Des sites existent ainsi que des blogs, qui se spécialisent en un registre de pratiques sexuelles ou de types d'images (ici, par exemple, seulement des filles nues sur la plage, ou des garçons sous la douche). Le blog *Only playmate*, comme son nom l'indique, ne contient que des images de modèles du magazine *Playboy*. Mais le fait majeur est bien que des sites aux blogs, les images se diversifient. Jeune fille avec son appareil dentaire, vieux monsieur masturbé, lesbiennes dans les toilettes, gays s'embranchant sous la pluie, dame nue traversant la place d'une ville, jeunes nudistes, top-modèles exhibant un sein ou une fesse : « tout » peut apparaître, dans la coprésence possible de toutes les sexualités (solitaires ou de couple, hétéro ou homosexuelles, triolistes ou de groupe, soft ou hard). Le site est, si l'on peut dire, encore conventionnel et il demeure l'héritier de la logique limitative du magazine. Tandis que le blog se caractérise par la possible sortie des spécialisations.

Les sites, même si mis en boucle (c'est-à-dire permettant un accès à d'autres séries de photographies que celles que l'on veut regarder), se réservent pour l'essentiel à l'image d'un modèle dont on pourra connaître d'autres images le montrant sous différents angles. La mise en boucle des sites constitue certainement un fait nouveau important. L'on n'aurait pu imaginer en lisant *Mayfair* de se trouver à la page 10 dans un autre magazine et qu'à la page 25 de celui-ci on en vienne à feuilleter une troisième revue. Mais cette mobilité reste contenue en un périmètre. Le blog fonctionne de manière différente. D'une part, il ne permet pas, du moins en règle générale, de connaître plusieurs images d'un même modèle. D'autre part, et surtout, il permet l'association du disparate, les mixages et les métissages d'ambiance dissociées. De la boucle qui retient en sa logique et enferme en son domaine (le site), on passe avec le blog au bouquet galactique, ouvrant sur des registres où le monde du sexe se déploie avec celui des bizarreries. La pornographie est outrancière. Le blog inclut cette outrance mais avec la possibilité de la loufoquerie. Il existe une diffé-

1. Cf. *Hot Vidéo*, n° 247, décembre-janvier 2012, p. 49 et suivantes.

2. Cf. *Hot Vidéo*, n° 244, septembre 2011, p. 97.

rence majeure entre magazine et site : une image inattendue peut advenir dans le second tandis que le premier l'excluait. Mais le blog généralise la possibilité de la surprise.

Jouer de l'image

Des blogs peuvent jouer de cette question : « *Art or porn ?* ». Il n'y a évidemment aucune réponse. Des chaussettes, une plage, un avion, puis le pénis en érection d'un monsieur en costume cravate, des fesses bronzées sans qu'on voie le visage de la personne... Il peut arriver qu'aucune logique clairement identifiable ne gouverne le blog. Qu'il associe des images d'ordres différents, divergents et contradictoires. Il peut s'agir de photographies de professionnels du *sex business* (du hard comme du soft), d'images publicitaires ayant fait place au « nu », d'images de photographes spécialisés dans le même registre *a priori* « légitime » du « nu » ou du « charme », d'images de mode ou défilé de haute couture (ou par exemple, pour la présentation d'une nouvelle collection de chapeaux, les top-modèles défilaient entièrement nues dans leur bottines), ou encore d'images d'amateurs, comme d'images prises par des gens qui auront photographié à leur insu ce monsieur au cul nu dans un vestiaire, ou cette dame en train de se mettre de la crème à bronzer sur les fesses. Ce sont aussi des extraits de scènes porno que l'on peut voir, et selon un procédé, des photographies qui rajoutent à leur fixité la mobilité réduite d'un mouvement répétitif.

Précisons que, sauf exception, le site impose la couleur. Tandis que le blog peut associer images colorisées ou non, ou se consacrer tout entier au noir et blanc. Des bloggeurs le disent : le noir et blanc rajoute une dimension d'intrigue à l'image pornographique et contribue à son érotisation. Ou encore permet à l'image de gagner, non pas en légitimité (quelle légitimité chercherait-on ici ?), mais en intensité. Cette femme en haut talon qui traverse nue une rue d'une grande ville, vaut-elle d'être photographiée parce qu'elle possède des chaussures luxueuses, parce qu'elle est nue ou parce qu'elle se mêle à la foule des gens rentrant de leur travail ? C'est peut-être la réalisation d'un photographe célèbre. Mais qu'importe. Ces

images, selon l'exemple limité que j'en prends, sont, non pas immorales, mais de manière plus fondamentale, amoraux. Elles ne sont pas intelligibles depuis un point de vue. Elles se voient dans l'intrication d'une exemplarité et d'une banalité par exemple. Elles sont sérielles et uniques aussi bien. Elles n'ont aucune valeur et on veut les télécharger. On les collectionne à la manière des philatélistes mais sans prétention à boucler la série : surtout comme si, de manière contradictoire, le téléchargement permettait de se débarrasser d'une image intrusive, de la réserver, de la mettre de côté pour peut-être n'y jamais revenir, sauf par hasard, et que l'essentiel soit de maintenir la possibilité d'un flux que l'image tout à coup puissante avait momentanément enrayé.

Il faut préciser ici pour quelles raisons nous nous situons du côté des images et non pas du point de vue d'une « réception ». La notion de réception renvoie à un schéma communicationnel classique qui suppose la partition entre un émetteur et un récepteur. Or, depuis plusieurs décennies, l'on sait que cette représentation mécanicienne de l'échange est périmée puisque l'interaction implique des personnes qui ne sont jamais passives, même à tour de rôle¹. Une telle représentation a un autre défaut. Celui de réduire la communication à la transmission « objective » (observable) d'un contenu, sans mettre en question la dimension d'inconnu ou le rapport à l'inconnu qui se joue entre des sujets qui ne sont pas transparents l'un pour l'autre ni à eux-mêmes. Emmanuel Lévinas le dit bien : « La communication ne se réduit pas au phénomène de la vérité et de la manifestation de la vérité conçues comme une combinaison d'éléments psychologiques : pensée dans un Moi – volonté ou intention de faire passer cette pensée dans un autre Moi – message par un signe désignant cette pensée – perception du signe par l'autre Moi – déchiffrement du signe². » La parole, aussi bien n'est pas

1. Cf. les textes présentés et réunis par Yves Winkin dans *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981. Comme Yves Winkin l'écrit (p. 7), il s'agit de passer de « l'image du télégraphe ou du ping-pong » à la « métaphore de l'Orchestre ».

2. Emmanuel LÉVINAS *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 82.

qu'intentionnelle. Lévinas encore : « Le Dire approche de l'Autre en perçant le noème de l'intentionnalité, en retournant "comme une veste" la conscience, laquelle, par elle-même, serait restée *pour soi* jusque dans ses visées intentionnelles¹. » À la même page Lévinas dit aussi : « Le sujet dans le Dire s'approche du prochain en s'ex-primant, au sens littéral du terme, en s'expulsant hors tout lieu, n'*habitant* plus, ne foulant aucun sol². »

Rajoutons encore et peut-être surtout que la représentation mécaniciste de la communication suppose une partition entre sujets et objets. Or c'est cette étanchéité que le blog rend poreuse ou qu'il met radicalement en cause. Sans doute peut-on parler d'un œil qui considère un « matériel » exposé devant lui, qui scrute et domine un territoire corporel ou qui, peut-on dire, jouit (au sens de la jouissance qu'on a d'une propriété) de la quantité de corps qu'il peut inspecter, classer, catégoriser, hiérarchiser selon les fantaisies d'une humeur variable. En ce sens, le blog offrirait le fantasme d'une possession totale du corps d'autrui, la collection totalisée de la corporéité du monde. Il ferait fonctionner la pulsion scopique d'une logique totalitaire. Toute intrigue, toute poétique du rapport social seraient dissoutes. La vie en commun se réduirait à l'examen froid, depuis les narines jusqu'à l'anus, d'un corps tout orificiel. Mais le jeu des images organise une autre disposition. Leur assemblage anarchique génère la perte d'une certitude. L'œil peut sans doute piloter la consultation des pages numériques, mais il est plutôt piloté par l'imprévisibilité constitutive d'un brassage d'images. Et ce n'est pas l'œil seulement – poste extériorisé d'une forteresse imprenable qui, en mirador, tiendrait sous contrôle une masse d'assujettis – mais le corps tout entier qui se trouve absorbé par l'illimitation des photographies. Il en va ici de même que pour l'image « X » : ce n'est pas le contenu qui compte (une vérité du corps et de sa sexualité par exemple), mais un rapport au contenu qui se joue depuis la disposition des images. Leur pauvreté, leur caractère répétitif, leur indigence si l'on veut, ne nuisent jamais. Si tel est le cas, c'est bien que la

qualité vaut moins que l'intensité. Ou pour le dire autrement, c'est une tension qui se trouve en jeu. Une tension ordinaire.

Une altérité autrement ?

Que des gens puissent trouver par l'image non pas une compensation mais une augmentation de leur rapport au monde, cela se vérifie par exemple dans la consommation de l'imagerie pornographique. Répétitive, comme l'est cette imagerie elle-même, cette consommation ne vise pas à remplacer une sexualité qui serait lacunaire. Elle poursuit une sexualité relationnelle en la transformant. C'est surtout moins un sujet qui regarde une image, qu'une imagerie qui impacte un regard. Ainsi se joue le tour (le tournant) d'un monde qui s'expérimente par l'image. L'idée d'une « fausse image » qui supplanterait une « vraie relation » est typique d'une vision réductrice de cette affaire. D'une part, elle réduit le monde social à une somme de relations. D'autre part, elle réduit l'image comme question (comme tourment et intrigue) à l'image comme problème de sens commun. Or il s'agit de penser l'image en termes de rapport, en ce que l'image est d'emblée un rapport. Roland Barthes pouvait dire que bien des photographies sont « unaires », c'est-à-dire non pas sans choc, mais sans trouble, et il pouvait ranger l'image pornographique dans cette catégorie³. Mais est-ce certain ? Le pornographique joue de l'unaire, mais dans ce jeu, il y a encore trouble par l'absence même de trouble auquel il convoque. Non seulement l'érotique se mêle au pornographique et, comme le disait Barthes, le « fissure ». Mais c'est bien cette non-fissuration du cliché porno, ce parfait « rendu » qui provoque encore un vertige. Roland Barthes écrivait : « Le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité⁴. » Mais c'est cette absence de « générosité » qu'il faut comprendre comme le ressort d'une photographie particulière : dont le caractère n'est pas d'induire

1. *Ibid.*, p. 82, 83.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. Cf. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 70, 71.

4. *Ibid.*, p. 95.

un désir « lourd », comme le pensait Barthes, qui devrait s'opposer au désir « léger » de l'érotisme, mais qui tient à l'absence qui s'y joue d'une logique narrative. Avec le blog qui relève d'une porno-culture, et non plus seulement de la stratégie du *sex business*, le déraillement se meut en fou-voir. Du porno industriel à la porno-culture, il y a bien entendu continuité mais aussi rupture. À la professionnalité d'une sexualité efficace peut s'opposer une sensualité débarrassée de l'obligation des objectifs, des rendements et des évaluations. La productivité, la rationalité, la performance, la normativité, font partie du système pornographique. Tandis que la porno-culture, qui absorbe le porno et pour partie le laisse faire (il ne s'agit pas de « détournement »), le réoriente ou, plus simplement, le désoriente. À propos de la porno-culture, Vincenzo Susca parle bien d'un « caractère hétérodoxe par rapport aux modèles sexuels et identitaires consolidés auxquels nous sommes habitués ». Et il décrit le « plaisir numérique » en expliquant qu'il « favorise des conjonctions explorées, des travestissements, des croisements bizarres, des entrelacements aux confins de l'humain capables d'ébranler les ordres dichotomiques et organiques les plus canoniques¹ ».

Si l'image n'est pas un plein, comme on pourrait le croire, mais un creux², on comprend qu'elle se prête au registre de l'expérimentation. Au-delà de l'expérience qui suppose encore un sujet, l'interactivité intégrée de l'œil et de l'image, on ne sait plus spatialement tracer la frontière entre l'objet et le non objet. De l'expérience (par exemple accomplie par le savant) à l'expérimentation qui colle à la visualisation, il y a tout le saut accompli entre un monde encore classique qui s'aventure à partir d'un plan et selon un projet, et l'expérimentation qui déplace un sujet, lui-même virtualisé dans le champ flottant du test, de l'essai sans conclusion

possible (d'où la répétition), et cela à la différence d'une expérience qui pourrait valoir de leçon. Dans le registre non plus des « possibles » (le projet peut-être, mais cela n'est pas sûr), mais des potentialisations (sans savoir mesurable sur ce que cela peut signifier, dans l'expérimentation, d'un trajet sans probablement de trace remarquable), une errance nouvelle se dessine.

De l'appareil argentique au boîtier numérique, nous changeons de rapport à l'image. Si je photographie sur un mode classique, c'est mon œil qui prend, semble-t-il : le monde s'extrait par ma volonté en un format réduit que je tiens dans ma main après que la photographie a été développée. Avec le numérique, c'est un monde-images qui se propose. Et c'est de cette constellation d'images, une image que j'extrait. Faire une image du monde ou prendre une image du monde-images, cela n'est pas pareil. Il serait peu raisonnable de dire que je serais moins auteur d'une prise parce que je tiendrais l'appareil non plus contre mon œil-cerveau, mais au bout de mon bras-corps. C'est une réciprocité, déjà engagée dans la pratique classique de photographe, qui s'est davantage mise au travail. Le « sujet » ne s'isole plus en maître contemplateur de « son » objet. Pris dans un environnement, le nouveau photographe cesse, peut-on dire, de photographe. Mais l'important n'est pas qu'il ait perdu en maîtrise ou décision. Si, en effet, le hasard advient de manière plus évidente, s'il faut de fait savoir que l'image prend le photographe autant que celui-ci voudrait en prendre une – c'est surtout qu'il ne prend plus une image du monde, mais plutôt une image au monde. Du monde-images, il isole momentanément ce qui fait image dans un rapport au monde qui cherche précisément (et de manière imprécise bien sûr) où est l'image, où se trouve ce qui peut faire image.

L'image n'est donc plus représentation, prise de la chose posée, mais mise en mouvement des choses, et cela dans un monde-images. Double regard, double intrigue. Des images, certes, nous en avons beaucoup. Il y a, dira-t-on, beaucoup d'images aujourd'hui. Mais cette appréciation toute quantitative manque peut-être l'essentiel : la paradoxale disparition de l'image et sa recherche dans une pratique qui n'est plus extérieure à l'image mais qui procède d'une logique de l'image.

1. Vincenzo SUSCA, *Joie tragique*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 202. À la même page, il cite Ernesto Ciuffoli qui, dans *Corpo, porno, web*, Rome, Castelvecchi, 2006, p. 116, écrit : « Comme si entre les interstices du réseau refluait sans cesse une citation exaspérée du *Jardin des délices* de Hieronymus Bosch, l'imagination est orientée vers les territoires du métissé humain-animal-machinique ».

2. Hypothèse : toute image nous prend non pas par sa saturation mais par le creux qui aspire l'œil.

Nous voici en face d'une intrigue sans doute, mais aussi bien dans une situation d'incertitudes¹.

L'idée de faire une belle ou une bonne photographie n'est plus une préoccupation obligatoire. La thèse d'un « art moyen » dont Pierre Bourdieu a fait la démonstration², deviendrait ainsi obsolète. On ne joue plus avec ce qui peut être contemplé sans le détourner. Surtout, on joue, non pas seulement de l'image mais par l'image, et le jeu même de sa fabrication.

Au lieu du collage vient non pas l'évasion illusoire mais le jeu d'avec ce soi auquel le moi devrait se coller pour être lui-même. S'il s'agit d'échapper, c'est au bornage, à la limitation, à la fixation du lieu. Le moi retrouve espace en l'image. Espace de ses jeux propres et des altérations qui défont sa propriété. Ne plus appartenir. Non pas errer ou souffrir d'exil. Non pas l'errance et ses dolorismes. Mais un exil radical qui fait être au monde présent tout en y supervisant sa propre présence. Le possible n'est pas ce qui adviendra, ce que je veux voir se réaliser. Cela tient de l'espérance qui débloque. Rebond ici du « savoir » dans la prise en compte des images mêmes. Mais jamais les mêmes. Le jeu de l'image n'est pas futuriste. Il ne vise pas une construction. On peut le croire anticipateur. À défaut de prévoir, au moins voudrait-il se situer dans la maîtrise d'un devenir ? Mais il devient. L'imprévisible compose avec les images qui jouent.

Une femme nue à sa fenêtre n'exhibe pas nécessairement une quantité de formes, une rentabilité de charmes, une productivité de nudité : elle peut être aperçue dans le moment émouvant d'une solitude et d'une vulnérabilité. C'est d'une certaine façon, plus que le banal, l'ordinaire (non pas ce que nous aurions de commun selon un fantasme communautaire ou « tribal », mais ce que nous avons en commun) qui se joue. L'apparition

du noir et blanc, ce retrait relatif, doit ici être pris en compte. Le noir et blanc distancie de la « vérité » d'une chair, enveloppe le corps dans un silhouettage qui unifie au lieu de la crudité des couleurs qui morcellent. Le noir et blanc rend aussi possible la posture excessive, l'outrance des écartements, l'obscénité vertigineuse des altérations.

Une hypothèse encore. L'ordre pornographique se justifiait de la nécessité d'une transgression. La porno-culture n'a peut-être plus rien à voir avec ce commandement. On pourrait s'en inquiéter. L'interdit a-t-il encore possibilité d'exister si « n'importe quoi » est possible, admissible dans la plus parfaite indifférence ? Mais qui peut dire que l'altérité serait mise en péril quand le jeu du blog, qui n'est pas toujours heureux, qui n'est pas hygiénisme sexologique ou maîtrise du bon goût, force à découvrir à l'endroit même de ce qui tiendrait sous nos yeux, ce qui échappe au pouvoir d'une chasse ? Il arrive qu'une image vienne comme un mouvement qui emporte, et qu'on ne voudrait dominer. Plus subtilement peut-être que la « forte » sensation et à distance de l'émotion structurante, le blog ne jouerait-il de ce qui pourrait apparaître comme une « simple » impression³ ?

PATRICK BAUDRY

1. Alain GAUTHIER, *La Trajectoire de la modernité*, Paris, PUF, 1992, p. 204 : « C'est au moment où nous sommes submergés par un flux continu d'images que nous avons de plus en plus de mal à nous représenter les phénomènes, c'est-à-dire à les définir autrement que par de vagues approximations flottantes, à les clarifier, à les poser pour les mettre à distance. »

2. Cf. Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen*, Paris, Minuit, 1965.

3. Cf. Patrick BAUDRY *La Ville, une impression sociale*, Belval, Circé, 2012.

La cohérence visuelle et formelle des *tubes* pornographiques

LE CAS DE LA CATÉGORIE *ASIAN* SUR UN *TUBE* GAY

Pipe, levrette, *spoon*, *spoon* anal et on fera l'éjac à part en fin de journée. Aller, moteur.
*Hard*¹

Prolifération et éclatement de la pornographie contemporaine

Dans le tout premier épisode de la série politique *The West Wing*², le personnage président Bartlet (Martin Sheen) fait une apparition spectaculaire en citant le premier amendement. Lors d'une discussion avec les activistes de la droite chrétienne Mary Marsh (Annie Corley) et John Van Dyke (David Sage), le président et Van Dyke échangent les propos suivants :

VAN DYKE : Si nos enfants peuvent acheter de la pornographie à n'importe quel coin de rue pour cinq dollars, n'est-ce pas trop cher payé pour la liberté d'expression ?

BARTLET : Non.

VAN DYKE : Vraiment ?

BARTLET : D'un autre côté, je pense que cinq dollars, c'est trop cher payé pour de la pornographie³.

Quinze ans plus tard, en 2013, la discussion serait plus animée encore : les supports se sont multipliés et une offre gratuite est apparue⁴. La présence de cet échange un peu vif sur le thème de la pornographie à une place liminaire et programmatique n'est assurément pas un hasard ; pendant plusieurs décennies, à partir du milieu des années 1970, la houleuse collusion des féministes anti-pornographie et de la droite chrétienne a tenté de contourner le premier amendement de la Constitution étasunienne, qui garantit la liberté d'expression, pour obtenir une censure des matériaux pornographiques. C'est essentiellement ce débat de politique publique qui a attiré l'attention des universitaires sur les images de la pornographie, ancrant nécessairement l'analyse des données visuelles dans le cadre plus large d'une réflexion éthico-morale. La question n'était alors pas de savoir ce qu'était la pornographie que de dénoncer ses effets pervers selon la formule de Susan Brownmille : « La pornographie, c'est la théorie ; le viol, c'est la pratique⁵. »

Si la reprise, à partir des années 1990 et d'ouvrages fondateurs⁶, d'une étude des films pornographiques en eux-mêmes, *via* une approche culturaliste marquée par un féminisme progres-

1. Cathy VERNEY, *Hard*, Canal +, 2008-en production, saison 1, épisode 2.

2. Aaron SORKIN, *The West Wing*, NBC, 1999-2006.

3. Traductions de l'auteur de cet article. « VD. If our children can buy pornography on any street corner for five dollars, isn't that too high a price to pay for free speech? / B. No. / VD. Really? / B. On the other hand, I do think that five dollars is too high a price to pay for pornography. » Saison 1, épisode 1, « Pilot », 22 septembre 1999, NBC. Pour le script de cet épisode et de l'ensemble de la série, voir <www.westwingtranscripts.com>, consulté le 15 mai 2013.

4. Les chiffres précis de l'industrie sont difficiles à établir. Richard Poulin donne, pour l'année 2006, les données suivantes : 12% des sites Internet seraient des sites pornographiques, 25% des requêtes entrées dans les moteurs de recherche et 35% des téléchargements le seraient également. Les recettes de l'ensemble de la pornographie mondiale s'élèveraient à 97 milliards de dollars en 2006. Richard POULIN, « La pornographie, les jeunes, l'adocentrisme », *Les Cahiers Dynamiques*, n°50, 2011, p. 31.

5. « pornography is the theory, rape is the practice. » Susan BROWNILLER, *Against Our Will : Men, Women and Rape*, New York, Bantam Books, 1978, p. 169.

6. Linda WILLIAMS, *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Ewing, University of California Press, 1989.

siste, a ouvert la voie à une discussion du contenu pornographique, l'essentiel du débat a continué de s'attacher à des considérations morales et politiques, au service d'une certaine défense de la pornographie. Dans cette lente progression vers le matériau pornographique même, il reste beaucoup de chemin à parcourir. Chemin d'autant plus long, à vrai dire, que la vitalité de l'industrie pornographique et sa conquête rapide des nouveaux médias conduit à l'émergence de nouvelles formes. Il y a loin désormais entre les films projetés dans les cinémas pornographiques, les cassettes vidéos vendues avec les magazines et les spectacles *webcam* diffusés en pseudo-direct sur tel ou tel site, lui-même conçu comme un portail polymorphe agrégeant les contenus les plus variés : site de rencontre, archive vidéo, *peep show*, anthologie de textes érotiques, etc.

Comment rendre compte de ce foisonnement de vidéos qui ne sont plus des films, de ces acteurs qui ne sont plus des stars, de ces produits faussement amateurs, de ces extraits exhaustifs et de ces films lacunaires ? Considérée de loin, la production pornographique actuelle n'a plus grand rapport avec le magazine que les personnages de *The Wire*¹ ouvrent à leurs heures perdues ni avec la vidéocassette que David Fisher (Michael C. Hall) glisse dans son magnétoscope². Mais que les modes de diffusion aient assurément changé n'implique pas nécessairement que l'aspect formel et visuel soit entièrement différent, ni même que la réception du matériau pornographique mette en œuvre des mécanismes esthétiques inédits. Parce qu'elle feint de documenter un rapport sexuel réel, la séquence pornographique pourrait bien ne pas être soumise à la même variabilité visuelle que le film de science-fiction, par exemple. C'est à cette cohérence, sinon diachronique du moins synchronique, que j'aimerais tenter de réduire une partie de la production pornographique contemporaine, en l'envisageant au prisme de la sérialité télévisuelle³.

Les enjeux sont multiples. Il s'agit d'une part de réduire l'impression d'évidente modernité qui naît de la comparaison entre un corpus théorique et critique déjà ancien et une industrie dont les modèles de production, et par conséquent les produits culturels, ont profondément changé. Une approche purement sociocritique, trop sensible à la variabilité des contextes, risque, seule, de masquer la cohérence transversale des différents produits et la permanence de certains phénomènes. D'autre part, une approche formelle, en envisageant plusieurs unités (ici des vidéos) dans une structure d'ensemble (le *tube*), permet de rendre compte des effets de représentation, qui ne sont pas entièrement dépendants d'une appréhension linéairement textualiste du produit considéré. En d'autres termes, regarder une série de vidéos dans un ordre plus ou moins aléatoire ne revient pas au même que de regarder un film conçu *a priori* comme un ensemble à peu près monolithique.

Mon propos n'est pas d'affirmer que les séquences pornographiques sont désormais produites de la même façon qu'une série télévisée. Ce n'est pas le rapport de faits qui m'occupera ici mais la façon dont la série télévisée peut aider à penser la prolifération d'un matériau qui, à première vue, échappe à toute tentative d'organisation. Ce qui organise une série télévisée n'est pas nécessairement la cohérence narrative et ainsi les

lecture intertextuelle et d'une lecture endo-narrative, recoupe une partie des études sur la pornographie contemporaine, lesquelles mettent l'accent sur l'existence de scripts dans la pratique du lecteur, scripts qui conditionnent le produit culturel en même temps que l'inscription de ce produit dans un système sémiotique historiquement codifié. En d'autres termes, chaque vidéo pornographique participe d'un schéma pragmatique-structurel, qui repose sur la pratique sexuelle et les codes de la représentation sexuelle. C'est l'actualisation matérielle de ce schéma abstrait sous la forme d'une succession de vidéos (le tube ou la catégorie du tube) qui fait série. Sur la narratologie pragmatique en littérature, voir Raphaël BARONI, « Compétences de lecteur et schèmes séquentiels », *Littérature*, n° 137, 2005, p. 111-126. Sur les rapports possibles entre narratologie littéraire et sérialité télévisuelle, voir François-Ronan DUBOIS, « La configuration du temps dans la fiction télévisée : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* », *Lignes de Fuite*, hors série 3, 2011, <http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=182>, consulté le 19 mai 2013.

1. David SIMON, *The Wire*, HBO, 2002-2008.

2. Alan BALL, *Six Feet Under*, HBO, 2001-2005, saison 1, épisode 7, « Brotherhood ».

3. D'un point de vue pragmatique, la narratologie des schèmes séquentiels, en tant qu'elle souligne la participation à la compréhension d'une structure narrative donnée, d'une

histoires de *The Outer Limits*¹ sont-elles indépendantes. Ce n'est pas non plus nécessairement la permanence des personnages, comme nous le montre *Skins*². La série peut être faite de la répétition quasiment mécanique d'un même scénario, comme le prouvent *CSI*³ ou *House M.D.*⁴ ou au contraire s'ingénier à renouveler leurs univers, comme dans *Sliders*⁵. Au-delà de la variabilité des solutions narratives⁶, la forme sérielle, par un jeu de répétitions et de variations⁷, entretient en un ensemble cohérent une multitude d'épisodes parfois très divers. De la même manière, en dépit de la fragmentation de sa séquence filmique, c'est-à-dire de la nécessaire abolition des continuités narratives qu'entraîne la disparition du film pornographique au profit de la vidéo, il n'est pas interdit de supposer des modes organisationnels différents, dont les principes résident peut-être dans l'image (ce que l'on voit) plutôt que dans le récit (ce qui est raconté).

Les nouvelles études pornographiques et la pornographie de masse

Une grande partie des difficultés posées par l'interprétation et la formalisation des produits contemporains naît de l'attention quasi exclusive portée par les études à la question éthico-morale. Qu'elles se présentent comme une critique ou comme une justification de la pornographie, ces études se sont emparées d'un certain type de produits, c'est-à-dire de ce qui, dans la masse de la production pornographique, était le plus suscep-

tible d'être comparé à la culture la plus reconnue. Par conséquent, si nombre de ces études contiennent de précieuses indications pour la compréhension des *tubes*, elles se caractérisent presque toutes par une déformation stratégique du matériau étudié.

On pourrait partager l'essentiel des travaux académiques sur la pornographie en trois grands domaines. D'un côté, les années 1970 et 1980 multiplient les débats politiques autour de la liberté d'expression, de la pornographie et des violences subies par la femme. Ce débat repose la plupart du temps sur des affirmations approximatives et infondées qui témoignent, aux yeux des commentateurs ultérieurs, d'une profonde méconnaissance de la variété réelle de la production pornographique à la même époque. Chaque partie du débat, dans le souci de confirmer ses positions et de décrédibiliser celles de ses adversaires, ouvre deux chantiers : le premier d'ordre juridico-politique, celui de la constitutionnalité d'une censure, le second d'ordre psycho-scientifique, l'étude des effets de la pornographie sur ses consommateurs.

Peu à peu cependant, certaines voix s'élèvent pour souligner les failles inhérentes à l'un et l'autre projet⁸. D'un côté, le chantier juridico-politique manque d'une définition claire de la pornographie, devenue sous la plume des féministes anti-pornographie une réalité polymorphe susceptible d'accueillir à peu près n'importe quel rapport social inter-générique, extension copulative douteuse du point de vue logique⁹ et empirique¹⁰. De l'autre, l'analyse des effets de la pornographie se fonde sur des expériences conditionnées dont les

1. Leslie STEVENS, *The Outer Limits*, ABC, 1963-1965.

2. Brian ELSLEY et Jamie BRITAIN, *Skins*, E4, 2007-en production.

3. Anthony E. ZUKER, *C.S.I. : Crime Scene Investigation*, CBS, 2000-en production.

4. David SHORE, *House M.D.*, FOX, 2004-2012.

5. Tracy TORMÉ et Robert K. WEISS, *Sliders*, FOX puis Sci Fi Channel, 1995-1999.

6. Sur cette question, lire Francis DEMERS, « Téléroman, télé-série, feuilleton : retour sur une source de confusion sémantique », *Communications*, vol. 25, n°1, 2006, <<http://communication.revues.org/index1480.html>>, consulté le 19 mai 2013.

7. Sur cette question, lire Anne CAUQUELIN, « Séries en mouvement (remarques sur le destin de la série) », *Quaderni*, n°9, 1989-1990, p. 11-17.

8. Sur ce changement de paradigme, lire Feona ATTWOOD, « The Paradigm Shift: Pornography Research, Sexualization and Extreme Images », *Sociology Compass*, vol. 5, n°1, 2011, p. 13-22 et l'introduction de Linda WILLIAMS, « Porn Studies : Proliferating Pornographies On/Scene : An Introduction » dans *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 1-23.

9. Sur cette question, lire par exemple Ian HALLEY, « Queer Theory by Men », *Duke Journal of Gender Law and Policy*, vol. 7, n°54, 2004, p. 7-53.

10. Voir par exemple une critique virulente de la méconnaissance de la pornographie par les féministes anti-pornographie dans Marie-Hélène BOURCIER, « Red Light district et porno durable ?! Le rouge et le vert du féminisme pro-sexe ? Un autre porno est possible », *Multitudes*, n°42, 2010, p. 82-93.

caractéristiques n'ont que peu à voir avec les circonstances réelles de la consommation¹ et dont les résultats sont contradictoires. En réaction, plusieurs universitaires issus des études culturelles se sont lancés dans l'étude de l'histoire, de la production et de la réception de la pornographie, produisant des contributions importantes dont, outre l'ouvrage de Linda Williams déjà cité, les études d'Alan McKee et l'ouvrage collectif *Porn Studies*².

Il faut compter, parmi les nombreux progrès nourris par ces approches nouvelles, l'émergence d'études sur les pornographies gay et lesbienne, ignorées au cours des années 1970. Des universitaires comme Richard Dyer³, Alan McKee⁴, Heather Butler⁵, Angelo Restivo, Rich Cante⁶, Fred Fejes⁷, Jeffrey Escoffier⁸ et bien d'autres ont apporté d'importantes contributions à l'étude de ces domaines importants à la fois parce qu'ils remettent en cause certains des fondements

conceptuels de la critique féministe et parce qu'ils représentent une part considérable de la production contemporaine. Placées dans une situation de justification à l'intérieur même du paradigme (néo-)féministe cependant, ces études se sont longuement consacrées aux potentialités subversives du matériau pornographique et à son rôle identitaire, quitte à en minimiser volontiers le caractère massif et stéréotypé qui nous occupe ici. Plus généralement, la méthodologie interprétative et cinématographique de ces études a conduit à l'exclusion de la pornographie faiblement narrative et non subversive, c'est-à-dire du gros de la production pornographique⁹.

Parallèlement, dans l'une et l'autre perspective, une certaine attention a été portée aux développements conjoints de la pornographie et des nouveaux médias. Qu'ils remontent aux sources du cybersexe¹⁰, analysent la consommation virtuelle¹¹, qu'ils en étudient la prolifération problématique¹² ou qu'ils tentent de revisiter l'appareil théorique à la lumière de ce nouveau médium¹³, tous ces articles affirment l'irréductible originalité de ce nouvel espace, du point de vue de la pornographie. Rares sont les articles cependant à s'intéresser de près aux portails de *tubes*¹⁴, en dehors de la brillante contribution de François Perea¹⁵ qui met

1. Sur cette question, lire la critique de Alan McKee, « The Aesthetics of Pornography: the Insights of Consumers », *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 20, n°4, 2006, p. 524 et suivantes.

2. Linda WILLIAMS (dir.), *Porn Studies*, Durham, Duke University Press, 2004.

3. Lire par exemple Richard DYER, « Idol thoughts: orgasm and self-reflexivity in gay pornography », *Critical Quarterly*, vol. 36, n°1, 1994, p. 49-62 et « Male gay porn: Coming to terms », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n°30, 1985, p.27-29.

4. Par exemple Alan McKee, « Australian Gay Porn Videos: the National Identity of Despised Cultural Objects », *The International Journal of Cultural Studies*, vol. 2, n°2, p. 178-198 ainsi que « A policy argument for Federal Government subsidies for the production of Australian gay pornographic videos » dans Keith ATKINSON et Justine RICHARDS (dir.), *The Body, Queer and Politic*, Fortitude Valley, Gay and Lesbian Welfare Association, 2001, p. 119-138 et « Suck on that mate: Australian Gay Porn Videos » dans Deb VERHOEVEN (dir.), *Twin Peeks: Australian and New Zealand Feature Films*, Melbourne, Damned Publishing, 1999, 118-128.

5. Heather BUTLER, « What Do You Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography » dans *Porn Studies*, *op. cit.*, p. 167-97.

6. Angelo RESTIVO et Rich CANTE, « The Cultural-Aesthetic Specificities of All-male Moving-Image Pornography » dans *Porn Studies*, *op. cit.*, p. 142-166.

7. Fred FEJES, « Bent passions: Heterosexual masculinity, pornography and gay mal identity », *Sexuality & Culture*, vol. 6, n°3, 2002, p. 95-113.

8. Jeffrey ESCOFFIER, « Gay-for-Pay: Straight Men and the Making of Gay Pornography », *Qualitative Sociology*, vol. 26, n°4, 2003, 531-555.

9. Un problème dont on peut trouver une analyse (parfois contradictoire) dans Anne G. SABO, « Highbrow and Lowbrow Pornography: Prejudice Prevails Against Popular Culture. A Case Study », *The Journal of Popular Culture*, vol. 42, n°1, 2009, p. 147-161.

10. Divina FRAU-MEIGS, « Technologie et pornographie dans l'espace cybernétique », *Réseaux*, vol. 14, n°77, 1996, p. 37-60.

11. Zabet PATTERSON, « Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era » dans *Porn Studies*, *op. cit.*, p. 104-123.

12. Janis WOLAK, Kimberly MITCHELL et David FINKELHOR, « Unwanted and Wanted Exposure to Online Pornography in a National Sample of Youth Internet Users », *Pediatrics*, vol. 119, n°2, 2007, p. 247-257.

13. Steve GARLICK, « A New Sexual Revolution? Critical Theory, Pornography, and the Internet », *Canadian Review of Sociology*, vol. 48, n°3, 2011, p. 221-239.

14. On en trouve une brève description dans Carlos Eduardo FIGARI, « Placeres a la carta: consumo de pornografía y constitución de géneros », *La ventana: Revista de estudios de género*, vol. 3, n°27, 2008, p. 183.

15. François PEREA, « Les sites pornographiques par le menu: pornotypes linguistiques et procédés médiatiques »,

en valeur précisément la régularité du matériau et son organisation autour de pornotypes définis.

Taxinomie du désir : les catégories structurantes

Les *tubes* ne se distinguent pas par l'originalité de leur présentation : la plupart d'entre eux possède une même architecture. Qu'il s'agisse de *www.gay-maletube.com*, qui constituera le support, ici, de mon analyse, de *www.ice-gay.com* ou de *www.greengaytube.com*, parmi des dizaines d'autres, l'utilisateur arrive sur une première page qui s'organise en plusieurs parties distinctes : en haut, le lien vers d'autres *tubes*, puis un menu pour accéder aux archives, aux vidéos les plus populaires ou aux catégories. Si aucun de ces modes de navigation ne convient, la page propose des vignettes accompagnées elles-mêmes d'un titre (par exemple *Muscle Daddy Teaches 18 y/o*), d'une durée et, éventuellement, du site où est hébergée la vidéo. La vignette est la capture d'un arrêt sur image, qui peut représenter un temps fort de l'action¹. En-dessous de la succession des vignettes, on trouve une liste de catégories, qui peuvent être assez classiques (*Bareback* ou *Threesome*) peut-être plus inattendues (*Clown* ou *Mummification*), voire tout à fait incompréhensibles pour le néophyte (*CBT* ou *SSBBW*). Enfin, la page se termine sur de nouveaux liens vers d'autres sites.

Comme l'a montré François Perea, tous les sites ne partagent pas leur matériau avec le même degré de détail et la liste des catégories peut être plus ou moins détaillée. À ce titre, le *Gay Male Tube* est sans doute un exemple extrême par son exhaustivité souvent trompeuse : non seulement certaines catégories sont redondantes (*Oral* et *Blowjob*, *Anal Fisting* et *Fisting*), mais les vidéos se trouvent dans plusieurs catégories ; ainsi *Muscle*

Daddy Teaches 18 y/o est susceptible d'entrer dans les catégories : *Rough*, *Daddy*, *Anal*, *Teen 18/19* et *Old vs. Young 18/25*. L'impression d'abondance et d'infinie diversité que ces listes suscitent chez l'utilisateur est ainsi en partie factice. Factice également l'idée d'un renouvellement constant et d'une multitude de sites ; en invitant l'utilisateur à passer librement de *Gay Male Tube* à, par exemple, *Gay Fuck TV* ou *Cum Gay*, les liens paraissent suggérer qu'un désir ici insatisfait trouvera ailleurs de quoi se contenter. En réalité, nombreuses sont les vidéos distribuées sur l'ensemble des *tubes*, de sorte que le contenu est assuré d'une certaine stabilité globale. De la même façon, le classement quasi systématique des vidéos par leur popularité implique que les mêmes vidéos sont souvent présentées en première page.

On aurait tort en outre de voir dans ces catégories des outils purement descriptifs destinés à aiguiller le spectateur vers les actes ou les phénotypes de son choix. Ainsi, qui chercherait des hermaphrodites dans la catégorie *Hermaphrodite* sera vraisemblablement déçu de n'y trouver que des vidéos qui pourraient être classées dans *Shemale*, *Tranny* ou *Transsexual*. Un cas particulièrement remarquable par son ampleur est celui des vidéos mettant en scène des Asiatiques. Plusieurs catégories leur sont *a priori* consacrées : *Asian* (11840 vidéos), *Chinese* (351), *Indian* (491), *Japanese* (1905), *JAV Japanese Adult Vid.* (11), *Korean* (128), *Malaysian* (36), *Pakistani* (126), *Sri Lankan* (6), *Taiwanese* (74), *Thai* (426), *Vietnamese* (20). En fait, si l'on admet que *Asian* soit l'archi-catégorie susceptible d'absorber toutes les autres, on comprend très vite que la réalité géographique ne cartographie pas l'image pornographique : si l'on retrouve effectivement dans *Asian* les vidéos de *Taiwanese*, *Chinese*, *Japanese*, *Vietnamese*, *Thai* et *Korean*, les vidéos de *Indian*, *Pakistani* et *Sri Lankan*, elles, sont absentes. En revanche, parmi les vidéos de *Indian*, dont il est vrai que la plupart ne contient aucun personnage apparemment indien, certaines trouvent leur place dans l'archi-catégorie *Black*. De même, un certain nombre des vidéos qui, dans *Korean*, portent le titre commun de *New Korean Community*, se retrouve dans la catégorie, pourtant *a priori* hermétique à la première, de *Japanese*.

Ce qui compte, on le comprend bien, n'est pas l'exactitude de la description, mais la capacité de

Genre, sexualité et société, n°7, 2012, <<http://gss.revues.org/index2395.html>>, consulté le 19 mai 2013.

1. Il arrive cependant que la vignette n'identifie rien si ce n'est le phénotype des acteurs impliqués dans l'action. Les catégories comme les vidéos proposent des vignettes. La vignette d'une catégorie peut être fixe ou reprendre la vignette de l'une des vidéos les plus populaires de la catégorie.

la vidéo à faire série avec d'autres vidéos d'une même catégorie, d'un point de vue visuel¹. Souvent privées de toute narration développée ces vidéos présentent d'abord une image ; la caractérisation des personnages est donc une caractérisation visuelle, un phénotype. La catégorie *Asian* repose d'abord sur un nuancier épidermique qui exclut le sous-continent indien, dont les peaux trop sombres ne sont classées ni dans *Asian*, ni dans *Arab* mais, sans solution de continuité géographique, dans *Black*. Un cas inverse frappant est celui des *JAV Japanese Adult Vid*, onze vidéos mettant bien en scène des phénotypes susceptibles de s'inscrire dans la série *Asian* mais qui pourtant, ou n'y apparaissent pas, ou, ayant échappé à ma vigilance, sont reléguées dans les tréfonds impopulaires des toutes dernières pages. Une bonne partie de ces onze vidéos représentent des *shemales*, c'est-à-dire, pour simplifier, des transsexuelles pré-opératoires. Aucune raison à première vue d'exclure ces vidéos sur le seul critère du phénotype. D'autres principes président donc à l'organisation.

Si l'on regarde de plus près les vidéos les plus populaires de la catégorie *Asian*, elles frappent par leurs ressemblances². Nombre d'entre elles montrent un Asiatique d'une vingtaine d'années, souvent musculeux, que j'appellerai A, aux prises avec un ou deux autres Asiatiques (B et C) un peu plus âgés. L'action suit à peu près toujours la même progression : B et C déshabillent A ou A est déjà déshabillé, ils l'oignent d'huile de massage ou de lubrifiant, le masturbent, éventuellement le masturbent à l'aide d'un *sex toy*, parfois lui font une fellation, puis le pénètrent avec un doigt, éventuellement avec un gode et enfin avec leur pénis, tout en continuant à le masturber jusqu'à la traditionnelle éjaculation. Pendant ce temps, A demeure relativement inactif. S'il peut arriver qu'il

fasse une fellation à C, il se contente la plupart du temps de pousser des gémissements difficilement déchiffrables en grimaçant, de sorte qu'il est malaisé d'interpréter ses réactions en termes de douleur ou de plaisir. Une explication fort simple de cette régularité est fournie par le fait que toutes ces scènes sont distribuées par le site *www.manclub1069.com*, dont l'adresse apparaît au début de chacune d'entre elles. Ce qui est frappant n'est pas là, mais dans le fait que des vidéos issues d'autres sites, identifiés de la même façon par des bandeaux publicitaires incorporés à l'image, présentent des caractéristiques voisines dont la principale semble bien être l'attitude ambiguë de A, partagé entre douleur et plaisir, quand même le scénario rudimentaire de la vidéo ne laisse aucun doute quant à l'implication consentie du personnage dans l'acte sexuel. De la même façon, rares sont ces vidéos à inclure des *flip-flop*, c'est-à-dire à inverser, au cours de la séquence, les rôles pour que A pénètre B. Il y a bien sûr des exceptions, comme la vidéo *Asian Dude Takes Big Black*, qui échappe à peu près à toutes les caractéristiques que je viens de relever, mais le schéma d'ensemble récurrent est remarquablement stable : au moins deux Asiatiques, sous-continent indien exclu, sont engagés dans un acte sexuel pénétratif sans versatilité au cours duquel le pénétré exprime un mélange de douleur, de plaisir et de confusion.

Si *Asian Dude Takes Big Black* met en scène une relation interracial versatile entièrement dépourvue de douleur, il n'en existe pas moins une esthétique *Asian* qui, considérée massivement, informe la plupart des vidéos rangées sous cette étiquette³. Elle en guide la réalisation du côté du producteur ; mais du côté du cyber-spectateur qui les regarde les unes après les autres, c'est leur mise en série, au sein d'un espace visuel délimité (celui de la catégorie), qui crée la cohérence. En l'absence

1. Nombreuses sont les vidéos à participer à plusieurs catégories. Mon hypothèse est cependant que les séries opèrent à l'intérieur d'une catégorie sans pourtant englober toute la catégorie elle-même. L'existence d'archi-séries susceptibles de regrouper plusieurs catégories tangentes (*Twink*, *Cute* et *Teen*, par exemple) mériterait une étude ultérieure.

2. La catégorie *Asian* est ici choisie pour son caractère symptomatique : on pourrait formuler des remarques similaires à propos de nombreuses autres catégories.

3. Sur la question du racisme inhérent à cette catégorisation raciale, les études sont peu nombreuses et généralement consacrées à la représentation des Afro-Américains. On peut se reporter à Mireille MILLER-YOUNG, « Hip-Hop Honeys and Da Hustlaz : Black Sexualities in the New Hip-Hop Pornography », *Meridians : feminism, race, transnationalism*, vol. 8, n°1, 2008, p. 261-292, ainsi qu'à Linda WILLIAMS, « Skin Flicks on the Racial Border : Pornography, Exploitation, and Interracial Lust » dans *Porn Studies*, *op. cit.*, p. 271-308

de structure narrative développée, c'est la répétition des images et des actes qui crée une histoire minimale : certaines séquences visuelles commencent tôt dans la séquence des événements (quand A est déshabillé par B et C), d'autres commencent en pleine sodomie. Par l'architecture sérielle du *tube*, les vidéos de la première catégorie viennent informer les vidéos, souvent plus courtes, de la seconde et restituer une situation fantasmagorique générale susceptible de contenir l'acte isolé. L'appréhension pornographique met en jeu des processus d'anticipation, de comparaison et de restitution ordinairement pris en charge par la narration ; la fragmentation des séquences en unités minimales assez brèves pour la distribution dans les *tubes* n'implique donc pas la réduction du matériau en une nébuleuse incohérente, foisonnante, extraordinairement variée, de fantasmes sexuels.

Remarques finales

Il est impossible d'aborder les problèmes multiples que la distribution de séquences pornographiques par les *tubes* pose à l'analyse visuelle du matériau. Mon dessein en décrivant la catégorie *Asian* d'un *tube* pornographique gay du point de vue de la sérialité a été de suggérer une voie possible pour la résolution future d'un certain nombre de problèmes. Ces problèmes sont au nombre de trois.

1. L'obsession conceptuelle pour un caractère subversif de la pornographie gay et/ou lesbienne. Je ne doute pas que cette subversion puisse exister et que, quand même elle ne serait pas injectée dans les séquences par ceux qui les produisent, elle puisse être dégagée par l'analyse de l'interprète et communiquée à des fins politiques. Il me semble cependant dangereux de procéder systématiquement à l'interprétation en ces termes, parce qu'ils tendent à occulter l'immense masse de séquences faiblement narratives qui représentent le tout-venant de la production pornographique ou à les parer d'un vernis de progressisme, quand

elles reproduisent des préjugés raciaux ou génériques.

2. La division du matériau pornographique entre œuvre de culture et objet de consommation. De ce point de vue, les études pornographiques traversent une phase similaire à celle qu'ont connue les études sur les séries télévisées. Il entre indubitablement dans l'attention parfois excessive accordée à des œuvres très loin d'être représentatives de la pornographie dans son ensemble une stratégie de justification académique et culturelle pour renverser le discours des féministes anti-pornographie. Demeure l'impossibilité de traiter de front la cinématographie pornographique lesbienne *underground* et la luxuriante industrie multimilliardaire. Des deux termes dans l'alternative pornographique, c'est le second qui manque actuellement d'attention.

3. L'orientation éthico-morale des grilles d'analyses. Après le débat sur la censure, les études culturelles ont pris le relais du commentaire moral de la pornographie avec une herméneutique textualiste de l'image qui n'en laisse pas d'avoir pour objets des questions qui ne sont pas nécessairement liées à la forme des séquences ni à leur aspect visuel. Loin de moi l'idée d'écarter durablement de semblables ambitions, mais force est de constater que le manque sur lequel est fondé le présent numéro, celui d'une identification fine des tropes pornographiques au niveau de l'image, de la séquence d'images et de la distribution de ces séquences, bref, d'une analyse proprement cinématographique à échelle variable, est partout sensible.

Il reste qu'on ne peut que se réjouir de la floraison d'études sur la pornographie et il n'est pas étonnant qu'il en manque encore à un domaine si longtemps ostracisé, alors même qu'il était au cœur du débat. Il est peut-être heureux que le chemin soit encore long vers la compréhension des images de notre jouissance.

François RONAN-DUBOIS

La simulation de la chair

Falling, floating, and flying ? So, what's next, fucking ?
The Lawnmower Man

Deux corps métalliques flottent dans un vortex cyberorganique. La femme, novice, est initiée par l'homme, omniscient ; les deux entités s'enlacent, s'embrassent, se fondent, tourbillonnent et se transforment. Soudain, l'avatar féminin est englué dans une surface visqueuse, tandis que l'homme l'instruit : « Ça vient de notre esprit primaire. » Il se transforme alors en monstre, il torture et déchire la prisonnière de ses tentacules.

Cette scène, extraite du film *Le Cobaye*¹, illustre le fantasme d'un métavers² qui promet une nouvelle interface corporelle, des sens artificiellement simulés, et une nouvelle façon de faire l'amour, mais révèle, du fait de sa permissivité et de son accès à l'inconscient, ce que l'esprit humain possède de plus primitif. Le motif de la violence sexuelle dans les univers virtuels n'est pas spécifique à ce film : nous pourrions citer la cellule « hallucinée » dédiée à la torture dans *Videodrome*³, la collection mentale de « cadavres vivants » fétichisés dans *The Cell*⁴, ou encore la *motion capture* qui simule un rapport sexuel entre deux monstres, dans *Holy Motors*⁵. Ainsi, le sadisme est paradoxalement présenté au cinéma comme l'accomplissement de la sexualité technosimulée. Pouvons-nous

véritablement parler de sadisme, alors qu'il n'y a aucune douleur, ni mort, ni traumatisme ? Selon Deleuze, le sadisme ne s'arrête nullement à la souffrance, il véhicule, et enseigne, l'idée d'un mal suprême, d'une nature absolument mauvaise, « renversement du platonisme, et renversement de la loi même⁶ », et dépasse ainsi la rigoureuse profanation du corps pour atteindre l'idée même de corps. Marguerite Yourcenar surprend lorsqu'elle déclare à un ami :

Je vous confierai que je n'aime pas Sade à qui j'en veux de son manque de réalisme... Rien de moins physiologique que cet homme qui se croit préoccupé de sexualité. On ne flaire pas le sang chez cet auteur sanglant, ni aucune autre odeur d'excrétion ou de sécrétion humaine⁷.

N'est-ce pas là pourtant, plutôt qu'un contresens vis-à-vis d'un imaginaire sadique indissociable de sa pratique, l'une des signatures du sadisme, à savoir une vision « virtuelle » du corps au détriment du corps ? Sade n'a-t-il pas écrit dans l'isolement de ses prisons, accompagné de son seul imaginaire, *Cent Vingt Journées de Sodome* (ce qui fera dire à Simone de Beauvoir que, en prison, « agonise un homme, naît un écrivain⁸ ») ? Qu'il nous soit donc permis de considérer ici le sadisme dans son aspect « virtuel ».

Pendant, nous sommes en droit de nous demander : pourquoi l'imaginaire sadique accompagne la simulation du corps avec une telle constance ? Qu'en est-il dans le circuit pornogra-

1. Brett LEONARD, *The Lawnmower Man*. New Line Cinema, 1992. Le dialogue est issu de la version française.

2. Un métavers, contraction de *meta universe*, est un monde artificiellement créé par un programme informatique, habité par des *avatars* (incarnation virtuelle de joueur) ou des *bots* (diminutif de « robots », personnages contrôlés par l'intelligence artificielle du programme), et dont les règles – lois physiques, sociales, économiques – dépendent du même protocole de code informatique. Le terme de métavers provient du *Samourai virtuel* de Neal Stephenson, ouvrage de science-fiction cyberpunk publié en 1992, cinq ans avant les premiers mondes virtuels du Web.

3. David CRONENBERG, *Videodrome*. Filmlan International, 1983.

4. Tarsen SINGH, *The Cell*. New Line Cinema, 2000.

5. Leos CARAX, *Holy Motors*. Les Films du Losange, 2012.

6. Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*. Paris, Minuit, 1967, p. 76.

7. Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*. Paris, Gallimard, 1990. Cité dans : Phillippe SOLLERS, « Sur le trop d'irréalité ». *Le Magazine Littéraire Collections*, novembre 2008, vol. 15. p. 13.

8. Simone de BEAUVOIR, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, cité à la page 232 de la thèse de Nabila RIFAI : <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/RIFAI_Nabila_2012_These.pdf>, consulté le 15 mai 2013.

phique ? Et surtout, que nous enseigne ce paradoxe ? Dans la perspective de considérer les enjeux actuels du corps à travers différentes figures de la pornographie, il convient de s'interroger sur la pertinence d'une telle iconographie et sur les interrogations qu'elle soulève. Pour cela, nous étudierons dans un premier temps la question du corps dans la culture pornographique, puis nous analyserons sa simulation, pour enfin examiner le sadisme technosimulé.

Le corps dans la culture pornographique

A priori, nous pourrions opposer la pornographie de la génération VHS et DVD, proclamée « réelle », pédagogique¹, avec de vrais acteurs, en acte, accomplie dans son obscénité et sa brutalité, et une cyberpornographie « fausse », virtuelle, abstraite, sans modèles réels. Cependant, ne devrions-nous pas considérer la pornographie « réelle » comme étant elle aussi « virtuelle » ? En effet, aussi authentiques que soient la pénétration et l'éjaculation – signes du « vrai » sexe et de la « vraie » jouissance –, cette vérité n'en est pas moins mise en scène, dirigée, répétée, doublée, simulée souvent, truquée parfois, et, dans l'absolu, n'est visible qu'à travers l'écran. Dans son ouvrage *La Pornographie et ses images*, Patrick Baudry revient sur la question du spectacle pornographique, notamment l'abstraction du corps de l'autre et le rapport du corps à l'image. Cette interrogation s'est posée autour de 1997 durant une division culturelle du X, qui opposait un réalisme proclamé cathartique (le *Gonzo* « américain » de John Stagliano, dit « Buttman », soit un plan-séquence en caméra subjective² ; le « porno crade », incarné par Rocco Siffredi et Tabatha Cash, avec la généralisation de pratiques « extrêmes » : double péné-

tration, triple pénétration, motif du viol, *fisting*, urophilie, *gang bang*) et le fantaisiste sophistiqué à outrance (le *Porno chic* des studios Vivid et Marc Dorcel, qui présentent un budget élevé, une mise en scène recherchée, une musique constante et un montage sophistiqué³, et dont Jenna Jameson fut l'égérie). Patrick Baudry aboutit à la conclusion suivante : le porno, ni hyperréalisme ni mensonge, demeure une mise-en-scène médiatisée d'un « faire faire l'amour » qui relève de la représentation du corps plutôt que du corps lui-même⁴. De fait, aussi obscène ou appliquée que soit l'image X, elle apparaît insensée, car fondamentalement dépossédée de son objet premier, le corps : « le référent de son propre vide, l'action de sa non-action⁵ ». De même, si nous suivons le raisonnement de Michela Marzano, la violence pornographique serait la réponse à « la méconnaissance du réel qui rend le désir inaccessible et opaque⁶ ». En somme, cette violence, dont le point culminant est la vidéo S/M, se révèle comme la négation du réel par l'hyper-réel. Ainsi, la scène pornographique virtuelle n'est finalement pas plus absurde que la scène pornographique « réelle », du fait que ces deux espaces partagent la même absence du corps.

La pornographie sur Internet permet de soutenir cette analyse, à travers son évolution culturelle qui tend au fétichisme et aux subcultures, notamment le *Cyberpunk*, le *New Age*, le *BDSM*⁷ et le mouvement gothique. Tandis qu'émergent de nouveaux studios, « traditionnels » dans leur outrance pornographique et la médiocrité revendiquée de leur « univers »⁸, nous pouvons obser-

3. *Ibid.*, p.89-91.

4. Patrick BAUDRY, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 212.

5. *Ibid.*, p.116.

6. Michela MARZANO, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités* 3/2003 (n° 15), p. 17-29.

7. Le sigle *BDSM* (Bondage, Domination, Sadisme, Masochisme) désigne un échange contractuel entre deux parties (dominant et dominé) utilisant la douleur, la contrainte, l'humiliation et/ou la mise en scène des fantasmes dans un but érogène.

8. Nous prenons pour exemple Brazzers, créée en 2005, et dont la production est caractérisée par des scènes « *hard hardcore* » et des actrices au physique de personnages de *comics*, avec bodybuilding et augmentation mammaire à

1. Le sondage Ifop « Sexe, média et société », commandé par Marc Dorcel, insiste sur le caractère éducatif de la pornographie (notamment auprès des femmes). « Sexe, média et société », <<http://www.dorcel.com/lagrande-enquete/enquete1.html>>, consulté le 15 mai 2013. Voir aussi : Alexandre HERVAUD, « Dorcel, le X et les Français : envie d'un plan com ? » <<http://www.ecrans.fr/Dorcel-tire-un-coup-de-pub,8033.html>>, consulté le 15 mai 2013.

2. Julien SERVOIS, *Le Cinéma pornographique. Un genre dans tous ses états*, Paris, J. Vrin, 2009. p. 79-81.

ver l'*alt-porn*¹ : réappropriation décalée, parodique, du langage pornographique coïncidant avec ce que Sergio Messina nomme le « *realcore* », une pornographie jouée, réalisée et diffusée par des amateurs². Débarrassée de ses ambitions régulatrices, sanitaires et pédagogiques, la pornographie des années 2000 se proclame indépendante : indépendante des grands studios, des figures imposées, de la culture *porno chic* qui divinise – et modélise – le corps des acteurs. Nous pouvons prendre comme exemple les désormais célèbres *Suicide Girls* (cf. fig. 1), modèles érotiques amateurs qui proposent de « célébrer la beauté et la culture alternative³ », et représentatives de la *girl next door* qui se réapproprie son physique (tatouages, piercing, couleurs de cheveux fantaisistes, maquillage gothique, implants mammaires, prothèses). Paradoxalement, la modification du corps alternatif apparaît comme plus authentique que la modification du corps pornographique. Ceci s'explique, selon Julien Servois, par un déplacement de la norme : « monstrueuse » dans le X, elle en vient à devenir « naturelle » dans le corps des *girls next door*⁴. Le film pornographique *The Doll Underground*⁵, cité comme exemple par Julien Servois⁶, synthétise le corps pornographique actuel : parodique (les Doll sont des résistantes qui se servent de leurs corps pour corrompre les hommes), fétichiste (le code vestimentaire des Doll consiste en un uniforme « *goth-loli* », l'uniforme des écolières japonaises – la « *loli* »⁷ – réinterprété à la mode gothique), subcul-



Fig. 1 Fractal "Shock Me", Suicide Girls.
Source : <<http://suicidegirls.com/press/hires/>>, consulté le 1er mai 2013.

outrance, telles Rachel Rxxxx, Lisa Ann (le sosie pornographique de Sarah Palin) ou Aletta Ocean. Les scénarii sont classés par séries stéréotypées aux titres évocateurs : « Big Tits At School », « MILFS Like It Big », « Butts And Blacks », « Baby Got Boobs »...

1. J. SERVOIS, *Le Cinéma pornographique un genre dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 95.

2. Sergio MESSINA, « Realcore ». *sergiomessina.com*, mars 2009.

3. « About Suicide Girls », <<http://suicidegirls.com/about/>>

4. J. SERVOIS, *Le Cinéma pornographique un genre dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 96.

5. Eon McKAI, *The Doll Underground*, Vivid-Alt, 2007.

6. J. SERVOIS, *Le Cinéma pornographique un genre dans tous ses états*, *op. cit.* p. 99-101.

7. « Loli » qualifie le stéréotype empreint de culture *manga* de l'adolescente séduisante. *Loli* provient de *Lolicon*, contraction de *Lolita Complex* (du roman *Lolita* de Vladimir Nabokov) qui désigne l'attraction sexuelle pour les jeunes adolescentes et leurs attributs traditionnels (uniforme

turel (véhiculant une iconographie punk, fétichiste, gothique, skater), et les codes du sadisme (étranglements, gifles, crachats, pénétrations violentes). Le souci n'est plus d'immerger le spectateur dans un univers crédible le temps du visionnage, où le sexe va surgir de façon plus ou moins précipitée dans la continuité dramaturgique : l'univers *alt-porn* est parodique, caricatural, conceptuel, à la fois dans ses décors, dans sa mise en scène, dans le jeu des acteurs, mais aussi dans sa représentation du corps. Comme le relève Julien Servois, le contraste est constant : « film/incrustation graphique, poupée/soldat, code secret/sexé frénétique, révolution chic/cul trash⁸ ». Nous pouvons ajouter *girl next door/goth-*

d'écolière, culottes à motifs, attitudes infantiles...).

8. J. SERVOIS, *Le cinéma pornographique un genre dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 101.

loli, qui situe ce corps et son épreuve sexuelle dans le domaine fictif, achevant ainsi d'extraire le corps pornographique de sa réalité charnelle pour le projeter dans le jeu de références de la cyberculture.

En ce sens, nous pouvons observer une divergence entre les représentations du corps pornographique des studios X occidentaux et celles des studios japonais. Les premières présentent la performance physique d'un corps « saturé » de pornographie (par les modifications corporelles, par l'attitude, par l'épreuve), lorsque les secondes privilégient la mise-en-scène d'une prétendue innocence. Pareillement, les productions occidentales savent montrer une violence sexuelle jusqu'aux limites du soutenable, alors que le porno nippon présente l'incontournable scène de viol de façon très codifiée et sans réelle spontanéité. La pénétration dans les films orientaux est autant le fait d'un acteur que d'un accessoire (vibromasseur, gode-miché de fortune, prothèse, tentacule en latex...) ; l'éjaculation (signe en Occident de la jouissance et donc du « réel » de la performance) peut être ici artificielle et massive sans le souci de la crédibilité ; la jouissance féminine, « bavarde » à l'ouest, se visualise à l'est (*abegao*, convulsions, éjaculation vaginale...). Le bondage même, utilisé dans les vidéos sadiques occidentales comme une douloureuse soumission, peut être interprété dans le contexte asiatique comme une remodelisation du corps et une performance artistique. Cette différence de traitement peut s'expliquer en partie par une approche culturelle distincte : même si le nombre de pornographies japonaises « live » est des plus conséquents, la majorité des spécimens pornographiques japonais sont constitués d'éléments fictifs (*manga hentai*, *doujinshi*⁷ spécialisés, *anime* et jeux vidéo), avec prédominance de la

culture *otaku*² (*moe*³, *idol*⁴, *cosplay*⁵), dont la cyberpornographie s'inspire massivement.

De la même façon qu'un jeu vidéo est une « autre » réalité, où l'on peut « faire des choses qu'on ne pourrait pas faire dans la vraie vie » tout en demeurant suffisamment cohérent pour éprouver le plaisir de l'immersion⁶, la pornographie alternative, présente l'image hallucinée d'un corps *mis à l'épreuve à défaut d'être éprouvé*. C'est dans cette perspective subculturelle d'une distinction entre la réalité corporelle et la culture pornographique que nous appréhendons la simulation cyberpornographique.

Simulation du corps pornographique

Le nombre de jeux vidéo pornographiques est restreint, du fait des aspirations grand public de l'industrie vidéoludique, même si nous n'avons de cesse, depuis les simulateurs de plaisir et autre geisha numériques issus du cyberpunk, de rêver d'une cybersexualité.

2. Initialement, *otaku* désigne une personne qui consacre la majorité de ses loisirs à une activité ne nécessitant pas de contact physique avec l'extérieur (*manga*, jeux vidéo) jusqu'à l'isolement social. Le terme désigne plus largement la culture virtuelle provenant du Japon.

3. Dans la culture *otaku*, *moe* décrit l'attraction pour un personnage fictif ou un stéréotype.

4. Dans ce contexte, *Idol* décrit l'activité professionnelle artistique hypermédiatisée et pluridisciplinaire (acteur, chanteur, présentateur) et qui aspire à provoquer un culte médiatique autour du jeune artiste.

5. Mot-valise composé des mots anglais *costume* et *playing*, *cosplay* désigne un loisir qui consiste à endosser le rôle d'un personnage fictif en imitant son costume, sa coiffure, son maquillage, son attitude, sa gestuelle et ses attributs (armes, blessures emblématiques...). Cette pratique, souvent associée à la culture *otaku*, du fait du culte voué à des personnages fictifs, proviendrait initialement des amateurs de *Star Wars* et *Star Trek* des années 1970.

Notons la mode actuelle du *cosplay* dans le domaine pornographique, avec des films parodiant des produits grand public (*Katwoman XXX*, Nicholas Steel, 2011, *Batman XXX: A Porn Parody*, Axel Braun, 2010) ou s'appropriant des jeux ou dessins animés en prise de vue réelle (*Taimanim Asagi Live Action*, Hitoshi Honda, 2010).

6. Delphine GRELLIER, « Réel et virtuel : l'état des frontières ». *omnsh.org*, 19 avril 2006.



ニンマ温泉ごっこしてみたよ

Fig.2 : *Artificial Girl 3*, Illusion.
Source : <<http://www.illusion.jp/js3/index.html>>, consulté le 5 mai 2013.

Il n'existe pas de pornographie proprement dite dans les jeux vidéo du circuit traditionnel. Des produits tels *Grand Theft Auto IV*¹, *Mass Effect 2*² ou *Max Payne 3*³, déconseillés

les limites technologiques sont notables, nous pouvons relever le traitement de la simulation comme spécificité commune. La gamme de jeu du producteur japonais Illusion en a fait sa signature avec *Artificial Girl 3*⁷ (cf. fig. 2), *School Mate*⁸, *Hako*⁹ ou encore *Artificial Academy*¹⁰ : il s'agit de « choisir » ou de créer son partenaire virtuel, de l'habiller, parfois de le nourrir et de l'éduquer, afin de partager ou d'améliorer une relation sexuelle. Ainsi, chaque jeu est une variante de la simulation de relation sentimentale et sexuelle : il est demandé au joueur de créer, d'habiller et de satisfaire les créatures dans *Artificial Girl 3*, de parfaire sa relation avec les étudiants de son choix dans *Artificial Academy*, ou encore de subvenir aux besoins de la femme miniature (nourriture, vêtements, loisirs, sexualité) dans *Hako*. Ainsi, ces créatures dépendent du joueur, et il est tout aussi possible de lui offrir un cadeau, de se promener sur la plage, que de l'humilier en la regardant uriner, de la tromper ouvertement (*Artificial Girl 3*) ou de la maltraiter en la privant de nourriture et en lui imposant des relations sexuelles violente (*Hako*). L'un des jeux, le très controversé *Rapelay*¹¹, se présente comme un simulateur de viol, dans lequel il est possible de suivre une jeune femme dans des ruelles sombres, d'accomplir des attouchements, de la séquestrer et de la violer.

aux moins de dix-huit ans et contenant des scènes de nudité et de sexe, vont certes présenter des cinématiques explicites, mais il s'agit systématiquement d'une séquence tout en hors-champ, arrière-plan flou et fondu au noir, autrement dit une mise en scène érotique⁴. Dès lors, la « maturité » revendiquée n'est pas comparable aux éléments pornographiques d'un film X : il s'agit plutôt d'une ambiance « adulte » et de références culturelles à la pornographie, comme le doublage de Jenna Jameson dans *Grand Theft Auto : Vice City*⁵, ou plus récemment celui de Sasha Grey, exégérie de l'*alt-porn*, dans *Saint Row : The Third*⁶.

Le jeu vidéo spécifiquement pornographique est un objet rare, « exotique », et relativement anecdotique dans la culture vidéoludique : excepté quelques succès d'estime sur les forums spécialisés, le genre demeure marginal et confidentiel. Le produit est généralement critiqué par les joueurs traditionnels, notamment pour ses outrances spécifiques au style érotique des *bentai*, leur mauvais *gameplay*, leur graphisme dépassé, la réalisation approximative, et la vocation masturbatoire qui contribue à perpétuer la mauvaise réputation du jeu vidéo. Cependant, même si l'obsolescence et

Cet aspect, spécifique à la culture japonaise, trouve une équivalence en occident : le logiciel de modélisation *Poser*¹², qui propose une bibliothèque de personnages, d'outils, d'environnements et d'animations, fait l'objet d'une très grande attention de la part d'une communauté de « cyberpornographes » amateurs. Détourné de son utilisation première, qui consiste à habiller et animer des personnages dans un environnement de façon simple et rapide, ce logiciel est aussi utilisé pour produire des images pornographiques, dont un nombre important se focalise sur l'iconographie fétichiste (bondage, latex), sadique (torture, meurtre, viol),

1. *Grand Theft Auto IV*, Take 2 Interactive/Rockstar North, 2008.
2. *Mass Effect 2*, Electronic Arts/BioWare, 2010.
3. *Max Payne 3*, Rockstar Games/Rockstar Vancouver, 2012.
4. À noter qu'aucun de ces jeux ne fait l'objet d'un signalement PEGI quant à la question du sexe. « PEGI Pan European Game Information », voir : <<http://www.pegi.info/fr/>>, consulté le 20 mai 2013.
5. *Grand Theft Auto : Vice City*, Take 2 Interactive/Rockstar Games, 2003.
6. *Saint Row : The Third*, THQ/Volition, 2011.

7. *Artificial Girl 3*, Illusion, 2007.
8. *School Mate*, Illusion, 2007.
9. *Hako*, Illusion, 2008.
10. *Artificial Academy*, Illusion, 2011.
11. *Rapelay*, Illusion, 2006.
12. *Poser Pro 2012*, Smith Micro Software, 2011.

subculturelle (univers *fantasy*, *cyberpunk*...) et *hentai* (*shokushu goukan*², *futanari*³, *eroguro*⁴, *abegao*...). Les sites spécialisés sont très nombreux, mettant à disposition plusieurs séries d'images marquées par la culture populaire et *underground*, aussi invraisemblables les unes que les autres pour l'internaute non averti : cuissage de fées en uniforme de sou-brette, partouze de vampires dominatrices, strip-tease d'elfes en armure (cf. fig. 3).

Il n'est guère étonnant d'observer une tendance au fétichisme dans les jeux vidéo pornographiques et les images X technosimulées : après tout, l'objet ne propose-t-il pas un « fétichisme virtuel », le remplacement d'un être par la simulation de sa présence ? Concernant les jeux vidéo pornographiques occidentaux, l'apport du thème de fétichisme le plus notable réside dans les col-

1. *Hentai* est un mot japonais qui signifie « métamorphose », « perversion », utilisé en Occident pour désigner de façon générale les *manga* et *anime* à caractère pornographique. Le terme est spécifique à l'occident : les premiers titres pornographiques importés tels que *Urotsukidoji* (Hideki Takayama, 1987-1995) ou *Angel of Darkness* (Kanenari Tokiwa, 1994) comportent des scènes « anormales », du viol tentaculaire à la violence « gore », ce qui a probablement contribué à la confusion entre *ecchi*, terme couramment utilisé au Japon pour désigner d'une manière générale ce qui est pornographique, et *hentai*, le pornographique « bizarre », plus spécifique.

2. Concept *hentai* des tentacules érotiques. Emblématique du *hentai*, le *shokushu goukan* évoque une iconographie très riche, du *Rêve de la femme du pêcheur* d'Hokusai à l'*anime Urotsukidoji*.

3. Genre de *manga* et d'*anime hentai* montrant des hermaphrodites, spécifiquement de jeunes femmes dotées, de façon naturelle ou magique, d'un pénis disproportionné et à l'éjaculation massive.

4. L'*ero guro nansensu*, ou plus couramment *eroguro*, est un mouvement artistique japonais des années 1920 (qui correspond à la fin de l'Ère Taishō, période d'ouverture du Japon au monde occidental) et combinant l'érotisme à des éléments macabres et grotesques. La paternité en est attribuée à l'auteur Edogawa Rampo, pour ses romans et nouvelles comme *La Chaise humaine* (1925), *L'Île panorama* (1926), *La Chenille* (1929), ou encore *La Bête aveugle* (1931). Certains artistes *eroguro* revendiquent ouvertement l'influence de Georges Bataille, du marquis de Sade, d'Edgar Allan Poe (dont *Edogawa Rampo* est la retranscription phonétique). Plus récemment, nous pouvons citer les *mangaka* Suehiro Maruo (*La Jenne filles aux camélias*, 1984) Junji Ito (*Tomie*, 1987-2000) et Benkyo Tamaoki (*Tokyo Red Hood*, 2003-2004). De manière générale, le terme désigne la combinaison de « gore » et de pornographie.

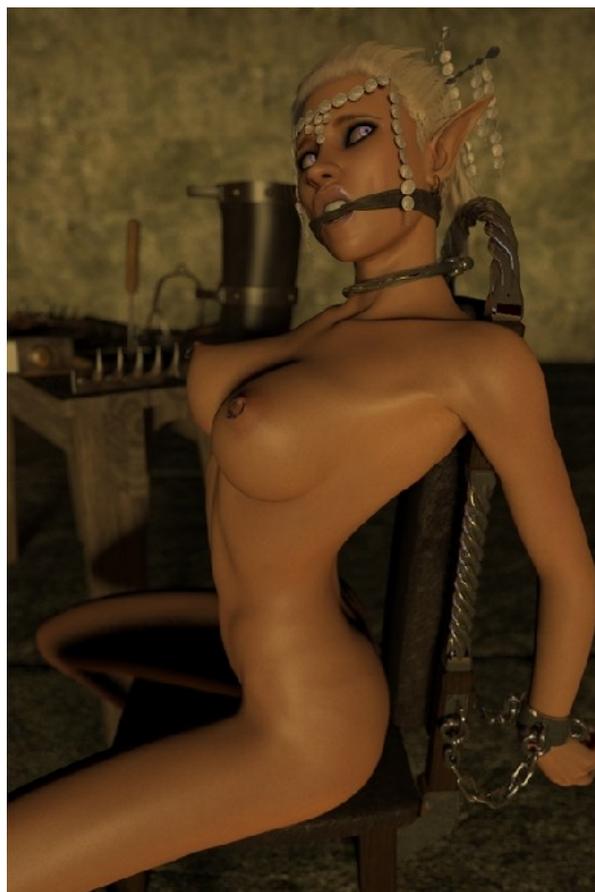


Fig. 3: Jomish, "Something's Coming". Source : <https://www.renderotica.com/gallery/showimage.php?i=121691&catid=member&orderby=views&direction=DESC&imageuser=68659&cutoffdate=-1>, consulté le 27 décembre 2012.

lections de DVD interactifs spécialisés, tels *My Plaything*⁵ : il nous est proposé de « diriger » une actrice à l'aide d'un menu qui va lancer sans interruption la séquence sélectionnée (strip-tease, fellation...) d'un point de vue subjectif. Ce simple processus technique nous permet ainsi d'expérimenter une relation sexuelle interactive avec une *pornstar*. Au contraire, les produits japonais proposent ce que l'on pourrait qualifier de « fétichisme du virtuel », la substitution d'un être réel par un être virtuel, comme nous l'avons vu avec la gamme de jeu d'illusion : après avoir composé une créature virtuelle (choix du nom, du physique, de la personnalité...), nous sommes en charge de son bien-être physique et psychique, et bien sûr, de son épanouissement sexuel.

5. Tyrone SHUZ, *My Plaything - McKenzie Lee*. Digital Sin, 2006.

Le sadisme vidéoludique

C'est dans cette substitution d'un être réel par un être virtuel que réside l'aspect sadique vidéoludique, *a priori* plus surprenant que l'aspect fétichiste. En effet, dès lors que le corps est absent, il semble paradoxal de comparer la souffrance physique d'acteurs et de performeurs spécialisés à sa simulation informatique. Pourtant, le « vocabulaire » sadique est bien présent : la charge pédagogique des jeux vidéo pornographiques inclut, dans la logique sadique, la possibilité d'abuser de nos créatures. Gilles Deleuze nous l'enseigne à la lecture de Sacher-Masoch et Sade, dans *Le Froid et le cruel* : si le masochisme est l'initiation de la mère, le sadisme est la parodie du père.

[L'histoire du sadisme] raconte à son tour comment le moi [...] est, battu, expulsé. Comment le surmoi déchaîné prend un rôle exclusif, inspiré par l'inflation du père. Comment la mère et le moi deviennent les victimes de choix. Comment la déssexualisation, morale ou moralisante dès qu'elle ne s'exerce plus contre un moi intérieur, et se tourne au-dehors vers des victimes extérieures qui ont la qualité du moi rejeté. Comment l'instinct de mort apparaît alors comme une terrible pensée comme une Idée de la raison dans l'idéal du moi, dans le penseur sadique, qui s'oppose à tous égards au visionnaire masochiste¹.

Le film *Le Cobaye* ne s'y est donc pas trompé : lorsque l'antagoniste initie sa maîtresse à l'amour virtuel, il s'empresse de la martyriser jusqu'à la folie, allant même, caractéristique « spéculative-démonstrative » du sadisme², jusqu'à l'éduquer : « ça vient de notre esprit primaire ».

Que nous enseigne le sadisme cyberpornographique ? Nous l'avons observé avec le BDSM : le corps est inlassablement déformé, profané, transformé, méconnaissable, dans une tentative d'atteindre un hyper-réel. Nous l'avons relevé avec la culture *alt-porn* et *otaku*, et son application dans les jeux vidéo et la création numérique : la culture pornographique peut s'appliquer sans ou au détriment du corps. Ainsi le sadisme cyberpornogra-

phique fait coïncider deux corps distincts : l'empirique et le culturel, ce qui n'est pas sans rappeler la distinction que Lynda Hart emploie pour décrire la performance sadomasochiste :

On pourrait comprendre le mot « corps » [...] comme les constructions culturelles, les architectures, les lieux fixés, stabilisés, dont nous savons qu'ils sont des inventions de la réalité, mais que nous renions comme tels afin de survivre à ces désirs instables pour le « réel » de nos fantasmes. La « chair » est cet objet fantasmagorique de nos désirs, aussi bien envie de mêler les distinctions entre réel et fantasmagorique que de résister à le faire. Les deux, « corps » et « chair » sont des illusions. [...] Le « corps » nous garde ancrées dans les mondes que nous avons élaborés en « réalité ». La « chair » est un lieu que nous essayons d'atteindre, qui se dérobe toujours à notre saisie ; il doit de fait rester hors de portée, car c'est le lieu au-delà (ou en avant) du « corps » qui nous permet de poursuivre la construction de la réalité, en même temps que notre désir le désapprouve³.

Si nous reprenons la terminologie de Lynda Hart, nous trouvons ici une « chair » virtuelle, « objet fantasmagorique de nos désirs », comme recherche d'une épreuve au-delà de la construction culturelle du « corps ».

C'est pourquoi l'image cyberpornographique du corps, aussi improbable qu'elle soit vis-à-vis des valeurs du X, semble pertinente quant à la considération des enjeux du corps contemporain : il s'agit, par le jeu entre le corporel et l'incorporel, de franchir les limites de la représentation du corps pour retranscrire et se réapproprier l'épreuve corporelle dont la pornographie s'était faite la gardienne conceptuelle.

Johann CHATEAU-CANGUILHEM

1. Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*. Paris, *op. cit.*, p.112.

2. *Ibid.*, p. 114.

3. Lynda Hart, *La Performance sado-masochiste*, Paris, Epel, 2003, p. 39.

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne) (†)
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comité de lecture

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Laetitia Gonon
Simon Lefebvre
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Bruno Trentini

Coordinateurs du numéro

Vangelis Athanassopoulos – Gary Dejean

Illustration de couverture

Politiquement correct, 2013, Jean CHOSE

Siège social

40, rue de la montagne Sainte-Geneviève
75005 Paris

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 5 – mai 2013

Proteus 2013 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X