

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 » pluri-séculaire 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 ingénies 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, sinueuse 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*.