

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 révèlent 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.