



HAL
open science

Le spectacle du sexe : l'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990 à nos jours et ses enjeux esthétiques et sociaux

Lionel Renaud

► To cite this version:

Lionel Renaud. Le spectacle du sexe : l'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990 à nos jours et ses enjeux esthétiques et sociaux. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2019. Français. NNT : 2019LORR0118 . tel-02462735

HAL Id: tel-02462735

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02462735>

Submitted on 15 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

École Doctorale Fernand Braudel

Laboratoire 2L2S, Arts et Industries Culturelles

**Le spectacle du sexe.
L'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990
à nos jours et ses enjeux esthétiques et sociaux**

Thèse présentée par
Lionel RENAUD

en vue de l'obtention du grade académique de
Docteur en Études cinématographiques

Sous la direction de Fabrice Montebello

Membres du jury :

Valérie MALABAT, Professeur, Université de Bordeaux
Vincent AMIEL, Professeur, Université Paris 1
Jean-Marc LEVERATTO, Professeur, Université de Lorraine
Fabrice MONTEBELLO, Professeur, Université de Lorraine
Frédérique VILLEMUR, MCF HDR, École nationale supérieure d'architecture
de Montpellier

Année académique 2018-2019

Remerciements

Mes remerciements vont, en premier lieu, à mon directeur de thèse, Fabrice Montebello, pour l'ensemble de ses précieux conseils et le soutien qu'il a manifesté à mon égard tout au long de mes années de doctorat. J'ai également une pensée pour l'ensemble des enseignants du département Arts qui m'ont fait confiance pour occuper un poste d'ATER et un poste de chargé de cours. Je suis redevable à Aurélie Michel et à Monique Renaud pour leur relecture scrupuleuse de ma thèse, et à Selim Uckun pour m'avoir soutenu durant toutes mes années de recherches. Je tiens encore à manifester ma gratitude, et de manière toute particulière pour chacune et chacun, à mes amis : Julien Pilard, Jean-François Kuntz, Sandra Dantoni et Alexandre Lobstein. Enfin, je remercie mes parents sans lesquels ce travail n'aurait pu être possible.

Sommaire

Introduction générale (pp. 9-25)

Partie 1. Le film pornographique (pp. 26-121)

Introduction de partie (pp. 28-29)

Chapitre 1. L'invention du film pornographique (pp. 30-71)

1. 1. De la clandestinité à la visibilité publique (pp. 30-53)

Le film primitif (pp. 30-32)

Censure et détournements des interdits (pp. 33-36)

La libération des mœurs (pp. 36-40)

Contributions : Godard et Oshima (pp. 40-51)

Légalisation (pp. 51-53)

1.2. De la classification X à la consommation domestique (pp. 53-71)

La loi X et le phénomène de domestication (pp. 53-56)

Les équipements du spectateur (pp. 56-66)

La canalisation du film dans l'espace domestique (pp. 67-71)

Chapitre 2. La normalisation du film pornographique (pp. 72-119)

2.1. Variation sexuelle et variété des genres (pp. 73-98)

Le site web pornographique : un cabinet de curiosités X (pp. 73-82)

Une organisation technique du répertoire sexuel et du répertoire sexuel pornographique (pp. 83-90)

L'avis du spectateur (pp. 91-94)

Les réseaux d'amateurs (pp. 94-98)

2.2. « Le normal et le pathologique » (pp. 98-118)

Les catégories (pp. 98-99)

« Magie cinématographique » et mobilisations du spectateur (pp. 100-103)

Le corps du hardeur : entre techniques du corps et fabrications techniques (pp. 103-108)

Du banal au spectaculaire (pp. 108-119)

Conclusion de partie (pp. 120-121)

Partie 2. Le glissement pornographique dans le cinéma courant : vers une pornographie de qualité (pp. 123-237)

Introduction de partie (p. 125)

Chapitre 1. Généralisation (pp. 126-173)

1.1. Normalisation pornographique et spectacle cinématographique (pp. 127-147)

Symptômes (pp. 127-134)

Le cinéma de la « New french extremity » : un style national ? (pp. 134-138)

Une mouvance internationale (pp. 138-147)

1.2. L'élaboration d'une nouvelle technique du corps (pp. 147-173)

Du nu pornographique au nu artistique (pp. 147-153)

Genres des films et dispositifs techniques (pp. 153-161)

Le corps des comédien-ne-s (pp. 161-173)

Chapitre 2. L'usage de la pornographie comme moyen de transgression artistique (pp. 174-237)

2.1. Plasticités pornographiques (pp. 175-194)

Le « ready-made » pornographique (pp. 175-180)

Sexe et art-performance (pp. 180-186)

Des espaces « hétérotopiques » (pp. 187-194)

2.2. Gradations pornographiques (pp. 194-235)

L'image animée, du visible à l'invisible : l'expérience de la distance critique et visuelle dans le film Ken Park de Larry Clark (pp. 194-207)

Équarrir le corps par le regard dans « The Smell of us » (2015) (pp. 208-216)

« Impaled » (2007) : Larry Clark dans la peau d'un pornographe (pp. 216-220)

« Love » (2015) : surenchère technique et pornographique (pp. 220-222)

« Nymphomaniac vol. 1 et 2 » : métaphores et gradation pornographiques (pp. 222-231)

« Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui » (2011) : une mise en abyme du phénomène de normalisation pornographique (pp. 231-235)

Conclusion de partie (236-237)

Partie 3. La civilisation du spectacle pornographique : pouvoirs publics, experts et parents (pp. 239-385)

Introduction de partie (pp. 241-243)

Chapitre 1. L'adaptation du droit aux interactions sur Internet (pp. 244-289)

1.1. De la production à la réception du film pornographique (pp. 244-273)

Contextualisation (pp. 244-249)

Le figure du mineur (pp. 249-251)

Les fabrications abusives et la pornographie enfantine (pp. 251-264)

La réception du « message à caractère pornographique » (pp. 265-273)

1.2. Du contrôle à l'autocontrôle : l'action combinée des acteurs (pp. 273-289)

Contextualisation (pp. 273-279)

Les « personnes-rôles » (pp. 279-288)

L'engagement contractuel des utilisateurs sur les sites (pp. 288-289)

Chapitre 2. Les pouvoirs publics et le contrôle exclusif du marché cinématographique (pp. 290-320)

2.1. Censure et liberté artistique (pp. 290-308)

Définitions prétoriennes de la pornographie (pp. 291-295)

La police du cinéma (pp. 296-301)

Le classement des films (pp. 301-304)

Le « test pornographique » de Bruno Genevoix : la dimension esthétique (pp. 304-308)

2.2. Réception et production (pp. 308-320)

La réception du mineur (pp. 308-311)

La problématique des jeunes corps (pp. 311-315)

Les affaires emblématiques depuis 2000 (pp. 315-320)

Chapitre 3. Le consommateur de films pornographiques (pp. 323-385)

3.1. Le plaisir sexuel du spectateur de pornographie (pp. 323-349)

Les techniques du corps et la pornographie (pp. 323-325)

La transmission des techniques du corps (pp. 325-334)

Les situations rituelles (pp. 334-342)

La réflexivité du spectateur (pp. 342-349)

3.2. Le plaisir esthétique (pp. 349-383)

La représentation explicite du sexe à l'écran : une attraction pour le spectateur ? (pp. 349-358)

L'appréciation des scènes de sexe (pp. 358-365)

Le sublime et la pudeur (pp. 365-380)

Mesure quantitative de la pudeur (pp. 380-383)

Conclusion de partie (pp. 384-385)

Conclusion Générale (pp. 387-391)

Bibliographie (pp. 392-407)

Index des auteurs (pp. 408-413)

Index des réalisateurs et des artistes (pp. 414-416)

Annexes (pp. 417-445)

Annexe 1 – Base de données juridiques – cinéma pornographique et cinéma ordinaire (pp. 419-423)

Annexe 2 – Classification des films aux États-Unis et en France (pp. 422-425)

Annexe 3 – Réalisateurs et filmographies – données quantitatives (pp. 426-427)

Annexe 4 – Acteurs – données quantitatives (p. 428)

Annexe 5 – Critiques positives et négatives par thématique (pp. 429-432)

Annexe 6 – Nombre d'entrées, notes et nombre de critiques spectateurs par film (pp. 433-436)

Annexe 7 – Appréciation des scènes de sexe par les spectateurs (p. 437)

Annexe 8 – Portraits de spectateurs de pornographie (pp. 437-445)

Résumé (pp. 446-447)

Introduction générale

Dans son numéro intitulé *L'ère du porno*¹, publié en novembre 2018, le magazine *L'OBS* pousse à croire que la pornographie est partout. Or, celle-ci est en réalité partout et nulle part à la fois, puisque que pour en faire l'expérience tout individu doit aller la chercher là où elle se trouve — même si parfois il arrive que les images pornographiques se manifestent sur notre écran d'ordinateur au moyen de fenêtres dites intempestives —, en l'occurrence sur l'Internet, sur quelques chaînes de télévision ou dans des magazines. De plus, pour y accéder, il faut être en possession d'un certain matériel (ordinateur, télévision ou smartphone) et, de surcroît, disposer d'une connexion à internet ou d'un abonnement à une chaîne (à l'instar de *Canal+*) programmant de tels contenus. L'expérience du film pornographique sous-tend également une organisation intime, plus particulièrement pour ne pas être observé par des regards indiscrets. De fait, la présence d'une multitude d'images de scènes explicites de sexe, circulant en toute liberté sur les sites pornographiques, ne peut marquer « la fin de la pudeur ²» comme l'indique le titre de l'entretien avec le psychologue Philippe Brenot du hors-série de *L'OBS* ; l'être humain est, par nature, pudique. Aussi, peut-on véritablement qualifier le 21^e siècle comme « L'ère du porno » ? Cette affirmation sous-entendrait que tout le monde consomme du porno régulièrement, alors que la proportion de spectateurs réguliers (19 % selon une étude *IFOP* de 2012) est moindre par rapport aux spectateurs occasionnels (72 % des personnes interrogées consomment du porno une fois par mois) ; l'étude publiée par l'*IFOP* montre plus particulièrement que la pornographie pour la plupart des individus est un comportement complémentaire à leur vie sexuelle (et donc que tous les consommateurs ne sont pas obnubilés par cet objet)³. Les rapports qu'entretiennent les individus avec la pornographie dépendent surtout de leur sensibilité. L'objet pornographique lui-même s'est construit à partir de

1 Dominique Nora (dir.), *L'ère du porno*, Hors-série *L'OBS* n°100, novembre 2018.

2 *Ibidem*, p. 6.

3 Enquête *IFOP* du 23 novembre 2012 portant sur « Les français, les femmes et les films X », disponible à l'adresse suivante : http://www.ifop.com/media/poll/2057-1-study_file.pdf

la sensibilité des individus, se métamorphosant parfois de manière radicale d'un siècle à l'autre.

Lorsqu'elle fut inventée par le peintre grec Parrhasios d'Éphèse en -410 AV. J.C, la « *pornographia* » se présentait plus particulièrement sous la forme d'une « *peinture pour prostitué*⁴ ». Autrement dit, il s'agissait de représenter des actes sexuels, impliquant des prostitués, dans une peinture ; la pornographie avait, ici, une valeur artistique et répondait plus particulièrement à un *ars erotica*, c'est-à-dire à une représentation du plaisir sexuel. De plus, ces peintures pouvaient aussi avoir, notamment dans la Rome antique, « *une fonction informative, en particulier dans les lupanars où, placées au-dessus de la porte de chaque cellule, elles indiquent la « spécialité » de la prostituée*⁵ ».

Plus de deux mille ans plus tard, notamment en 1769, l'écrivain français Nicolas Restif de la Bretonne invente, quant à lui, le mot *pornographe* pour désigner, en langue française, « *l'auteur d'un traité sur la prostitution*⁶ ». De ce mot, dérive la « pornographie » qui s'appuie exclusivement, à ce moment précis, sur une étude à valeur sociale de la prostitution. Durant le même siècle, des auteurs littéraires produisent des écrits dits licencieux — fortement marqués par la morale donc — où la pornographie se confond avec l'érotisme ; ici, les deux termes sont utilisés pour décrire des scènes d'actes sexuels que le lecteur reconstituera par l'imaginaire. Ainsi, au 18^e siècle, comme le souligne Jean-Marie Goulemot :

En son sens premier le pornographe est l'auteur d'un traité portant sur la prostitution avant d'être un auteur d'écrits obscènes et que la pornographie a pour objet la prostitution dans son aspect social avant

4 Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle. Livre XXXV*, Paris, Ed. J-M. Croisille, 1985 (XXXVI, 11).

5 Géraldine Puccini, « A Rome, le plaisir en peinture », pp. 17-19, in *L'ère du porno, op. cit.*

6 Catherine Deschamps, « Prostitution », pp. 386-387, in *Dictionnaire de la pornographie*, dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

*d'être la « représentation (par écrits, dessins, peintures et photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public ».*⁷

Notons aussi qu'à cette époque, « les livres pornographiques », dits des lumières, participaient d'une démarche philosophique fortement marquée par une « culture contestataire », s'illustrant plus particulièrement autour du plaisir sexuel, comme l'éloge de la masturbation ou encore à travers l'égalité entre les Hommes⁸. La littérature pornographique du 18^e était surtout prohibée, tout comme le film pornographique le sera, quant à lui, jusqu'au milieu des années 1970.

Force est de constater que l'étymologie grecque du mot « pornographie » — le terme est constitué des mots *graphein* (écrit ou représentation) et *pornê* (prostituée) —, apparue en 1842, est littéralement inadaptée à la pornographie telle qu'on la connaît depuis le début du 20^e siècle. Bien que l'utilisation des corps des acteurs et actrices relève d'un acte de marchandisation, ces professionnels du sexe ne sont en aucun cas des prostitués. Ainsi d'une période à une autre, la pornographie se présente sous une forme qui dépend de l'évolution de la sensibilité des individus. Cela explique, par ailleurs, pourquoi au 19^e siècle, *L'origine du monde* de Courbet fût perçue comme une œuvre pornographique. Il en va de même lorsque l'État et les spectateurs, dans les années 1970, ont assimilé le film *La grande Bouffe* de Marco Ferreri (1970) à de la pornographie, alors qu'aucune scène de sexe non simulée n'y apparaît. L'excès représenté dans ce film renvoyait à quelque chose de pornographique — à ce moment précis, la pornographie se définissait à travers la notion d'obscénité, c'est-à-dire comme un objet qui choque la pudeur.

L'évolution de la pornographie (ses formes), l'intention des réalisateurs (la stimulation sexuelle des spectateurs) et la manière dont l'objet pornographique agit sur les spectateurs (pudeur, plaisir sexuel, etc.) éclairent le point de vue du philosophe Ruwen Ogien, lequel, dans son ouvrage *Penser la pornographie*, en

⁷ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Ed. Minerve, 1994, p. 20.

⁸ Entretien avec Robert Darnton, pp. 22- 25, in *L'ère du porno*, coll. Les hors-série de *L'OBS*, n°100, novembre 2018.

conclut qu'il est difficile (voire inutile) de définir la pornographie⁹. Par ailleurs, comme l'a très justement noté le juge américain Stuart Potter dans le cadre de l'affaire du film *Les amants* de Louis Malle : « *Je ne sais pas définir la pornographie, mais je sais la reconnaître*¹⁰ » ; le juge oppose, ici, au sens pratique (je sais reconnaître la pornographie) un sens logique (la difficulté de la définir). Autrement dit, s'il est complexe de la définir pour autant nous la reconnaissons au premier regard.

L'intérêt d'une définition s'est toutefois présenté à l'esprit des pouvoirs publics français, spécialement pour contrôler la pornographie. En effet, en 1972 la justice va dans un premier temps chercher à distinguer le film érotique du film pornographique¹¹, mais la définition du tribunal ne sera pas retenue, car elle conférait une certaine licéité à la morale¹². Puis, avec la loi de finances de 1975, l'État introduit le fameux classement X qui circonscrit les œuvres à caractère pornographique ou violent, sans toutefois préciser ce que signifie ce caractère pornographique. C'est le commissaire du gouvernement Bruno Genevoix qui, dans ses conclusions à la suite de treize arrêts rendus le 13 juillet 1979, apportera un éclairage. Selon ce juriste, est considéré « *comme étant de caractère pornographique le film qui présente au public, sans recherche esthétique et avec une crudité provocante des scènes de la vie sexuelle et notamment des scènes d'accouplement*¹³ ». Cette proposition, comme le souligne Fabrice Montebello, « *valide implicitement une définition qui ne repose pas seulement sur le contenu des films, mais sur leurs visées*¹⁴ », et ajoute que « *le point de vue de la puissance publique recoupe l'expérience ordinaire du spectateur ordinaire et c'est ce qu'il importe de souligner ici*¹⁵ ». En effet, ici, la définition du film pornographique

9 Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Ed. Puf, 2008, p. 23.

10 Voir Cour Suprême des États-Unis, arrêt *Jacobellis v. Ohio*, 1964, affaire 378 U.S. 184.

11 Voir la définition du tribunal correctionnel de Paris à la page 292 de notre thèse.

12 Michela Marzano, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités* 2003/3.

13 Citée par Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Ed. Armand Colin, Paris, 2005, p. 113.

14 *Ibidem*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 113.

tranche avec celle du film de qualité, autrement dit de l'œuvre d'art. Et cela, le spectateur sait le reconnaître.

Cependant, cette approche pratique pour identifier la pornographie va prendre, avec l'affaire du film *Baise-moi* en 2000, une toute autre direction. Effectivement, au sens pratique va se substituer une approche relativiste, plus particulièrement en fonction de critères objectifs et subjectifs (initialement introduits par Bruno Genevoix en 1979 et réactualisés à l'occasion du recours porté par l'association promouvoir à l'encontre du visa délivré par le ministère de la Culture au film *Baise-moi*¹⁶). Bien qu'il présente des scènes d'actes sexuels explicites, pour autant *Baise-Moi* n'est pas un film pornographique (sa vocation n'est pas de stimuler sexuellement le spectateur) et a, pour cette raison, révélé un vide juridique ; en effet, aucun classement n'était prévu par la loi permettant à ce film d'être rangé autre part que dans la liste des films à caractère violent ou pornographique. De fait, afin de ne pas pénaliser économiquement les auteurs — au même titre que peuvent l'être les productions pornographiques —, les pouvoirs publics ont réintroduit, par un décret du 12 juillet 2001, le visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 18 ans qui avait été supprimé en 1990. Depuis, chaque fois que le Conseil d'État est amené à prendre une décision, celle-ci varie selon le contenu global du film, l'intention des auteurs et surtout l'effet que le film est susceptible de provoquer chez le mineur. Par exemple, le film *Love* de Gaspar Noé a été interdit aux mineurs de 18 ans parce qu'il contenait de nombreuses scènes de sexe non simulées filmées avec une grande crudité et susceptibles de heurter la sensibilité des mineurs. À l'inverse, le Conseil d'État a confirmé, à la suite d'un arrêt rendu par la Cour d'Appel enjoignant la ministre de la culture de reclasser le film dans la catégorie interdit aux mineurs de seize ans, la décision de la ministre d'interdire aux mineurs de 12 ans le film *La Vie d'Adèle*. Ici, les scènes en question (l'une d'entre elles dure sept minutes et a été réalisée à partir de prothèses et d'images de synthèse) sont filmées « sans intention dégradante¹⁷ ». De fait, bien que les scènes de sexe soient techniquement explicites (et donc pornographiques), mais physiquement

16 Il s'agissait de Catherine Trautmann.

17 Arrêt du CE, 28/09/2016, n° 395535.

simulées, ce film peut tout à fait être visionné par un enfant de 13 ans. On voit bien alors que le classement des films est tout à fait arbitraire. En outre, et par définition, le système de classification des films est lui-même relativiste, puisqu'il s'agit de classer des œuvres en fonction de ce que leur contenu est capable de produire comme effet sur le mineur selon son âge. Soulignons, par ailleurs, que pour *La vie d'Adèle*, le réalisateur lui-même, dans le cadre d'un entretien avec le journal *L'Express*, avait acquiescé l'idée selon laquelle son long-métrage ne devrait pas être vu par des enfants ayant moins de 14 ou 15 ans¹⁸.

En France, les définitions juridiques de la pornographie sont exclusivement d'origines prétoriennes. La loi, en effet, ne définit pas la pornographie et, comme le souligne Francis Caballero dans son ouvrage *Le Droit du sexe*, « *il existe [...] autant de définitions de la pornographie que de réglementations qui en définissent le régime*¹⁹ ». En droit pénal, par exemple, la définition de la pornographie varie selon que l'on se trouve en présence d'une diffusion d'un « *message pornographique susceptible d'être vu ou perçu par un mineur*²⁰ » ou de la transmission d'une image ou encore d'une « *représentation d'un mineur présentant un caractère pornographique*²¹ ». Dans ces textes, la principale limite que pose le législateur concerne le mineur, et plus précisément la protection de son regard, de son corps et de sa dignité. Ces mesures ont pour objectif d'établir des limites à la tolérance, somme toute relative, de l'État eu égard aux contenus à caractères pornographiques. Véritable manifestation du processus de civilisation²² — au sens d'une pacification des mœurs engendrée par un phénomène d'interdépendance qui lie les individus entre eux —, les nombreuses

18 https://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-vie-d-adele-interdit-une-decision-plutot-saine-selon-son-realisateur_1744825.html, consulté le 22/10/18.

19 Francis Caballero, *Le droit du sexe*, Paris, Ed. LGDJ, 2010, p. 369.

20 Article 227-24 du Code pénal, disponible à l'adresse suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070719&idArticle=LEGIARTI000006418095>.

21 Article 227-23 du Code pénal, disponible à l'adresse suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006070719&idArticle=LEGIARTI000006418096&dateTexte=&categorieLien=cid>.

22 Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1973.

mesures visant à protéger le regard et le corps du mineur constituent autant d'éléments qui témoignent d'une interdépendance entre les individus : la responsabilité des parents (classement des films, accord parental), la dénonciation par les internautes des sites pédopornographiques, la protection de la représentation d'un mineur, etc. Bref, les textes s'adaptent à l'évolution du phénomène que constitue la pornographie, et plus encore aux médias qui la diffusent, à l'instar d'Internet.

Ce phénomène, de surcroît, a conduit la pornographie, depuis une vingtaine d'années, à devenir un objet digne d'une recherche scientifique et universitaire. Pionnière parmi ces études, Linda Williams²³ a analysé les formes filmiques de la pornographie et le discours sur la sexualité que représente le genre. Richard Dyer établit des liens entre la structure narrative de la pornographie gay et la construction sociale de la masculinité²⁴. Mathieu Trachman, sociologue, s'intéresse, quant à lui, aux métiers de la pornographie et au marché des fantasmes²⁵. De son côté, Frédérique Tachou a entrepris une étude historique sur la photographie et le film pornographiques primitifs, lesquels, selon l'auteur, constituent une esquisse du genre cinématographique qui naîtra dans les années 1970²⁶. Dans le domaine juridique, de nombreux chercheurs et juristes ont rédigé des articles autour de la notion de pornographie, de la protection du mineur et de la liberté d'expression (Francis Caballero²⁷, Bruno Py²⁸, Marcela Iacub²⁹, Valérie Malabat³⁰, etc.). Le sujet intéresse également les philosophes ; Michela Marzano s'oppose à la pornographie et s'attache à démontrer que les images pornographiques constituent une forme d'asservissement de l'individu

23 Linda Williams, *Hard core : Power, Pleasure and the Frenzy of the visible*, California, Ed. University of California Press, 1999.

24 Richard Dyer, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », pp. 45-60, in *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Dir. Florian Vörös, Paris, Ed. Amsterdam, 2015.

25 Matthieu Trachman, *Le travail pornographique*, Paris, Ed. La Découverte, 2013.

26 Frédéric Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité*, Paris, Ed. Klincksieck, 2013.

27 Francis Caballero, *Droit du sexe*, Paris, Ed. Lextenso, 2010.

28 Bruno Py, *Le sexe et le droit*, Paris, Ed. Puf, 1999.

29 Marcela Iacub, *De la pornographie en Amérique : La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, Paris, Ed. Fayard, 2010.

30 Valérie Malabat, *Droit pénal spécial*, Paris, Ed. Dalloz, 2015.

(tant du point de vue des acteurs que celui des spectateurs)³¹. Au contraire, Ruwen Ogien tente d'objectiver la pornographie en la débarrassant de toute morale. Marie-Anne Paveau, professeur en linguistique, étudie la pornographie à travers ses discours³² (sémiologie) et qualifie ses recherches (très foucaaldiennes) de *Porn studies*³³ à la française ; étonnant lorsqu'on connaît l'approche transdisciplinaire de ce corpus d'études directement héritées des *cultural studies*³⁴. En tout état de cause, en France, il n'existe pas plus de convergence entre les recherches des uns et des autres, si ce n'est l'objet pornographique, que de transversalité dans leur approche.

Ce constat est tout aussi valable concernant les études qui prennent pour objet la représentation de la sexualité explicite dans le cinéma courant. Le journaliste américain James Quandt a qualifié péjorativement le récent cinéma français d'extrémiste, notamment eu égard à la violence des scènes et à la représentation d'une sexualité décadente. À l'inverse, Martine Beugnet, dans son ouvrage *Cinema and Sensation : French film and the Art of transgression*, explore la dimension « haptique » (notion empruntée à Francis Bacon par Gilles Deleuze), comme forme de transgression artistique du cinéma français, c'est-à-dire la capacité des films à engager physiquement le spectateur dans les images, jusqu'à ce que celui-ci ait la sensation de pouvoir toucher ces dernières et, *in fine*, générer le trouble en lui³⁵. Reprenant en partie l'approche de Martine Beugnet, Renaud Olivero, dans sa thèse de doctorat, s'est polarisé sur la capacité technique (manière de filmer, montage, mouvement de la caméra, juxtaposition de deux plans contradictoires, etc.) du cinéma français à produire de l'obscène — au sens de ce qui doit demeurer caché, comme les rapports sexuels — chez le

31 Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 2003.

32 Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, Ed. La Musardine, 2014.

33 Les *Porn Studies* constituent une discipline de recherche en sciences humaines, héritée des *cultural studies*, apparue dans les années 1980 à l'université de Berkeley aux États-Unis.

34 Il s'agit d'un champ de recherche, apparu en Grande Bretagne au milieu des années 1960, qui croisent de multiples approches et disciplines (sociologie, anthropologie, histoire de l'art, etc.) autour des études culturelles.

35 Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French film and the Art of transgression*, Edimburg, Edimburg University Press, 2007, pp. 65-72.

spectateur³⁶. Estelle Bayon a également publié un ouvrage, *Le cinéma obscène*, dans lequel elle considère que les auteurs (français et étrangers) proposent une esthétique (plastique et technique) de l'obscène qui se caractérise par la fascination que les images tendent à provoquer chez le spectateur. David Vasse a écrit un ouvrage sur le cinéma de Catherine Breillat, dans lequel il considère le travail de la réalisatrice comme un art de la transgression touchant aussi bien à la morale qu'à l'esthétique³⁷. Très proche encore de la thèse de Martine Beugnet, Anna Muslewski, parlera, au sujet du cinéma de Larry Clark, d'une expérience optico-tactile³⁸, autrement dit « haptique ». Bref, la recherche sur le cinéma français et étranger courant, bien que très interactionniste, oublie parfois le social pour se polariser manifestement sur la manière dont la technique cinématographique détermine la participation du spectateur.

Les recherches françaises, comme le souligne Fabrice Montebello au sujet des études universitaires sur le cinéma en général, « oscillent entre deux tendances » : « d'un côté des sciences de l'œuvre qui oublie les personnes », de l'autre côté « des sciences de l'homme » qui évacuent l'étude des objets³⁹. Aussi, dans la perspective d'un rapprochement entre ces deux champs d'études, nous avons sollicité plusieurs disciplines – l'esthétique, la sociologie et le droit – en les recoupant systématiquement au point de vue anthropologique. Ainsi, notre approche esthétique prend le contre-pied de la tradition kantienne qui oppose le plaisir des sens au plaisir du sens et rejette l'expérience dans le jugement de goût. A ce titre, la « sociologie de la qualité artistique », telle qu'elle est établie par Jean-Marc Leveratto dans son ouvrage *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, permet de relier, dans le temps du spectacle, l'objet et le spectateur, et d'étudier, pour ce qui nous concerne, la manière dont les films agissent sur le corps du spectateur, notamment le plaisir ressenti à

36 Renaud Olivero, *Beyond the visible : obscenity in contemporary French cinema*, Thèse de doctorat en sciences humaines, Manchester, Université de Manchester, 2012, 258 p.

37 David Vasse, *Catherine Breillat. Un cinéma du rite et de la transgression*, Paris, Ed. Complexe, 2004.

38 Anna Muslewski, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/526> ; DOI : 10.4000/entrelacs.526.

39 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France, op. cit.*, p. 6.

l'occasion de son expérience. De plus, selon Jean-Marc Leveratto, un spectacle constitue « *une situation de consommation dans laquelle j'éprouve physiquement, au sens à la fois de faire l'expérience et de mesurer, le plaisir procuré par une production déterminée* ⁴⁰ ». En ce sens, la situation de consommation désigne l'interaction entre l'objet et le spectateur durant laquelle ce dernier évalue, par le biais de son corps, le plaisir occasionné par l'objet spectaculaire ; son corps est, à ce titre, un instrument de mesure de la qualité du spectacle.

Précisons, par ailleurs, que l'étude anthropologique du spectacle oblige le chercheur, comme le note Jean-Marc Leveratto, à intégrer son corps dans l'analyse⁴¹. Compte tenu de l'objet que représente le film pornographique — lequel met en scène des actes sexuels explicites dans l'objectif de procurer un plaisir sexuel au spectateur —, cette implication peut être troublante à bien des égards. D'autant que ce plaisir, à l'inverse du plaisir esthétique occasionné par une œuvre d'art, est rarement partageable. Celui-ci provoque un sentiment de culpabilité — au sens d'un plaisir coupable —, car il n'est pas de plaisir qui ne soit subordonné aux conditions morales de son expérience (le voyeurisme par exemple). La confrontation avec la représentation d'actes sexuels astreint alors l'observateur à une distance qui ne va pas de soi ; il est difficile, en effet, d'être totalement neutre et objectif face à ce que je perçois. Autrement dit, ma subjectivité est un élément que je peux difficilement écarter. À cet égard, dans son ouvrage *De l'angoisse à la Méthode*, Georges Devereux souligne plus particulièrement qu'il est vain de considérer de manière strictement objective l'objet d'observation sans tomber dans le contre-productif :

Par bonheur, ce qu'on appelle les « perturbations » dues à l'existence de l'observateur, lorsqu'elles sont correctement exploitées, sont les pierres angulaires d'une science du comportement authentiquement scientifique et non — comme on le croit couramment — un fâcheux

40 Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, Ed. La Dispute, 2000, p. 14.

41 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, Ed. La Dispute, 2006, p. 21.

*contretemps dont la meilleure façon de se débarrasser est de l'escamoter.*⁴²

Ainsi, la subjectivité du chercheur doit, selon l'anthropologue et psychanalyste, constituer une ressource pour comprendre une activité. Celle-ci, dans notre thèse, se polarise autour du « spectacle du sexe », c'est-à-dire la situation de consommation dans laquelle le spectateur éprouve régulièrement la qualité de l'objet spectaculaire. Notons que le spectacle du sexe ne date pas du milieu des années 1970 avec l'apparition du cinéma pornographique, mais est né dès l'année 1895 avec la naissance du cinématographe lui-même. Le spectacle du sexe — au sens anthropologique — se distingue de l'objet spectaculaire que constitue le film. De ce point de vue, la situation d'interaction peut être appréhendée aussi bien à partir du film pornographique *stricto sensu*, la littérature licencieuse ou encore eu égard à la présence de scènes pornographiques dans le cinéma indépendant. En outre, comme l'explique Jean-Marc Leveratto, tout spectacle :

*[...] résulte de la mise en œuvre d'une technique du corps qui permet au spectateur d'éprouver du plaisir et de retirer une satisfaction, désirable par tous de la situation rituelle, dont l'efficacité dépend de la mobilisation d'objets techniques, dont le corps fait partie.*⁴³

Précisons, ici, que notre étude s'intéresse tout autant au spectacle du sexe comme technique du corps, qu'aux techniques du corps des acteurs et du spectateur. S'agissant de ce dernier, Marcel Mauss suggère, à la suite des travaux de Ribot sur la construction musculaire de l'attention (c'est-à-dire les mouvements du corps qui accompagnent l'attention), de prendre en compte, dans la situation de spectacle, l'usage que fait le spectateur de son propre corps pour en retirer du plaisir. Dans sa typologie des techniques du corps, Marcel Mauss rappelle que ces techniques ne sont pas que des mises en mouvement du corps, mais aussi des techniques de repos et des jeux du corps. Eu égard à la

42 Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, trad. H. Sinaceur, Paris, Ed. Flammarion, 2012, p. 30.

43 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, *op. cit.*, p. 45.

pornographie, ces jeux du corps se manifestent chez le spectateur par le biais de l'excitation et/ou de la masturbation ; la masturbation est, à ce titre, un mouvement corporel du spectateur lié au spectacle. L'expérience du film pornographique, sous cet aspect, peut être envisagée comme une situation qui implique un comportement sexuel. Les techniques du corps du spectateur font donc partie intégrante du spectacle lui-même ; le plaisir (sexuel et/ou esthétique) que le spectateur retire du spectacle est en effet indissociable de ce dernier. Pour ce qui est du médium cinématographique, plus spécifiquement, la technique du corps implique à la fois le corps des acteurs (pornographie) ou des comédiens (cinéma courant), un équipement (salle de cinéma, ordinateur, etc.), une technique (cinématographique) et le corps du spectateur en situation d'interaction. De ce point de vue, selon Jean-Marc Leveratto, le spectacle cinématographique est, au sens de Marcel Mauss, un fait social total qui nécessite d'être appréhendé selon des critères tout à la fois sociologique (l'étude des comportements, habitude de consommation), physiologique (les manières d'utiliser son corps en situation de rituelle, le plaisir, etc.) et psychologique (la pudeur, etc.)⁴⁴.

Pour observer les situations d'interaction et comprendre ce qui se passe dans la réalité, nous avons fait appel à la notion de « cadre de l'expérience⁴⁵ », systématisée par les sciences de l'interaction. Celle-ci nous semble mieux adaptée à l'anthropologie de la technique cinématographique, plutôt, par ailleurs, que les discours qui s'opposent sur la manière de s'approprier la pornographie (notamment les débats pour ou contre la pornographie). La notion de cadre, empruntée à Bateson par Goffman, constitue un outil cognitif puissant, au sens phénoménologique, qui permet de distinguer différentes modalités de construction de la réalité : la vision sur un site spécialisé d'Internet d'une séquence pornographique, la consommation en couple d'un *DVD*, la description et le commentaire d'une scène dans le cadre d'un cours sur les *Porn Studies* ou encore la vision d'une scène pornographique dans un film indépendant passant

44 *Ibidem.*, p. 51.

45 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, trad. Isaac Joseph, Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Ed. De Minuit, 1991.

normalement sur les écrans commerciaux ne désignent pas la même réalité. Ces cadres engageant, en effet, le corps du spectateur selon des situations d'interaction différentes. Comme le précise Isaac Joseph, « *Un cadre structure aussi bien la manière dont nous définissons et interprétons une situation que la façon dont nous nous engageons dans un cours d'action*⁴⁶ ». Sous cet aspect, le concept de « cadre » nous permettra d'articuler dans l'événement cinématographique, à la fois les techniques du corps — c'est-à-dire « *les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps*⁴⁷ » – du spectateur en situation spectaculaire et les objets techniques requis par la réalisation cinématographique.

Enfin, notre étude des règles de droit et de la jurisprudence en matière de pornographie relève moins d'une analyse strictement juridique que d'une approche anthropologique des situations d'expériences. Nous envisageons l'étude des arrêts non pas comme des faits, mais plutôt comme des pratiques.

L'état de nos recherches nous permet d'affirmer que le glissement pornographique qui s'opère dans le cinéma courant depuis la fin des années 1990 a manifestement engendré une évolution de la consommation du film pornographique et est, sous cet aspect, une technique du corps qui se distingue de la pornographie *stricto sensu*. De fait, l'apparition de l'acte sexuel non simulé dans le cinéma d'auteur n'est pas un phénomène qui apparaît *ex nihilo*. C'est en effet la normalisation de la pornographie à domicile – nous entendons, ici, la normalisation comme un changement de cadre (regard, interaction et situation) ou un déplacement physique de l'objet pornographique (du public au privé, du collectif à l'individuel) – qui a conduit les auteurs à intégrer des scènes explicites de sexe dans la diégèse de leur film. Depuis les années 1990, le spectateur, en consommant les contenus pornographiques (films et vidéos) dans son espace privé (par le biais de la télévision, de la *VHS*, du *DVD* puis l'Internet), a en effet littéralement domestiqué — au sens d'une maîtrise — la pornographie. Cette domestication a permis au spectateur d'atténuer, en lui, l'état de sidération, de

46 Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, Ed. Puf, 2009, p. 123.

47 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, Ed. Puf, 2012, p. 366.

trouble, que provoque la situation d'épreuve de la scène de sexe. De fait, c'est aussi cette maîtrise qui l'autorise à regarder les scènes d'actes sexuels explicites dans le cinéma d'auteur. Ce processus a conduit le genre à se normaliser ; la normalisation est donc consubstantielle à l'évolution de la sensibilité des individus. Cela explique encore le développement exponentiel des réseaux d'amateurs sur l'Internet, tels que les sites *YouPorn*, *XVidéos*, *XHamster* (etc.), dans lesquels sont exposées et répertoriées des vidéos représentant des pratiques sexuelles (fellation, sodomie, etc.) et des fabrications techniques (*POV*⁴⁸, etc.) selon un typage particulier (sexualité, durée, âge, couleur de peau, nationalités des individus, couleurs des cheveux, etc.).

Les réalisations du cinéma d'auteur se démarquent néanmoins de ces vidéos pornographiques, puisque les auteurs cherchent à se réappropriier le corps sexuel⁴⁹, les images (décor, etc.), les codes (etc.), dans l'objectif de suppléer à la pornographie une autre valeur, notamment artistique. Dans cette configuration, l'usage de la pornographie peut être envisagée comme un moyen de transgression artistique : la performance sexuelle devient geste de performance artistique ; les codes, comme le gros plan, sont détournés au profit d'une image plus audacieuse, plus aboutie, etc. Cette réappropriation de la pornographie par les auteurs du cinéma de fiction est telle que depuis la fin des années 1990, et surtout depuis l'affaire *Baise-moi* en 2000, de nombreux réalisateurs insèrent des actes sexuels explicites dans la diégèse de leurs films. Ainsi, que l'on pense à Larry Clark, à Bruno Dumont ou à Catherine Breillat, chacun d'eux participe à la généralisation de la sexualité explicite dans le cinéma courant. En intégrant des actes sexuels non simulés dans leurs films, les réalisateurs ont manifestement rompu et transgressé les codes iconiques du cinéma (comme celui qui veut que l'on ne montre pas, à l'écran public, des scènes explicites de sexe). Cependant, il ne faut pas nécessairement voir cette transgression comme une rupture négative. Foucault lui-même, dans sa *Préface à la transgression*, explique que

48 « POV » signifie « Point de vue » en français ; il s'agit d'une manière de filmer qui donne l'impression au spectateur, par le biais d'une caméra subjective, de participer à l'action.

49 Martine Boyer, « Du film érotique à la vidéo X : le contrôle continue », pp. 23-31, in *Sous-titrée X, la pornographie entre image et propos*, Dir. Alain Coulange, Paris, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2001.

la transgression « *prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être*⁵⁰ ». De ce point de vue, les réalisateurs n'interrogent pas le genre pornographique et ne formulent aucune réponse face à la pornographie, mais prennent seulement *ce qui fait être* au genre (ses codes — le gros plan, l'hypersexualisation des corps, le sexe explicite — et parfois son répertoire de pratiques sexuelles) pour le déconstruire et/ou le dépasser. Décousus, l'image et le corps pornographiques apparaissent sous une autre texture, une autre matérialité, créant ainsi une nouvelle réalité autour du sexe filmé. De plus, les spectateurs sont invités à vivre une expérience, dont le plaisir qui en découle est, par définition, esthétique ; et l'excitation que peuvent produire les images sexuelles n'altère en rien la qualité des objets spectaculaires. En outre, les œuvres du cinéma, à l'instar des productions pornographiques, sont susceptibles de provoquer un effet spectaculaire (au sens du sublime : un choc) chez le spectateur. L'expérience, plus singulière, du film d'auteur dans une salle de cinéma sous-tend en effet une promiscuité avec d'autres individus ; et l'événement, que constitue l'acte sexuel qui se manifeste de manière exceptionnelle dans le temps de l'action, touche les spectateurs sans aucune forme de médiation. Si le sexe n'est pas choquant en soi, à l'inverse, ce n'est pas le cas du spectacle du sexe. Suscitant le sublime, la pudeur et le spéculaire, interrogeant le banal et l'exceptionnel, oscillant entre la fiction et le réel, les films du cinéma courant invitent les spectateurs à vivre une expérience de la distance critique et visuelle, c'est-à-dire à se penser eux-mêmes à travers les images.

Dans ce contexte, notre thèse se propose d'étudier à la fois les films (analyse filmique), le marché des films (pornographiques et indépendants) et le rôle que joue le spectateur dans l'évolution de ce marché (sensibilité/consommation, évaluation des films), la manière dont les objets spectaculaires agissent sur lui, et comment il utilise son corps, en situation rituelle (cinéma et Internet), pour en retirer du plaisir (techniques du corps). Nous aborderons également le contrôle que le spectateur opère sur lui-même (autocontrôle, réflexivité, etc.) et, *de facto*, sur la qualité des objets. Il s'agira aussi, dans la perspective d'une étude plus

50 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Paris, Ed. Lignes, 2012, pp. 19-20.

large de la réception, d'appréhender les réactions d'adaptation du public (le spectateur en général, le mineur en particulier et les parents) — au sens d'une civilisation du spectacle cinématographique — à travers les mesures prises par les pouvoirs publics pour contrôler les films diffusés sur Internet (pornographie) et en salle de cinéma (film d'auteur).

Au regard de la masse de contenus pornographiques diffusés sur les sites consacrés au genre, nous avons délimité notre corpus sans chercher à être exhaustif. Notre choix s'est porté sur des vidéos et des films répondant à certaines catégories (il s'agit du terme employé par les sites pour désigner les contenus qui présentent, par exemple, une scène de fellation ou de double sodomie, etc.) sous lesquelles les objets sont identifiés. À l'inverse, notre corpus d'œuvres cinématographiques est plus précis, puisqu'il s'attache à circonscrire les films réalisés depuis la fin des années 1990, et dans lesquels les auteurs du cinéma de fiction ont intégré des actes sexuels explicites (extrait de film pornographique filmé, acte sexuel non simulé, insert de film pornographique, doublage par des acteurs de pornographie, utilisation d'images de synthèse ou de prothèse conférant un caractère réaliste à l'acte sexuel filmé). Sans être exhaustif également, nous avons sélectionné au total vingt-trois films : trois films de Larry Clark (*Ken Park*, *The Smell of Us* et *Impaled*), trois films de Gaspar Noé (*Irréversible*, *Love*, *Enter the void*), deux films de Catherine Breillat (*Romance*, *Anatomie de l'enfer*), deux films de Bruno Dumont (*La vie de Jésus*, *L'humanité*), un film de John Cameron Mitchell (*Shortbus*), un film d'Alain Guiraudie (*L'inconnu du lac*), un film d'Abdellatif Kechiche (*La vie d'Adèle*), trois films de Lars Von Trier (*Antichrist*, *Nymphomaniac 1 et 2*), un film de Jean-Marc Barr (*Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui*), un film de Laurent Bouhnik (*Q*, 2011), le film *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Pola X* de Léo Carax, *Intimacy* de Patrice Chéreau, *Le pornographe* de Bertrand Bonello et *The Brown Bunny* (Vincent Gallo). Précisons que tous ces films ne feront pas l'objet d'une analyse filmique, mais seront, néanmoins, discutés dans certains paragraphes, notamment par rapport à leur particularité technique, comme celle de faire appel à des acteurs et actrices de films pornographiques pour doubler les scènes d'actes sexuels (*La vie de Jésus*) ou l'utilisation de prothèses pour garantir une forme de respect dû au corps des comédiens (*La vie d'Adèle* et *The*

Brown Bunny). L'ensemble de notre corpus fera l'objet d'une étude de la réception, mis à part les films *Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui* et *Impaled* (le premier film a été diffusé en salle dans une version censurée et le second est un court métrage).

Afin de rendre cohérent notre cheminement de pensées, nous avons fait le choix de diviser notre plan en trois parties. Ainsi, la partie une sera consacrée à la présentation du marché du film pornographique — depuis son invention et sa domestication par les spectateurs jusqu'à sa normalisation — et la constitution de réseaux d'amateurs de pornographie, contribuant à l'élaboration de la pornographie comme technique du corps. La partie deux portera plus particulièrement sur les deux effets de la normalisation de la pornographie à domicile sur la production cinématographique, c'est-à-dire la généralisation de la sexualité explicite dans le spectacle cinématographique courant et l'usage de la pornographie comme moyen de transgression artistique. Enfin, la partie trois, véritable étude de la réception, se propose d'étudier le rôle que joue le spectateur dans l'évolution de l'industrie du film et les outils dont il dispose pour contrôler le spectacle (autocontrôle, réflexivité, etc.). Il s'agira également de rendre compte des réactions d'adaptation du public — au sens de l'État et des parents — soit, essentiellement, les outils pour protéger les mineurs sur le plan de la production et pour contrôler les effets de la normalisation du film pornographique sur le plan de la consommation en général, de l'usage d'Internet par les enfants à la consommation des films, en salles ou à la maison.

Partie 1.
Le film pornographique

Introduction de partie

L'année 1895 marque tout à la fois la naissance du cinématographe, du film pornographique et celle, plus particulièrement, du spectacle du sexe, c'est-à-dire la situation de consommation dans laquelle le spectateur éprouve physiquement la représentation animée du sexe. Toutefois, à cette époque, du fait de la censure et donc de sa clandestinité, le film est confiné dans un espace restreint (maison close, lupanar ou encore résidence privée), réduisant ainsi sa consommation à la marge. Se construisant progressivement, notamment à travers la contribution des « Sexy » et des « Nudies » dans les années 1950, puis à travers les films érotiques (dits de qualité) et les productions du cinéma d'auteur (Godard et Oshima) dans les années 1960-70, le film pornographique s'est aussi littéralement mué en genre cinématographique au milieu des années 1970. Cette évolution est due tout à la fois aux mouvements de revendications politiques (*New Left*, contre-culture étudiante) des années 1960 et à une demande politique de prise en compte de la majorité du spectateur (en tant qu'adulte libre, autonome et responsable), auquel il s'agissait de confier le contrôle moral des objets qu'il visionne. Dans cette perspective, en 1974, les pouvoirs publics atténuent la censure et légalisent la pornographie. Mais la forte demande du spectateur va conduire à une expansion exacerbée du film pornographique dans les salles de cinéma. Très rapidement, les pouvoirs publics mesurent ce phénomène et décident d'endiguer, par le biais d'une loi de finances (1975) qui introduit un classement X (film violent ou à caractère pornographique), l'exploitation des films en salle, enfermant aussitôt l'expérience du film pornographique dans des salles spécialisées. Le classement X interdit toute aide à la création. De fait, le film semble alors voué à sa « disparition », d'autant que la perte de qualité se fait rapidement ressentir. A partir des années 1980-90, les salles spécialisées vont progressivement être délaissées par les spectateurs – ces derniers préférant consommer les films dans leur espace privé. Si les spectateurs, en général, commencent à s'équiper en nouvelles technologies (caméscope, *VHS*, *DVD*, Internet), les spectateurs de pornographie en particulier, pour des raisons de confort (comme pour se cacher des regards indiscrets, etc.), vont littéralement domestiquer — au sens de

maîtriser — le film pornographique. L'appropriation de cet objet spectaculaire par les spectateurs et les amateurs de films pornos participe de la naissance de sites tels que *YouPorn*, *XTube*, *XHamster* (etc.) au début des années 2000. Soulignons encore que ces espaces ne sont pas uniquement destinés à l'expérience du film pornographique par les spectateurs, mais sont également des réseaux dans lesquels des amateurs diffusent la mise en spectacle de leur propre performance sexuelle.

Chapitre 1. L'invention du film pornographique

Si le film pornographique naît avec le cinématographe lui-même, gardons-nous bien toutefois d'appréhender cette production à l'aune du cinéma tel que nous le connaissons actuellement. L'absence de son, propre au cinéma primitif, nous oblige à considérer l'invention du film pornographique par étape. D'autant que le passage du muet au parlant dans les années 1930 va conduire à un durcissement de la censure, très précisément avec l'apparition du son synchrone au cinéma. On comprend aisément que les gémissements de plaisir aient ajouté une obscénité supplémentaire à l'image. Les « Sexy » ou les « *Nudies* » (1950-60), les films de Godard (1960-1970), ceux de la pornographie amateur (fin des années 1980) et les vidéos diffusées sur le web (1990-2000), constituent autant de strates dans l'invention du film pornographique. Dans chacun de ces cas, l'évolution de la sensibilité des individus (révolution des mœurs, légalisation de la pornographie, suppression de la censure, domestication) a joué et continue de jouer un rôle déterminant dans le développement du marché du film pornographique.

1. 1. De la clandestinité à la visibilité publique

Le film primitif

Comme nous l'avons souligné, la représentation filmée de l'acte sexuel explicite est apparue avec la naissance du cinématographe lui-même⁵¹, notamment avec les fameux *stag films* (cerf en français) ou films primitifs⁵², lesquels, selon Laurent Jullier et Martin Barnier, « *s'inscrivent dans la droite lignée des peintures, estampes puis des photographies pornographiques*⁵³ ». Peu

51 Jacques Zimmer, « Le cinéma X », pp. 97-102, in *Le dictionnaire de la pornographie*, dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. PUF, 2005.

52 Linda Williams, *Hard Core : power, pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, op. cit., p. 54.

53 Laurent Jullier et Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma. 1895-2015*, Paris, Ed. Pluriel, 2017, p. 67.

de films ont été conservés, notamment pour ce qui concerne les productions des premières années du cinéma. Les réalisations françaises du genre auraient, quant à elles, été produites dès l'année 1900⁵⁴, connaissant, par ailleurs, une large diffusion un peu avant 1910⁵⁵ et ce, jusque dans les années 1930.

Ces films clandestins étaient présentés essentiellement dans des maisons closes (et autres lieux tels que lupanars, etc.) pour faire patienter les clients, mais aussi lors de soirées confidentielles organisées par des forains et des collectionneurs privés⁵⁶. Dans ce dernier cas, les films faisaient l'objet d'une commande, constituant, sous cet aspect, la première forme de domestication du film pornographique ; le fait de collectionner ces objets est, en effet, une manière de s'approprier et d'appriivoiser le film pornographique dans un espace privé.

Il s'agissait, dans tous les cas, de bandes d'une durée d'environ quinze minutes, muettes et composées d'images peu colorées⁵⁷, sur lesquelles était plus particulièrement représentée une succession d'actes sexuels destinés à exciter les spectateurs. Filmés en deux ou trois heures, les films étaient peu cohérents en matière de narration, si ce n'est parfois, pour les plus travaillées, l'ajout d'écriteaux informant le spectateur sur les situations du « scénario ». De fait, le montage était lui-même sommaire, voire quasi inexistant. Notons, toutefois, que d'après Linda Williams, les premiers films, notamment ceux réalisés entre 1896 et 1911, étaient techniquement et narrativement plus accomplis que les plus récents⁵⁸. D'après Jacques Zimmer, le premier film « répertorié et conservé » est un film américain : *A free Ride*. Datée de 1915 (ou plutôt vers), cette bande contenait :

54 Ado Kyrou, *Amour, érotisme et cinéma*, Paris, Ed. Eric Losfeld, 1966, p. 195.

55 Frédéric Tachou, *Et le sexe entre dans la modernité. Photographie « obscène et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, op. cit., p. 107.

56 Laurent Jullier et Martin Barnier, op. cit., p. 308.

57 Frédéric Tachou, *Et le sexe entre dans la modernité. Photographie « obscène et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, op. cit., p. 60.

58 Linda Williams, *Hard Core : power, pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, op. cit., pp. 60-61.

[Du] voyeurisme (deux femmes épient la miction d'un homme qui les observe à son tour dans la même situation), des actes sexuels (une position du missionnaire, une levrette, une fellation), un trio traditionnel (deux femmes pour un homme) plus une rareté (un soupçon d'urolagnie).⁵⁹

Ce film figurait dans la collection du docteur Alfred Kinsey — il s'agit du célèbre chercheur à l'origine de la publication de deux rapports sur les comportements sexuels humains édités respectivement en 1948 et en 1953. Dans son ouvrage *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Linda Williams évoque toutefois un film plus ancien que *A free Ride* — ce qui contredit les propos de Jacques Zimmer, mais accrédite néanmoins l'idée selon laquelle il est difficile de dater avec précision, du fait de l'absence de propriété intellectuelle à cette époque, la réalisation de ces objets clandestins⁶⁰ — notamment une production d'origine allemande. Il s'agit d'un film intitulé *Am abend* (vers 1910 ; *Le soir* en français), lui aussi conservé et répertorié dans la collection du docteur Kinsey. Dans ce film, la chercheuse américaine explique que l'on peut y voir des scènes de fellation, de pénétration et de masturbation filmées en gros plan — spécialement pour insister sur des détails (pénétration, etc.) — et en plan d'ensemble⁶¹.

À travers ces deux exemples, on voit bien, comme le note Fabrice Montebello, « que le film pornographique n'est pas plus le produit des années 1970 que le film parlant ne fut celui des années 1920 ⁶² ». Formule à laquelle nous pourrions également ajouter que la pornographie amateur elle-même n'est pas non plus le produit du contrôle, par des non-professionnels, du

59 Jacques Zimmer, « Le cinéma X », pp. 97-102, in *Le dictionnaire de la pornographie*, dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. PUF, Paris, 2005. Soulignons que les auteurs des bandes n'étaient pas mentionnés, ni même la date de leur réalisation. L'urolagnie, selon le dictionnaire *Lintern@ute*, est « une excitation sexuelle liée à l'urine » ; dans le cas présent, il s'agit de filmer une personne en train d'uriner afin de stimuler sexuellement le spectateur. Définition disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/urolagnie> ; consultée le 20/10/2018.

60 Laurent Jullier et Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma. 1895-2015*, op. cit., p. 68. Les deux auteurs expliquent toutefois qu'il est possible de dater les films par rapport à la « mise en scène, le décor, les costumes et les traces de mise en circulation ».

61 Linda Williams, *Hard Core : power, pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, op. cit., p. 61.

62 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, op. cit. p. 113.

caméscope inventé en 1983. D'autant que dans les années 1930, comme l'atteste l'exemple du court-métrage *Étape en forêt* (vers 1933-1938, collection A. Dupouy) cité par Frédérique Tachou, la pornographie amateur existe déjà, et ce, même si pour ces personnes, il s'agissait, à ce moment précis, moins de se filmer pour se montrer que de se filmer pour se voir⁶³.

De même, alors que dès 1910 on demandait aux « acteurs » du cinéma officiel, pour le respect de la fiction, de faire abstraction de la caméra pendant le tournage, il apparaît que c'est dans les années 1930 qu'a été inventé le regard-caméra de l'actrice en plein acte de fellation⁶⁴. On pourrait également considérer, compte tenu de l'absence de scénario qui caractérise les vidéos actuelles, que la pornographie diffusée sur les sites du genre constitue une forme de retour — dépourvu cependant de toute clandestinité — au cinéma pornographique primitif.

Censure et détournement des interdits

Alors que les spectateurs français des années 1930 voient apparaître des fesses nues d'hommes dans des films officiels, à l'instar de *Drôle de Dame* (1937) de Marcel Carné⁶⁵, s'installe progressivement, en France comme aux États-Unis, une censure cinématographique fortement marquée par la morale religieuse – dont un bon exemple est le fameux Code Hays⁶⁶ qui instaure un système d'autocensure professionnelle aux États-Unis –, laquelle, surtout liée à l'apparition du son synchrone⁶⁷, va perdurer jusque dans les années 1960.

63 Frédéric Tachou, *Et le sexe entre dans la modernité*, op. cit., p. 239.

64 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, Paris, Ed. Nouveau Monde, 2011, p. 68.

65 Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, thèse de doctorat en histoire contemporaine, soutenue le 29 octobre 2010, sous la direction de Christophe Charles, p. 183.

66 Créé en 1930 et appliqué en 1934, le Code Hays sera considéré comme anticonstitutionnel par la Cour Suprême en 1966.

67 Laurent Jullier, Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma. 1895-2015*, op. cit., p. 148.

Toutefois, dans ces deux pays, les interdits religieux en matière de nudité et de sexualité seront souvent détournés dans les films. Aux États-Unis, dès le Code Hays, la monstration de la sexualité dans les films pouvait parfois passer par le biais de canaux détournés, autrement dit par des circuits parallèles⁶⁸, et donc clandestins. Les films étaient projetés « *dans des salles éphémères sous des tentes*⁶⁹ » ; la sexualité explicite y était montrée sous de faux prétextes, notamment pour informer les individus sur ses « dangers », à l’instar du film *Wonders of the Unseen World*⁷⁰ (Ima Cunt et A. Prick, 1927) cité par Martin Barnier et Laurent Jullier dans *Une brève histoire du cinéma*.

Dans les années 1950, comme le rappelle Jacques Zimmer, « *le cinéma clandestin devient érotique*⁷¹ », sans pour autant répondre à une exigence de qualité, à l’inverse de celle que les spectateurs reconnaîtront plus tard dans le film *Emmanuelle*⁷² (1974), en matière de narration, d’images, etc.

Premier exemple du genre érotique, les *nudies* ou films naturistes. Apparus durant les années 1950, ces films sont surtout issus de la branche des films d’exploitation ; dans ces productions, l’intérêt des spectateurs se polarise exclusivement sur les scènes de nudité, lesquelles se mêlent parfois au sang des films d’horreur. Venus tout droit des pays scandinaves, notamment de la Suède, les longs-métrages de naturistes connaîtront une réussite, dès leur arrivée, à la fin des années 1950, aux États-Unis. Ces derniers se manifesteront sous différentes formes : érotiques, violents et parfois engagés dans la politique des sexes⁷³.

68 *Ibidem*, pp. 145-146.

69 Jim Morton, « Sexploitation Films », in *Re/Search* n° 10, « Incredibly Strange Films », dir. Juno & Vale, 1986, p. 162.

70 Laurent Jullier, Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 146.

71 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, *op. cit.*, p. 70.

72 La réussite des deux films de Just Jaeckin *Emmanuelle* (1974) et *Histoire d’O* (1975), lesquels ont respectivement réalisé 8 893 996 entrées pour le premier et 3 512 531 entrées pour le second confirme l’enthousiasme des spectateurs pour la représentation de la sexualité à l’écran.

73 Laurent Jullier, *Une brève histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 260.

En France, plus particulièrement, les *nudies* se mueront en « sexy » à la fin des années 1950, et leur exploitation perdurera jusqu'au milieu des années 1960. Ces réalisations constituaient véritablement une attraction pour les spectateurs en recherche de stimulation érotique. D'après Martine Boyer, le terme « sexy » est né en France à la fin des années 1950⁷⁴. Les films produits à cette époque sont essentiellement des films de catégorie bis (comédies légères, mélodrames, etc.) répondant à plusieurs types de sujets (prostitution, athlétisme, etc.) dans lesquels certaines parties du corps de la femme (seins, fesses, etc.) feront l'objet de séquences de dénudation ; les propos du film (scène de bain ou déshabillage chez un médecin) serviront, à cet effet, au dévoilement des chairs⁷⁵. Ces productions avaient manifestement pour intention de titiller la censure et de jouer avec les interdits religieux⁷⁶. Elles connaîtront un succès, notamment auprès des lecteurs de publications catholiques⁷⁷. Ces dernières décriaient et décrivaient de manière systématique les fameuses scènes, et influençaient ainsi, sans le vouloir, les spectateurs à voir les films. C'est que durant ces années, d'après Fabrice Montebello, « *l'attrait de la nudité demeurait un plaisir inavoué*⁷⁸ », ajoutant aussitôt que le spectateur, profitant de l'obscurité de la salle, pouvait « *traquer dans les moindres recoins de l'écran, l'apparition charnelle nécessaire à la satisfaction de sa libido*⁷⁹ ».

Enfin, avec les changements qui s'opèrent, dès les années 1960, en matière de contrôle des films, la censure s'atténue par rapport à la représentation de la nudité à l'écran, mais s'intensifie autour des mesures de classification des films (visa de censure) visant à limiter l'accès aux mineurs, notamment selon leur âge. Partant, les réalisateurs n'hésitent plus à représenter de manière furtive du nu intégral ; cette évolution témoigne surtout de la sensibilité des individus, lesquels développent un attrait pour ce type de représentations.

74 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, Paris, Ed. Plon, 1991, p. 38.

75 *Ibidem*, p. 38.

76 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, *op. cit.*, p. 119.

77 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, *op. cit.*, pp. 40-41.

78 Fabrice Montebello, « De la Pin-up à la star : les représentations du corps en milieu ouvrier », *Corps* 2011/1 (N° 9), pp. 253-264.

79 *Ibidem*, pp. 253-264.

La libération des mœurs

Les années 1960 sont plus particulièrement marquées par la libération sexuelle et les contestations politiques de mai 68. Dès le début des années 1960, plus particulièrement dans les milieux étudiants et lycéens, les revendications en matière de liberté sexuelle se fondent sur la déculpabilisation du sexe hors mariage. On prône, comme le précise Anne-Marie Sohn, un « *droit de satisfaire sans remords et en dehors de toute affectivité désirs et pulsions sexuelles*⁸⁰ ». Ce droit, loin d'être l'apanage des étudiants, qui s'apparente finalement à l'affirmation de disposer librement de son corps (distinction entre la sexualité et la reproduction, question de l'avortement) et à l'expérimentation des plaisirs charnels (fellation, masturbation, dépucelement par une prostituée pour les jeunes hommes, initiation entre personnes âgées de 18 ans⁸¹, etc.) en dehors du cadre conjugal, va de pair avec la libération de la parole sur le sexe – d'autant que ce dernier était jusqu'alors « *renvoyé aux registres de la saleté et du pêché*⁸² », et donc à la morale.

Comme le note le docteur Pierre Simon, si tout dans la sexualité ne peut être verbalisé, pour autant il serait faux de croire qu'à cette époque l'on ne parle pas de sexe⁸³ ; on s'exprime différemment sur le sujet selon les générations. Il existe en effet un « *véritable fossé entre générations* », lequel s'exprime à travers un grand intérêt pour la sexualité parmi les plus jeunes et une distance fortement marquée par la morale pour les anciens⁸⁴. Ce que traduit plus particulièrement l'intitulé de la brochure rédigée par un groupe d'étudiants Strasbourgeois en 1966 : « *De la misère sexuelle en milieu étudiant [...] et de quelques moyens pour*

80 Anne-Marie Sohn, « Le corps sexué », pp. 95-132, in *Histoire du corps. Vol. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, (Dir.) Jean-Jacques Courtine, Paris, Ed. Du Seuil, 2006.

81 *Ibidem*, p. 122.

82 *Ibid.*, p. 114.

83 Pierre Simon, *Rapport Simon sur le comportement sexuel des français*, Paris, Ed. Pierre Charron et René Julliard, 1972, p. 35.

84 Nathalie Bajos, Michel Bozon, *Enquête sur la sexualité en France, op. cit.*, p. 541. Selon les auteurs, en 1970, 40 % des hommes et des femmes appréhendaient la sexualité de manière morale et stricte ; à ce jour, cette part représente 10 % des individus.

y remédier⁸⁵ ». Citons encore les expressions bien connues du type « *Faites l'amour par la guerre* » et « *Jouissons sans entraves*⁸⁶ » ; cette dernière formule constitua, en particulier, les mots d'ordre du mouvement social de mai 1968.

On cherche véritablement à s'informer davantage sur le sexuel. Cette demande témoigne, par exemple, de la réussite du film *Helga*⁸⁷ qui a généré plus de quatre millions d'entrées lors de sa sortie en salle en 1968⁸⁸. Une archive de l'INA⁸⁹ autour du film *Helga* traduit bien les aspirations de la société de la fin des années 1970. Dans le cadre d'un partage collectif sur le film, différents intervenants (médecins, éducateurs, universitaires, etc.), à la suite de la diffusion du documentaire dans une salle de cinéma marseillaise, expliquent que la responsabilité des parents « *dans le domaine du développement sexuel des jeunes* » est prégnante à cette époque⁹⁰. L'un des participants au débat, en particulier, soulignera que ce qui l'a passionné, c'est précisément « *toute l'information qui a été apportée* » sur l'éducation sexuelle. À l'inverse, un autre indiquera que si le film est une bonne ouverture, pour autant en se concentrant uniquement sur la conception et la naissance de l'enfant, celui-ci exclut, de fait, tout ce qui touche aux relations humaines dans les rapports sexuels, et plus spécialement tout ce qui a trait aux affects.

85 Cité par Maryse Jaspard, *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, Ed. La Découverte, 2017, p. 53.

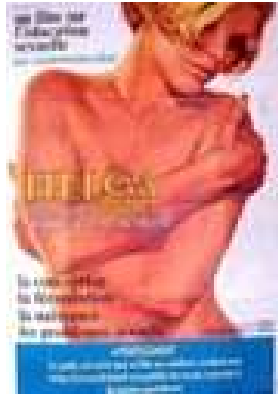
86 *Ibidem*, p. 53.

87 *Helga ou la vie intime d'une jeune femme*, Erich F. Bender, 1967.

88 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, op. cit., p. 83.

89 La vidéo est disponible à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/RAF03026768>, consultée le 10/06/2018.

90 Notons qu'en 1966, « 64 % de la population française se déclare » favorable à l'éducation sexuelle, alors que seize années plus tôt, notamment en 1950, la majorité des français s'y opposaient ; Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, op.cit., p. 185.



Cette difficulté, par ailleurs, est également confirmée dans le rapport publié par le docteur Pierre Simon en 1972 ; le médecin souligne que l'éducation sexuelle demeure une affaire de famille, et que les problèmes liés à la sexualité, notamment dans le cadre de l'école, font encore l'objet d'une « autocensure » et d'une « fuite [...] trop largement répandues⁹¹ » chez les enseignants. Selon l'auteur, il faudra attendre 1971 pour que soient officiellement mises en place quelques expériences d'éducation sexuelle, plus particulièrement dans des écoles primaires, touchant à la fois à la sexualité et la sensibilité des individus⁹².

D'après Fabrice Montebello, le succès du film *Helga* correspond à l'affirmation d'une évolution dans la sensibilité des spectateurs, laquelle, *in fine*, se manifeste dans la production d'un spectacle cinématographique dans lequel s'exprime une demande liée à la liberté de choix des individus :

[...] *La représentation de la sexualité à l'écran devient à la fois un enjeu de société et un objet culturel digne d'une mise en scène cinématographique. Cet enjeu traduit en fait l'affirmation d'un public plus informé et plus averti. La tolérance de ce dernier à l'égard du film pornographique et parfois sa défense (au nom de la liberté d'expression), s'explique moins par la tentative d'une reconnaissance artistique ou politique de ce genre, que par la revendication de la liberté de choix des spectateurs. Ceux-ci mettent en avant leurs statuts d'adultes responsables,*

91 Pierre Simon, *Rapport Simon sur les comportements sexuels des français*, op. cit., p. 320.

92 *Ibidem*, p. 320.

*fatigués des tutelles traditionnelles infantilisantes, qu'elles se confondent avec le pouvoir gaulliste, l'Église catholique, ou la « contre-société » communiste [...]*⁹³.

Il aura toutefois fallu attendre l'année 1973 pour voir apparaître les premiers films pornographiques sur le marché commercial, notamment à Marseille. Mais, dans ces productions, comme le note Martine Boyer, la scène explicite de sexe était directement insérée, par un procédé de caviardage, dans des films préexistants⁹⁴, et se présentait, sous cet aspect, essentiellement de façon peu naturelle. Ici, en l'occurrence, il s'agissait de films érotiques ou policiers d'origine italienne dans lesquels, à la suite d'une demande formulée auprès d'un « distributeur-exploitant » par des immigrés qui se languissaient loin de leur femme⁹⁵, avaient été intégrées de véritables scènes de sexe ; ces projections étaient donc limitées à un public très restreint. Vraisemblablement, le premier film *hardcore* — avec pour unique objet la représentation d'actes sexuels explicites — projeté dans une salle de cinéma française est *L'Enfer pour Miss Jones* réalisé par le cinéaste américain Gérard Damiano en 1973. Ce film fût présenté dans le cadre d'une programmation « spéciale », et surtout discrète, lors d'un festival du film fantastique en 1974 à Avoriaz⁹⁶.

Selon Jacques Zimmer, l'année 1973 constitue une année charnière entre le film érotique et le film pornographique diffusé sur les écrans publics⁹⁷. Au cours de cette année, et jusqu'au début de l'année 1974, le film érotique — dit de qualité — est encore particulièrement bien représenté dans les salles, comme l'atteste, par exemple, la réussite du film *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) qui comptabilisera 8 893 996 entrées durant sa diffusion sur les écrans commerciaux. Mais, son pendant, le film pornographique, aura progressivement un ascendant

93 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France, op. cit.*, p. 83.

94 Martine Boyer, *L'écran de l'amour, op. cit.*, p. 82.

95 *Ibidem*, p. 82.

96 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X, op. cit.*, pp. 174-175.

97 *Ibidem*, p. 153.

sur la production et l'exploitation du film sexuel, plus particulièrement lorsque le président Giscard d'Estaing supprimera la censure en 1974.

Enfin, si l'on peut considérer le cinéma pornographique comme un genre apparu, plus ou moins, au milieu des années 1970⁹⁸ en France, rappelons qu'aux États-Unis les spectateurs ont eu l'occasion de voir pour la première fois un film pornographique en salle dès l'année 1969, et donc cinq années avant les Français⁹⁹. Mais, le film en question — *Sex 69* — fut présenté, lors de sa sortie en salle, comme un documentaire¹⁰⁰, autrement dit sous la forme d'un cache-sexe.

Contributions : Godard et Oshima

Dès les années 1960-1970, les auteurs du cinéma de fiction interrogent et s'approprient la pornographie ; mais cela ne s'est produit que parce que la pornographie portait non seulement une forme d'excès critiquable à bien des égards (voyeurisme, artificialité, etc.), mais encore, et paradoxalement, parce qu'elle faisait l'objet d'une censure par les pouvoirs publics ; la critique de cette dernière sur les réalisations de Jean-Luc Godard, par exemple, est particulièrement prégnante. Chez cet auteur, le sexe (pour ne pas dire la pornographie) se manifeste dans la diégèse des films comme un élément du quotidien¹⁰¹ pour, *in fine*, se muer en véritable sujet cinématographique et politique. Le réalisateur japonais Nagisa Oshima aura lui aussi bouleversé les codes de la représentation du sexe à l'écran, en proposant un film, *L'empire des sens* (1976), dans lequel le geste pornographique se présente comme une critique de la pornographie elle-même : la mise en scène du sexe s'y déploie de manière plus authentique que dans un film pornographique traditionnel. Le film, témoin également de l'intérêt des spectateurs, réalisera 1 730 874 entrées en France. Je propose de voir, dès à présent et plus en détail, le travail de ces deux auteurs qui,

98 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op. cit.*, p. 113.

99 *Ibidem*, p. 127. Le film a été projeté dans une salle de la ville de San Francisco.

100 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, *op. cit.*, p. 139.

101 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, *op. cit.*, p. 48.

tout en s'opposant sur la finalité de leur œuvre, se rejoint par les questionnements qu'il soulève sur la sexualité. Si Godard et Oshima contribuent à l'invention du film pornographique, il faut pourtant préciser qu'ils n'inventent pas le spectacle du sexe ; en effet, comme nous l'avons indiqué, la consommation du film pornographique date de la naissance du cinématographe. L'apport de ces auteurs est essentiellement artistique. Ils réussissent notamment à sublimer l'introduction de la nudité et de l'acte sexuel dans la diégèse des films ; chez ces réalisateurs, il s'agit moins de montrer du sexe que de s'interroger sur la pornographie, laquelle, dans les années 1960-1970, est encore synonyme d'obscénité.

Chez Godard, il y a, en particulier, une volonté d'ajouter des références au sexe dans ses films. La luxure — c'est-à-dire « *tout ce qui touche à l'usage des désirs et des plaisirs charnels en acte, en pensée ou en rêve [...]*¹⁰² — y est présente par le biais de la prostitution, à partir de laquelle l'auteur redonne son sens originel à la pornographie¹⁰³ : dans la Grèce antique, le terme renvoyait à un discours sur les prostitués. Godard exploite ce sujet dans plusieurs films, notamment dans *Vivre sa vie* (1962), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) ou encore dans *Sauve qui peut la vie* (1979). Selon Martine Boyer, pour le réalisateur, il s'agit tout autant de contourner la censure, d'interroger le quotidien et ses plaisirs corporels et sexuels¹⁰⁴. « *On montre tout, y compris dans le lit, dans la salle de bain ou dans les chiottes*¹⁰⁵ » explique, par ailleurs, Antoine de Baecque au sujet du film *Numéro Deux*¹⁰⁶ (1975).

Dans *Tout va bien*¹⁰⁷ (1972), la représentation de la pornographie est étroitement liée à la société de consommation, introduite, à cette époque, par la

102 Georges Marbeck, « Luxure », pp. 274-275, in *Le dictionnaire de la pornographie*, dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

103 Jean-François Rauger, « Godard (et la pornographie) », p. 203, in *Le dictionnaire de la pornographie*, Dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

104 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, op. cit., p. 47.

105 Antoine De Baecque, *Godard*, Paris, Ed. Grasset, 2010, p. 535.

106 Ce film compte, par ailleurs, de nombreuses scènes de sexe explicites, et a été interdit, pour cette raison, aux moins de 18 ans.

107 Le film a réalisé 157 162 entrées en France ; voir le site : <http://jpbox-office.com/fichfilm.php?id=8734>

notion de pouvoir d'achat. Godard considérait que cette société en particulier constituait une forme d'aliénation pour les individus¹⁰⁸. De fait, le titre du film dit exactement son contraire ; il traduit tout autant, comme le note Antoine De Baecque, le « *pessimisme ambiant [...] sur la situation de la France en 1972*¹⁰⁹ » et la « *référence à la rhétorique maoïste qui a l'habitude de multiplier les slogans tels que « la situation est excellente » ou « les troubles sont une bonne chose »*. Dans ce film, la contestation de la consommation y est originalement abordée, notamment lorsque Suzanne (Jane Fonda), dans le cadre d'un monologue, place une photo (1 h 12 min 23 s) d'un sexe masculin en érection devant son visage ; l'héroïne la brandit, un peu à la manière d'une pancarte que l'on agite dans une manifestation politique, suite à une remarque de son mari : « *on va au cinéma, on bouffe, on baise, et j'en ai marre* ».



L'image sert, ici, le propos du film qui questionne les méfaits de la société de consommation. Le sexe, le cinéma, les restaurants renvoient alors pleinement au quotidien du couple qui se vit à travers cette frénésie de consommation. À bien des égards, cette production rejoint le film *Masculin-Féminin* tourné par Godard en 1965. Jean-Pierre Esquenazi souligne notamment, au sujet de ce dernier film, qu'il s'agit d'un long-métrage « *d'observation* », « *à la limite de la sociologie et du cinéma* », qui fournit « *des témoignages concernant des éléments de la réalité contemporaine*¹¹⁰ ».

108 Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Ed. Armand Colin, 2004, p. 250.

109 Antoine De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 506.

110 Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960, op. cit.*, p. 237.

Aux images de corps sexuels, Godard oppose toujours sur un même plan le politique¹¹¹ (ce que l'image ci-dessus traduit déjà) : c'est ainsi que sont insérés dans la trame du film *Sauve qui peut la vie* (1980) des enregistrements vocaux de Marguerite Duras, dont la présence en voix *off* décrit ses déceptions politiques (féministe, patriarcat, etc.). Par exemple, dans la scène où Nicole doit se placer sous la table et « sucer » le patron (01:07:42), ce dernier lui demande de mieux s'y prendre : « *Mieux que ça grosse salope. Lèche-moi l'intérieur des cuisses* » ; puis, à la suite de ce commentaire, la voix *off* de Marguerite Duras se superpose sur les images :

Si tu veux, par exemple, demande à Louis qui sont ses héros. Louis qui sont vos héros ? Eh bien, voyons : Al Capone, Che Guevara, Malcom X, Gandhi, Robinson, Ma Barker, Castro, Van Gogh, Sartre, Bob Dylan. Tu vois, il s'identifie avec tous les perdants. Il se prépare à perdre. On va l'aider. Il s'est laissé entuber par tout ce baratin à la con. C'est comme ça que nous les baisons. Y'a que des combines, pas de héros. Rien que des combines. Y'a pas de gagners. Rien que des combines et de la merde. Y'a pas de saints, pas de génies. Rien que des combines et des contes de fées. Ça fait durer la partie.

Dans ce film Godard, à l'inverse de *Numéro deux* ou *Tout va bien*, ne montre rien, mais associe aux images des dialogues pornographiques. Notons que *Sauve qui peut la vie* a été réalisé après la loi de finances de 1975. De fait, le film traduit moins une volonté d'exhiber le sexe que de construire une critique de la censure qui s'opère quant à la représentation de la sexualité à l'écran. Souvenons-nous, par ailleurs, qu'*Une femme mariée* avait été censuré en 1964 par la commission de contrôle des films ; celle-ci avait considéré le film comme « pornographique », alors même qu'aucun plan ne comportait des scènes de sexe. Mais revenons à *Sauve qui peut la vie* ; lors de la deuxième séquence durant laquelle Isabelle — dans le cadre de son nouveau travail — se prostitue

111 Gérard Courant, « Sauve qui peut (la vie) » de Jean-Luc Godard, *Art Press*, n°39, Juillet-août 1980. Le texte est disponible à l'adresse suivante : <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=92>

(01:04:45), son patron décrit, à la manière d'un pornographe, le déroulement d'une scène d'orgie :

Bon toi [...], tu vas me mettre du rouge [à lèvres], mais seulement quand il te léchera le cul. Et toi, Thierry, tu lui lèches la raie du cul seulement quand l'autre [Nicole] te pompe. Et toi [Nicole], tu pompes à chaque fois que je te touche les nichons du pied. Allez, on essaye ! [...].

Quand je te touche les seins avec mon soulier, tu dis « aie » et tu le pompes. Vas-y ! « Aie ». Toi Thierry, quand elle te suce, tu dis « Oh », et tu lui lèches la raie. Allons-y. « Aie ! », « oh ! ». Et toi, quand tu lui bouffes le cul, tu fais « Eh ».

Définissant d'abord l'image puis le son de la scène, les dialogues — par ailleurs extrêmement drôles comme l'a souligné Martine Boyer dans *L'Écran de l'amour*¹¹² — construisent une mise en scène du sexe qui renvoie à la pornographie mais qui ne s'appréhende que par association ; le film fait donc appel à l'imaginaire du spectateur — cet « imaginaire » qui compose l'un des chapitres du film, et qui renvoie à l'idée développée par Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, selon laquelle le cinéma est l'institution de l'imaginaire¹¹³, autrement dit un spectacle dénué de réalité. Ainsi, alors même que le spectacle ne montre pas les actes sexuels, les dialogues développent, quant à eux, l'obscénité de la scène. Comme le note Jean-François Rauger, le cinéma pour Godard est un moyen de provoquer l'obscène¹¹⁴. Bazin, lui-même, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, explique qu'« il y a une obscénité, une pornographie ontologique de l'image cinématographique¹¹⁵ » : le cinéma peut tout dire, mais il ne peut pas tout montrer¹¹⁶, et présuppose, sous cet aspect, la censure des images pornographiques. Comme le note Martine Boyer, les films de Godard

112 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, op. cit., p. 49.

113 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Ed. De Minuit, 1958.

114 Jean-François Rauger, « Godard (et la pornographie) », in *Le dictionnaire de la pornographie*, op. cit., p. 203.

115 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Cerf-Corlet, 2002, p. 252.

116 *Ibidem*, p. 252.

témoignent d'une véritable « recherche sur ce qui ne peut se dire ou se montrer¹¹⁷ ».



De ce point de vue, la présence du dialogue pornographique dans *Sauve qui peut la vie* participe surtout d'une entreprise de détournement de l'interdiction de filmer du sexe à l'écran ; s'il est vrai qu'en 1980 — quatre années après la promulgation de la loi de finances de 1975 — le risque de voir son long-métrage classé dans la liste des films à caractère pornographique aurait entraîné de lourdes conséquences sur sa commercialisation, pour autant, Godard sait qu'il n'est pas interdit, paradoxalement, de tout dire. D'autant que l'obscène, *in fine*, est surtout cérébral, en dehors de la scène intime donc, comme le précisait Bataille dans *L'érotisme*. Dès la sortie du film (il aura, par ailleurs, réalisé 620 047 entrées), Godard a fait l'objet de nombreuses critiques acerbes ; dans son article pour la revue *Art Press* le cinéaste et écrivain Gérard Courant a notamment relevé l'une d'entre elles, en l'occurrence issue du journal *Le quotidien de Paris*, dans lequel le réalisateur y est décrit comme :

Un détraqué sexuel fort déplaisant qui cherche et trouve un plaisir à nous faire les voyeurs de son cinéma porno, obsessions personnelles qui lui appartiennent, mais que sa notoriété l'autorise, jouissance suprême, à nous faire partager.¹¹⁸

117 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, op. cit., p. 47.

118 Cité par Gérard Courant, « Sauve qui peut (la vie) » de Jean-Luc Godard, *Art Press*, n°39, Juillet-août 1980.

Cette phrase caractérise l’obscénité : en nous faisant voyeurs, le film produit de l’obscène — condition inhérente pour froisser la pudeur, dont témoigne la critique du journaliste. Toutefois, bien que le cinéma soit par excellence un médium qui nous place en situation de voyeurisme — nous pouvons observer les corps sans être vus — ici, la feinte du sexe traduit l’absence du caractère pornographique de la représentation. *Sauve qui peut la vie* n’est pas un film pornographique, car il ne montre absolument rien. Mais ce qu’il produit mentalement (et qui fonctionne extrêmement bien), notamment à partir des dialogues pornographiques, renvoie à l’excès qui définit la pornographie ; c’est sans doute la force du film de Godard que de parvenir à nous faire imaginer la scène, et donc à la rendre obscène. D’ailleurs, c’est précisément sous cet aspect que le film *La grande bouffe* (1973) de Marco Ferreri avait été, lui aussi, qualifié de film pornographique, alors même qu’aucune image sexuelle n’apparaît dans sa trame. Dans ce film, c’est l’attitude des personnages qui, en se gavant de nourriture comme des oies, a fait dire à la critique professionnelle et aux spectateurs¹¹⁹ que le film relevait du registre pornographique ; l’image avait suscité en eux l’écœurement, le trop-plein, à l’instar des images produites par les pornographes. Cette manière de qualifier de pornographiques des films qui n’en sont pas est assez révélatrice de la confusion qui entoure le mot « pornographie » au début des années 1970. En effet, à ce moment-là aucune définition n’est véritablement établie. Il faudra attendre la fin de l’année 1975 pour voir apparaître le fameux classement X portant tout à la fois sur les images violentes ou à caractère pornographique.

Dans *Prénom Carmen* (1983), Godard continue d’opposer sur un même plan des dialogues pornographiques et des propos politiques. Ainsi, dans une scène avec Carmen et Joseph (0 h 59 min 9 s) le discours sur le sexe est d’abord érotique, puis cru (pornographique), voire scatologique et enfin politique :

Carmen : « *Tu as encore envie ?* »

Joseph : « *Oui ! Oui !* »

119 Voir : <https://www.telereama.fr/festival-de-cannes/2013/la-grande-bouffe-l-un-des-derniers-grands-scandales-du-festival-de-cannes,97615.php>

Carmen : « *Est-ce que ton cul est propre ?* »

Joseph : « *Moi oui ! Et toi ?* »

Carmen : « *Moi non !* »

Joseph : « *Et si je te mets les doigts dedans ?* »

Carmen : « *Et qu'est-ce que ça fait ? C'est pas nous la merde ! C'est le monde !* »

Ici, la présence du dialogue pornographique participe, au sens de Foucault, d'un *ars erotica*, c'est-à-dire d'une vérité du plaisir¹²⁰ ; Joseph a envie de faire l'amour : « *Tu as encore envie ?* », lui demande Carmen, alors qu'il se déshabille. « *Oui ! Oui !* », répond Joseph. La progression du dialogue, qui va de l'érotisme au politique, traduit bien, ici, la volonté de l'auteur de contourner la censure, cette fameuse « *scientia sexualis* » décrite par Foucault dans *La volonté de savoir*¹²¹ — étude dont Godard est sans doute imprégné intellectuellement, et qu'il restitue, ici, en la détournant par le dialogue.

De plus, dans ce film, Godard fait usage de la musique de Beethoven pour structurer le temps de l'action, et les nombreuses images de la mer qui ponctuent la pellicule s'associent parfois à l'érotisme des scènes. Dans une séquence (0 h 40 min 28 s), l'auteur filme plusieurs plans de la mer dans l'obscurité de la nuit et, entre ces plans, s'intercale un long plan dans lequel Joseph et Carmen sont nus sur un lit. L'image dévoile alors les corps dans un clair-obscur, lequel laisse en particulier apparaître le corps entièrement nu de Joseph. Godard opère, ici, une véritable dichotomie dans la manière de filmer le nu masculin et le nu féminin. Le corps de Carmen est toujours exposé à la lumière, comme une source de désir. Dans sa biographie sur Godard, Antoine de Baecque appuie notamment cette idée lorsqu'il souligne que :

La plastique de Detmers est superbe : elle est grande, ferme, dynamique, les seins arrogants, et ressemble étonnamment à une beauté

120 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, op. cit., p. 77 ; l'ouvrage a été publié deux années avant la sortie du film, notamment en 1984.

121 *Ibidem*, pp. 70-98.

*latine nue sélectionnée par Godard dans un de ses Films-tracts de Mai 68, le n° 15, qui est sans doute l'image source, l'icône fétiche, dont s'inspire fantasmatiquement le cinéaste pour choisir Carmen.*¹²²

La manière de filmer la nudité de Carmen semble donc bien participer d'une volonté de la rendre désirable, fantasmatique. Le corps de Joseph est, quant à lui, quasi toujours dans la pénombre — bien que son sexe soit, par ailleurs, visible furtivement dans la séquence qui nous occupe ici.

L'unique scène durant laquelle le corps de Jacques Bonaffé se présente dans la lumière est la fameuse scène de masturbation sous la douche (1 h 14 min 25 s). Cette scène produit un basculement dramatique dans la trame du film. Joseph ne participe pas au projet, déguisé par le faux tournage d'un film, d'enlèvement d'un riche industriel, car Carmen veut se débarrasser de lui ; leur fuite au bord de la mer n'était en réalité qu'un leurre pour préparer le méfait de l'héroïne. Aussi, alors que Joseph cherche désespérément à savoir quel est son rôle dans le kidnapping, Carmen le rejette chaque fois qu'il aborde le sujet. Plus elle le repousse, plus Joseph éprouve du désir sexuel pour elle ; il la pourchasse littéralement. Mais, Carmen n'est pas amoureuse de Joseph.



C'est ce que l'on comprendra à la fin de la scène de masturbation lorsqu'elle prononce ces mots : « *Tu me dégoûtes* », puis « *Pourquoi les hommes existent ?* » ; cette réplique, Joseph l'avait formulée plus tôt dans le film, notamment lorsque les deux protagonistes se trouvaient au bord de la mer.

¹²² Antoine De Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 619.

Toutefois, à ce moment précis, la question ne portait pas sur l'existence des hommes, mais sur celle des femmes : « *Pourquoi les femmes existent ?* » Ce questionnement qui est dirigé dans le premier cas vers les femmes puis, en second lieu vers les hommes, ne concerne, à vrai dire, pas les hommes, mais bien les femmes, et en particulier Carmen : il s'agit dans les deux cas de signifier, par les mots, les désirs imprévisibles (de liberté ?) de l'héroïne. La représentation du désir des femmes, de ce que veulent les femmes, est un sujet récurrent dans les films de Godard : ainsi, dans *Vivre sa vie* (1962) Nana désire changer de vie, ou encore dans *Une femme est une femme* (1961) Angela désire être mère.

Figure éminemment politique de la nouvelle vague japonaise, laquelle se développe parallèlement au mouvement cinématographique français du même nom, le réalisateur Nagisa Oshima, quant à lui, dans *L'empire des sens*, sorti en salle en 1976, met en scène une sexualité débridée dont le caractère passionnel se révèle par l'exaltation d'un état maladif. Ce film est inspiré d'une histoire vraie. Comme l'explique Ferdinand Scherrer :

*Dans le Japon militariste de 1936, un couple défraya la chronique en vivant une passion charnelle extrême. Sada Abe, ancienne geisha devenue prostituée puis servante, et son amant Kichizo s'entraînèrent chacun dans une spirale érotique qui les coupa progressivement du monde extérieur. Une folie dictée par les sens qui se termina par l'arrestation de Sada Abe, retrouvée errant dans la rue avec le sexe de Kichizo qu'elle avait auparavant mutilé.*¹²³

Sada est constamment excitée, et désire sans cesse le sexe de Kichizo, son maître devenu amant. Elle avouera elle-même que son médecin la qualifie d'« érethistique¹²⁴ ». Cette passion dévorante, mêlée à sa jalousie, la folie et l'exclusivité dont elle se réclame du corps de son amant, la conduira à tuer ce dernier. Elle l'émasculera afin que même dans la mort personne ne puisse se

123 Ferdinand Scherrer, « La fugue ou les paradoxes de la jouissance Réflexions à propos de. La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan », *Essaim* 2010/2 (n° 25), p. 119-156.

124 Le mot tel qu'il est prononcé par l'actrice n'existe pas en langue française ; la traduction du japonais en français semble avoir dévié vers l'anglais « erethistic » qui se traduit par « éréthisme » en français.

l'approprier — l'image renvoyant, *in fine*, à l'idée développée par Bataille selon laquelle « *de l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort* ».



Cette représentation de l'érotisme dans la mort est également illustrée dans la scène où Kochizo pénètre la vieille servante : celle-ci donne son dernier souffle, lui-même insufflé par l'extase orgasmique dont son corps fait l'objet. Par ailleurs, comme le remarque Lucas Menget dans son entretien sur France culture, le prénom Sada peut être interprété à la lumière de Sade et Bataille¹²⁵ ; non seulement les images de scènes d'étranglement rappellent en effet l'esprit du marquis, pour lequel le plaisir s'obtient dans la violence, mais encore elles structurent le film comme une forme de transgression à la loi sociale¹²⁶, jouant ainsi constamment avec la limite de la mort.

Alors qu'il a échappé au classement X en France (le film est une production française), notamment pour ses qualités cinématographiques et sa photographie digne d'un esthétisme « *d'estampes japonaises*¹²⁷ », les nombreuses scènes non simulées de sexe (pénétration, fellation, éjaculation, masturbation, pénétration à l'aide d'un gode, asphyxie-érotique, etc.) appartiennent bien au registre

125 France culture, entretien avec Lucas Menget disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/lempire-des-sens-fait-peau-neuve> ; url consultée le 19/09/2017.

126 Bertrand Ferrier, « Sade », pp. 417-421, in *Le dictionnaire pornographique*, Dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

127 Maryse Jaspard, « III / Révolution sexuelle ou révolution des rapports entre les sexes ? Des années 1960 aux années 2010 », dans *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, La Découverte, « Repères », 2017, p. 47-76. URL : <http://www.cairn.info/sociologie-des-comportements-sexuels--9782707196392-page-47.htm>

pornographique. Mais cette pornographie, comme le souligne très justement Lucas Menget, participe d'une volonté de combattre la pornographie par la pornographie¹²⁸, notamment par une mise en scène d'actes sexuels explicites qui semblent visuellement plus naturels. Le film a été interdit au Japon, pays dans lequel il a provoqué un scandale lors de sa sortie en salle. Le Japon possède un code pénal extrêmement répressif à l'égard de la représentation du sexe : les scènes d'accouplement ainsi que les poils pubiens dans les films doivent être floutés au risque d'être censurés ; l'auteur pouvant, de surcroît, être inculpé pour obscénité. Oshima sera, pour ces raisons, poursuivi par la justice, à laquelle il répondra avec une formule bien « bataillenne » : « *l'obscénité n'existe que dans la tête des procureurs et des policiers* ¹²⁹ ».

Légalisation

Dès la légalisation de la pornographie, par Valéry Giscard d'Estaing le 28 avril 1974¹³⁰, des spectateurs se déplacent dans les salles pour voir les films¹³¹. Par exemple, le film *Exhibition* de Jean-François Davy, sorti en salle le 25 juin 1975, a attiré plus de 600 000 spectateurs en six mois d'exploitation à Paris¹³², et totalise 1 788 554 entrées sur la France entière¹³³. L'année 1975 sera véritablement marquée par une « *explosion pornographique*¹³⁴ », tant du côté de sa production que de son exploitation. Entre 1974 et 1975, 3000 salles programment des films pornographiques¹³⁵. En 1975, comme le rappelle Fabrice Montebello, le film sexuel (érotique et pornographique) « [...] assure 25 % des

128 <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/lempire-des-sens-fait-peau-neuve> ; url consultée le 19/09/2017.

129 Cité par Jacques Zimmer, « Japon », pp. 243-248, in *Le dictionnaire pornographique*, Dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

130 Philippe Maarek, *La Censure cinématographique*, Paris, Ed. Librairie Techniques, 1982, p. 166.

131 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, op. cit., p. 89.

132 Didier Roth-Bettoni, « Les années 1970 », pp. 67-82, in *Le cinéma X*, dir. Jacques Zimmer, Paris, Ed. La Musardine, 2012.

133 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, op. cit., p. 115.

134 *Ibidem*, p. 96.

135 Christophe Bier, *Histoire du classement X en France*, Paris, Ed. L'esprit frappeur, 2000, p. 77.

recettes du premier semestre, soit deux fois plus que les six premiers mois de l'année précédente¹³⁶ ». Certaines salles classées « Art et essai¹³⁷ » étaient elles-mêmes désertées par le public, obligeant les exploitants à diffuser des films pornographiques plus rentables, comme le précise un exploitant indépendant de Toulon : « [...] le public ne venait plus. Sans que je puisse savoir pourquoi, la clientèle du porno est autrement plus fidèle que celle de l'art et essai¹³⁸ ». À cette époque, on voyait même fleurir des affiches dans certaines rues de Paris, à l'instar du quartier des Grands Boulevards¹³⁹, la plupart dénuées de toute pudeur ; tout à fait explicites et auto-ironiques, elles avaient pour but d'attirer les spectateurs¹⁴⁰, et, ajoutons-le, à les déculpabiliser.



Un sondage effectué en 1976 nous invite toutefois à relativiser ces éléments. Ce dernier fait en effet apparaître que seuls 51 % des individus ont avoué avoir vu un film pornographique ou érotique¹⁴¹ ; selon Remy Pawin, cette donnée

136 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France, op. cit.*, p. 114.

137 Le classement « art et essai » est un label accordé aux salles de cinéma qui diffusent les films du cinéma indépendant. Un ensemble de critères est nécessaire pour l'obtention du label, notamment celui concernant la proportion du nombre de films recommandés « art et essai » dans la programmation de la salle de cinéma. Sur ce sujet, voir la notice « art et essai 2017 » du CNC disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/classement-art-et-essai>

138 Jacques Zimmer, *Histoire du cinéma X, op. cit.*, p. 77.

139 A la fin de l'année 2017, le directeur a annoncé la fermeture définitive de son complexe le Berverley. A ce titre, voir l'article paru dans le journal *Le Parisien*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/la-petite-mort-du-dernier-cinema-x-de-paris-02-12-2017-7428405.php>

140 Mickaël Draï, *Pornographisme, affiches à caractère typographique*, Paris, Ed. Marque Belge, 2016.

141 Cités par Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981, op. cit.*, p. 183. Le sondage est issu de l'ouvrage : Arbois, Janick et Schidlow, Joshka, *La vraie vie des Français*, Paris, Ed. Seuil, 1978, p. 279.

invite à ne pas « *surévaluer le bouleversement des pratiques sexuelles des années 1960-1970*¹⁴² » — années de la révolution des mœurs. Ce sondage peut également être lu à l'aune de la fin de la période de faste pour les réalisateurs, producteurs et exploitants de films pornographiques qui a débuté dès le début de l'année 1976 ; le film pornographique à ce moment précis est considéré comme un genre honteux. De fait, le plaisir coupable qu'engendre l'expérience des films pornographiques peut tout à fait agir comme un frein pour en parler — expliquant alors pourquoi si peu d'individus « avouent » avoir regardé ce type de films. Ajoutons encore que de nombreuses féministes dénonçaient la pornographie comme exploitation de la misère sexuelle, au même titre, par ailleurs, que la prostitution. *A posteriori*, l'on doit surtout se rendre à l'évidence que si la libération sexuelle a permis d'ouvrir des débats sur la sexualité, en général, et sur sa représentation dans les films, en particulier, pour autant elle n'était pas perçue favorablement par l'ensemble de la société.

1.2. De la classification X à la consommation domestique

La loi X et le phénomène de domestication du film pornographique

Un ensemble de mesures contraignantes, entérinées par la loi de finances du 30 décembre 1975, a provoqué la disparition des films pornographiques dans les salles traditionnelles, et enclenché un contrôle drastique des salles spécialisées : le taux de TVA appliqué aux réalisations pornographiques est passé de 17,60 à 33,33 %, un tiers du billet lui-même revient à l'État, et même les salles spécialisées doivent payer une taxe spécifique (la taxe sur les entrées en salles de spectacles cinématographiques) majorée à hauteur de 50 %¹⁴³. Il n'était plus question, par ailleurs, de subventionner ces dernières, bien qu'elles aient, paradoxalement, l'obligation de participer au soutien de l'industrie cinématographique¹⁴⁴. En instaurant ces mesures, l'État a exprimé une volonté ferme d'écarter la pornographie des salles cinématographiques françaises, car

142 *Ibidem*, p. 183.

143 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, *op. cit.*, p. 216.

144 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, *op. cit.*, p. 169.

elle renvoyait, comme le souligne Fabrice Montebello, « *l'image d'une France cinématographique étouffée par une débauche de sexe*¹⁴⁵ ». Ainsi alors qu'en 1974 et 1975, 3000 salles projetaient des films X, au lendemain de la loi X, seulement 111 salles en programmaient encore¹⁴⁶. Notons, par ailleurs, qu'en 1975, 67 % de la population est d'accord avec l'idée que « *Le développement de la pornographie et de l'érotisme au cinéma et dans la presse est le signe d'une civilisation décadente*¹⁴⁷ ». De fait, il semble que la mesure prise par les pouvoirs publics reflète la position de la société française à ce moment-là.

Pour autant, l'État ne pouvait, à ce moment précis de l'histoire, prévoir que le magnétoscope, inventé en 1956, entrerait dès les années 1980-1990 dans les foyers, permettant ainsi aux productions pornographiques d'être visionnées sous format *VHS* par les individus. En 1986 « [...] 280 000 *cassettes pornographiques ont été vendues dans l'hexagone* [...]»¹⁴⁸. Par ailleurs, à cette époque, le spectateur pouvait aussi se déplacer directement dans un *video store*, exigeant, toutefois, comme le décrit Jacques Zimmer, « *une démarche à découvert*¹⁴⁹ » — susceptible de provoquer une situation de gêne chez l'individu, notamment lorsqu'il devait se présenter à la caisse du magasin pour louer l'objet de son désir. Dans la mesure où il s'agissait d'une location, l'individu avait l'obligation de donner son identité ; d'autres clients pouvaient, de surcroît, se trouver derrière lui, attendant leur tour pour louer des *VHS*. On imagine assez bien l'individu attendre le meilleur moment pour passer à la caisse (autrement dit lorsqu'elle est libre), rougir de honte et quitter le plus rapidement possible les lieux une fois l'acte de location effectué¹⁵⁰. Par ailleurs, la gêne ne disparaît pas pour autant

145 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, op. cit., p.153.

146 Christophe Bier, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, Ed. L'esprit frappeur, 2000, p. 77.

147 Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, op. cit., p. 192.

148 Jacques Zimmer, *Histoires du cinéma X*, op. cit., p. 371.

149 *Ibidem*, p.371.

150 Cette situation a été mise en scène dans le film *Jersey Girl* (« Père et fille », 2004) de Kevin Smith ; lors d'une séquence dans un vidéo-club (...), Ollie (Ben Affleck) demande à sa fille d'aller se choisir un film dans l'objectif de l'éloigner de lui pour qu'il puisse louer un film pornographique. Arrivé à la caisse, et particulièrement honteux par la situation, il sort la jaquette du film cachée sous sa veste, puis s'ensuit une conversation gênante avec la vendeuse.

dans l'espace domestique, notamment par rapport au plaisir coupable que développe le spectateur à l'égard de son expérience.

Plus tard, en 2002, la location de films pornographiques a été évaluée à près de 70 millions de locations, représentant ainsi 10 % de la masse de transactions annuelles¹⁵¹ ; la diffusion de ces films était assurée par de « *petits détaillants, notamment par le biais de distributeurs automatiques (avec carte d'abonnement)*¹⁵² ». À bien des égards, cette démarche du spectateur pour accéder au contenu pornographique peut être comparée au magazine pornographique distribué dans les bureaux de presse et que l'on cache sous le manteau après en avoir fait l'acquisition. Dans les deux cas, la situation d'acquisition génère de la honte, mais dans la mesure où ces objets sont destinés à être visualisés dans l'espace privé, alors on peut considérer qu'il s'agit ici des deux premières formes de domestication de la pornographie ; la *VHS* constitue, quant à elle, la première version d'images animées pornographiques à emporter chez soi, à programmer selon son envie, et à domestiquer donc.

La domestication de la pornographie, par les spectateurs, a circonscrit, dans un espace délimité, le « désordre » visuel que constituait la pornographie dans l'espace public¹⁵³. Notons que ce passage du public au privé résulte tout autant de l'évolution historique de la technologie que de l'appropriation, par les spectateurs et les pornographes, de cette technologie pour diffuser (les pornographes) et consommer (le spectateur) de la pornographie. Aussi, en étant actuellement librement consommable dans l'espace privé, la pornographie peut, de fait, se développer largement, comme l'atteste l'existence de milliers de sites sur l'Internet — cadre privilégié de l'expérience pornographique actuelle.

151 Blandine Kriegel, *La violence à la télévision. Rapport de Madame Blandine Kriegel à Monsieur Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture et de la Communication*, 2002, p. 49.

Le rapport est disponible à l'adresse suivante :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/rapportBK.pdf>

152 *Ibidem*, p. 49.

153 Notons, toutefois, que dans les années 1970 les complexes cinématographiques tous publics diffusaient des films pornographiques dans des salles situées le plus souvent au sous-sol, donc loin des regards.

La domestication de la pornographie peut ainsi être définie comme un processus qui facilite la normalisation en substituant au trouble et à l'excitation, un regard banalisé qui permet d'affirmer la fameuse formule de Godard, selon laquelle le cinéma « *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*¹⁵⁴ ». Ce phénomène de domestication s'est produit progressivement et consubstantiellement à la demande du spectateur, d'abord par la création du caméscope, puis par le truchement de la télévision (*VHS*, *DVD*, programmation télévisuelle de Canal +, chaînes spécialisées) et, *in fine*, par l'Internet – lequel cadre offre la possibilité au spectateur de disposer facilement et avec abondance de contenus à caractère pornographique, et surtout de pouvoir en faire l'usage selon son envie.

Les équipements du spectateur

Avec la création du caméscope en 1983 par la marque *Sony*, et la possibilité pour quiconque de réaliser des vidéos, certains spectateurs s'approprient la pornographie et développent une pratique amateur — à la fois comme hardeur et réalisateur. Partant, le hardeur et le réalisateur ne sont donc plus uniquement des professionnels, bien qu'ils le deviennent rapidement. Par ailleurs, l'apparition de cette technologie marque, précisément, le passage du film à la vidéo¹⁵⁵ ; celle-ci constitue une continuité du cinéma et la forme actuelle du contenu pornographique diffusé sur les sites en ligne. Comme le souligne Paul Ardenne, la pornographie amateur (comme genre) :

[...] *Se répand à compter des années 1980-1990 dans les circuits de la pornosphère, qu'elle contribue à enrichir. Photographies et plus encore films vidéo « amateurs » inondent bientôt rayons des sex-shops, pages de catalogues de vente par correspondance puis pages web [...]*.¹⁵⁶

154 Jean-Luc Godard, *Vent d'Est*, 1970.

155 Gérard Lenne, « Les années 1980 », pp. 83-98, in *Le cinéma X*, dir. Jacques Zimmer, Paris, Ed. La Musardine, 2012.

156 Paul Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, Paris, Ed. Flammarion, 2006, p. 222.

Ce phénomène s'explique parce que la vidéo permet un abaissement considérable des coûts de productions des films classiques (porno ou non par ailleurs). De fait, la concurrence et la surenchère s'accroissent dans le milieu de la production de films pornographiques. De plus, en se saisissant de la pornographie, des individus non-professionnels vont commencer à produire dans leur espace intime (chambre, salon, etc.) la mise en spectacle de leur propre corps ; les vidéos se distinguent des productions professionnelles, notamment par une mise en scène du sexe moins artificielle et donc plus réaliste : ce type de contenus fait plus vrai et plus authentique, on y trouve des « *jeux de sensualité [...], des jeux de baisers [...], des jeux de salive...*¹⁵⁷ », etc. En outre, les individus ont des corps moins stéréotypés que les acteurs professionnels. On comprend alors que ce type de réalisation soit préférée¹⁵⁸, aujourd'hui, par les spectateurs, plus spécifiquement par rapport aux possibilités d'identification. En étant, à l'inverse de la pornographie de style professionnel, plus proche de l'apparence de l'individu ordinaire (gros, mince, poilu, non musclé, etc.), ce type de production apparaît actuellement comme un modèle. La manière elle-même de filmer, faussement documentaire, plaît davantage que les productions professionnelles qui sont plus soignées. Néanmoins, bien que la pornographie amateur s'affirme comme un sous-genre pornographique, celle-ci n'est pas, pour autant, toujours gage de qualité, notamment lorsque les films sont produits par des non-professionnels ; on voit, en effet, apparaître de plus en plus d'images sordides du corps, dépassant, à bien des égards, l'imagination des pornographes professionnels. En effet, dans la mesure où les individus peuvent se filmer eux-mêmes, cette possibilité leur permet alors de mettre en scène leurs propres fantasmes (des plus banals aux plus spectaculaires). Enfin, soulignons qu'en 2012, le genre amateur (ce qui comprend à la fois les films professionnels et non-professionnels) représentait plus de 70 % de la production globale de films

157 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, Paris, Ed. La Découverte, 2013, p.67.

158 Dans une enquête IFOP, datant du 14 avril 2014, portant sur « Les pratiques et les usages des français en matière de pornographie », 63% des français (sur un échantillon de 1000 personnes âgées de 18 ans et plus) interrogés indiquent rechercher des contenus de type amateur, alors que 27% se dirigent vers des vidéos professionnelles. L'enquête est disponible à l'adresse suivante : https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/2603-1-study_file.pdf ; consulté le 24/10/2017.

pornographiques¹⁵⁹.

Depuis le début des années 2000, le milieu professionnel développe lui aussi une production de films s'apparentant au genre amateur (*pro-am*)¹⁶⁰. Ce qui peut parfois laisser perplexe le spectateur qui doit s'exercer à distinguer les contenus. Cette confusion, selon François Perea, est entretenue par l'industrie pornographique elle-même, notamment par l'organisation des sites qui se conçoivent comme des réseaux sociaux¹⁶¹ ; les abonnés des sites étant eux-mêmes des acteurs et/ou réalisateurs amateurs, ces derniers, de fait, déposent leurs propres réalisations. En fréquentant habituellement les films, le spectateur a développé une culture pornographique (connaissance des stars du X et de la terminologie employée par les sites pornographiques pour désigner telle ou telle catégorie, etc.), à l'instar d'un cinéphile classique, lui permettant ainsi de distinguer les contenus qui lui sont donnés à voir, comme le démontre ce retour d'expérience déposé par un utilisateur sur le site *XHamster* :

*La catégorie amateur est pleine de professionnels et même de stars du porno. Bien sûr, les corps sont sexy, mais on ne devrait trouver que des couples privés dans cette catégorie. J'aimerais trouver les vidéos amateurs plus rapidement, et sans avoir à cliquer et faire défiler des dizaines de vidéos professionnelles qui devraient être listées dans d'autres catégories.*¹⁶²

En se plaignant en particulier de trouver des vidéos prétendument réalisées par des amateurs, alors qu'il s'agit en réalité de vidéos professionnelles, le spectateur témoigne d'un savoir acquis par une expérience habituelle des films.

159 Jacques Zimmer, *Le cinéma X*, *op. cit.*, p. 17.

160 Patrick Baudry, « Amateur », pp. 23-25, in *Dictionnaire de la pornographie*, dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

161 François Perea, « Fragmentation et saisissement pornographiques », *Itinéraires* [En ligne], 2014-1 | 2015, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 13 avril 2015. URL : <http://itinéraires.revues.org/2335> ; DOI : 10.4000/itinéraires.2335

162 Ce commentaire, traduit par nous-même, est disponible à l'adresse suivante : <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general?query=amateur>, consultée le 16/10/14.

Cette expérience, pour certains spectateurs, ne date pas de l'apparition d'Internet, mais débute dès le milieu des années 1980, notamment avec l'arrivée de la pornographie à la télévision. En effet, le 31 août 1985, la chaîne *Canal+*, tout à fait consciente que la pornographie est un marché porteur, diffuse son premier film. Il s'agit du fameux *Exhibition* que nous avons cité plus haut. Ce film a été choisi par précaution, comme le note Jacques Zimmer, car il dresse « [...] *un constat humain et sociologique*¹⁶³ » autour de la pornographie. *Canal+* sera, par ailleurs, la première chaîne française à diffuser des films pornographiques, en l'occurrence tous les premiers samedis du mois ; il ne s'agit pas, ici, d'un choix de la chaîne, mais d'une limitation déterminée par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA)¹⁶⁴. De fait, la chaîne ne pourra pas diffuser plus de douze films par an. La première année sera plus particulièrement consacrée aux films qui ont marqué les années fastes (1974-1975) du cinéma porno¹⁶⁵ : *Gorge profonde*¹⁶⁶, *Les après-midi de Pamela Mann*¹⁶⁷, etc. Ce sera aussi l'occasion pour des spectateurs n'ayant pas encore été touchés par la pornographie, de découvrir le genre à la télévision.

Plus tard en 1991, la chaîne inaugure *Le journal du hard* – un programme qui célèbre la pornographie, ses réalisateurs et hardeurs-euses. Il semblerait que dès son apparition, les spectateurs abonnés à la chaîne ont très largement répondu présents, préférant, par ailleurs, l'aspect pédagogique du programme au film diffusé ensuite : « *On dispose de courbes d'audience : le samedi, Le journal du hard va faire 340 000/350 000 spectateurs, le film deux fois moins [...]*¹⁶⁸ » ; attachés à la narration et au scénario, les spectateurs, selon la qualité de ces éléments, délaisseront le film s'ils ne sont pas au rendez-vous¹⁶⁹. Toujours d'actualité, ce programme organisé par *Canal+* est également disponible sur le

163 Jacques Zimmer, *Le cinéma X, op. cit.*, p. 364.

164 Jacques Zimmer, *Le cinéma X, op. cit.*, p. 97.

165 *Ibidem*, p. 364.

166 *Ibid.*, p. 364

167 *Ibid.*, p. 364.

168 *Ibid.*, p. 368.

169 *Ibidem*, p. 368.

site Internet de la chaîne¹⁷⁰.

En 2002, suite à un mouvement d'indignation portée par des associations au sujet de la représentation du sexe sur le petit écran, l'État a hésité à interdire la diffusion de films pornographiques à la télévision, pour finalement préférer s'interroger sur les effets de la pornographie sur les mineurs. Pour ce faire, le pouvoir en place a notamment commandé un rapport — *La violence à la télévision*¹⁷¹ — à la philosophe Blandine Kriegel ; en passant par ce biais, l'État a ainsi abandonné l'idée d'une interdiction¹⁷². Pour autant, bien que très critiqué, comme le note Laurent Jullier, ce rapport donnera suite à un durcissement de la classification des films à la télévision¹⁷³.

Sans pour autant mettre un terme à la diffusion des films pornographiques à la télévision, les années 1990 seront, quant à elles, marquées par l'arrivée d'Internet dans les foyers. Bien que ce nouveau médium de communication ait été inventé en 1962, notamment pour servir l'intérêt de l'armée américaine, puis la recherche scientifique étasunienne en 1969¹⁷⁴, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1990 qu'Internet a commencé à se développer dans l'espace domestique¹⁷⁵ : en 1995 le nombre, plutôt faible, de foyers français possédant un accès à Internet se situait entre 200 000 et 300 000¹⁷⁶.

170 <http://www.canalplus.fr/cinema/pid4759-le-journal-du-hard.html>, consulté le 03/09/2017

171 Rapport de Blandine Kriegel, *La violence à la télévision*, 2002, disponible à l'adresse suivante : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/024000584/index.shtml>, consulté le 03/09/2017.

172 Christophe Triollet, « Quelle histoire ! 40 ans de réglementation en France », pp. 53-106, in *Sexe & déviances*, dir. Christophe Triollet, coll. Darkness, censure et cinéma, Paris, Ed. LettMotif, 2017.

173 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Ed. Arman Colin, p. 67.

174 Philippe Di Folco, « Internet », pp. 235-240, in *Le dictionnaire de la pornographie*, Dir. Philippe Di Folco, Paris, Ed. Puf, 2005.

175 <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01139/les-debuts-d-internet-en-france.html>

176 <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01139/les-debuts-d-internet-en-france.html>

Comme le note Philippe Di Folco, les premiers sites commerciaux en ligne sont essentiellement pornographiques¹⁷⁷. Julien Servois, dans son ouvrage *Le cinéma pornographique*, affirme que durant les années 1990, « [...] les webmasters qui se lancent dans le porno (voire qui en produisent) sont des experts en informatique ayant simplement fait le constat que le cul marche bien sur le net¹⁷⁸ ». Autrement dit, la pornographie sur Internet possède déjà son public, et c'est précisément ce dernier, assurément acquis, qui va jouer un rôle déterminant dans l'évolution et le développement des sites Internet ; ce qui nous amène à introduire cette fameuse formule de l'historien Pierre Sorlin au sujet de la constitution des publics : « Ce ne sont pas les livres qui suscitent les lecteurs ni les équipes sportives qui font naître les spectateurs¹⁷⁹ ». Autrement dit, c'est parce que les individus se rendent sensibles à ces objets et en consomment régulièrement qu'ils deviennent spectateurs ou lecteurs. De fait, si la pornographie se développe de manière exponentielle sur le net¹⁸⁰, c'est surtout parce qu'il y a des spectateurs pour en consommer.

Alors qu'en 2002, selon une étude portée par le *National Research Council* (NRC) américain, on recensait 400 000 sites pornographiques dans le monde, en 2010 ce chiffre s'élevait à plus de vingt-cinq millions, et représentait 12 % du nombre total de sites¹⁸¹ ; bien qu'une transaction ne vaut pas un site qui regroupe plusieurs dizaine de milliers de transactions potentielles, notons, néanmoins, que la comparaison entre le pourcentage de sites pornos et les 10 % correspondant à la masse de transactions de location de vidéos en 2002 démontre que le changement de média n'a pas considérablement modifié le comportement des consommateurs ; de fait, ces chiffres nous invitent à relativiser l'usage « massif » d'Internet, par les spectateurs, pour visionner des films pornographiques.

177 Philippe Di Folco, *op. cit.*, pp. 235-240.

178 Julien Servois, *Le cinéma pornographique*, Paris, Ed. Vrin, 2009, p.77.

179 Pierre Sorlin, « *Le mirage du public* », p. 93, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Ed. Belin, 1992/1, n° 39-1.

180 Ces chiffres sont disponibles dans le rapport du Forum des droits sur l'internet, *Les enfants du net*, 2004, p. 11 ; un document PDF est disponible à l'adresse suivante : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/044000066/index.shtml>

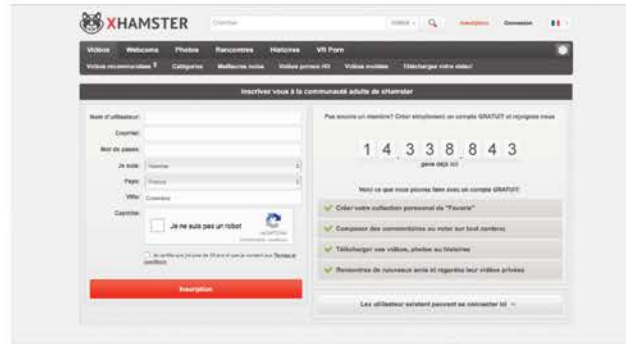
181 <http://www.slate.fr/monde/72615/chiffres-porno-secret-internet> ; url consultée le 10/09/2017.

L'évolution du nombre de sites est due tout à la fois à la demande du spectateur et à l'invention du *streaming* — il s'agit d'un mode de diffusion qui permet de visualiser des contenus en continu —, et en particulier à la création de *YouTube* en 2005 qui a donné à un « jeune geek allemand¹⁸² » l'idée de développer une version porno de *YouTube* : *Youporn*. Ce site a révolutionné la consommation du film pornographique sur Internet en proposant aux spectateurs du X « gratuit » ; n'oublions pas, cependant, que cette gratuité est relative puisqu'une connexion à Internet nécessite un abonnement, un ordinateur ou une tablette ou un téléphone, et que l'ensemble requière de l'électricité pour fonctionner.

Pour autant, depuis l'invention du *streaming*, la consommation sur Internet s'est tellement développée (par rapport aux années 1990 et à l'échelle mondiale) que les sites Internet affichent, non sans orgueil, leur nombre d'abonnés. À titre d'exemple, le site *XHamster* compte, à l'heure où nous écrivons ces lignes, plus de quatorze millions de personnes inscrites¹⁸³.

182 http://www.huffingtonpost.fr/2013/10/21/youporn-site-porno-streaming-fabian-thylmann-tubes-manwin_n_4135163.html

183 https://fr.xhamster.com/signup?from=index_page ; url consultée le 17/06/2017. Dans un récent article, publié le 3 janvier 2019 et intitulé *Et bonne année du répliquant*, *Le Monde* mettait en évidence la pratique vraisemblablement courante sur les sites internet, à l'instar de *YouTube*, du clic réalisé par des robots pour faire grimper le nombre de vues sur une vidéo. Ainsi, « en 2013, selon le *Times*, près de la moitié des clics sur *YouTube* étaient effectués par des robots [...] ». L'article est disponible à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/01/03/et-bonne-annee-du-repliquant_5404596_4408996.html, consulté le 05/01/2019. Cette pratique, de fait, nous oblige à relativiser les chiffres du site *Xhamster* ; bien qu'il soit difficile d'en apporter la preuve, il est tout à fait possible que le site gonfle le nombre de personnes inscrites. Une telle remarque vaut également pour le nombre de vues affichées sous les vidéos diffusées sur l'ensemble des sites pornographiques.



Comme le note, par ailleurs, Fabrice Montebello, au sujet du magnétoscope comme premier dispositif technique permettant la domestication du film en général ; l'efficacité de ce dernier a :

Surtout [été] rendue possible par l'extraordinaire diffusion de la culture cinématographique. Connus, répertoriés, évalués, projetés et rediffusés à la télévision, les films ne sont plus des souvenirs évanescents, mais des objets que l'on peut voir, revoir, échanger et évaluer à l'infini.¹⁸⁴

Cette affirmation vaut également pour ce qui concerne l'apparition du film pornographique sur l'Internet ; mais, ce média a accentué et démultiplié les possibilités d'acquisition, de diffusion et de visionnage des films par les spectateurs. En effet, la facilité d'accès à l'Internet donne au spectateur la possibilité de jouir, à sa demande, d'une quantité inépuisable de films ; la reproductibilité technique et numérisée de ces films — dont l'abondance n'est plus à démontrer sur Internet — et leur propagation dans l'espace privé ont conduit la pornographie à devenir un objet culturel banal : des spectateurs éparpillés dans le monde peuvent en effet profiter au même moment du spectacle, et surtout chez eux.

Si la pornographie est devenue un objet culturel populaire, pour autant, ce n'est pas au sens du modèle que défend Stuart Hall, c'est-à-dire une culture qui

¹⁸⁴ Fabrice Montebello, *Le cinéma en France, op. cit.*, p. 116.

se soulève, lutte contre la culture dominante, élitiste¹⁸⁵, mais bien parce qu'elle est consommée régulièrement ou occasionnellement par de nombreux individus. Sous cet aspect, la pornographie ne doit pas non plus être confondue avec l'approche réductrice qui considère que certains produits culturels sont de mauvaises qualités, à l'instar des superproductions cinématographiques américaines, notamment parce que ces dernières s'adresseraient aux classes populaires. Une telle conception de la pornographie nous amènerait alors à examiner l'expérience du film pornographique avec déterminisme. Or, aucun genre cinématographique ne peut être appréhendé selon les catégories sociales, et la pornographie n'échappe pas à cette affirmation ; si tel était le cas, chacun, selon son appartenance sociale, aurait une lecture différente d'un même contenu cinématographique — et cela est une invraisemblance, même lorsqu'il s'agit d'un film pornographique.

Comme l'atteste l'enquête de l'ASCF, publiée en 1992, la pornographie touche toutes les classes sociales confondues¹⁸⁶, et n'appartient pas en particulier à *La culture du pauvre*¹⁸⁷, si chère à Richard Hoggart. Il s'agit, en effet, d'un objet populaire qui se revendique moins d'une catégorie sociale, que par la sexualité et la sensibilité de ses spectateurs¹⁸⁸. Comme le note Fabrice Montebello dans son ouvrage *Le cinéma en France* : « [...] la pulsion masturbatrice est une disposition largement partagée [...] quels que soient les conditions sociales ou les milieux professionnels d'appartenance¹⁸⁹ ».

185 Stuart Hall, *Identités et cultures : Politiques des cultural studies*, Paris, Ed. Amsterdam, 2017, p. 188.

186 Nous utilisons ici le terme de catégorie sociale au sens de classe sociale : bourgeoisie, classe moyenne, etc.

187 Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Ed. De Minuit, 1970. Voir p. 307.

188 Selon une étude IFOP publiée le 23 novembre 2012 (n°110 649), 20 % des personnes consommant de la pornographie régulièrement ont un niveau inférieur au bac ; 22 % ont un niveau d'étude supérieur à bac plus 2.)

189 Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, *op. cit.*, p.112.

Par ailleurs, il n'existe pas « une » culture pornographique, mais des cultures pornographiques : hétérosexuelle, gay¹⁹⁰, lesbienne¹⁹¹, *Queer*¹⁹², occidentale, japonaise, féministe.

Dans le cadre de la pornographie féministe, dite « pro-sexe », il s'agit de formuler une critique face à la pornographie *mainstream*¹⁹³ ; ces pornographes féministes, à l'instar d'Ovidie, cherchent à produire des films dans lesquels la caméra ne se polarise pas seulement sur le plaisir masculin. Quant au mouvement *Queer*, il s'agit de remettre en question les codes et représentations sexuelles hétéronormés¹⁹⁴, en affirmant notamment l'existence d'une pluralité de sexualités : gay, lesbienne, transsexuelle, transgenre, etc. De fait, ces pornographies se démarquent culturellement de la pornographie hétérosexuelle, en prenant la forme d'une lutte contre cette dernière — renvoyant dans ces cas à la définition de la culture populaire définie par Stuart Hall. Il y a, par ailleurs, comme le souligne Virginie Despentes, une véritable inventivité dans la pornographie :

*Le secteur est divisé en sous-genres distincts : les films 35 mm des années 1970 sont différents des films amateurs qu'amène la vidéo, qui est différente des vignettes des téléphones portables, des webcams et diverses prestations live sur le net. Porno chic, alt-porn, post-porn, gang-bang, gonzo, SM, fétichistes, bondage, uro-scato [...].*¹⁹⁵

190 Voir Richard Dyer, « Le porno gay, un genre filmique corporel et narratif », pp. 45-60, in *Cultures pornographiques. Anthologies des porn studies*, Dir. Florian Vörös, Paris, Ed. Amsterdam, 2015.

191 Voir Heather Butler, « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ? Le développement de la pornographie lesbienne », pp. 161-194, in *Cultures pornographiques. Anthologies des porn studies*, Dir. Florian Vörös, Paris, Ed. Amsterdam, 2015.

192 Voir Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zone 3. Identités, cultures et politiques*, Paris, Ed. Amsterdam, 2011.

193 La pornographie *mainstream* correspond aux films commerciaux hétérosexuels.

194 Vient du terme « hétéronorme » qui désigne, selon le dictionnaire *Linternaute*, « la norme hétérosexuelle prédominante dans la société » ; définition disponible à l'adresse suivante : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/heteronorme/>, consultée le 31/08/2018. Par exemple les films pornographiques qui se concentrent sur le plaisir masculin et présentent la femme comme un objet correspondent à une norme propre aux films pornographiques *mainstream*.

195 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006, pp. 93-94.

Dans son ouvrage *Sociologie de la sexualité : Domaines et approches*, Michel Bozon affirme, lui aussi, que la pornographie est un produit culturel courant ; ce phénomène s'explique, selon le sociologue, parce que « [...] *la quasi-totalité des hommes et les trois quarts des femmes en ont vu* » ; et ajoute encore que « *dans les années 2000, un homme sur deux et une femme sur cinq regardent régulièrement des films, notamment entre 25 ans et 49 ans*¹⁹⁶ ». Si ces éléments traduisent une consommation courante chez certains individus, toutefois, il ne faut pas oublier que cette consommation dépend surtout du cadre domestique qui la favorise. Par ailleurs, ce phénomène culturel s'explique aussi par le déclin du poids des interdits religieux, la libre consommation de la pornographie et la tolérance de notre société à son égard (excepté, toutefois, lorsqu'elle touche au corps et au regard du mineur).

Penser la pornographie comme un phénomène culturel et social n'est pas l'apanage des journalistes et des sociologues, bien au contraire, puisque celle-ci est devenue dès le début des années 1990, notamment avec l'ouvrage *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »* de la chercheuse américaine Linda Williams, un véritable objet de recherche scientifique et de dispute académique — l'auteur enseigne le cinéma pornographique à l'université de Berkeley. C'est notamment parce que le spectacle pornographique est devenu un objet populaire, extrêmement consommé, que des chercheurs s'y intéressent ; dans ces études, à l'instar de la nôtre, il s'agit tout à la fois de comprendre les images pornographiques, ses modes de production, la réception du film pornographique, etc.

La canalisation du film dans l'espace domestique

Dans *Sport et Civilisation : la violence maîtrisée*, Norbert Elias et Éric Dunning expliquent qu'à sa manière le terrain de sport constitue un moyen pour canaliser la violence (réglementation du jeu sur le terrain, détermination des équipes, etc.) dans un espace délimité, et donc d'éviter que cette violence ne se

196 Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité : Domaines et approches*, Ed. Armand Colin, Paris, 2013, p. 98

manifeste en dehors de cet espace ; mais, pour que cette pacification des comportements ait lieu, il faut toutefois que les individus puissent y prendre du plaisir, une certaine « excitation » — cette excitation que l'on cherche dans les loisirs¹⁹⁷, mais qui est conditionnée par un autocontrôle.

Comme le postule également Goffman, les situations ou événements dans lesquels se trouvent les individus sont subordonnés à des normes¹⁹⁸ ; la pudeur, à ce titre, est l'une des normes sociales — au sens d'un code moral — qui caractérise notre rapport au sexe, à la nudité et envers autrui. Cet affect social nous intéresse plus particulièrement, car il fait partie de la construction psychologique et sociale — au sens de Norbert Elias — des spectateurs. Selon la définition du CNRTL, la pudeur est une :

[...] *disposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle, ou de montrer, d'observer, de faire état de choses considérées comme étant plus ou moins directement d'ordre sexuel.*¹⁹⁹

La pudeur constitue, en tant que « *disposition, propension à se retenir* », l'un des leviers du contrôle individuel dont disposent les individus pour eux-mêmes et dans leur rapport aux autres. Toutefois, en étant exclusivement disponible et tolérée dans l'espace privé, la diffusion du film et l'expérience pornographique sous-tendent un relâchement temporaire et contrôlé de la pudeur ; la pornographie, rappelons-le, est strictement interdite dans l'espace public. Elle a, par ailleurs, été considérée comme un genre « honteux » dès l'année 1976 avec la loi X²⁰⁰.

197 Norbert Elias, Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, trad. Josette Chicheportiche et Fabienne Duvigneau, Paris, Ed. Fayard, 1994, p. 83.

198 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 31.

199 <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/pudeur>, consulté le 09/07/2017.

200 Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, *op. cit.*, p. 123 ; voir également Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Ed. Armand Colin, 1997, p. 41.

Norbert Elias utilise le terme d'« *autocontrainte*²⁰¹ » pour caractériser ce mécanisme, ou conditionnement social, « *grâce auquel chaque individu est éduqué*²⁰² » de manière rigoureuse, automatique, voire quasi instinctive, pour aller dans le sens de la civilisation. Aussi, à travers le concept de « *processus de civilisation*²⁰³ » le sociologue cherche à rassembler l'homme et la société, en faisant émerger des liens d'interdépendances entre les individus²⁰⁴. Partant, le procès²⁰⁵ (ou processus) de civilisation ne doit pas être compris comme un acte visant à poursuivre en justice la société, mais bien comme un long mécanisme historique de transformations psychique, affective, comportementale des rapports entre individus d'une même société. C'est pourquoi, la civilisation, en tant que processus :

*[...] efface jusqu'à un certain point les différences entre les peuples ; elle met l'accent sur ce qui, dans la sensibilité de ceux qui s'en servent, est commun à tous les hommes ou du moins devrait l'être.*²⁰⁶

Le processus de civilisation vise, en ce sens, à orienter les relations interpersonnelles, de sorte que celles-ci soient configurées de manière homogène à travers les réseaux constituant la société :

*Ainsi, s'accomplit dans chaque individu, en raccourci, un processus qui, dans l'évolution historique et sociale, a duré des siècles et dont l'aboutissement est la modification des normes de la pudeur et du déplaisir*²⁰⁷.

201 Norbert Elias, *La Dynamique de l'occident*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1975, p.182.

202 *Ibidem*, p. 188.

203 Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1973.

204 Norbert Elias, *La Dynamique de l'occident*, *op. cit.*, p.183.

205 Norbert Elias utilise les deux termes de manière identique.

206 *Ibidem*, p. 14.

207 Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, *op. cit.*, p. 183.

Ce processus, selon Elias, a débuté au XVI^e siècle avec la renaissance ; et plus particulièrement avec la société de cour au sein de laquelle se sont diffusées les manières de table et les normes de la pudeur, puis, petit à petit, celles-ci ont touché l'ensemble de la société. Pour autant, si ce processus, par définition, se forme dans la continuité, il peut parfois, selon Elias, subir des perturbations, voire, lorsqu'il atteint un haut degré, démontrer sa force à travers des situations qui pourraient sembler, de prime abord, aller à l'encontre de celui-ci. C'est ainsi que la prétendue « société permissive », celle qui s'est manifestée à la fin des années 1960 avec la libération des mœurs²⁰⁸, a en fait révélé, un « *contrôle paradoxal des émotions*²⁰⁹ ». En résumant Elias, Chartier explique qu'un :

[...] *Relâchement temporaire, localisé, du contrôle sur les pulsions et les affects n'est possible que s'il existe une intériorisation suffisamment forte et répandue des mécanismes de l'autocontrainte. Ce n'est qu'une fois atteint le stade où les dispositifs de l'autocontrôle commandent de manière identique et régulière tous les comportements que la libération des émotions peut s'effectuer dans certaines activités sans que, pour autant, la société soit mise en danger par un retour de l'agressivité et de la violence.*²¹⁰

Le contrôle individuel par les individus eux-mêmes et sur eux-mêmes rend possible, en ce sens, une pacification des mœurs, laquelle « [...] *entraîne aussi un changement de la sensibilité des hommes pour leur comportement dans les relations sociales*²¹¹ ». En transposant cette idée à l'expérience du film pornographique actuelle, alors nous pouvons considérer que ce qui rend plus

208 Souvenons-nous qu'à cette époque la libération sexuelle n'a pas bouleversé les comportements sexuels de manière exceptionnelle comme l'a noté Remy Pawin dans sa thèse de doctorat ; Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, op. cit.

209 Roger Chartier, « Préface », in Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, trad. Véronique Bodin et Jacqueline Pincemin, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'Homme, 1998, p. 18.

210 Cité par Jacques Le Bohec et Philippe Teillet, « La musique adoucit les mœurs ? », pp. 209-228, in *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, (dir.) Yves Bonny, Erik Neveu et Jean-Manuel de Queiroz, Paris, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2003, 268 pages.

211 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, op. cit., p. 271.

« acceptable » cette expérience, c'est précisément l'espace dans lequel le spectateur éprouve l'objet, là où l'expérience reste en l'occurrence intime, c'est-à-dire dans l'espace domestique. Cet espace canalise la pornographie et la consommation du spectateur, mais rend, de fait, moins contrôlable la propagation des films, comme l'attestent les centaines de milliers de sites pornographiques sur l'Internet.

L'intégration de cette norme par le spectateur, à savoir que l'expérience pornographique doit demeurer privée, constitue en elle-même l'un des facteurs qui a abouti à la normalisation de la pornographie ; mais traduit tout autant les effets du processus de civilisation sur les individus. En effet, puisqu'elle est circonscrite dans cet espace — le film et le spectacle du sexe sont neutralisés dans l'espace public —, l'expérience du film pornographique peut s'y dérouler « librement » (ce qui ne signifie pas qu'elle n'est pas assujettie à des contraintes : contrôle parental pour le mineur, cadre juridique, pudeur, etc.), dans l'« anonymat » (relatif : l'adresse IP est associée à une connexion Internet qui permet donc d'identifier le propriétaire de l'abonnement), en « solitaire » (le fonctionnement en réseau de l'Internet sous-tend que l'on n'est pas si seul), s'appriivoiser (au sens de domestiquer), et donc s'y normaliser, comme nous l'avons déjà souligné. De fait, l'espace privé n'implique pas un relâchement total de la pudeur, bien qu'il permette de canaliser l'expérience du film pornographique et le film pornographique lui-même. En effet, même dans l'espace privé, les individus demeurent connectés à la société. Comme le précise Elias :

Grâce au relâchement des automatismes naturels de commande du comportement dans leur vie collective, les hommes se construisent au sein du cosmos naturel un cosmos qui leur est propre. [...] Ce qui marque et lie l'individu au sein de ce cosmos humain — et ce qui lui donne en même temps le cadre de sa vie — ce ne sont pas simplement les réflexes de sa nature animale, mais l'inéluctable interdépendance entre ses désirs et son comportement et ceux des autres hommes [...]; c'est, en un mot, sa

*dépendance à l'égard des autres [...].*²¹²

De fait, si l'on suit la théorie de l'auteur, l'individu est soumis à un phénomène d'interdépendance qui le lie avec les autres membres de la société. Son « moi » (à partir duquel il réalise des actions) est constamment contraint par son « surmoi », lequel agit très précisément sur le « moi », en le contrôlant notamment pour le conduire à « [...] *transformer ou à refouler ses émotions en fonction des structures sociales*²¹³ ». Cet autocontrôle psychique effectué par l'individu sur lui-même lui permet, *in fine*, d'ajuster son comportement selon les situations, mais surtout de prendre en considération sa propre personne eu égard aux autres, et plus particulièrement sa pudeur et celle des autres — appuyant ainsi le phénomène d'interdépendance qui lie les individus entre eux²¹⁴.

Enfin, bien que l'expérience du film pornographique soit circonscrite dans l'espace domestique, plus l'expérience se normalise au sein de cet espace, plus la pornographie est sujette à se manifester dans l'espace public, comme en témoignent la multiplication des *blogs* de hardeuses sur le *Net*, la présence de scènes pornographiques dans le cinéma d'auteur, les dictionnaires en ligne (qui établissent des listes de mots relevant de la pornographie, en les regroupant sous une rubrique « sexologie²¹⁵ »), la libération de la parole sur le sexe²¹⁶ — cette facilité des individus à s'exprimer sur leur comportement sexuel et leur vie de couple (etc.) dans le cadre d'émissions télévisuelles, par exemple.

212 Norbert Elias, *La Société des individus*, trad. Jeanne Etoré, Paris, Ed. Fayard, 1991, p.84.

213 Norbert Elias, *La Dynamique de l'occident*, *op. cit.*, p. 197.

214 Norbert Elias, *La Société des individus*, *op. cit.*, p.73.

215 A titre d'exemple, le dictionnaire *L'internaute* met à disposition des utilisateurs une rubrique « sexologie », dans laquelle sont regroupés cent-soixante-trois mots, dont certains renvoient au film pornographique (hard) et au répertoire des pratiques sexuelles de la pornographie, comme le *Bukkake*, le *Fist-Fucking*, le *Gang bang*, etc. La liste est disponible à l'adresse suivante : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/theme/sexologie/1/> ; url consultée le 28/01/2018.

216 Ces deux aspects, constituant des effets de la normalisation pornographique, seront plus particulièrement traités dans la deuxième grande partie de cette thèse.

Chapitre 2. La normalisation du film pornographique

Depuis l'apparition en 2005 du *live streaming*, des milliers de sites pornographiques se sont développés de manière spectaculaire sur les réseaux Internet. Ces sites, fonctionnant comme des espaces de stockage, sont alimentés par leurs utilisateurs (professionnels et amateurs) dans un système de partage. *YouPorn*, *Xhamster*, *Xvidéos*, *Redtube*, *Pornhub*, *Social porn*, *Jackie et Michel* (etc.), que l'on nomme des *tubes*, figurent parmi ces nouveaux espaces virtuels, dans lesquels sont exposées une collection de pratiques sexuelles, agencées sous forme de catégories et de sous-catégories sur un mode encyclopédique et logique, formant ainsi de véritables cabinets de curiosités X.

Listées sur des sites Internet tels que *YouPorn*, les catégories sexuelles (fellation, sodomie, etc.) et filmiques (manières de filmer) se distinguent ainsi par leurs dénominations plus ou moins évocatrices et par différents degrés de créativité transgressive, se hiérarchisant des plus « banales » aux plus « repoussantes » en passant par les plus « violentes » et spectaculaires : fellation, *creampie*, *bukkake*, *gokkun*, double ou triple pénétration, ébène, *gay*, *fisting* ou *fist-fucking*, *dildo*, *solo-mal*, uro, etc. Le spectaculaire, dans le cinéma pornographique, s'exerce encore dans l'originalité de certaines catégories²¹⁷ (image intra-utérine, machine à baiser), le hors-norme des corps (des pénis surdimensionnés) ou la déshumanisation des corps par un usage excessif du gros plan. Souvent réduit à une simple fonction d'agir, à qui l'on dénie *in fine* le rôle d'acteur (au sens de l'*homo ludens*²¹⁸), le travailleur du sexe dans la pornographie hétérosexuelle se place en marge comme un être hors-norme.

Cadres particuliers de l'expérience pornographique actuels, dans lesquels le spectateur est invité, comme dans tout spectacle, à suivre une « [...] *situation*

217 Le terme de « catégorie » est utilisé sur les sites pornographiques pour désigner les pratiques du sexe.

218 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Ed. Gallimard, 1951.

rituelle, dont l'efficacité dépend de la mobilisation d'objets techniques [...]»²¹⁹ » et sa nécessaire coopération au spectacle, en se rendant sensible à ce qui se passe à l'écran, ces espaces se sont aussi progressivement construits selon le modèle d'un réseau social, à l'instar de *Facebook*, par exemple. Le spectateur peut en effet donner son avis sur le fonctionnement du site, son utilisation, noter les vidéos, se créer un profil, partager des vidéos (etc.) — démontrant alors sa participation active dans l'évolution de l'industrie pornographique et la normalisation sociale de la pornographie. En fréquentant les sites pornographiques, le spectateur est, en effet, devenu un habile connaisseur de ce microcosme sexuel et sociale.

2.1. Variation sexuelle et variété des genres

Le site web pornographique : un cabinet de curiosités X

À bien des égards, les sites pornographiques, cosmogonies sexuelles à part entière, reprennent pour la plupart le *modus operandi* du traditionnel cabinet de curiosités²²⁰. Depuis 2005, et la création du *streaming*, leur espace est en effet aménagé de manière à être occupé dans ses moindres recoins. Accumulant une multitude de performances sexuelles (configuration des corps en acte) et de fabrications techniques (le hardeur tient la caméra, en mode subjectif, pour donner l'impression au spectateur qu'il est acteur de la scène), le site constitue une forme d'« encyclopédie » du sexe, sans, toutefois, avoir la prétention de façonner un savoir (quoique) sur le sexe ; le cabinet de curiosités X, tel que nous le nommons, existe en effet moins pour être étudié que pour susciter la pulsion scopique et l'excitation des spectateurs. Pour autant, ce lieu de l'expérience pornographique n'en demeure pas moins un espace à étudier pour le chercheur s'intéressant au développement de la pornographie sur Internet, à son organisation spatiale et l'usage qu'en fait le spectateur.

219 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, op. cit., p. 45.

220 Le site pornographique réitère le cabinet de curiosités de manière inconsciente. Ses organisateurs n'ont pas imaginé sa conception en pensant à ce modèle d'exposition et de collection d'objets. Nous relevons simplement les similitudes, lesquelles nous serviront de trames, d'illustration, pour étudier le site pornographique.

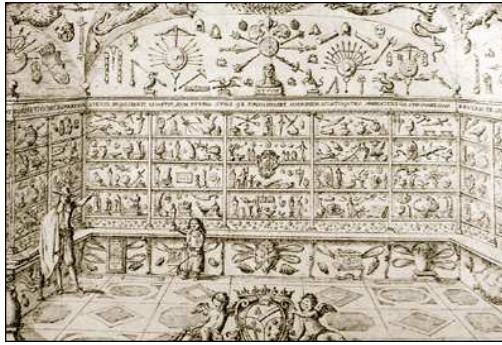
L'intérêt d'une approche anthropologique et topologique se justifie, ici, pour appréhender l'expérience du spectateur, en situation, dont le corps est mobilisé par la technique cinématographique et la technologie. De ce point de vue, le site pornographique est une source de savoir. Néanmoins, envisager l'étude du site pornographique comme un cabinet de curiosités nécessite de revenir sur le fonctionnement lui-même du traditionnel cabinet de curiosités. C'est ce que je propose de voir dès à présent.

Apparu à la renaissance, le cabinet de curiosités — il s'agit de l'ancêtre du musée — est un espace d'exposition, dans lequel, dès sa conception, il s'agissait de collectionner des objets curieux. À cette époque, le cabinet de curiosités se distinguait toutefois des *Wunderkammern* (littéralement « chambres des merveilles » en allemand), lesquelles, selon l'historienne Patricia Falguières, se caractérisaient par un rassemblement d'objets, organisés comme des lieux communs ; ils avaient surtout pour objectif de former des espaces de mémoire²²¹. Apparus après les *Wunderkammern*, les *Kunstkammern* (cabinets de curiosités) entassaient des objets de la nature oscillant entre le monstrueux et la bizarrerie²²². C'est précisément au cours du XVIIe siècle que la chambre des merveilles s'est progressivement transformée pour apparaître sous l'appellation « cabinet de curiosités ou de raretés » ; comme le précise Patricia Falguières « leurs merveilles se sont muées en curiosités²²³ ».

221 Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Bayard-Centurion, Paris, Ed. Bayard Jeunesse, 2003, p. 24.

222 Marie-José Mondzain, « Curiosité, histoire de l'art », *Encyclopædia Universalis en ligne*, consulté le 22 août 2018, disponible à l'adresse suivante : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/curiosite-histoire-de-l-art/>

223 Patricia Falguières, « Cabinet de curiosités », in Houari Touati (éd.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, printemps 2014 ; <http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Cabinet-de-curiosites>



Le cabinet de Ferdinando Cospi à Bologne (1677), gravure, Bibliothèque Estense, Modène.

Si le cabinet de curiosités a pour fonction l'accumulation d'objets (animaux terrestres et aquatiques, plantes, minéraux, livres, corne de licorne, pied d'élan, etc.), il s'agit également d'un lieu dans lequel ces objets sont agencés d'une manière tout à fait pratique. Sous cet aspect, Pierre Mauriès écrit que le cabinet de curiosité est :

*Occupé presque dans ses moindres recoins, du sol au plafond, marqueté comme une surface précieuse, constellé d'objets, il ne peut par essence contenir tout ce qu'il recèle — d'où la nécessité de le démultiplier : en autant de plans, plateaux, tiroirs qu'il est possible.*²²⁴

Dans cet espace, les objets y sont, en effet, rassemblés, non pas sans logique, mais en vue d'un processus de catégorisation, à partir duquel ils sont nommés, comparés²²⁵, puis enfin exposés dans :

*[...] Un lieu clos, souvent exigü et parfois retiré, caractérisé par un emploi singulier de l'espace et par une organisation savante d'objets réunis moins pour être vus que pour être étudiés.*²²⁶

224 Patrick Mauriès, *Le cabinet de curiosités*, Paris, Ed. Gallimard, 2011, p. 66.

225 Jérôme Glicenstein, « La rhétorique au musée », *Nouvelle revue d'esthétique* 2010/2 (n° 6), p. 177-186.

226 Patrick Mauriès, *Le cabinet de curiosités*, *op. cit.*, p. 50.

La catégorisation, procédé rhétorique essentiel du cabinet, permet de contribuer tout autant à la structure du lieu qui abrite les objets, qu'à ces derniers eux-mêmes qui y sont identifiés selon leur forme et leur nature pour ensuite être appréhendés selon des classements préalablement délimités : « animale », « végétale », « minérale », etc. Sous cet aspect, la catégorisation est donc un système particulier permettant tout à la fois de penser des objets et la construction de l'espace par niveaux de rangement ; il s'agit encore d'une organisation savante, quasi encyclopédique, d'objets destinés à constituer un savoir. Réunis ces objets forment alors un monde en constante interaction :

*Collection à caractère encyclopédique, le cabinet de curiosités se veut une reproduction du monde en miniature et éclaire la place de l'homme dans l'univers [...] : le système cosmologique est analysé comme un réseau, dans lequel objets et êtres vivants de toutes espèces sont reliés entre eux et interagissent.*²²⁷

Dans ce véritable « *microcosme* [...], au sens de résumé du monde ²²⁸», comme le décrit Antoine Schnapper, se plaçaient encore « [...] des productions de l'homme », notamment des images ou des gravures, pour former « *un abrégé de la nature entière* ²²⁹ ». Par ailleurs, le cabinet de curiosités désigne aussi un meuble destiné à contenir des collections agencées dans des tiroirs :

Le cabinet de curiosité, s'il désigne la pièce de la maison qui abrite la collection, est aussi le nom d'un certain type de meuble occupant cet espace. Sorte de buffet à multiples portes et tiroirs, c'est un ouvrage compliqué, réalisé la plupart du temps dans un sombre bois d'ébène, et qui ne dévoile pas tous ses secrets au premier regard. Le collectionneur y tient précieusement enfermées toutes sortes de merveilles de petite taille issues de la nature ou fabriquées de la main de l'homme : fossiles,

227 Virginie Spénlé, « La Wunderkammer Olbricht », in *Mémoires du futur*, (dir.) Antoine de Galbert, La collection Olbricht, Paris, Ed. Fage, 2011, p. 22.

228 Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Ed. Flammarion, 2012, p. 16.

229 *Ibidem*, p. 16.

*monnaies et médaille, pierres précieuses, végétaux séchés, bijoux curieux, coquillages. Lui seul peut faire fonctionner, sous l'œil admiratif du visiteur, les tiroirs à double fond, les portes invisibles, et autres mécanismes d'ouvertures à ressorts ou à combinaisons*²³⁰.



Dans cette manière particulière de ranger et aménager l'espace, classer et catégoriser les objets, le site pornographique peut être rapproché et comparé aux cabinets de curiosités. D'une façon, certes un peu différente, le site²³¹ pornographique est lui aussi conçu comme un espace clos, partiellement fermé, et réservé, pour des raisons juridiques et éthiques — comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie de cette thèse —, à l'usage exclusif d'un spectateur adulte. Si l'espace dans lequel le site se déploie est public, l'accès est en effet strictement interdit au mineur — lequel, par ailleurs, si l'ordinateur, la tablette ou le *smartphone* sont équipés d'un système de filtrage de type « contrôle parental », ne peut en faire l'expérience. Il appartient, en effet, aux parents de se responsabiliser en empêchant, par des moyens techniques, leurs enfants

230 Définition du cabinet par Myriam Marrache-Gourraud, Maître de conférence à l'université de Bretagne Occidentale (Brest), disponible à l'adresse suivante : <http://curiositas.org/meubles>

231 Un site web, par définition, est un « ensemble de pages web accessibles via l'internet sur un serveur identifié par une adresse » ; le serveur est un organisateur privé (ou public) dont l'activité est de gérer une base de donnée ainsi que son accès aux internautes.

d'accéder aux sites pornographiques ; ces moyens techniques sont généralement fournis par les sites eux-mêmes²³².

La première page web d'un site pornographique indique à l'internaute un certain nombre d'informations sur l'activité du site : caractère pornographique du site, etc. Cette page est un *disclaimer*, c'est-à-dire un moyen pour les organisateurs du site de se déresponsabiliser si un mineur outrepassé l'avertissement²³³.

100pour100sexe.com est un site à caractère pornographique en conséquence
il est exclusivement réservé à un public majeur et averti.

Parents protégez vos enfants - Logiciels de filtrage
Cyberpatrol.com - SurfWatch.com - Cybersitter.com - Netnanny.com

Ce site Internet contient des textes, images et vidéos à caractère pornographique qui peuvent choquer certaines sensibilités. Je certifie sur l'honneur :

- Etre majeur selon la loi en vigueur dans mon pays.
- Que les lois de mon état ou mon pays m'autorisent à consulter les pages du site web 100pour100sexe.com et que 100pour100sexe.com à le droit de me transmettre de telles données. - Etre informé du caractère pornographique du serveur auquel j'accède.
- Je déclare n'être choqué par aucun type de sexualité et m'interdit de poursuivre les auteurs de 100pour100sexe.com.
- Consulter ce serveur à titre personnel sans impliquer de quelque manière que ce soit une société privée ou un organisme public.

En conséquence, je reconnais :

- Ne pas faire état de l'existence de ce serveur et à ne pas en diffuser le contenu à des mineurs.
- Utiliser tous les moyens permettant d'empêcher l'accès de ce serveur à tout mineur.
- Assumer ma responsabilité, si un mineur accède à ce serveur à cause de négligences de ma part : absence de protection de l'ordinateur

Etant majeur, en cliquant sur entrer, je certifie tout ce qui précède

ENTRER

REFUSER ET SORTIR

Webchoc
Site-de-fou - Le vrai Sitedefou

Les autres pages, quant à elles, déploient un ensemble de contenus pornographiques (vidéos, films, etc.) à destination du spectateur et proposent de multiples interactions sur le site, en particulier pour avoir accès à ces contenus. A ce titre, selon Richard Dyer, le but des sites pornographiques, à ce jour, « *est d'assister le spectateur dans sa recherche d'orgasme*²³⁴ » ; si cette intention de la part des organisateurs est incontestable, il semblerait, toutefois, que les spectateurs soient forcés de proposition auprès des sites, comme le confirme ce commentaire déposé par un spectateur sur le site *XHamster*, dans lequel est formulée une suggestion aux responsables du site :

232 Plusieurs études démontrent que les sites pornographiques sont visités par des mineurs ; voir notamment l'âge requis à l'entrée des sites qui apparaît essentiellement comme une manière pour les organisateurs de se prémunir d'une quelconque responsabilité..

233 Précisons toutefois qu'un *disclaimer* n'a aucune valeur juridique.

234 Richard Dyer, « *Idol thoughts : orgasm and self-reflexivity in gay pornography* », p. 49 ; cité par Linda Williams, *Screening sex*, trad. Raphaël Nieuwjaer, Ed. Capricci, 2014, p. 198.

*Ce serait bien d'avoir une liste de vidéos « à voir ». Ce qui permettrait à l'utilisateur de classer les vidéos qu'il a regardées et celles qu'il projette de regarder. Beaucoup de sites de partage de films ont cette fonction, et c'est une fonction très chouette à avoir.*²³⁵

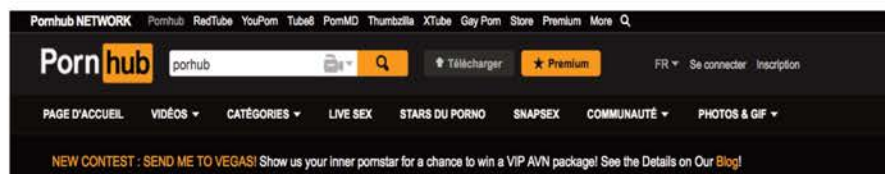
La demande de l'individu consiste bien, ici, à pouvoir anticiper son expérience à partir d'une sélection de vidéos qu'il aurait préalablement choisies. Le site lui fournirait alors la possibilité de sélectionner et de conserver des vidéos vues au hasard et ainsi lui permettre d'éviter de les rechercher à nouveau, puisqu'elles seraient d'une certaine manière stockées dans l'attente d'être visionnées. Sous cet aspect, la proposition constitue une véritable demande faite aux responsables du site d'organiser l'expérience du spectateur, mais le système de fonctionnement des sites X est avant tout une nécessité technique, laquelle, par ailleurs, n'est pas l'apanage des seuls sites pornographiques. En effet, un site, quel qu'il soit, doit être pratique et simple d'utilisation ; ce qui se traduit inévitablement par une organisation savante et logique de l'espace. C'est pourquoi les pages *web* sont toujours découpées en plusieurs parties afin de hiérarchiser visuellement les informations ; les sites se doivent, en ce sens, d'être ergonomiques.

Sur le site *PornHub*, par exemple, dès l'entrée sur sa page d'accueil, le spectateur va pouvoir, et s'il le désire, choisir la langue (français, anglais, etc.) dans laquelle il souhaite que les informations apparaissent ; il s'agit ici d'apporter au spectateur un certain confort de lecture pour visiter le site. Puis, une fois cette étape accomplie, en déroulant la page du haut vers le bas, un premier échantillon de vidéos lui est proposé. Ces dernières sont regroupées sous différentes thématiques qui tiennent compte du pays dans lequel la connexion est établie : « *Vidéos pornos torrides en France* », « *Vidéos populaires en langue française* » et des « *recommandations* ». Il faut aussi préciser que ces thématiques, sélectionnées de manière tout à fait aléatoire, ne tiennent pas compte réellement du goût de l'utilisateur découvrant le site. Il s'agit, en effet,

²³⁵ Le commentaire, traduit par nos soins, est disponible à l'adresse suivante : http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general?category_id=56361 ; url consultée le 19/11/2017.

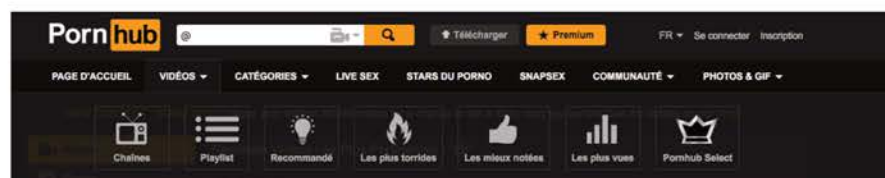
moins d'une sélection à destination d'un spectateur en particulier qu'une palette de contenus vouée à donner au spectateur un premier aperçu de ce qu'il peut visionner sur le site.

Un menu principal, positionné en haut de page et composé de plusieurs menus/fenêtres ou tiroirs déroulants, donne également accès à d'autres vidéos. Mais, tout en étant plus précis, ces menus font également l'objet de sous-menus : il s'agit des menus *Vidéos*, *Catégories*, *Live sexe*, *Communautés*, *Photo et Gif*²³⁶, etc. Ces derniers déterminent la largeur du site en nombre de rubriques accessibles à partir de la page d'accueil. Les sous-menus, quant à eux, déterminent la profondeur du site en nombre de sous-rubriques disponibles depuis une rubrique. Ce système de menus/sous-menus constitue alors l'arborescence du site. Une petite flèche à côté d'une rubrique indique, par ailleurs, si le menu se subdivise en plusieurs sous-menus. Le spectateur peut alors découvrir, progressivement et par strates, d'autres vidéos.



Menu principal du site *PornHub*

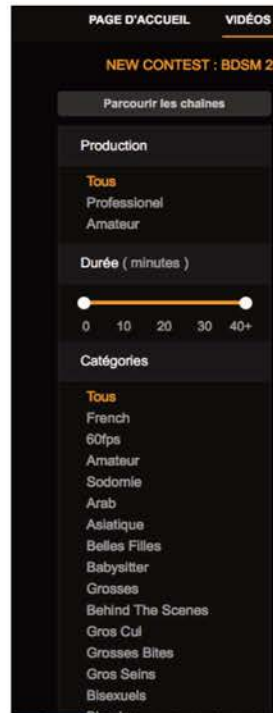
En cliquant, par exemple, sur le menu « Vidéos » l'utilisateur est ainsi amené à choisir parmi des sous-menus (*Chaînes*, *Playlist*, *Recommandé*, *Les plus torrides*, *Les mieux notées*, etc.), lesquels s'ouvrent encore sur d'autres « classements ».



Sous-menus du menu « Vidéos »

236 Il s'agit, selon le dictionnaire en ligne *L'internaute*, d'une « image animée tirant son nom du format informatique, le .gif, abréviation de *Graphic Interchange Format* ».

Ces derniers permettent à l'utilisateur d'affiner sa recherche en fonction de critères plus précis : la durée (de zéro à plus de quarante minutes), la date de publication (jour, semaine, mois, depuis la création du site), le type de production (professionnelle, amateur) ou encore selon des catégories de pratiques sexuelles.



Par ailleurs, en bas de chaque page, une suite de nombres, correspondant au nombre de pages disponibles²³⁷, permet d'accéder rapidement à une page en particulier afin d'y retrouver, par exemple, un contenu déjà visionné ; il s'agit donc d'un point de repère pour le spectateur, mais un point de repère qui a ses limites, puisque les sites sont continuellement alimentés en vidéos. De fait, le risque étant que l'utilisateur au bout d'un certain laps de temps et avec les nouveaux ajouts ne retrouve plus le contenu désiré. Cette situation nous amène, de fait, à reconsidérer le commentaire du spectateur qui proposait aux organisateurs du site *XHamster* de créer un outil permettant de stocker les vidéos. Une telle fonction permettrait en effet au spectateur souhaitant renouveler l'expérience éprouvée à l'occasion d'un contenu en particulier, et surtout d'avoir

²³⁷ Chaque page dispose de plus d'une trentaine de vidéos chacune. L'espace se démultiplie ainsi en autant de plans, de pages, permettant de constater l'étendue de la collection de pratiques sexuelles.

un accès direct à ce dernier. Rappelons, par ailleurs, qu'à cette demande, s'opposent les pratiques d'effacement des sites visités via l'historique — témoins du plaisir coupable qu'engendre l'expérience du film pornographique.

L'ensemble de ces menus/sous-menus/classements apparaît alors véritablement comme la manifestation d'un ordonnancement établi afin que le spectateur puisse avoir un accès facile et rapide aux contenus stockés sur le site. Chaque page, onglet et menu déroulant forment en eux-mêmes des sortes de casiers à ouvrir, offrant au spectateur une qualité ergonomique nécessaire pour rendre efficace son expérience pornographique et mobiliser son corps dans un rituel interactif. Cette expérience nécessite tout autant le corps du spectateur que la maîtrise des technologies par ce dernier. *In fine*, celui-ci développe tout autant un savoir-faire technique qu'un savoir corporel. Il s'approprie la technologie dans l'objectif d'en retirer du plaisir, et adapte donc son expérience au cadre de l'expérience, laquelle serait différente, par exemple, s'il utilisait un téléphone mobile ou une tablette tactile.

Par ailleurs, les versions d'un site mobile et d'une tablette se distinguent de celle d'un ordinateur ; il s'agit avec ces outils de rendre plus opérant l'usage du site par le spectateur, notamment pour son accès au contenu et lui offrir un confort d'utilisation qui tient compte plus particulièrement de la taille des écrans. La version « ordinateur » d'un site n'étant pas adaptée à l'écran d'un *smartphone*, l'utilisateur devrait alors soit réduire la taille de l'image afin de pouvoir visualiser l'ensemble de la page (ce qui diminue la taille de la police et complique la lecture des informations), soit il serait constamment obligé de déplacer l'image avec son doigt pour accéder aux onglets ou aux vidéos (ce qui rend peu pratique l'utilisation du site) ; on imagine aisément, ici, à quel point ces difficultés peuvent tout à fait contrarier l'excitation. À l'inverse, sur une version mobile, les vidéos ne s'affichent pas sous la forme d'un *patchwork*, mais défilent du haut vers le bas, et se présentent donc les unes après les autres. De fait, si durant l'expérience d'une vidéo le spectateur n'est pas satisfait du contenu qu'il regarde, à l'aide d'un doigt il peut suspendre la lecture et faire défiler rapidement les images afin de se concentrer sur une autre vidéo. Ce qui a pour résultat de

faciliter la prise en main du téléphone et l'utilisation du site, et surtout de rendre efficace la qualité de l'expérience du film pornographique.

Une organisation technique du répertoire sexuel et du répertoire sexuel pornographique

Dans le domaine informatique, la catégorisation est considérée comme le meilleur moyen pour organiser des contenus *web*. Il s'agit précisément d'un agencement qui vise à faciliter la navigation du spectateur. Toutefois, sur les sites pornographiques, les catégories, bien qu'étant une forme d'organisation, renvoient aussi à des pratiques sexuelles (fellation, sodomie, etc.), à un typage selon l'âge des hardeurs et hardeuses (*Milf*²³⁸, *Daddy*²³⁹, *Teen*²⁴⁰, etc.), à un typage en fonction de la couleur de peau des hardeurs et hardeuses ou leur origine géographique (*French*, *Asiatique*, etc.) ou encore à des néologismes (*Ebony*²⁴¹, *Beurette*, etc.), à des manières de filmer (POV, etc.), à des objets requis pour la réalisation des scènes (*Glory hole*²⁴², etc.), à des formats spécifiques déterminés par leur durée (vidéo, film, etc.) ou encore par la qualité technique de l'enregistrement (HD, VR²⁴³) ou leur dimension (2D, 3D) et, depuis peu, par leur degré d'ancienneté ou de « patrimonialisation » (« porno vintage », « stags films » des années 1900-1930²⁴⁴).



238 Ce terme signifie « *Mother I'd like to fuck* », et se traduit en français par « mère que j'aimerais baiser ».

239 Cette catégorie renvoie en particulier à des hommes d'âges mûres qui couchent avec des femmes ou des hommes (gay) plus jeunes.

240 Le mot renvoie à l'apparence très jeune des corps.

241 Ce terme renvoie aux personnes de couleur noire.

242 Ce terme signifie littéralement, en français, « Le trou de la gloire » ; dans la pratique, il s'agit d'un trou dans un mur ou dans une porte dans lequel un homme insère son sexe.

243 Il s'agit de vidéos en mode réalité virtuelle qui nécessitent un matériel spécifique pour les visionner, notamment un casque.

244 <https://fr.xhamster.com/categories-v>, consulté le 06/08/2018.

Un tel système de classement n'est pas nouveau. En effet, dès la fin du XXe et début du XXIe siècle, sont apparues des « bibliothèques érotiques » rassemblant des ouvrages nommés « *curiosa* ». Dérivé du latin « *curiosus* », *curiosa* signifie littéralement des « choses curieuses », érotiques, renvoyant au mot curieux dans le sens de « chercher à savoir » ou de « ce qui manque de discrétion ». Le terme « curieux », lui-même, s'associe toujours à un désir que l'on peut porter sur un objet : désir de connaître ou d'apprendre (le chercheur, l'amateur), de posséder (le fétichiste). Aussi, selon Marie-José Mondzain, il semblerait que « [...] *l'histoire de la curiosité suit comme une ombre l'histoire des objets dans leur rapport avec notre désir* ²⁴⁵ » ; à laquelle curiosité nous pourrions ajouter aussi nos fantasmes, extrêmement liés au désir.

Le terme « *curiosa* », d'après Bertrand Hugonnard-Roche, est apparu « *dans le sens qu'on lui prête aujourd'hui, d'une façon insidieuse au cours du XXe siècle*²⁴⁶ », c'est-à-dire des collections d'ouvrages érotiques, alors que « *jusqu'à la fin du XIXe siècle, au moins, curiosa fait référence aux cabinets de curiosités, aux mélanges littéraires de textes rares, sans connotation sexuelle ou érotique*²⁴⁷ ».

Bien qu'elle se soit manifestée tardivement dans des lieux circonscrits, au XIXe siècle la *curiosa*, au sens « érotique », a néanmoins fait l'objet d'une classification, dans laquelle la représentation du sexe, cependant, n'était pas perçue favorablement. C'est ainsi qu'en 1806, dans son *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*²⁴⁸, Gabriel Peignot, bibliophile, avait procédé à un classement d'ouvrages licencieux (mais pas seulement), rangés eux-mêmes selon des

245 Marie-José Mondzain, « *Curiosité, histoire de l'art* », disponible à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/curiosite-histoire-de-l-art/>

246 Bernard Hugonnard-Roche, « Curiosapolis. Voyage furtif dans la cité de l'érotisme bibliophilique », in revue *Art & Métiers du Livre*, n°298, pp. 62-77.

247 *Ibidem*, pp. 62-77.

248 Gabriel Peignot, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimé ou censurés*, Paris, Ed. A.A. Renouard, 1806. Le texte est disponible à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108406w/fl.image>

catégories²⁴⁹ : dans la seconde catégorie de la deuxième classe, il distingue les livres de morales, lesquels étaient catégorisés selon « *les livres immoraux écrits en prose* », comme *La religieuse* de Diderot (1780) ou *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), et « *les ouvrages funestes pour la jeunesse* », comme *La pucelle* de Voltaire (1752), etc. ; l'auteur avait par ailleurs qualifié l'ouvrage *Justine ou les malheurs de la vertu* (Marquis de Sade) de « *monstruosité licencieuse* »²⁵⁰. Peignot considérait que l'ensemble des livres qu'il avait traité dans son ouvrage constituait un « danger » pour le lecteur ; son dictionnaire devait alors fonctionner comme une mise en garde contre les « mauvais livres » :

*Puisse notre travail être accueilli favorablement des personnes éclairées et impartiales, qui, tout en aimant les livres curieux, condamnent, à juste titre, les principes dangereux qu'ils peuvent renfermer.*²⁵¹

Cette remarque tout à fait paradoxale, soulignant à la fois l'aspect de la *curiosa* et sa dangerosité, à bien des égards, correspond à celle formulée plus particulièrement par Paul Veyne au sujet de la pornographie et du combat de gladiateurs, notamment par rapport à l'attraction/répulsion que peuvent provoquer ces spectacles sur les spectateurs : « *cela nous attire et nous glace à la fois*²⁵² ». Pour autant, la remarque de Peignot rend compte d'une forme de sensibilité de la société au XIXe siècle eu égard à la littérature licencieuse ; ce que traduit encore la formulation employée par l'auteur lorsque dans son introduction celui-ci précise qu'il « *ne souhaite choquer aucune opinion, et à inspirer de l'horreur pour ces débauches d'esprit qui ont, à juste titre, provoqué la sévérité des lois*²⁵³ ».

249 Gabriel Peignot, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimé ou censurés*, op. cit.

250 *Ibidem.*, p. 29.

251 *Ibid.*, pp. 39-40.

252 Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Ed. Tallandier, 2016, pp. 135-136.

253 Gabriel Peignot, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimé ou censurés*, op. cit., p. 7.

Cet état d'esprit concernant la littérature érotique (en l'absence d'une définition établie des genres érotique et pornographique ; les deux genres sont utilisés de manière identique²⁵⁴) a perduré jusqu'à la fin de la première moitié du XXe siècle ; l'affaire mettant en cause le célèbre éditeur Jacques Pauvert en 1958 qui avait alors publié des ouvrages de Sade en rend bien compte²⁵⁵. Néanmoins, l'éditeur a remporté son procès, mettant fin ainsi à la censure qui s'exprimait alors au sujet de ce type de livre. C'est ce qui facilita, plus tard, en 1982, Joseph-Marie Lo Duca, l'un des fondateurs des *Cahiers du cinéma*, à publier un ouvrage intitulé « *Manuel des confesseurs* » et *Kraft-Ebing en bandes dessinées*. Ce volume présente et analyse de nombreuses bandes dessinées réalisées en France et en Italie entre 1955 et 1981 ; chaque planche est une illustration ironique des interdits religieux et des pathologisations des pratiques sexuelles telles qu'elles sont méthodiquement identifiées dans les célèbres ouvrages du prêtre et théologien français Jean-Joseph Gaume (*Manuel des confesseurs*, 1843) et du psychiatre austro-hongrois Richard Von Krafft-Ebing (*Psychopathia Sexualis*, 1886, revu et augmenté par Albert Moll).²⁵⁶

Dans le livre de Lo Duca, les illustrations sexuelles y sont regroupées selon les quatre classements des « perversions sexuelles » proposés par Kraft-Ebing : « Paradoxie²⁵⁷ », « Anesthésie et Hypoesthésie », « Hyperesthésie et Paresthésie ». Par exemple, dans le classement « Hyperesthésie » — terme médical se définissant par une sensibilité exacerbée des différents sens — on peut y voir des pratiques sexuelles mises en images telles que la « nymphomanie », la « satyriasis », le « triolisme » et l'« orgie », lesquelles renvoient à une forme d'« excès »²⁵⁸.

254 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Ed. Minerve, 1994, p. 27.

255 http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert_4495614_3260.html, consulté le 10/03/2017.

256 Joseph-Marie Lo Duca, « *Manuel des confesseurs* » et *Kraft-Ebing en bandes dessinées*, Paris, Ed. Dominique Leroy, 1982, p. 10.

257 Selon le dictionnaire Cordial, ce terme médical renvoie à « l'activité génitale de l'âge adulte » ; voir la définition à l'adresse suivante : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/paradoxie.php>

258 Joseph-Marie Lo Duca, « *Manuel des confesseurs* » et *Kraft-Ebing en bandes dessinées*, op. cit., p. 131.



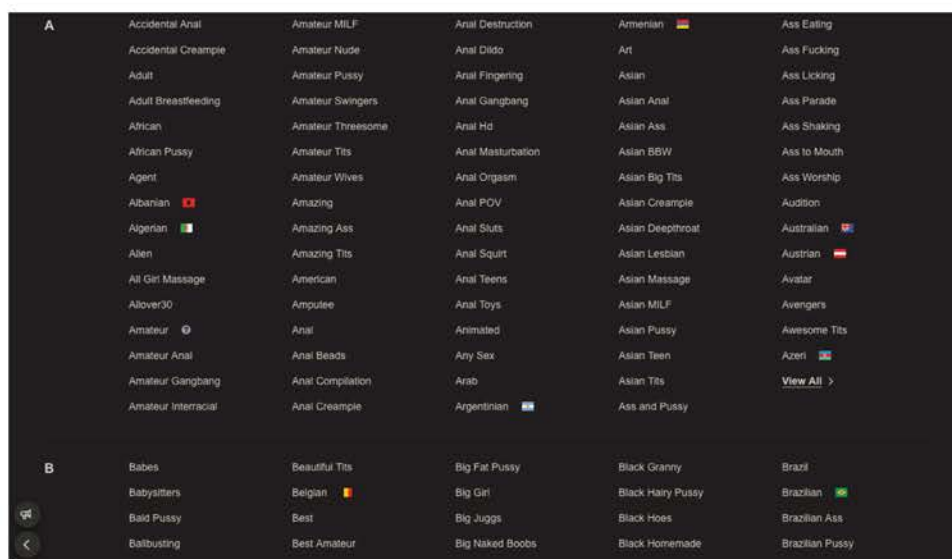
« Le triolisme »

Rappelons encore les débuts de la catégorisation, notamment par le biais des catalogues de ventes de films pornographiques ; la catégorisation se faisait notamment au moyen de titres accrocheurs. Ces derniers, ainsi que les classements opérés par Peignot et Lo Duca, et encore la définition du terme *curiosa*, nous autorisent par association à considérer le site pornographique comme un espace dédié à la curiosité sexuelle – il constitue, sous cet aspect, un véritable cabinet de curiosités X.

De plus, les classements que conçoivent les organisateurs des sites pornographiques, par catégories, par thématiques ou encore par ordre alphabétique (etc.), et la terminologie elle-même employée pour désigner tel ou tel type de pratique sexuelle constituent des curiosités qui appellent le désir de voir du spectateur, selon sa sexualité, ses goûts en matière d’images fantasmatiques, etc.

Xhamster, par exemple, est un site américain sur lequel sont diffusés, par des amateurs et des professionnels, des contenus pornographiques (films, vidéos, extraits de films, etc.) visualisables gratuitement par les spectateurs. La dimension internationale de ce site — à l’instar de sites *YouPorn*, *XVideos* ou

encore *RedTube* — s’illustre à travers les multiples langues qu’il couvre (le français, l’anglais, l’allemand, le polonais, le japonais, l’espagnol, le portugais, l’italien, le néerlandais et le russe), et traduit aussi l’origine des spectateurs qui consultent le plus le site. Soulignons encore que la mise à jour des pages diffère selon les situations et la variation linguistique des sites. Les catégories — plus de 50 000, dont 144 identifiées comme étant « populaires » chez les spectateurs du site (amateur, bisexuel, hollandaise, poilu, etc.) à l’heure où nous écrivons ces mots²⁵⁹ — sont dans un premier temps classées par types de sexualité (gay, hétérosexuelle, transsexuelle). Représentant une pluralité de sexualités, le site témoigne alors de son adaptation à des spectateurs divers. Après avoir cliqué sur l’onglet « sexualité », forme de compartiment mobile, se présente un ensemble de catégories (*creampie*, gros seins, star, sodomie, beurette, grosse bite, etc.), renvoyant, ici, plus particulièrement aux différentes sensibilités développées par les spectateurs.



Rangées dans un ordre alphabétique, les catégories sont encore classées selon leur notation, leur qualité technologique, comme la haute définition, ou encore selon des recommandations, en l’occurrence choisit par un système de sélection

259 L’ensemble des catégories identifiées par le site est consultable à l’adresse suivante : <https://fr.xhamster.com/categories>, consulté le 10/12/2018.

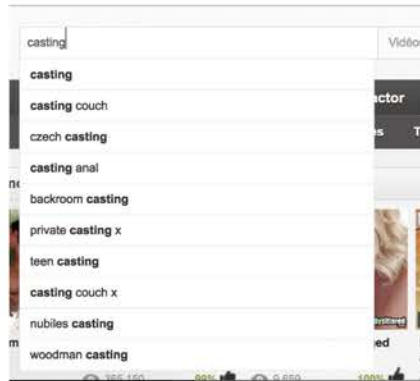
automatique, notamment des algorithmes²⁶⁰ qui dépendent des vidéos que l'utilisateur a visualisées lors de ses précédentes connexions au site. De fait, le site, espace de mémoire, conserve les données du spectateur, son expérience, ses choix, afin de répondre au mieux à sa demande. À l'inverse, celui-ci peut, à partir d'un dé de jeu sur lequel il faut cliquer, visualiser une vidéo au hasard, sans critère préconçu afin d'expérimenter des catégories nouvelles ; le spectateur n'a alors qu'à se laisser guider par la chance (ou pas). Notons que cette fonction s'apparente à une forme ludique d'organisation de l'expérience des contenus pornographiques. Mais, cette modalité est malgré tout dépendante de la sensibilité des spectateurs ; on imagine aisément l'individu relancer sans cesse le dé jusqu'à tomber de manière « hasardeuse » sur un contenu qui lui plaît. Par ailleurs, le drapeau français juste au-dessus du dé (cf. image ci-dessous) nous rappelle que le site s'adapte à la langue d'origine des spectateurs ; la terminologie des catégories variant, comme nous l'avons déjà souligné, selon la nationalité des individus.



Ces mêmes tiroirs se démultiplient encore si l'on effectue une recherche de catégories dans le menu déroulant. On tape un mot, puis apparaissent, par ramification et par association, toutes sortes de catégories s'hybridant les unes avec les autres pour finalement former des sous-catégories. Par exemple, la

260 Un algorithme selon le dictionnaire Larousse en ligne constitue un « Ensemble de règles opératoires dont l'application permet de résoudre un problème énoncé au moyen d'un nombre fini d'opérations. Un algorithme peut être traduit, grâce à un langage de programmation, en un programme exécutable par un ordinateur. » La définition est disponible à l'adresse suivante : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/algorithme/2238>, consulté le 22/09/2016.

catégorie « casting » peut être combinée avec les catégories « anal », « teen », « private », etc. ; ce qui n'est pas sans rappeler les interactions qui s'opéraient dans le traditionnel cabinet de curiosité. Toutefois, ici, ces interactions se conçoivent surtout comme de multiples possibilités pour le spectateur de diversifier son expérience des vidéos pornographiques.



Les catégories matérialisent donc une activité très productive en matière d'imagination de positions du corps, d'hybridation et de terminologies ; mais, elles supposent surtout l'investissement du spectateur dans leur création. Les catégories sont des objets d'expérience puisqu'elles sont pensées dans une logique *profilmique* ; autrement dit, tout ce qui est filmé et sonorisé doit être vu et entendu par le spectateur. Ainsi les corps dans l'expérience du sexe, leurs multiples possibilités de mises en forme, les modalités techniques et les typages (origines des personnes, morphologies, etc.) sont pensés par rapport à leurs destinataires, à leurs préférences en matière de sexe (etc.), mais aussi dans une logique de découverte (comme nous l'avons vu avec le dé de jeu). Propres au fonctionnement de la pornographie sur Internet, les catégories permettent d'affirmer que tout dans les sites est affaire de classement établi en fonction de la demande du spectateur ; il est fort probable, par ailleurs, que les catégories principales, accessibles dans l'onglet « catégories », évoluent en fonction de la demande du spectateur.

Enfin, si les espaces pornographiques sur l'Internet sont de plus en plus ergonomiques c'est aussi et surtout parce que le spectateur occupe une part

importante dans leur évolution ; aujourd'hui, la plupart des organisateurs des sites portent un véritable intérêt à l'avis de leurs utilisateurs.

L'avis du spectateur

Depuis la création du *streaming* en 2005, les sites pornographiques fonctionnent comme des espaces de stockage, et fournissent, sous cet aspect, une prestation de service. Les sites ne proposent donc pas uniquement de visualiser — bien qu'il s'agisse de leur activité principale — un contenu x, mais aussi de déposer des vidéos. L'utilisateur peut alors être soit un membre abonné ou un professionnel²⁶¹. Aussi, en s'inscrivant dans ces espaces, quiconque peut déposer un contenu pornographique. De fait, les organisateurs ont tout intérêt à s'intéresser aux avis de leurs consommateurs. C'est pourquoi chaque site consacre une page web aux suggestions de ses spectateurs, notamment celles qui ont pour objet d'améliorer leur fonctionnement. La plupart de ces suggestions sont des demandes d'amélioration d'accès aux contenus ou d'organisation. C'est en ce sens que sur le site *XHamster*, un spectateur demande aux organisateurs de mettre à disposition des utilisateurs un outil permettant de ranger leurs contenus favoris :

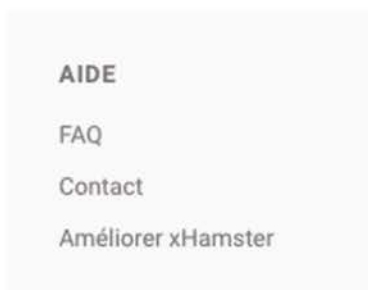
Il serait également agréable de pouvoir créer nos propres « boîtes à sujet » ; ce qui permettrait à chacun de configurer son profil. Par exemple, au lieu d'avoir tous nos favoris en une seule section, on aurait une boîte anale, une fellation et une éjaculation...²⁶²

Un autre spectateur, quant à lui, qui est abonné au site, propose une amélioration dans le fonctionnement de la boîte à messages afin de faciliter la recherche de messages plus anciens : « Dans "mes messages" : est-il possible de numéroter les pages pour accéder à une page particulière sans avoir à les

261 La plupart des sites non payant proposent des vidéos qui sont déposées par des professionnels dans le but d'attirer le consommateur vers leur propre site (l'adresse apparaît toujours dans un coin de la vidéo).

262 <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general>, consulté le 02/12/2017. Le commentaire a été traduit par nos soins.

parcourir toutes ? »²⁶³ ; la proposition qui a attiré l'attention de 157 utilisateurs, lesquels ont voté pour, a également suscité l'intérêt des organisateurs²⁶⁴ puisque la fonctionnalité a été mise en place le 15 mars 2017²⁶⁵.

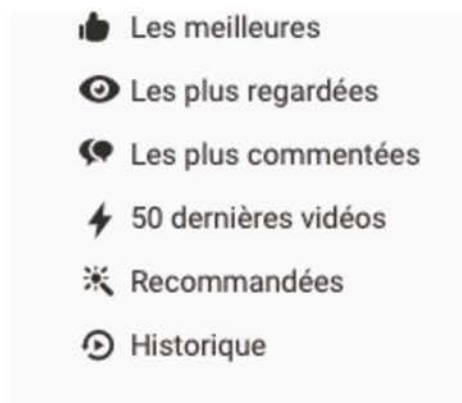


L'avis du spectateur ne se limite pas, toutefois, au fonctionnement du site, puisque celui-ci est également invité à juger les contenus, et ainsi fournir un avis qualitatif sur ce qu'il lui est donné à voir. Toutes les vidéos sont soumises au jugement du spectateur, lequel, en votant — à l'instar des contenus déposés sur le réseau social *Facebook* — les sanctionnera d'un « j'aime » ou « j'aime pas » ; puis selon ces votes, la note, indiquée en pourcentage, permettra aux autres spectateurs d'être dirigés vers des contenus pornographiques dont la qualité est directement estimée par les consommateurs. La notation des vidéos est un élément qui permet d'affirmer que le spectateur a développé des instruments de mesure de la qualité technique des scènes et des images pornographiques. En effet, tous les contenus mis à disposition sur les sites ne se valent pas ; c'est pourquoi les organisateurs ont opéré des classements en fonction des notes attribuées par les spectateurs : meilleures notes, les plus vues, les plus commentées.

263 <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general?page=2>, consulté le 02/12/2017. Le commentaire a été traduit par nos soins.

264 Réponse des organisateurs : « Merci pour vos commentaires - nous pensons à introduire cette fonctionnalité. » ; commentaire disponible à l'adresse suivante : <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general/suggestions/3487754-in-my-messages-is-it-possible-to-number-the#comments>, consulté le 02/12/2017. Le commentaire a été traduit par nos soins.

265 <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general/suggestions/3487754-in-my-messages-is-it-possible-to-number-the#comments>, consulté le 02/12/2017. Le commentaire a été traduit par nos soins.

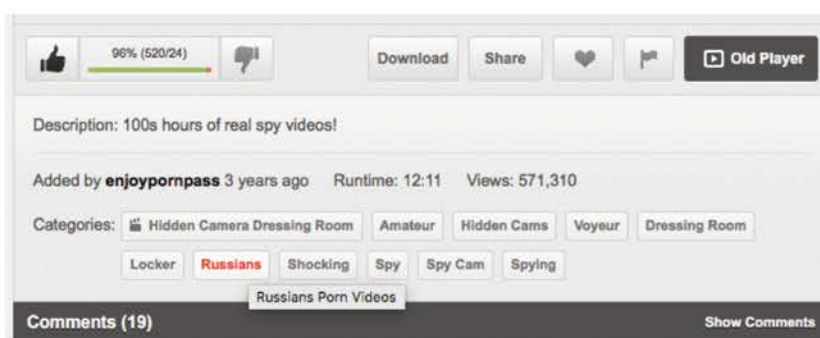


En s'intéressant de très près aux notes attribuées aux vidéos, on se rend compte, dans tous les cas, que le nombre de votes est extrêmement moindre par rapport au nombre de vues. Finalement, très peu de personnes se prêtent au jeu de la notation, si ce n'est les personnes inscrites sur le site. Néanmoins, il est plus que probable que le spectateur se laisse guider par la notation, puisque les vidéos les plus vues sont celles qui sont les mieux notées. Aussi, plus une vidéo est vue plus celle-ci est sujette au vote, et peut donc voir baisser son pourcentage pornographique.

Un certain nombre d'éléments nous permet d'obtenir des informations très précises sur chaque vidéo : en dessous des contenus sont identifiés la date à laquelle la vidéo a été postée sur le site, la durée de la vidéo, le nombre de vues et le nombre de votants. Toutes les vidéos sont notées, même celles qui ont été ajoutées très récemment sur le site. De fait, nous devons nécessairement relativiser la note de ces vidéos ; d'autant qu'une vidéo peut être vue 300 fois et notée positivement par un seul consommateur, alors celle-ci aura un pourcentage pornographique s'élevant à 100 %. Sous cet aspect, le spectateur qui tient compte des notes doit porter son attention sur l'ensemble des informations dont ils disposent. Un bon indicateur de qualité est sans doute la date à laquelle a été ajoutée la vidéo, puisqu'en effet plus une vidéo est ancienne, plus elle aura été vue, plus elle sera notée : sur le site *XHamster*, une vidéo postée il y a 3 ans a

été vue 1 137 703 fois ; notée positivement 2521 fois contre 255, la vidéo obtient un pourcentage de qualité pornographique s'élevant à hauteur de 91 %²⁶⁶.

Le site classe les vidéos par tranche de 7 jours, 1 an et 3 ans. La tranche 7 jours montre globalement des fluctuations très fortes entre le nombre de vues et le pourcentage pornographique, et ce beaucoup plus qu'une vidéo déposée il y a 1 an ou 3 ans. Manifestement, la tranche de 7 jours n'apparaît pas très significative. Mais ce phénomène semble normal compte tenu de la récente mise à disposition de la vidéo sur le site. Ce qui est intéressant aussi, c'est que chaque vidéo indique son contenu en matière de catégorie(s) représentée(s) ; une vidéo peut contenir plusieurs catégories, témoignant ainsi de l'hybridation des pratiques sexuelles et, eu égard à la notation, de la qualité de la catégorie représentée.



Capture d'écran sur le site *XHamster*

Les réseaux d'amateurs

Les sites pornographiques — que l'on peut qualifier de véritables lieux de sociabilité — ne se limitent plus au seul usage du contenu audiovisuel pornographique, mais s'organise aussi comme des lieux d'échanges, où chacun peut s'exprimer, donner son avis sur la structure du site, évoquer des dysfonctionnements, proposer des suggestions pour améliorer le site, échanger

²⁶⁶ http://fr.xhamster.com/movies/940904/homemade_handjob.html, consulté le 31/01/2015.

avec les autres utilisateurs, etc.²⁶⁷ Depuis l'invention du *streaming*, les sites se sont donc mués en réseaux sociaux.

Alors que les sites X s'organisent de façon identique — permettant ainsi à l'utilisateur de se mouvoir de l'un à l'autre sans difficulté —, en observant l'intérêt que la plupart des sites témoignent à leurs utilisateurs, on peut s'apercevoir que certains sites tentent de se démarquer des autres. En étant membre, le spectateur peut participer à la « vie » du site. En tant que tel, il est alors invité à s'inscrire et à compléter une fiche profil, qu'il décidera de rendre publique ou non. Sur le site *XHamster*, on trouve diverses informations sur les utilisateurs inscrits ; ces informations appuient le caractère actif de l'utilisateur dans la vie du site, lequel apparaît alors comme un microcosme social et culturel — dans le sens où le public développe une connaissance partagée des pornographies. C'est ainsi que de nombreux spectateurs demandent aux organisateurs de créer des catégories spécifiques, « *telles que bisexuelle, exhibitionnisme, sexe en plein air, etc.*²⁶⁸ ».

Le spectateur n'est donc pas nié du système pornographique, mais participe pleinement de son élaboration, sa monstration, en tant que personne active et « reconnue » par le site. Cette reconnaissance donne lieu à un classement des utilisateurs qui possèdent un abonnement : *Meilleurs commentateurs*, *Diffuseurs top* et *Meilleurs Téléchargeurs*. Chaque classement indique l'activité d'une centaine d'individus par semaine, mois, ainsi que depuis leur date d'inscription sur le site. Par exemple, dans le classement « *Meilleurs orateurs* » (il s'agit des cent personnes qui déposent le plus de commentaires sous les vidéos), l'individu qui occupe la première place du podium a laissé 2101 commentaires en une semaine, 10 256 sur un mois, et au total 143 755 depuis son inscription. Ces informations sont particulièrement intéressantes dans la mesure où elles permettent, non seulement, d'appréhender le rapport de l'utilisateur avec le site

267 Voir site Xhamster à l'adresse suivante : <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general>, consulté le 01/12/2017.

268 <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general/suggestions/4178751-more-story-categories>, consulté le 02/12/2017.

et avec la pornographie, mais encore de définir de véritables profils d'utilisateurs.

#	Nom d'utilisateur	Commentaires	Activité
1	Lodiritter	17417	2488.14 par jours
2	Vitae_Dubiae_Asyllum	8899	1271.29 par jours
3	Addicted9090	5284	754.86 par jours
4	Alice_xh	3956	565.14 par jours
5	Nickyhere	434	62.00 par jours
6	meenusree	357	51.00 par jours
7	looking4papi	340	48.57 par jours
8	Smalldicky-2	272	38.86 par jours
9	sexyJulia23	255	36.43 par jours
10	suveti	242	34.57 par jours
11	georgy3	241	34.43 par jours
12	ikee13	233	33.29 par jours

Aussi, les 100 meilleurs utilisateurs ont un profil relativement similaire, dans tous les cas il s'agit de contributeurs très engagés dans la vie du site Internet — ils publient tous des commentaires, déposent des vidéos, créent eux-mêmes des vidéos pornographiques, se mettent en scène, exhibent leur corps dans une logique et une pratique amateur. Par ailleurs, le numéro 1 dans le classement explique, notamment, sur son profil (nom d'utilisateur « The Dumas ») qu'il préfère la vidéo amateur par rapport à la vidéo professionnelle, laquelle, selon lui, est moins réaliste²⁶⁹ ; le caractère réaliste, si l'on considère la pornographie amateur, peut renvoyer tout à la fois aux corps ordinaires des amateurs, aux images moins soignées, à la performance sexuelle, etc.

Par ailleurs, en plus du classement, le site attribue à l'ensemble de ses utilisateurs des grades : *Légende Xhamster*, *Roi du porn*, *Expert*, *Célébrité*, *Amateur de cul*, *Expert kama-sutra*, *Macro*, *Bizut*, etc. ; outre le caractère très

²⁶⁹ Sur le site *Xhamster*, consulté le 09/10/2014. A noter qu'au 03/02/15, le profil n'existe plus sur le site.

drôle et ironique de ces sobriquets, leur attribution, en s'ajoutant aux classements identifiés précédemment, selon le niveau d'activité des individus constitue un véritable signe que ceux-ci ont développé une pratique « d'expert » — spectateur et amateur ; pour ce dernier, par ailleurs, le dépôt de contenu est une source de rémunération. C'est sans doute, aussi, pourquoi, à l'instar de n'importe quel réseau social, les individus inscrits sur le site sont invités à se créer un profil et à renseigner un certain nombre d'informations :

- **Informations générales** : nom, prénom (la plupart sont des pseudos), localité, ce que la personne cherche, la/les langue(s) parlée (s)
- **Informations personnelles** : situation familiale, nombre d'enfants, emploi, niveau d'études, religion, signe du zodiaque, fumeur ou non, consommation d'alcool, consommation de drogues, le niveau de salaire, possession d'une webcam.
- **Informations sur le physique** : origine ethnique, corpulence, taille, longueur des cheveux, couleur des cheveux, couleur des yeux.
- **À propos de moi** : dans cette rubrique chaque utilisateur est invité à s'exprimer sur lui, comme, par exemple évoquer son rapport à la pornographie, les catégories qu'il préfère, pourquoi est-ce qu'il regarde du porno, etc.

Notons que l'utilisation de « pseudos » est une manière pour les individus d'échapper au social ; c'est précisément le fonctionnement en réseau social des sites qui fait émerger ce mécanisme. De fait, on comprend que le relatif « anonymat » des utilisateurs est un moyen pour eux de ne pas divulguer leur identité, et donc de rester dans la clandestinité.

À côté de la photo de profil est affichée (lorsque le profil est public) la connexion de l'utilisateur, indiquant alors sa présence ou non sur le site, ainsi que sa dernière activité (dernière connexion) : par exemple, l'utilisateur était « connecté il y a 18 heures ». On peut ainsi suivre la fréquence de connexion de

chaque membre dont le profil est public. Cette fonction sert principalement aux utilisateurs du site, notamment pour communiquer entre eux. En effet, les utilisateurs peuvent discuter entre eux par le biais de conversations privées, partager des vidéos, laisser des commentaires, etc. Il y a par ailleurs une véritable volonté des utilisateurs d'échanger entre eux comme l'atteste ce commentaire déposé par un individu sur le site *XHamster* :

Je pense que ce serait une excellente fonctionnalité de profil d'avoir une longue liste d'intérêts (similaires aux catégories vidéo, mais plus spécifiques) où nous pouvons spécifier quels liens, intérêts, orientation sexuelle (etc.) nous intéressent. En bonus, si nous pouvons rechercher des membres à partir de ces intérêts ce serait génial parce que nous pouvons localiser des personnes dont les listes de vidéos favorites pourraient avoir un contenu similaire à nos goûts.²⁷⁰

Cette demande a fait l'objet de 128 votes par les utilisateurs du site, et a été planifiée par les responsables le 16 mars 2017 ; de fait, cette fonctionnalité devrait bientôt être opérationnelle. Au-delà du souhait du spectateur de pouvoir créer sa liste de vidéos favorites, un autre élément attire notre attention : celui du partage collectif constitué par l'accès aux contenus des autres membres du site. Cet accès aux « goûts » (pour reprendre le terme utilisé par l'utilisateur) de chacun serait en effet une manière pour les individus d'établir un échange sur la base de lieux communs, autour desquels ils se rendent sensibles.

2.1. « Le normal et le pathologique »

Les catégories

Michela Marzano évoquait une escalade des pratiques sexuelles dans le cinéma pornographique hétérosexuel contemporain²⁷¹. Mais ces pratiques,

270 <http://suggestions.xhamster.com/forums/59059-general/suggestions/3891574-add-detailed-sexual-interests-to-profile>, consulté le 24/10/2017.

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

ajoutons-le, se développent aussi dans la multiplicité, l'hybridation, et surtout, la reproductibilité visuelle ; celle-ci s'exerçant principalement sur les sites Internet pornographiques, lesquels, exposent leur collection « *porno-graphia* » autour de vidéos et de films exhibant toute une palette de positions sexuelles et de fabrications techniques. Tantôt la catégorie est purement littérale (sodomie, fellation, double pénétration, etc.), tantôt elle apparaît tout à fait curieuse – c'est le cas de la pratique « *creampie* » (tarte à la crème), qui consiste à montrer au spectateur le sperme s'écoulant du vagin ou de l'anus après l'éjaculation, ou encore de la figure « *facial* » (soin du visage, en référence au masque de beauté) qui consiste à couvrir un visage de sperme. Dans ces deux cas, nous comprenons bien que, s'il y a démonstration (un écoulement de sperme ; un visage recouvert par du sperme), la terminologie employée pour désigner les catégories n'annonce pas littéralement ce que les images donnent à voir. En ce sens, la catégorie peut être aussi métaphorique et entretient alors un caractère surprenant dans l'expérience visuelle et le désir de voir qu'elle suscite chez les spectateurs. Un désir de voir qui engendre une expérience à la fois active (la masturbation, l'excitation, etc.), passive (l'absence réelle de participation à l'action) et sensible des images.

Les catégories sont donc des objets purement intentionnels, déterminés à susciter le désir de voir du spectateur et plus particulièrement son excitation en l'amenant précisément à participer au processus de l'expérience auquel elles concourent, mais auquel il doit se rendre sensible. C'est pourquoi nous envisageons d'appréhender la catégorie de manière phénoménologique, notamment pour saisir la relation sensible qui s'opère entre les images et le spectateur. À ce titre, le philosophe Roman Ingarden explique que l'existence d'une expérience phénoménologique consiste dans le passage continu de toutes ses phases qui le fonde comme un sujet de propriété complètement déterminé²⁷². Ainsi, en appliquant son analyse à l'expérience des catégories pornographiques nous pouvons alors établir, à la manière du philosophe, l'existence de deux modes d'être, l'un réel (l'acte sexuel filmé) et l'autre intentionnel (la jouissance

272 Roman Ingarden, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, trad. Patricia Limiso-Heulot, Paris, Ed. Vrin, 2011, p. 64-95.

ou l'excitation du spectateur comme aboutissement), lesquels, au terme du processus de l'expérience, forment, par les différentes phases qui le composent — de la collision des corps (leur configuration) dans l'espace de l'image, à la phase de réactions émotionnelles (l'excitation du spectateur) en passant par la perception de ces corps par le spectateur (leur vision) — une relation, un partage émotionnel du plaisir sexuel (parfois un transfert : regard caméra) entre les corps et le spectateur.

Aussi, de la même façon que le peintre partage sa sensibilité à travers sa manière de peindre, les corps dans l'acte sexuel partagent leur sensualité à travers un langage formel du sexe. Le plaisir qui en résulte est alors un plaisir des sens. Toutefois, comme nous pourrions être excités sexuellement par une peinture, nous pourrions à l'inverse ne pas être excités par tel ou tel film pornographique, parce que les corps ne sont pas stimulants, que telle ou telle pratique sexuelle ne nous attire pas ou, plus simplement, parce que le film est mauvais.

« Magie cinématographique » et mobilisations du spectateur

Le film pornographique est, comme tout spectacle, une réalité hybride qui combine la performance *profilmique* des hardeurs-euses d'un côté, et l'événement sexuel de l'autre, lequel suppose l'investissement d'un spectateur. Le corps des acteurs est, sous cet aspect, un instrument de construction d'une fiction (au sens générique), par le réalisateur puis par le spectateur. La technique cinématographique (montage, cadrage, mise en scène du corps, etc.) est inséparable, de ce point de vue, de l'engagement personnel, de la mise à disposition qu'effectuent les spectateurs de leur propre corps et de l'action qu'ils exercent sur eux pour se rendre sensibles à ce qui se passe à l'écran. Cette co-construction consiste dans la mise en forme d'un récit, par l'utilisation et la visualisation des corps selon certaines combinaisons : les catégories.

Par exemple, lorsque l'actrice fixe la caméra tout en faisant une fellation, celle-ci mobilise les spectateurs d'une façon particulière. Ce code — curiosité

en soi — est par ailleurs inobservable dans le cinéma traditionnel²⁷³ ; mais il se manifeste toutefois comme un genre de théâtralité. Se rapprochant davantage de la peinture classique et du *Peep show*, notamment dans la manière de représenter l'attitude des personnages, paraissant trop rarement absorbés ou captivés par leur action (leur regard est dirigé vers le spectateur), le regard-caméra de la hardeuse joue, dans la pornographie, sur un paradoxe. Dans *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Michael Fried explique que, pour que le spectateur se laisse captiver par la scène, jusqu'à avoir, parfois, la sensation de se trouver lui-même dans la peinture, il doit être ignoré par les personnages présents dans la peinture²⁷⁴. Mais, dans cette construction l'actrice donne aux spectateurs la possibilité d'imaginer qu'ils sont partie prenante du film. Le paradoxe est donc bien, ici, celui d'une théâtralité qui n'a d'efficacité que dans la capacité des spectateurs à se croire eux-mêmes, par la forme d'apostrophe muette que leur adresse les regards-caméra de l'actrice, actants de la scène, alors même qu'ils sont placés dans le hors-champ de celle-ci et, plus précisément, en face de leur fantasme, à savoir celui de véritablement participer aux scènes qu'ils visionnent.

Dans la pornographie filmique tout est une question de point de vue — non pas seulement celui de la caméra, mais aussi celui du spectateur. Un certain nombre de catégories joue justement sur cette question du point de vue. Par exemple, le *POV* (*Point of view* ; il s'agit d'une fabrication technique²⁷⁵) est une pratique filmique dans laquelle l'acteur est lui-même détenteur de la caméra, comme si cette dernière était un prolongement de sa main, de son corps. Techniquement, le cadre de l'image est toujours fixe, proposant une vue en contre-plongée ou en plongée à partir de laquelle la caméra en mode subjectif donne au regardeur l'impression de se situer en position d'acteur ; on ne voit donc jamais le visage du hardeur. S'imaginer être à la place de l'homme qui

273 Godard avait utilisé à plusieurs reprises ce procédé, mais il avait été très critiqué, car le regard-caméra constitue une forme de rupture dans l'impression de réalité nécessaire à la fiction.

274 Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Ed. Gallimard, 1990, pp. 131-132.

275 Certaines catégories n'ont en effet de sens que par la caméra qui les filme, à l'instar notamment de la catégorie POV (point de vue) : dans cette pratique il s'agit de donner l'impression au spectateur qu'il est lui-même acteur de la scène par le biais d'un plan subjectif.

pénètre ou bien de celui auquel une femme est en train de faire une fellation constituée, ici, à l'instar des « techniques de repos actif²⁷⁶ » décrites par Mauss, une manière de pousser à l'extrême les principes simplistes de l'identification aux personnages, propre à l'engagement du spectateur dans toute fiction.

D'autres catégories quant à elles, démontrent à quel point les pornographes sont capables de détourner les caractéristiques de leur propre matériau, comme celle du *voyeur*. La figure du voyeur peut s'insérer de différentes manières dans le dispositif filmique. Par exemple, il peut s'agir d'un « personnage » qui est témoin d'un coït impliquant sa femme et un autre homme. Trouvant sa place dans la composition, le voyeur est un actant agissant en tant que tel : il fixe les corps en mouvement sans détourner son regard ; il est à la fois spectateur et acteur de la scène parce qu'il participe à la construction de la catégorie. À l'inverse, *le voyeur* peut être un observateur omniscient, voire « divin » : il regarde, mais ne peut être vu. Le spectateur semble donc positionné d'une façon presque similaire à celle du gardien dans sa *prison panoptique*²⁷⁷. Prenons un exemple : dans une vidéo, une femme entre dans une salle de bain pour y prendre une douche. À partir d'une caméra prétendument cachée dans un coin de la pièce, une vue d'ensemble montre la hardeuse qui se déshabille, se touche et va se doucher. Puis, alors qu'elle se masturbe sous la douche, le plan d'ensemble se resserre progressivement jusqu'à aboutir à un gros plan sur son sexe. Ici, la séquence animée d'images se construit de telle manière que nous avons le sentiment de commander la caméra et que le personnage féminin n'a pas conscience d'être filmé.

Citons encore, le charme des films pornos « vintage » placés abondamment sur les sites, et particulièrement appréciés des spectateurs ; le film américain *Never Stay Alone* (Kemal Horulu, 1984), déposé sur le site en 2010, a été vu

276 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, Ed. Puf, 2012, p. 385.

277 La prison panoptique ou *Panopticon*, inventée par le philosophe Anglais Bentham, est une architecture de forme cylindrique, à l'intérieur de laquelle une tour constitue l'unique point de surveillance ; le gardien peut voir tout autour de lui sans être vu. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Ed. Gallimard, 1975, p. 233.

6 123 531 fois par les spectateurs sur le site *Xhamster*²⁷⁸, le film *L'amour* (Marga Aulback et Jack Remy, 1984) a, quant à lui, été visionné 3 378 421 fois²⁷⁹. Véritables longs-métrages, d'une durée de plus d'une heure et trente minutes, et datant des années 1970 à 1980, ces films reflètent, à bien des égards, la « magie cinématographique » qui se manifestait encore durant l'âge d'or du cinéma pornographique, notamment par le biais d'un montage plus élaboré, un grain d'image typique de ces années, des corps ordinaires et encore pourvus de poils, des décors plus travaillés, et surtout un scénario qui invite le spectateur à suivre une histoire.

À partir de ces quelques exemples, nous pouvons remarquer que les réalisations diffusées sur les sites pornographiques ne sont pas toutes totalement dépourvues « de magie cinématographique » (d'effets ou de techniques cinématographiques). Toutefois, dans la plupart des catégories actuelles, la technique est volontairement peu développée — à l'instar du scénario — pour se polariser uniquement sur la mise en forme des corps, remettant alors en question, dans ces cas de figure, la pertinence de l'acteur et de cette « magie cinématographique ».

Le corps du hardeur : entre techniques du corps et fabrications techniques

Aujourd'hui, l'utilisation du terme « acteur » pour une grande partie des réalisations pornographiques est galvaudée, comme le démontrent les films *gonzo* et amateurs²⁸⁰ qui se caractérisent par un scénario peu étoffé. Il serait alors plus juste d'utiliser, dans ces cas, le terme « actant », c'est-à-dire l'homme qui agit dans le film au degré le plus primitif de la narration, et sans lequel, dans un cinéma ordinaire, la narration filmique n'aurait pas d'existence. Partant, le hardeur (tout comme la hardeuse) se distingue manifestement de l'*homo ludens*,

278 <https://fr.xhamster.com/videos/full-movie-never-stay-alone-1984-classic-vintage-324057>, consulté le 07/07/2018.

279 <https://fr.xhamster.com/videos/kay-parker-l-amour-1984-285439#mlrelated>, consulté le 07/07/2018.

280 A ce jour, le genre amateur est extrêmement recherché par les spectateurs. Ce genre plaît parce qu'il est plus proche de la réalité ; ici les hardeurs-euses sont des personnes ordinaires, et non pas des acteurs professionnels.

et donc du comédien qui joue un rôle au cinéma. Cependant, cette affirmation n'a de sens qu'en opposant le jeu du comédien, qui feint la réalisation, à l'acte sexuel explicite réalisé par les hardeuses et hardeurs, lequel se suffit à lui-même dans une pornographie dépourvue de narration. Comme l'explique Johan Huizinga, le jeu n'est pas matière, il est esprit, et en cela « *il dépasse les frontières de la vie physique*²⁸¹ » et du biologique ; en effet, on joue pour son plaisir, et « *jouer n'est pas faire au sens courant* » ; le jeu se distingue donc des actions de la vie courante. Sous cet aspect, le sexe, bien que faisant partie intégrante de l'activité amoureuse (et pas seulement) qui se joue entre êtres humains peut tout à fait prendre la forme d'un jeu. À l'inverse, dans le cinéma pornographique hétérosexuel (à l'exception toutefois du film amateur) les jeux de salives, les jeux de baisers, le « mélange des souffles²⁸² », lesquels constituent des techniques du corps, propres au plaisir sexuel (par ailleurs véritablement jouées dans les films du cinéma « classique »), sont évacuées au profit des mécanismes de pénétration du corps (fellation, pénétration vaginale et anale). De plus, les hardeurs et hardeuses cherchent continuellement à évacuer leur plaisir. Ces derniers ne jouent pas leur plaisir, ni même pour leur plaisir ; mais, en simulant ce plaisir, ils sont véritablement dans le jeu, même si ce dernier n'est pas toujours crédible (les acteurs de porno savent très rarement feinter). C'est que les mauvais films pornos sont des films sans histoire ou avec une histoire mal jouée ou un jeu acceptable, mais dans une mauvaise histoire. Bref, les professionnels du *hard* sont rarement des pros de la feinte et du jeu ; ils sont ce qu'ils sont : des êtres humains en rut.

Dans la pornographie, les possibilités narratives sont volontairement réduites pour préférer la monstration répétée et successive des actes sexuels. Les actants, en ce sens, ont pour seul objectif d'assurer physiquement plusieurs scènes de tournage, et exécutent, alors, essentiellement une performance physique. Agissant comme des robots sexuels, leurs corps apparaissent littéralement déshumanisés. Le gros plan lui-même participe de cette logique déshumanisante

281 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 19.

282 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, op. cit., p. 390.

et ne remplit plus sa fonction d'image-affection²⁸³. En se concentrant le plus souvent sur les chairs en mouvement, le gros plan modifie d'une certaine manière la représentation du corps qui est donné à voir. Il rend invisible, en effet, l'identité des individus, et donc leur reconnaissance. De ces corps, il ne résulte alors qu'une image fragmentée, dont l'identification n'est possible que par leur organe sexuel.

De plus, il convient de noter qu'actuellement, la caméra ne se concentre quasiment que sur le corps et le visage de la femme. Dans cette manière de filmer, le corps féminin se présente alors comme l'unique centre d'attractivité de la scène pornographique hétérosexuelle, et le visage de l'homme, quant à lui, est presque « invisible » — dans le champ comme dans le hors-champ du film²⁸⁴. Comme l'a noté Mathieu Trachman, « *les pornographes ne mettent pas seulement en images des fantasmes, ce sont des hommes qui mettent en scène des corps féminins*²⁸⁵ », et non l'inverse. Dans cette configuration, l'homme apparaît, de fait, comme une figure interchangeable dans le système pornographique hétérosexuel et s'impose, *de facto*, comme une entité abstraite. Notons, par ailleurs, qu'à l'inverse du spectacle ordinaire, l'acteur porno ne retire aucune gratitude du regard voyeur du spectateur de film pornographique.

En outre, bien qu'il participe activement à la scène, l'homme hétérosexuel est de plus en plus rarement une figure faisant partie du *star-system* X²⁸⁶, sauf si l'on considère le phénomène du « *gay for pay* » — ces hommes hétérosexuels qui tournent des scènes *hard* avec d'autres hommes pour l'argent²⁸⁷. Nonobstant cet

283 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Ed. De Minuit, Paris, 1983, p. 125.

284 Nous ne savons plus qui sont les hardeurs.

285 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique. Enquête sur la production des fantasmes*, Paris, Ed. La Découverte, 2013, p. 10.

286 Dans un entretien pour la revue *Les Inrocks* un pornographe explique justement que : « *Ça dépend des productions mais en moyenne, pour une scène de porno hétéro, un hardeur pro est payé 500 dollars quand une actrice, elle, touche au moins le double. Et c'est normal : dans une scène de porno hétéro, c'est la fille la star. Mais dans le porno gay, les mecs peuvent espérer gagner dix fois plus.* » ; <http://www.lesinrocks.com/2014/09/28/actualite/gay-for-pay-les-acteurs-heteros-du-porno-gay-11516749/>, consulté le 28/09/2016.

287 Sur ce sujet, voir l'article publié sur le site des *Inrocks*, disponible à l'adresse suivante : <http://www.lesinrocks.com/2014/09/28/actualite/gay-for-pay-les-acteurs-heteros-du-porno-gay-11516749/>

aspect, le hardeur est bien placé au second plan de la scène. Il s'agit, ici, d'une véritable évolution du positionnement du hardeur dans le système pornographique hétérosexuel : dans les années 1970-80, son corps était en effet extrêmement fétichisé. Ce changement peut s'expliquer notamment parce que les plus gros consommateurs sont davantage des hommes plutôt que des femmes²⁸⁸. Aujourd'hui, la forte déshumanisation de la figure masculine dans la pornographie hétérosexuelle tend, manifestement, à nier le corps des hardeurs. De fait, la hardeuse représente alors l'unique objet du désir. Le corps de l'homme, quant à lui, se rapproche d'un objet dont l'une des fonctions principales est de participer à la démonstration d'un plaisir féminin — lequel plaisir, comme nous l'avons déjà souligné, est le plus souvent simulé.

Remarquons également que, dans ses efforts, l'homme pénètre toujours mécaniquement sa partenaire, repoussant la jouissance tout en contorsionnant son corps pour rendre l'acte visible ; il s'agit, ici, d'une véritable technique du corps — c'est-à-dire « *des manières de savoir se servir de son corps*²⁸⁹ » —, à l'instar des procédés musculaires et mentaux qui permettent d'évacuer le plaisir. Les hardeurs ont en effet développé, pour les besoins de la performance, des « *techniques de rendement*²⁹⁰ », c'est-à-dire des manières « habiles » d'utiliser leur corps. Celles-ci, sous cet aspect, constituent une forme d'intelligence technique du corps, utile au métier de hardeur.

Par ailleurs, lorsqu'il arrive que l'actant éjacule trop rapidement, le réalisateur procède à une coupe franche, donnant l'impression que l'homme, surhumain, s'adonne au sexe pendant des heures ; une scène est donc coupée et un nouveau plan apparaît avec les mêmes personnes, mais dans une position différente. L'action se déroule sans que l'on puisse observer le déplacement des corps. Constituant une forme d'ellipse au sein du film, et conférant une certaine

288 D'après une enquête *IFOP* de 2014, 33% des hommes interrogés consomment de la pornographie sur les sites X au moins une fois par semaine, contre 6% pour les femmes ; 51 % des hommes interrogés consomment de la pornographie au moins une fois par mois, contre 16% pour les femmes. L'enquête est disponible à l'adresse suivante : https://www.ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/2603-1-annexe_file.pdf, consulté le 14/10/2017.

289 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation, op. cit.*, p. 366.

290 *Ibidem*, p. 378.

rythmique au temps diégétique, chaque plan permet des « rebondissements » visuels dans le temps de l'action. Sous cet aspect, le regard du spectateur est constamment sollicité, attiré par tropisme dans le fil des actions qui se répètent et se succèdent. Force est de reconnaître qu'il s'agit, ici, d'une véritable opération technique de montage ayant pour objectif de masquer la défaillance du hardeur.

La logique fantasmatique, à laquelle les acteurs sont assujettis, se conjugue parfois avec l'obligation d'assurer physiquement des scènes très longues, penser constamment à la lumière, etc. Ils ne peuvent, et à l'inverse du comédien professionnel, feindre leur réalisation. Aussi, la maîtrise psychique et physique du corps procède d'une fabrication de techniques et de moyens pour assurer une performance corporelle.

Dans son ouvrage sur *Le travail pornographique*, le sociologue Mathieu Trachman a effectué de nombreux entretiens avec les différents professionnels de la pornographie. Il souligne que les hardeurs sont usés par la mise en scène des fantasmes. Le caractère redondant des scènes, associé à des partenaires récurrents, provoque une certaine lassitude, rendant difficile leur érection²⁹¹. Or l'érection est l'élément primordial qui détermine un bon performeur : celle-ci est un véritable indicateur — au sens d'une capacité à maintenir une excitation quasi constante — de la virilité du hardeur, qui renvoie, par ailleurs à l'image de l'être hors norme qu'il est censé incarner. C'est pourquoi les hardeurs ont dû non seulement fabriquer des techniques pour assurer leur performance, à l'instar des sportifs, comme des procédés de concentration mentale (penser à une femme excitante durant l'acte, s'exciter mutuellement avec le ou la partenaire avant de passer à l'« action » ou encore se masturber avant une scène afin de faire baisser la tension musculaire et le stress), mais encore, de manière plus dramatique, faire l'utilisation de procédés médicaux pour éviter la panne (prendre des médicaments ou encore s'injecter des substances dans la verge).

Certains actes sexuels possèdent eux-mêmes des savoirs particuliers de mise

291 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, op. cit., p.164.

en condition du corps. Par exemple, la double sodomie ou le *fist-fucking* nécessitent une dilation des organes avant la pénétration afin de ne pas entraîner de complications physiques (rupture du sphincter anal, de l'ampoule rectale, incontinence, etc.). Dans son ouvrage *Hard*, Raffaëla Anderson rappelle que ce type de complications physiques se manifestent surtout chez les hardeuses (ajoutons également les hardeurs homosexuels) inexpérimentées :

Prenez une fille sans expérience, ne parlant pas la langue, loin de chez elle, dormant à l'hôtel ou sur le tournage : faites-lui faire une double pénétration, un fist vaginal, agrémenté d'un fist anal, parfois les deux en même temps, une main dans le cul, parfois deux. Tu récoltes une fille en larmes, qui pisse le sang à cause des lésions, et qui généralement se chie dessus parce que personne ne lui explique qu'il faut faire un lavement.²⁹²

La mise en scène des fantasmes, sous ces aspects, constitue une véritable prise de risque pour les acteurs et actrices. Alors que ces fabrications techniques (lavement, dilatation des organes, etc.) demeurent invisibles au regard du spectateur, elles apparaissent, néanmoins, nécessaires à la réalisation des scènes.

Du banal au spectaculaire

Depuis l'apparition de la prostitution, en passant par la littérature clandestine, jusqu'au cinéma porno et sa présence sur Internet, et plus particulièrement sous format vidéo — pour ne parler plus que de ce format aujourd'hui, tant il inonde le marché du X — la pornographie hétérosexuelle a évolué vers une nouvelle mise en scène du sexe, dans laquelle il ne s'agit plus uniquement de créer du spectacle avec du sexe, mais bien de représenter du sexe spectaculaire. Ainsi, en passant de la représentation d'une sexualité devenue banale (fellation, sodomie, etc.) à la monstration de corps grotesques, voire baroques (*giant cock*, *giant clit*, *rosbutt*, etc.) les réalisateurs provoquent un trouble dans le genre X, notamment à travers la mise en forme de corps exhibés comme des monstres, des êtres hors-normes ; lesquels, de surcroît, sont donnés à voir comme de véritables objets de

292 Raffaëla Anderson, *Hard*, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 2001, p. 106.

curiosité, fascinant le spectateur par leur caractère exceptionnel. Oscillant entre le plaisir et la violence, le pathologique et le *freak-show*, ces figures témoignent de l'originalité dont font preuve les pornographes pour attirer les spectateurs. Cette particularité de la pornographie contemporaine doit aussi être examinée eu égard à la demande des spectateurs ; cette demande étant particulièrement forte (notamment en termes de fantasmes et de personnes), que l'offre des sites pour satisfaire les spectateurs se diversifie à l'aune de cette demande ; rappelons, à ce titre, les 50 000 catégories disponibles sur le site *XHamster*.

Il y a donc les pratiques banalisées comme la *fellation* ou la *sodomie* qui, au-delà de leur exposition à l'écran ou sur une paroi, ou une toile, et de leurs récits de fiction oraux ou écrits, ont toujours existé. Le film pornographique, quant à lui, supprime de façon évidente tout discours sur l'originalité ou le caractère transgressif de la sodomie (la sodomie, par ailleurs, est une pratique tout à fait banalisée sur les sites X), mais encore de la fellation, puisqu'il va bien au-delà de ces simples représentations sexuelles. En effet, de la *sodomie* à la *double sodomie* ou encore de la *fellation* à la *gorge profonde*, les pornographes ne cessent de manifester davantage d'imagination dans les performances, les exploits que doivent produire les hardeurs et hardeuses. Des exploits s'exerçant notamment dans les contorsions physiques inimaginables d'un corps pénétré par plusieurs membres mâles.

Double ou triple pénétration : quoi qu'il en soit, dans ces pratiques, les hardeur-euses sont aussi des « gymnastes ». Entre les jambes et les sexes qui s'entrecroisent et s'entremêlent, une femme est au milieu d'un amas de corps d'hommes en mouvement. Un en dessous, un sur le dos puis un derrière et encore un devant, tendant son sexe pour une fellation. Cette figure, incontestablement, se manifeste aussi bien dans des prouesses physiques que visuelles. Si les acteurs ont bien du mal à tenir un rythme effréné dans leurs positions respectives, le spectateur doit lui aussi faire un effort pour ne pas se perdre, visuellement, dans le fil des actions. Si cela est vrai lorsque l'image se décline dans un plan d'ensemble, à l'inverse quand la caméra circule à proximité des corps, celle-ci peine à se glisser dans les ouvertures qui s'offrent à elle, si bien qu'une action est cadrée pendant un laps de temps assez long ; le spectateur peut alors jouir

d'un plan très rapproché tout en étant au plus près des nombreux sexes dans leurs va-et-vient. Entre torsions du regard et torsions du corps, dans cette figure de chairs alambiquées, les multiples cris se mêlent encore aux corps en mouvement, laissant parfois perplexe quant au « plaisir » de l'actrice dont l'expression faciale ne correspond, bien souvent, pas ou très peu aux gémissements qu'elle simule.

Aujourd'hui, la pornographie se signale par un goût de l'excès qui se manifeste dans la majorité de ses catégories. La pornographie présente donc sa réalité. Il en est ainsi du *gang-bang*²⁹³, un dispositif dont la singularité consiste en ce qu'un homme ou une femme soit dominé en étant pénétré à tour de rôle par au moins quatre hommes. Par ailleurs, selon Antonio Dominguez Leiva :

*Le cinéma porno exalte le « gang-bang », inspiré des sub-cultures des motards californiens, à partir du classique Behind the Green Door [Artie Mitchell, 1973], où Marilyn Chambers se donne à une multitude de corps anonymes dans une extase psychédélique*²⁹⁴.

Notons, toutefois, que si la violence, dans cette performance, peut paraître physique, elle le devient surtout progressivement dans son objectivation, c'est-à-dire sa concrétisation en tant que réalité, en donnant l'impression qu'un corps n'est ni plus ni moins qu'un trou qu'on « baise » et sur ou dans lequel on « se vide » de son sperme. En effet, après la pénétration, vient le moment de la jouissance, ou plus précisément de l'éjaculation. Le visage et le corps sont recouverts de liquide séminal (répondant à la pratique *bukkake*), avec lequel on joue ou on se délecte.

Le *bukkake* — qui signifie « éclabousser d'eau » — est une pratique sexuelle consistant à ce que le visage soit recouvert de sperme. Elle trouve son origine au

293 Cette figure a fait l'objet de plusieurs championnats du monde. L'un d'eux s'est notamment déroulé en Pologne le 16 octobre 2004, au cours duquel l'actrice américaine Lisa Sparks s'est faite pénétrer par neuf cent dix-neuf hommes au cours d'une même journée.

294 Antonio Dominguez Leiva, « De l'orgie à la partouse. L'amour à plusieurs, de la fin-de-siècle aux "sixties" », in *Ecrire, traduire et représenter la fête*, Ed. Université de Valence, 2001, p. 371.

Japon suite à l'interdiction de filmer ou de photographier — même dans un film porno — la pilosité et les organes génitaux, considérés comme obscènes par la législation japonaise²⁹⁵. Actuellement, la pratique *bukkake* s'hybride avec une autre catégorie, le *gokkun* (qui signifie avaler). Dans ces deux performances sexuelles filmées, il s'agit d'éjaculer sur le visage d'une personne²⁹⁶.

*La scatophilie*²⁹⁷ va, elle aussi, dans ce sens : celui de la délectation. J'insiste sur le terme « *scatophilie* », lequel me semble plus approprié que « *scatologie* » — bien que les deux mots fassent fréquemment l'objet d'un amalgame. La scatologie — du grec *skôr* (excrément) et *logos* (parole) — se distingue de la scatophilie : elle consiste en l'élaboration d'un discours sur l'urine ou la matière fécale. Si la scatologie désigne donc des écrits ou des propos sur les excréments, la scatophilie définit, elle, une forme d'amour pour ces choses — et, à ce titre, peut impliquer un désir de s'en barbouiller le corps et/ou de l'ingérer. Ainsi, s'il y a discours dans la scatologie, celui-ci se situe bien au-delà des propos grossiers ou des blagues « pipi-caca », dans une réflexion sur le plaisir sexuel que suscite cette pratique. À la question, « est-ce que manger et se recouvrir de déjections provoque une excitation sexuelle ? », laissons les consommateurs y répondre —

295 L'Article 21 de la Constitution japonaise prévoit et garantit la liberté d'expression et interdit la censure ; toutefois, lorsque cela paraît nécessaire, notamment lorsqu'il s'agit de représentations obscènes, cette garantie tombe sous le coup de l'article 175 du Code Pénal japonais. Depuis les années 1990, cette restriction fait l'objet d'une exception, notamment lorsqu'il s'agit d'image ayant un caractère artistique. Dans *Nudité et Pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Hans Peter Duerr, rappelle, à propos de l'œuvre « La toilette du matin » peinte par l'artiste Japonais Seiki Kuroda en 1893, que ce qui avait choqué et fait interdire son exposition au Japon, c'était en particulier les poils du pubis que l'on pouvait voir en reflet dans le miroir face auquel une femme nue, représentée de dos, se contemplait ; Hans Peter Duerr, *Nudité et Pudeur. Le mythe du processus de civilisation, op. cit.*, p. 111.

296 Bien que Frédéric Joignot confonde les deux pratiques dans son ouvrage *Gang bang*, et se trompe donc en donnant plusieurs exemples de scènes prétendument *bukkake* dans lesquelles les filles avalent du sperme en grande quantité... avec des mots chocs pour en témoigner, comme, par exemple « tout est avalé », les deux catégories se distinguent bien en ce que, dans le *bukkake*, la personne n'avale pas le sperme. Par ailleurs, les origines du *bukkake* ne remontent pas à une tradition ancestrale japonaise, dans laquelle une femme serait punie par l'ensemble de la communauté mâle pour faute d'adultère. Selon Frédéric Joignot, la punition consisterait à ce que chaque homme éjacule sur le visage de la fautive. Or, aucune source fiable ne permet, à ce jour, de lier cette pratique à une tradition ; l'hypothèse la plus pertinente serait alors celle d'une invention de cette pratique par l'industrie pornographique à des fins commerciales et publicitaires. Frédéric Joignot, *Gang-bang*, Paris, Ed. Seuil, 2007, pp. 76-77.

297 Cette pratique n'est pas répertoriée sur les sites internet qui comprennent un ensemble de catégories ; mais des sites spécialisés et payants permettent aux amateurs d'accéder à des vidéos à contenu scatophile.

quand bien même nous sommes forcés d'admettre que l'application sur le corps, l'ingestion et la digestion de ces substances peu ragoûtantes sont, évidemment, choquantes dans l'acception commune, notamment parce qu'elles sont malodorantes et proviennent du corps. Par ailleurs, Georges Bataille, dans son ouvrage sur *l'Érotisme*, écrit que :

*Si la beauté, dont l'achèvement rejette l'animalité, est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure animale. Elle est désirée pour la salir. Non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner*²⁹⁸.

Et Bataille, de poursuivre en affirmant « *que l'essence même de l'érotisme est la souillure* »²⁹⁹. La beauté du corps y est érotisée, tout comme les fluides sexuels : sperme, salive, sueur, urine, etc., et jusqu'aux matières les plus dégoûtantes — vomi, merde, sang... — lesquelles sont transformées par le corps et, de ce fait, érotisées.

Dans son ouvrage *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, Alain Fleischer postule, quant à lui, que la sodomie entre hommes n'aurait rien de pornographique, mais que cette pratique relèverait plutôt de la scatophilie, et ce, même lorsqu'un homme s'enfoncerait un gode dans l'anus³⁰⁰. À l'inverse, qu'une femme se fasse du bien, en solitaire ou à deux, en pratiquant la sodomie, cela n'aurait rien de scatophile : il s'agirait d'une véritable image pornographique. Par ailleurs, l'auteur qui affirme qu'« *on ne peut être homosexuel que dans la sexualité* »³⁰¹, et, en tant que tel, on ne peut être animé, aussi bien dans l'affect que dans le sentimental, que par la recherche du plaisir³⁰² ne manque pas de frapper. En outre, nous pouvons nous demander si l'écrivain méconnaît que la scatophilie entre hétérosexuels est aussi une pratique filmée

298 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Ed. De Minuit, 1957, p. 160.

299 *Ibidem*, p. 161.

300 Alain Fleischer, *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, Paris, Ed. La Musardine, 2000, p. 73.

301 *Ibidem.*, p. 73.

302 *Ibid.*, p. 73.

par les pornographes et relève bien, dans ce cas, d'une mise en forme des corps dans un style pornographique.

De même que la sodomie, l'acte solitaire qui consiste à s'introduire un objet dans l'anus ne possède pas nécessairement un caractère scatophile dans la mesure où la scatophilie correspond à un comportement sexuel impliquant une attirance pour les excréments. Notons d'ailleurs que, dans le système pornographique, la sodomie est usuellement précédée d'un lavement justement pour éviter les « accidents ». La scatophilie ne concerne pas uniquement la matière fécale, mais aussi l'urine³⁰³. Partant de ce constat, l'acte de pénétrer un vagin ou même de faire un cunnilingus pourrait tout à fait être considéré comme une pratique scatophile ; mais dans ce cas, cela paraîtrait encore plus grotesque, car nous serions alors tous nés d'un plaisir scatophile.

Quoi qu'il en soit, l'« amour » et « la gourmandise » pour ce qui provient du corps, de son intérieur, ne font qu'attester ou confirmer l'idée que les pornographes sont désireux de montrer ce qui se passe au-delà de la chair, au plus profond du corps, jusqu'à toucher, voire manipuler ce qu'il cache. C'est dans cette logique que le *fist-fucking* (pénétrer avec le poing) ou *fisting* s'inscrit. Il ne s'agit plus alors d'une simple masturbation avec le doigt, mais d'enfoncer le poing, voire l'avant-bras, dans le vagin ou le rectum, jusqu'aux confins du corps, dans ses « entrailles ».

Cette pratique sexuelle est extrêmement controversée, car elle nécessite une préparation de l'orifice à pénétrer, jusqu'à sa dilatation, en intervenant manuellement ou instrumentalement afin d'augmenter son calibre. Si la dilatation n'est pas correctement effectuée, elle peut entraîner des blessures sérieuses. Cette pratique, loin d'être l'apanage des pornographes, est le fait d'une communauté d'adeptes ; on trouve en France des établissements spécialisés, à l'instar de « La Fistinière » dans le département du Cher³⁰⁴.

303 Dans ce cas on parle d'ondinisme.

304 Voir le site de la fistinière à l'adresse suivante : <http://lafistiniere.com/pages/index.html>



Avec la naissance des études sur l'anormal dans les années 1970, l'anormalité a été envisagée comme une autre normalité par Canguilhem et Foucault, faisant ainsi s'évanouir la figure du monstre. Actuellement, la cyberpornographie, à l'inverse, réactualise le monstre par le spectaculaire des corps qu'elle donne à voir. Dans *Le normal et le pathologique*, Georges Canguilhem se demande comment on peut cerner le normal. À cela, le philosophe répond : « *de manière quantitative, c'est-à-dire par l'excès ou l'insuffisance* »³⁰⁵, et ajoute toutefois aussitôt que « *l'anormal n'est pas ce qui n'est pas normal, mais ce qui est un autre normal* »³⁰⁶. Si nous transposons cette idée dans le contexte pornographique, il semblerait alors que le genre pornographique ne présente rien d'anormal, car c'est bien l'excès qui définit le mieux ce type de cinéma, tant ses réalisateurs — amateurs ou professionnels — démontrent une appétence prononcée pour montrer toujours plus de spectaculaire.

Internet recèle un ensemble de catégories dont la terminologie renvoie au monstrueux (73 catégories représentant ce genre sont répertoriées sur le site *XHamster*³⁰⁷ et 20 sur le site *XVideos*³⁰⁸) : *monster futanari* (sexe monstrueux d'hermaphrodite), *monster clit* (clitoris monstrueux), *monster cock* (bite monstrueuse ; 40 554 vidéos disponibles sur le sites *XVideos*³⁰⁹), *monster fucking machine* (machine à baiser monstrueuse), *Monster rosbutt* (prolapsus monstrueux), *monster 3D* (film d'animation présentant des monstres qui

305 Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Ed. Quadrige, 2013, p. 177.

306 *Ibidem*, p. 177.

307 Voir sur le site : <https://fr.xhamster.com/categories-m>, consulté le 11/12/2018.

308 Voir sur le site : <https://www.xvideos.com>, consulté le 11/12/2018.

309 Voir sur le site : <https://www.xvideos.com/?k=monster%20cock&top>, consulté le 11/12/2018.

s'accouplent avec des humaines), etc. Dans ces figures, il s'agit surtout de montrer le caractère hors-norme des corps, qui relève parfois d'une fabrication technique, à l'instar du trucage. De fait, mise à part l'utilisation du gros plan, la technicité cinématographique est peu développée. Aussi, dans ces cas de figure, le seul effet produit et recherché par le spectateur est donc le spectaculaire.

Cette recherche du spectaculaire se manifeste dans une pratique des plus insolites : la *fucking machine*. Celle-ci remplace la virilité masculine par une technologie qui modifie manifestement le plaisir solitaire et contribue, d'une certaine manière, à accentuer davantage la déshumanisation des corps et l'imagerie pornographique elle-même. Ici, il ne s'agit plus de s'introduire manuellement un objet dans l'anus ou le vagin, mais d'actionner une machine qui reproduit le mouvement de va-et-vient du pénis. Par ailleurs, Marie-Anne Paveau, dans son ouvrage *Le discours pornographique*, affirme que la machine à baiser [...] est un élément important de la technopornographie en ligne, mais aussi hors ligne, dans le quotidien de tout un chacun, des grandes métropoles aux villages ruraux les plus reculés.³¹⁰

Si cette affirmation, littéralement exagérée (il est en effet peu probable que n'importe qui, sans distinction, possède une machine à baiser chez soi), témoigne d'une pratique individuelle effectivement hors du milieu X, cette machine est surtout le « jouet » des pornographes et des *hardeurs* et *hardeuses* depuis quelques années. Cela se vérifie plus particulièrement par une nouvelle mise en forme du corps de la femme dans la pornographie filmique, dans laquelle la machine à baiser s'hybride avec la pratique du *squirting*³¹¹. Ici, il s'agit de montrer ce qu'est une femme fontaine, mais aussi d'exagérer cette caractéristique, en faisant jaillir, abondamment, de l'eau provenant du vagin. En réalité, un très faible pourcentage de femmes peut produire jusqu'à cent millilitres de sécrétion. Mais dans la pornographie, il faut que cette caractéristique soit impressionnante ; c'est pourquoi de l'eau est préalablement

310 Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, Ed. La Musardine, 2014, p. 274.

311 Terme traduisible par « gicler ».

injectée dans le vagin pour nous faire croire que la femme « éjacule » à profusion.

Certains sites Internet affichent clairement le caractère monstrueux des corps qu'ils donnent à voir. Par exemple, le site Internet *Freaksofcock* exhibe des hommes qui possèdent des sexes mesurant plus de 30 centimètres³¹², sur lesquels des femmes peinent à chevaucher, quand elles ne simulent pas leur « plaisir » ou n'essaient pas en vain de faire une fellation sur un sexe dont la circonférence est tellement démesurée qu'elles ne parviennent pas à engloutir le gland. Finalement, c'est par un écoulement de sperme, trop abondant pour paraître réaliste, que la femme se retrouve littéralement recouverte, à tel point que son visage devient méconnaissable ; et il s'agit bien du but recherché.

Entre *monster cock* et *giant cock* s'imisce encore une autre catégorie tout aussi curieuse et étonnante : celle de la *Futanaria*. Cette figure, à l'origine issue des mangas pornographiques japonais, a été réappropriée par les pornographes. Si la *Futanaria* n'a pas perdu son caractère fantaisiste, en présentant des femmes habillées en tenue d'écolière (véritable fantasme japonais) et hermaphrodites qui possèdent de longs et gros phallus (ne mesurant pas loin d'un mètre), la représentation qui est donnée à voir est un véritable leurre. Il ne s'agit pas ici d'organes, mais de prothèses attachées à une ceinture. Seules ou à plusieurs, les *futanaria* exhibent leur immense sexe — qui constitue une sorte de handicap avec lequel elles ne peuvent parvenir à aucune forme de performance corporelle, si ce n'est se masturber puis éjaculer sur leur(s) partenaire(s) de manière extraordinaire. Nous ne sommes donc plus, ici, dans la simple représentation du spectacle du sexe, mais bien dans la monstration du sexe spectaculaire. Véritable fabrication bénigne³¹³, au sens d'Erving Goffman, cette représentation ne cache pas ce qu'elle recèle : son trucage. Toutefois, dans ces catégories, on retiendra « qu'à sexe monstrueux » correspond une « éjaculation sensationnelle ».

312 *Monster cock* ou *giant cock* ; ici il s'agit en réalité de godes.

313 Une fabrication bénigne correspond, au sens d'Erving Goffman, à une duperie inoffensive, sans conséquence morale sur les individus, comme peut l'être l'exemple du trucage que nous citons. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. De Minuit, 1991, p. 112.

Allant toujours plus loin dans le *show*, une vidéo postée sur le site *Redtube* exhibe une femme dotée d'un clitoris géant³¹⁴, dont la structure pend du vagin et avec lequel elle joue pour, finalement, en faire ressortir un micro pénis atrophié, révélant alors son hermaphrodisme — phénomène d'intersexuation ou ambiguïté sexuelle. Le caméraman, lui-même surpris, s'exclame par un « Jesus Christ ! »

La présence de l'hermaphrodisme dans la pornographie soulève un certain nombre de questions quant au désir de voir et de montrer ce type de sexe. Dans son ouvrage *Le discours pornographique*, Marie-Anne Paveau formule une proposition qui peut sembler offrir des clés pour appréhender le cas particulier de cette représentation. En s'appuyant sur des blogs de *pornstars* transgenres ou transsexuelles, l'auteure explique que le fait, pour ces personnes, de pouvoir travailler dans le porno leur a permis de retrouver confiance en elles, révélant ainsi un effet bénéfique de la pratique à un niveau individuel³¹⁵. Cette affirmation doit, toutefois, être nuancée, parce que ces *pornstars* transsexuelles sont parfois présentées comme des monstres dans le but d'assouvir une curiosité pour le hors-norme. Comme l'explique Robert Bogdan, dans son article sur *Le commerce des monstres*, le terme, lui-même, de monstre n'est pas un « *trait personnel* » ni « *une caractéristique physique* », mais bien « *une manière de penser les êtres, une façon de les mettre en scène — c'est un état d'esprit et un ensemble de pratiques*³¹⁶ ». Sous cet aspect, le monstre est une véritable construction sociale, ou plus précisément une manière d'élaborer un regard sur les personnes. Erving Goffman lui-même à travers la notion de « stigmaté » souligne cette forme d'élaboration du regard :

Le mot de stigmaté revient donc à désigner un attribut qui jette un discrédit profond. [...] Tous les attributs ne sont pas en cause, mais ceux-

314 Représentation du *giant clit*.

315 Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, *op. cit.*, p. 254.

316 Robert Bogdan, « Le commerce du monstre », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 104, septembre 1994, pp. 34-46.

*là seuls qui détonnent par rapport au stéréotype que nous avons quant à ce que devrait être une sorte d'individus.*³¹⁷

Relier ce regard à ce qui nous attire dans la pornographie n'est pas un non-sens ; comme l'affirme Pierre Ancet :

*La vision du monstre est l'inverse d'une contemplation. Elle est la recherche d'une excitation, d'une sensation forte comme dans nos parcs d'attractions actuels. On peut comparer la sensation physique liée au corps difforme à l'attirance produite par un corps nu*³¹⁸.

Il ne faut donc pas négliger, dans la compréhension de la pornographie, la manière dont ses représentations sont construites et comment celles-ci agissent sur les spectateurs, ce que recherchent ces derniers, ainsi que leur part de responsabilité lorsqu'ils engagent leur corps dans l'activité spectaculaire ; en regardant de telles images, ils acceptent que des corps soient techniquement manipulés ; le plaisir qui en résulte n'est donc pas positif, au sens esthétique, mais coupable.

Une autre catégorie pour le moins mystérieuse, qui trouve son origine dans un bijou d'anus ou jouet sexuel, le *rosebud* (petit bouton de rose), inventé par Julian Snelling en 1996 lors de performances artistiques et érotiques, a fait l'objet d'une réappropriation et, plus particulièrement, d'un détournement de la part de pornographes amateurs : il s'agit de la pratique *rosebutt* (cul rose). Si le terme « *rosebud* », quant à lui, nous rappelle un mystère bien connu travaillant les personnages du film *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, il en est tout autrement du *rosebutt*, autour duquel le mystère est très vite levé. En effet, dans ce type de séquence, il s'agit principalement de rendre visible un prolapsus³¹⁹ rectal ou vaginal, c'est-à-dire une descente d'organe — donc une pathologie —

317 Erving Goffman, *Stigmates. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Ed. De Minuit, 1975, p. 13.

318 Pierre Ancet, *Phénoménologie du corps monstrueux*, Paris, Ed. Puf, 2006, p. 51.

319 Il s'agit d'une anomalie génitale qui correspond à une descente des organes ; les organes s'extériorisent physiquement et deviennent visibles en dépassant l'orifice vulvaire ou anal.

avec laquelle les personnes jouent, seules ou à plusieurs, en se le frottant. Aussi, face à cette figure et au choix terminologique qui a été opéré pour la désigner, il est difficile de ne pas y voir une référence à la métaphore du glissement, renvoyant à la luge sur laquelle est inscrit le mot « *Rosebud* » dans *Citizen Kane*³²⁰.

Cette recherche du fascinant, nous la retrouvons encore dans une position sexuelle inventée par un réalisateur du cinéma traditionnel. En effet, en 2008, l'auteur Olly Blackburn a réalisé un film mettant en scène une pratique sexuelle fictive : le *donkey punch* (coup mortel). Cette pratique, qui donne son nom au film, fait actuellement l'objet d'une réappropriation par des pornographes amateurs. Le *donkey punch* consiste, au moment de l'orgasme, à donner un coup de poing derrière la tête de la personne qui est en train de se faire sodomiser — le coup porté ayant pour objectif d'entraîner la rétractation de l'anus et partant, d'augmenter le plaisir ressenti lors de la jouissance. D'une violence inouïe, cette pratique, à l'origine issue d'une fiction, semble donc avoir été dépassée par la réalité. La réappropriation de cet acte par les pornographes démontre que ces derniers s'inspirent, entre autres, du cinéma traditionnel pour renouveler leur répertoire sexuel.

320 Orson Welles, *Citizen Kane*, 1946.

Conclusion de partie

Au terme de cette partie, nous pouvons affirmer que depuis son invention en 1895, le film pornographique s'est développé consubstantiellement à l'évolution de la sensibilité des individus. En effet, dès son apparition, le film primitif, lui-même, fait déjà l'objet d'une domestication par des collectionneurs privés, et démontre, sous cet aspect, la demande (très réduite) qui s'opère auprès d'une partie de la société des années 1900 aux années 1930 — rappelons-nous qu'à cette époque peu d'individus ont accès à ce type de productions, notamment parce qu'elles sont généralement diffusées dans des maisons closes ou lors de soirées secrètes organisées par des forains.

Plusieurs décennies après, et conséquemment à la libération des mœurs, les pouvoirs publics légalisent la pornographie ; mais, une grande partie de la société n'étant, en réalité, pas tout à fait prête à se libérer des tabous, le film est alors relégué dans des salles spécialisées (première canalisation de l'expérience du film pornographique). De ce point de vue, la loi de finances de 1975, dite loi X, apparaît, *a posteriori*, moins comme une décision arbitraire prise par les pouvoirs publics que l'expression formulée par une société relativement divisée sur la question de la représentation de la sexualité à l'écran — notons que la pornographie n'est pas interdite par l'État, mais que celui-ci l'appréhende avec une relative tolérance. De plus, bien que le nombre d'entrées réalisées par les films, comme nous l'avons déjà souligné, durant l'année 1975, sont particulièrement élevés, et confirment une forte demande de la part des spectateurs, pour autant, ils ne sont pas représentatifs de la société prise dans son ensemble : 67 % des individus, dans le cadre d'un sondage réalisé en 1976, s'opposent à la pornographie et à l'érotisme au cinéma³²¹.

Toutefois, cela va progressivement s'inverser, notamment avec l'arrivée du film dans l'espace domestique (télévision, *VHS*, *DVD* et Internet). La domestication du film, par les spectateurs, confirme l'idée selon laquelle la

321 Déjà cité : Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, op. cit., p. 192.

réussite de la pornographie dépend essentiellement du spectateur. En effet, dès les années 1990 ce dernier s'approprié et contrôle littéralement le marché du film. La maîtrise de la vidéo, par les spectateurs, entraîne une expansion de la pornographie amateur — laquelle, actuellement, représente 70 % du marché du film pornographique —, et l'arrivée d'Internet dans les foyers a engendré la constitution de réseaux d'amateurs, dont les organisateurs, soulignons-le, sont, eu égard à une offre exponentielle, littéralement dépendants de leurs utilisateurs ; ce que les avis des spectateurs attestent plus particulièrement, puisque leurs propositions d'amélioration fonctionnelle des sites sont systématiquement prises en compte. Chacune de ces étapes démontre que les spectateurs ont joué et continuent de jouer un véritable rôle dans l'évolution de l'industrie du film pornographique ; ce qui se traduit aussi par la mise en scène des fantasmes du spectateur, auxquels les pornographes amateurs et professionnels demeurent soumis. Remarquons, de fait, que l'escalade des pratiques, plus particulièrement décriée par Michela Marzano, dépend moins des pornographes que des spectateurs qui en font la demande.

In fine, la domestication du film pornographique, par les spectateurs, et la constitution de réseaux d'amateurs contribuent à l'élaboration de la pornographie comme une technique du corps. Celle-ci combinant à la fois le corps des acteurs de porno, un savoir-faire technique (le film, la vidéo, la technique cinématographique) et le corps du spectateur, lequel en se rendant sensible à ce qui se passe à l'écran, utilise son propre corps pour en retirer un plaisir sexuel.

Partie 2.

Le glissement pornographique dans le spectacle cinématographique courant : vers une pornographie de qualité

Introduction partie 2

Nous avons vu dans la première partie de notre thèse que la demande, l'appivoisement et le contrôle, par les spectateurs, des contenus pornographiques dans l'espace domestique, dès les années 1990, ont contribué à la normalisation de la pornographie. L'apparition de scènes de sexe explicite dans le cinéma ordinaire, notamment le cinéma d'auteur, depuis la fin des années 1990, est un effet de ce phénomène de normalisation de la pornographie. Mais, la démarche des auteurs du cinéma de fiction constitue surtout une évolution du film pornographique, qui modifie, *de facto*, sa consommation, et donc la position traditionnelle du spectateur. Sous cet aspect, le spectacle du sexe comme geste artistique représente une nouvelle technique du corps. Celle-ci, en se distinguant de la pornographie *stricto sensu* et de l'érotisme, engage le corps du spectateur d'une manière innovante — « *au sens d'introduire du nouveau dans quelque chose qui a un caractère bien établi*³²² » qui, eu égard à la pornographie traditionnelle, est indiscutable. En exploitant l'imagerie pornographique, les auteurs démontrent qu'ils observent le système pornographique et qu'ils le maîtrisent en vue de se le réapproprier (cela est tout à fait assumé chez Gaspar Noé et Lars Von Trier). Il s'agit aussi, pour eux, de montrer la réalité telle qu'elle est dans le quotidien d'une partie de la société (comme dans le film *L'inconnu du Lac* d'Alain Guiraudie ou le film *Ken Park* de Larry Clark). En ce sens, la reproductibilité technique et visuelle de la pornographie constitue un phénomène à la fois sociétal et artistique. Sous cet aspect, il ne s'agit pas seulement de montrer du sexe pour du sexe, mais bien d'intégrer cette activité dans la diégèse des films pour, justement, porter un regard sur notre société et en même temps proposer une représentation des corps sous un nouvel angle — ces auteurs étant en effet moins intéressés par la présentation de performances physiques (la pornographie) que par la capacité du corps à produire des formes non discursives de pensées (*art-performance*). De fait, la pornographie s'appréhende, ici, comme un moyen de transgression artistique.

322 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Ed. Puf, 1990, p. 934

Chapitre 1. Généralisation

[...] L'âge d'or de *Buñuel*, *Le dernier Tango à Paris* ou *La Luna de Bertolucci*, *L'Empire des sens* d'*Oshima*, *Le Marchand des quatre-saisons* de *Fassbinder*, *La Grande Bouffe* de *Ferreri*..., sans même parler de la production underground des années 1960-1970 (*Flesh* puis *Trash* de *Paul Morrissey*), autant de produits cinématographiques hautement « défricheurs » du passage du « X » de la sphère interlope à celle du grand public [...].³²³

Ce passage issu de l'ouvrage *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* de l'historien de l'art Paul Ardenne nous rappelle que la présence du sexe dans le cinéma ordinaire n'est pas un fait qui date de la fin des années 1990. Toutefois, gardons-nous bien d'appréhender ces différents types de réalisations à l'aune de notre propre contemporanéité. Durant les années 1960-1980, la société connaissait la libération sexuelle, l'émergence du cinéma pornographique ; surtout les individus étaient en demande d'informations en matière d'éducation sexuelle. Les thèmes abordés dans le cinéma reflétaient alors un état d'esprit singulier ; ce que les films de Godard ou d'Oshima traduisent bien, par exemple. Chez ces deux auteurs, le sexe y est abordé de manière politique, notamment par le truchement de la liberté, du désir, de la luxure, du quotidien, de la société de consommation, de la censure, etc. Si ces thématiques peuvent être approchées par les auteurs du cinéma courant, pour autant leur traitement ne participe pas d'une démarche politique ; les auteurs n'interrogent pas la pornographie, ne cherchent pas à détourner la censure, mais se réapproprient les images et le corps sexuel. Par ailleurs, la parole sur le sexe s'est elle-même accentuée par rapport aux années 1970. Et, actuellement, le sexe est « omniprésent », et les nouvelles technologies, à l'instar d'internet, facilitent les démarches personnelles pour acquérir un savoir sexuel. Depuis 2001 et son inscription dans le Code de l'éducation, l'éducation sexuelle constitue une obligation légale³²⁴ ; cette

323 Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, op. cit., p. 249.

324 Maryse Jaspard, *Sociologie des comportements sexuels*, op. cit., p. 54.

pédagogie a, entre autres, pour objectif d'aider les jeunes à appréhender les images pornographiques avec un regard critique.

1.1. Normalisation pornographique et spectacle cinématographique

Symptômes

La libération de la parole sur le sexe est étroitement liée au fait de rendre transparent ce qui relève normalement de l'intimité sexuelle. Aussi, bien qu'il n'existe pas véritablement de définition établie de la notion d'intimité sexuelle, nous lui concédons, néanmoins, collectivement l'idée qu'elle renferme : c'est dans la vie privée, la vie conjugale, amoureuse (ou non) que nous lions l'idée du caractère intime de l'acte sexuel. L'intimité elle-même se définit par l'opposition entre ce qui relève de l'espace public et de l'espace privé. Selon Serge Tisseron, l'espace public « [...] engage ce qu'on partage avec le plus grand nombre, et [l'espace privé] seulement avec des personnes choisies³²⁵ ». De fait, l'intimité n'a de sens qu'avec ce qui se déroule dans l'espace privé ; ce qui comprend aussi tout ce qui touche au corps et, plus particulièrement à l'anatomie, la nudité³²⁶, etc. Toutefois, si l'on en croit l'étude de la philosophe Lubimora Radoilska :

Le sens de l'intime n'a pas considérablement changé, alors que, en revanche, l'extension de ce terme a subi des rétrécissements et des remodelages importants. Tandis que l'intimité reste toujours un espace restreint, peut-être même plus qu'avant, ses références sont devenues de plus en plus aléatoires et instables. En particulier, on peut se demander si la sexualité fait toujours et nécessairement partie de la vie intime, au vu d'une certaine facilité à mettre en évidence son propre vécu sexuel et à en

325 Serge Tisseron, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial* 2003/2 (N°11), p. 53-62.

326 A l'exception, toutefois, de certains espaces délimités comme la plage ou les villages naturistes dans lesquels la nudité partielle ou totale est admise. Ici, la nudité des naturistes est soumise à des règles qui neutralisent la nudité des corps nus et donc leur intimité.

discuter ouvertement, une facilité inconnue auparavant et incontestablement omniprésente aujourd'hui. ³²⁷

Cette facilité à discuter de son « vécu sexuel » est étroitement liée à la normalisation de la pornographie. En effet, nous avons vu que la pornographie s'est progressivement développée dans l'espace privé, notamment par le contrôle et l'appropriation exercés par ses spectateurs. Aussi, ces derniers s'approprient parfois les techniques du corps et les fabrications techniques des hardeurs pour réaliser des positions sexuelles. De fait, il n'est pas impossible que certains individus s'expriment en public, de manière inconsciente, sur le plaisir qu'ils retirent de leur expérience du film porno ; je dis de manière inconsciente, car l'imitation des actes sexuels pornographiques peut faire l'objet d'une forme d'idiosyncrasie — au sens d'une influence imperceptible — et qu'un tel savoir-faire a été acquis depuis longtemps à travers l'imitation de ce qui a été vu dans les films. Pour nous en rendre compte, nous n'avons qu'à songer à la norme — au sens de ce qui est partagé par une majorité d'individus — que constitue à ce jour l'épilation intégrale chez de nombreux hommes. Actuellement, peu d'entre eux (surtout les plus jeunes) savent qu'il s'agit d'un savoir cosmétique propre au métier de hardeurs, mais tous ont incorporé l'idée que cet acte participe d'une hygiène du corps, et que c'est pour cette raison seulement qu'un tel savoir s'est diffusé dans la société. De fait, ce que nous devons comprendre c'est qu'un savoir-faire acquis par l'expérience des films pornographiques ne nous amène pas à évoquer l'expérience qui a fait naître un tel savoir-faire, c'est-à-dire l'expérience du film pornographique, mais bien le plaisir qui ressort de la reproduction des scènes et fabrications techniques adoptées depuis longtemps ; on parle moins de son expérience des films porno (car plaisir coupable lié au spectacle du sexe) que du sexe qui n'est pas honteux en soi. Car, en effet, comme le rappelle Jean-Marc Leveratto, « *La consommation de films pornographiques [...] reste, à de rares exceptions près, matière de conversation intime entre personnes de connaissance* ³²⁸ ». Freud lui-même dans son ouvrage *L'inquiétante*

327 Lubimora Radoilska, « La sexualité à mi-chemin entre l'intimité et le grand public », *Cités* 2003/3, n°15, p.32.

328 Jean-Marc Leveratto, « Le corps comme instrument de mesure ou La compétence ordinaire du spectateur », pp. 77-99, in *Porosité entre savoirs savants et savoirs ordinaires : les usages sociaux de la catégorie « compétences »*, Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme et de la

étrangeté souligne que « [...] *l'adulte a honte de ses fantaisies et les dissimule aux autres, il les cultive comme sa vie intime la plus personnelle [...]*³²⁹ », avant d'ajouter qu'il est des fantaisies « [...] *qu'il est tout simplement impératif de cacher [...]*³³⁰ ». Ces « fantaisies » sont ces plaisirs qu'ont les hommes et les femmes, mais qu'ils dissimulent, parce qu'ils éprouvent, comme l'expérience du film pornographique, une honte. Bref, partager son intimité sexuelle et sa consommation de films pornographiques dans le cadre d'une conversation, ne constituent pas des situations identiques. Pour autant, c'est bien la normalisation de la pornographie qui génère chez les individus une facilité à discuter de leur intimité sexuelle.

Comme l'affirme Michel Bozon, « *On parle autrement, voire plus facilement, de sexualité en 2006 qu'en 1992 et qu'en 1970*³³¹ » ; cela s'explique parce que « *certaines expériences, jusque-là passées sous silence, peuvent désormais être évoquées parce que leur image sociale a changé*³³² » ; la pornographie est « *mise en discours et en image* », et contribue ainsi à libérer fortement la parole sur le sexe³³³. Aussi, cette facilité à discuter de sa sexualité et de ses pratiques, comme l'échangisme ou le sexe à plusieurs, mais encore de son orientation sexuelle, témoigne que certains individus (pas tous comme nous le verrons plus tard) se libèrent du caractère secret de celle-ci. Cette évolution apporte, de fait, une connaissance sur l'hétérogénéité des pratiques de l'intime :

Reconnaître la diversité des expériences en matière de sexualité n'est nullement célébrer une prétendue efflorescence et libération des identités sexuelles, hors de tout cadre, contexte ou « dispositif », qui atténuerait le

Société, Université de Poitiers, 2002 ; texte disponible à l'adresse suivante : https://www.researchgate.net/publication/275577841_Le_corps_comme_instrument_de_mesure

329 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. André Bourguignon, Alice Cherki et Pierre Cotet, Paris, Ed. Gallimard, 1985, p. 36.

330 *Ibidem*, p. 37.

331 Nathalie Bajos, Michel Bozon, Maurice Godelier, *Enquête sur la sexualité en France*, op. cit., p.580.

332 *Ibidem*, pp. 580-581.

333 *Ibid.* p. 582.

*poids de la construction sociale. Même les formes apparemment les plus idiosyncratiques et les plus nouvelles des comportements sexuels résultent d'une élaboration sociale, qui les inscrit inévitablement dans des univers socio-culturels et dans des classes de trajectoires biographiques*³³⁴.

C'est en partant de ces « *trajectoires biographiques* » que Michel Bozon dans son étude sur les *Orientations de l'intime* a pu identifier trois types de pratiques liées à la sexualité : le réseau sexuel, le désir individuel et la sexualité conjugale³³⁵. Le sociologue explique aussi que « *la sexualité peut se vivre [...] de façon extravertie et visible, ou inversement de manière discrète et secrète*³³⁶ » — en d'autres termes, les comportements sexuels sont déterminés par un choix (individuel ou par le couple), à partir duquel la sexualité sort ou non du cadre conjugal et privé. Un couple peut ainsi choisir de vivre sa sexualité à travers un réseau sexuel dans lequel il ne cache ni son identité sexuelle ni ses pratiques (etc.) ou, inversement, faire en sorte que ces dernières se déroulent dans le secret le plus complet. L'individu peut encore choisir, par désir personnel, de vivre telle ou telle expérience sexuelle, sans pour autant manifester son intérêt pour ces pratiques de manière publique. Ces exemples de « *trajectoires biographiques* » permettent d'appréhender la manière dont les individus construisent leur sexualité. Il y a donc, de la part des individus qui font l'un ou l'autre choix, une revendication d'appartenance ou non à un groupe et une volonté ou non d'apparaître transparent dans tel ou tel groupe. A l'inverse de l'hypothèse formulée par Lubimora Radoilska selon laquelle l'intimité se désolidarise du sexuel, l'analyse de Bozon est beaucoup plus nuancée, puisqu'elle permet de rendre compte de l'existence d'une pluralité de manières, chez les individus, de concevoir leur rapport public/privé à la sexualité. L'analyse de Dominique Mehl va également dans ce sens. L'auteur explique que dans certains cas le sexuel s'« *extime*³³⁷ » — c'est-à-dire qu'il se manifeste librement en s'extériorisant —

334 Michel Bozon, « Orientation intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », in *Sociétés Contemporaines* (2001), n°41-42, pp. 11-40.

335 *Ibidem*, pp. 11-40.

336 *Ibid.*, p 15.

337 Dominique Mehl, « La télévision de l'intimité », *Le Temps des médias* 2008/1 (n°10), p. 265-279.

et dans d'autres cas il demeure intime. De fait, selon la sociologue, « *L'intimité n'est plus circonscrite a priori, mais définie subjectivement. Pour les uns, parler de sa sexualité en public paraît impensable, pour d'autres le phénomène est devenu banal*³³⁸ ».

Ajoutons à la libération de la parole sur le sexe, l'obstination de notre société pour le spectacle du quotidien, à l'instar de l'intérêt massif qu'ont développé les spectateurs pour la télé-réalité durant les années 2000. Prenons, à titre d'exemple, l'émission *Loft Story* diffusée pour la première fois en 2001 sur la chaîne M6. Au moment de sa diffusion, ce programme a fait l'objet de vives critiques, mais a survécu à ses détracteurs puisque les spectateurs, quant à eux, s'en sont littéralement délectés dans leur foyer³³⁹ : au total, la première émission a rassemblé 5,2 millions de téléspectateurs. Première émission du genre en France, son succès auprès des spectateurs a fait naître un véritable engouement pour la télé-réalité, à tel point que pendant plus d'une dizaine d'années, les programmes du même type vont inonder les chaînes de télévision (*Secret Story*, *Koh Lanta*, *Star Académy*, *Les Anges de la télé-réalité*, etc.).

Le 3 mai 2001, le journal *Libération* publie un article intitulé « *Loft Story, personne n'aime, mais tout le monde mate*³⁴⁰ ». Autrement dit, les individus préfèrent dire qu'ils n'aiment pas ces émissions pour ne pas avoir à avouer qu'ils en regardent. Il y a, à l'instar de la pornographie, un sentiment de quelque chose d'inavouable. Et ce quelque chose, c'est notamment le fait de pouvoir observer des inconnus (filmés à longueur de journée) sans être vu, et pouvoir ainsi entrer, d'une certaine façon, dans leur intimité.

Dans ces émissions, il s'agit de mettre en scène, quasi en « gros plan », le quotidien d'un groupe d'individus jusque-là inconnus du public : rapports à l'autre (relation amoureuse et amicale, dispute, etc.), anatomie (toujours floutée

338 Dominique Mehl, « La télévision de l'intimité », *op. cit.*, p. 265-279.

339 Nathalie Heinich, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, Ed. La Découverte, 2002, p. 231.

340 http://www.liberation.fr/evenement/2001/05/03/loft-story-personne-n-aime-mais-tout-le-monde-mate_363164, consulté le 23/02/2015.

à la télévision – ce qui traduit le caractère « familial » du spectacle, dont le public peut être potentiellement composé d'enfants et d'adolescents), rapport sexuel (on se souvient plus particulièrement de la fameuse scène de sexe dans la piscine entre Loana et Jean-Edouard dans le premier volet de *Loft Story*) et les secrets de chacun (*Secret Story* ; dans la saison diffusée en 2010, l'un des participants avait pour secret d'être intersexué), etc. Le psychiatre Serge Tisseron, explique que la participation des individus aux émissions de télé-réalité procède d'une logique de « *démonstration de soi : une culture de l'extimité*³⁴¹ ». Ainsi de la même manière que des personnes parlent de leur vécu sexuel en public, les candidats aux émissions de télé-réalité s'exhibent à la télévision, et acceptent, *de facto*, de se déposséder d'une partie de leur intimité. Sous cet aspect, il s'agit, d'un choix individuel. Tisseron précise encore que : « *La présentation de soi est toute la vie une façon de guetter dans le regard d'autrui — et, au sens large, dans ses réactions — une confirmation de soi*³⁴² ». De fait, avec la télé-réalité, on comprend alors que les participants sont à la recherche d'une estime de soi qui se réalise à travers le regard et l'approbation des spectateurs ; on comprend également le bénéfice individuel pour l'individu intersexué qui participe à ce type d'émission. Il y a aussi chez certains un besoin d'exister à travers l'autre, d'être reconnus pour affirmer une singularité.

Du côté des spectateurs, comme le souligne Isabelle Veyrat-Masson, un « *réel décliné sous toutes ses formes intéresse surtout s'il se montre au niveau individuel et quotidien*³⁴³ ». Cet intérêt à voir évoluer, suivre des individus enfermés et filmés engage le spectateur dans une forme de voyeurisme, à l'instar des films pornographiques — tout en contribuant, de surcroît, à banaliser la mise en spectacle du quotidien et de l'intime.

341 Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ed. Ramsay, 2001, p.47.

342 Serge Tisseron, « Intimité et extimité », in *Communications*, 88, 2011. Cultures du numérique [Numéro dirigé par Antonio A. Casilli] pp. 83-9 ; http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588

343 Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 144.

Dans son article *Loft Story : à l'aise dans la décivilisation* publié en 2002, Nathalie Heinich évoque, à juste titre, l'aspect ludique de *Loft Story*, dans lequel les candidats étaient soumis au vote des spectateurs pour poursuivre l'émission (impliquant ainsi un rituel qui s'organise autour d'un jeu), et la civilisation (au sens de la pudeur) qui avait cours sur le plateau en évitant d'installer des caméras dans les toilettes³⁴⁴. Mais, c'est qu'avec la télé-réalité actuelle, « *les caméras sont sous la douche*³⁴⁵ », dans les lits, dans les moindres recoins, partout là où se trouvent les participants. En filmant ces personnes sous la douche (dans *Secret Story* en particulier), et bien que leur anatomie soit floutée, se pose à la fois la question du corps qui se montre (l'individu) et du choix de la direction d'exposer les images... Dans les deux cas, exhiber un corps intégralement nu démontre que la représentation de la nudité sur le petit écran s'est banalisée et ce, d'autant plus que l'émission passe à une heure de grande écoute. Mais, le fait de flouter les parties intimes des individus prouve aussi que la chaîne est attentive à son public (plutôt familial ou jeune encore sous le contrôle parental). Cela montre que la nudité est à la fois plus facilement répandue et en même temps toujours aussi déstabilisatrice. De fait, si la normalisation est un changement de cadres, pour autant il n'y a pas, ici, de rupture brutale.



Outre l'aspect spectaculaire de l'émission, la télé-réalité ne constitue plus, à ce jour, un jeu auquel les spectateurs participent autrement que par leur coprésence physique au spectacle. De fait, la situation de rituel qu'opère l'objet

344 Nathalie Heinich, « *Loft Story : à l'aise dans la décivilisation* », pp. 230-244, in *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Dir. Bernard Edelman, Ed. La Découverte, Paris, 2002.

345 Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*, op. cit., p. 144.

spectaculaire invite moins les spectateurs à une participation ludique à l'action qu'à suivre l'évolution des individus.

Enfin, au même titre que la nudité dans la télé-réalité et la libération de la parole sur le sexe, la représentation du sexe explicite dans le cinéma courant constitue un effet de la normalisation de la pornographie qui a débuté dans les années 1990.

Le cinéma de la « New French extremity » : un style national ?

Dans son article « *La chair et le sang : sexe et violence dans le récent cinéma français*³⁴⁶ » paru en 2004 dans la revue *ArtForum*, le journaliste et critique américain James Quandt qualifie péjorativement le récent cinéma français (fin des années 1990 et début des années 2000) d'extrémiste — cinéma dans lequel la violence et l'horreur s'articulent avec la monstration d'une forme de sexe décadent. Selon l'auteur, les cinéastes français (Bruno Dumont, François Ozon, Catherine Breillat, Gaspard Noé, etc.) réalisent des films dans l'unique objectif de provoquer le « bourgeois ». En considérant que les films cherchent essentiellement à « choquer le bourgeois », c'est-à-dire à blesser les bien-pensants à partir d'une représentation crue du sexe, cela revient à penser que les individus selon leur catégorie sociale réagiront et auront une lecture différente des films. Les spectateurs ont construit leurs propres instruments de mesure de la qualité cinématographique en fréquentant les salles de cinéma ou en visionnant des films dans leur foyer (télévision, ordinateur, etc.); comme le précise Jean-Marc Leveratto au sujet de la consommation du film en général, c'est l'expérience des films, et non l'appartenance sociale des spectateurs, qui détermine leur expertise — c'est-à-dire leur capacité à pouvoir évaluer la qualité des films³⁴⁷. Notons, de plus, que si dans ces films la présence du sexe provoque un choc — pudique et spectaculaire — chez le spectateur qui en fait l'expérience, ce dernier n'est pas, pour autant, inerte intellectuellement face à ce qui lui est

346 James Quandt, « *Flesh and Blood : sex and violence in recent french cinema* » 2004, *Artforum*.

347 Jean-Marc Leveratto, « *Le corps comme instrument de mesure ou La compétence ordinaire du spectateur* », *op. cit.*, pp. 77-99.

donné à voir. En effet, plutôt que de se sentir rejeter face aux images, et bien que ces dernières puissent parfois être tout à fait violentes et crues, le spectateur est surtout amené, par son corps, à porter un jugement qui détermine son plaisir ou déplaisir ; il est invité à se penser lui-même, sa présence au spectacle. Par ailleurs, dans son ouvrage *Sensation et cinéma*, Martine Beugnet, prenant le contrepoint de Quandt, envisage les films de la *New French extremity* moins comme des objets spectaculaires dont l'aboutissement aurait pour unique but de choquer la moralité des spectateurs, que comme des situations qui impliquent physiquement le spectateur dans le processus artistique ; elle met en évidence plus particulièrement l'expérience « haptique » qui consiste à donner au spectateur l'impression de pouvoir, au-delà du sens de la vue, toucher les images, et ressentir, sous cet aspect des sensations corporelles multiples³⁴⁸.

Paul Ardenne a lui aussi qualifié d'extrême l'esthétique de ces films. Mais le philosophe explique que « *l'extrême réside là, déjà. Dans le fait d'aller plus loin, de repousser la limite, à commencer pour l'artiste par sa propre limite*³⁴⁹ ». Bien que dans les films qui nous occupent, ce soient moins les auteurs que les acteurs qui repoussent leurs limites, en se mettant littéralement à nu, la limite dépassée est surtout celle de la représentation explicite du sexe sur les écrans du cinéma ordinaire. C'est sans doute ce qui a conduit Quandt à considérer le cinéma français selon les termes suivants : extrémiste, provocation, transgression, choc, violence, terreur. Pour illustrer son propos, James Quandt cite notamment une remarque de François Ozon :

*Je suis intéressé par la violence et le sexe parce que c'est un véritable défi que de représenter la force et le pouvoir, à l'inverse de la faiblesse et du trivial. J'aime représenter des choses qui amènent à se poser des questions morales.*³⁵⁰

348 Martine Beugnet, *Cinema and sensation : French film and the Art of transgression*, op.cit., pp. 65-72.

349 Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, op. cit., p. 13.

350 Cité par James Quandt dans *Flesh and Blood : sex and violence in a recent french cinema*, Art forum, 2004.

Or, pour le journaliste, la moralité dans le film *Sitcom* (1998) de François Ozon est « *un bobard, un prétexte, une excuse pour provoquer le public* », et ajoute, aussitôt, que ses : « [...] *films ne se sont jamais rapprochés de la troublante imagination de son héros, Rainer Werner Fassbinder*³⁵¹, lequel pourrait traumatiser le public simplement en le confrontant à des vérités inconfortables ». Ainsi, pour le critique américain, Ozon — ainsi que tous les autres auteurs français — se situe aux antipodes d'un cinéma comme celui de Godard ou de Clouzot, pour lesquels il s'agissait de produire des films qui visaient à transformer le cinéma de manière formelle, philosophique et politique. De plus, James Quandt affirme que les réalisateurs ont un objectif et une vision bien trop hétéroclite pour que leurs travaux puissent être considérés comme appartenant à un mouvement artistique³⁵². Or, si ce cinéma ne peut être caractérisé comme un mouvement cinématographique, à l'instar de la Nouvelle Vague, il peut, néanmoins, être considéré comme une mouvance d'auteurs dont l'objet est de se réapproprier, tout à la fois, le corps, l'image et le cadre d'expérience pornographiques, en proposant plus particulièrement au spectateur de visionner des scènes de sexe autrement, en l'occurrence sans chercher, volontairement, à stimuler sexuellement le spectateur. En ce sens, si ces auteurs ne transforment pas le cinéma traditionnel de manière politique ou philosophique, ils bouleversent, néanmoins, esthétiquement et techniquement la représentation explicite du sexe à l'écran.

En outre, nous pouvons tout à fait admettre que ces objets spectaculaires constituent un style national français ; ce qu'admet, *in fine*, James Quandt en polarisant son article sur le cinéma français. En tant que critique américaine, l'article du journaliste caractérise ce cinéma « extrême » comme une cinématographie nationale. La France est, d'une certaine façon, pionnière dans cette nouvelle manière de représenter le sexe explicite — Bruno Dumont et Catherine Breillat faisant figure de proue avec des films comme *La vie de Jésus* en 1997 pour le premier et *Romance* en 1999, pour la seconde. Par ailleurs, la

351 Ozon a adapté une pièce de Fassbinder, notamment « Gouttes d'eau sur pierre brûlante ».

352 « *The recent provocateurs are too disparate in purpose and vision to be classified as a movement.* », James Quandt, *Flesh and Blood : sex and violence in a recent french cinema*, Art forum, 2004.

France a une histoire avec la représentation artistique du sexe qui ne date pas de la fin des années 1990, ni même des années 1970 : Sade, Courbet, Georges Bataille, Marcel Duchamp, Diderot, Godard, etc. Rappelons également qu'en matière de cinéma le film *L'empire des sens*, sorti en France en 1976, est une production française.

Toutefois, le cinéma français n'a pas le monopole de cette mouvance, bien qu'il se présente comme le fer de lance de cette esthétique « trash », notamment autour des figures de Bruno Dumont (*La vie de Jésus*, 1997 et *L'humanité*, 1999), Bertrand Bonello (*Le pornographe*, 2001), Gaspard Noé (*Irréversible*, 2002 ; *Enter the void*, 2009 ; *Love*, 2015), etc. En effet, d'autres auteurs, tels que le réalisateur américain Larry Clark (*Ken Park*, 2002 ; *The smell of us*, 2015), le danois Lars Von Trier (*Antichrist*, *Nymphomaniac* volume 1 et 2, 2014) ou encore l'américain John Cameron Mitchell (*Shortbus*, 2006) se laissent, eux aussi, prendre au jeu de la transgression, en plaçant le spectateur, comme le précise David Vasse, « frontalement devant le plaisir d'un interdit à la peau dure : du sexe non-simulé dans un film non-pornographique³⁵³ ». Bien que ces films soient essentiellement réalisés par des auteurs étrangers, un élément important doit être pris en considération : la plupart ont obtenu un soutien qui s'est matérialisé par de l'argent public français. À ce titre, le film *The Smell of us* (2015) de Larry Clark est une production française, de surcroît tournée par des acteurs français ; non seulement le film a été financé par le CNC, mais il a été soutenu par le Fonds de soutien aux industries techniques cinématographiques et audiovisuelles de la Région d'Ile-de-France à hauteur de 396 000 €³⁵⁴. Selon le site Capital, la moitié de son budget a été financée par de l'argent public français³⁵⁵. Le film *Ken Park* du même auteur a lui aussi été soutenu par le CNC. Le film *Nymphomaniac* de Lars Von Trier — dans lequel apparaît l'actrice française Charlotte Gainsbourg — a, quant à lui, été coproduit et distribué par la société française *Les films du losange*. *Antichrist*, précédent

353 David Vasse, *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Ed. Klincksieck, 2008, p. 117.

354 <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=227624>, consulté le 08/08/2017.

355 <http://www.capital.fr/economie-politique/cinema-les-acteurs-les-plus-arroses-par-les-subsidations-1038205>, consulté le 08/08/2017.

film de Lars Von Trier, n'a pas été uniquement porté par le Danemark, bien qu'il s'agisse de l'origine du réalisateur, mais aussi par l'Allemagne, l'Italie et la France ; d'ailleurs Charlotte Gainsbourg a reçu, en 2009, pour son rôle dans ce film, le prix d'interprétation féminine du Festival de Cannes. Notons encore que de nombreux films ont été coproduits par des structures françaises, à l'instar de *Giulia* (Roy Stuart, 1999), *The Wolf of the West coast*³⁵⁶ (Hugo Santiago, 2002), *Ken Park* (Larry Clark, 2002), *The Stupid Boy*³⁵⁷ (Lionel Baier, 2004), etc. Ainsi quand les films ne sont pas réalisés par des auteurs français, ils sont néanmoins soutenus, coproduits par des sociétés de production françaises et célébrés par des récompenses françaises.

Une mouvance internationale

La conception d'une « *Liste de films non pornographiques contenant des actes sexuels non simulés*³⁵⁸ » par les internautes français sur *Wikipédia* donne un bon aperçu du phénomène de généralisation de l'acte sexuel filmé par les auteurs du cinéma classique. Il a débuté à la fin des années 1990 en France, comme à l'étranger. Bien que l'on ne puisse pas parler d'une explosion dans la production de ce genre compte tenu du marché cinématographique global, pour autant le nombre de films ne cesse d'augmenter depuis les années 2000. Cette période marque véritablement le début de la généralisation.

Dans son article *Vers une représentation explicite du sexe à l'écran*, Éric Peretti se demande qui est responsable du phénomène qui s'opère au sein du cinéma d'auteur, répondant, aussitôt, que la réalisatrice Catherine Breillat semble être à l'origine de cette mouvance, notamment avec son film *Romance* (1999) dans lequel joue l'acteur de films pornographiques Rocco Siffredi³⁵⁹ ; mais, si Breillat constitue, comme nous l'avons déjà précisé, une figure de

356 https://www.imdb.com/title/tt0280882/companycredits?ref_=tt_dt_co, consulté le 10/11/2017.

357 https://www.imdb.com/title/tt0419766/?ref_=nv_sr_1, consulté le 10/11/2017.

358 https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_films_non_pornographiques_contenant_des_actes_sexuels_non_simulés, consulté le 10/11/2017.

359 Christophe Triollet (dir.), *Sexe et déviances*, Paris, Ed. LettMotif, 2017, p. 234.

proue³⁶⁰, c'est surtout la normalisation de la pornographie à domicile qui est responsable du phénomène actuel. La pornographie est développée, et les auteurs français, particulièrement soucieux depuis les années 1960 de filmer le quotidien, ont profité, sans toutefois tomber dans la gratuité, de l'évolution de la sensibilité des individus pour intégrer des actes sexuels explicites dans la diégèse de leurs films. Et si depuis les années 2000, le nombre de films représentant des actes sexuels ne cesse de progresser, c'est avant tout parce qu'il y a des spectateurs pour les visionner, que ce soit en salle ou dans leur espace privé. Ainsi, en pointant la faible audience, en salle, des films de la *New french extremity*³⁶¹, Sophie Walon oublie qu'aujourd'hui de nombreux spectateurs consomment les objets directement dans leur foyer. Certains films du cinéma de la *New French Extremity* peuvent être tout à fait attirant pour de nombreux spectateurs, comme le démontre le film *La Vie d'Adèle* qui a réalisé 1 036 811 entrées, et a aussi reçu une palme d'or lors du Festival de Cannes en 2013.

Répertoriés selon différents critères (« *films contenant des actes sexuels non simulés* », « *films montrant d'autres actes sexuels non simulés n'impliquant pas de pénétration* », « *films contenant des extraits de films pornographiques préexistants* », etc.), la liste *Wikipédia* présente une variété de films dans lesquels apparaissent les actes sexuels les plus « communs » (fellation, masturbation, pénétration vaginale, etc.). Nous sommes donc bien loin du répertoire sexuel développé par les sites pornographiques. Elle participe d'une véritable démarche de recensement historique des scènes explicites de sexe dans le cinéma classique. Le premier classement (« *films contenant des actes sexuels non simulés* ») opéré par les auteurs commence dès les années 1960 et se poursuit jusque dans les années 2010. La liste constitue également un travail très scrupuleux d'identification, notamment pour les réalisations dans lesquelles seul un passage de film porno est filmé par la caméra.

360 N'oublions pas, par ailleurs, que dans son film *Une vraie jeune fille* sorti en 1976, l'actrice Charlotte Alexandra se masturbe avec une petite cuillère devant la caméra.

361 Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], 10, 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://entrelacs.revues.org/530> ; DOI : 10.4000/entrelacs.530

Les réalisations des années 1960-1980 demeurent assez rares selon l'inventaire ; en effet, seuls huit longs métrages répondant aux critères du *film contenant des actes sexuels non simulés* ont été recensés : *On nous appelle les mods* (Stefan Jarl et Jan Lindkvist, 1968), *Sweet Sweetback's Baadasssss* (Melvin Van Peebles, 1971), *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), *Turkish Délices* (Paul Verhoeven, 1973), *L'empire des sens* (Nagisa Oshima, 1976), *Monsieur Sade* (Jacques Robin, 1977), *L'ange et la femme* (Gilles Carle, 1977), *Le diable au corps* (Marco Bellocchio, 1986)³⁶². Cette rareté est précisément le fait de la reconstruction d'un ordre moral qui est survenue après la révolution des mœurs, notamment à la fin des années 1970, et plus particulièrement avec la loi de finances de 1975. Dès la mise en place de cette loi, le sexe est soit simulé, et le film peut donc faire l'objet d'une exploitation en salle classique, soit il est l'occasion de scènes *hard* et, dans ce cas, il est diffusé dans des salles dédiées³⁶³. La société française, elle-même, ne semble pas encore tout à fait prête à se libérer complètement des tabous sexuels. Comme le note Rémy Pawin, « *en 1978, le bilan de la libéralisation des mœurs — est loin d'être positif : 27 % déclarent avoir eu une réaction favorable, 21 % y ont été indifférent, 47 % sont critiques à son égard*³⁶⁴ ». Ces éléments, de fait, nous invitent à ne pas placer sur un même plan la production des années 1960-1980 et la production actuelle.

Si nous nous concentrons en particulier sur les années 1990, 2000 et 2010, la première liste produite par *Wikipédia* compte au total cinq films pour les années 1990 : *La Vie de Jésus* (Bruno Dumont, 1997), *Les idiots* (Lars Von Trier, 1998), *La donna Lupo* (Aurelio Grimaldi, 1999), *Pola X* (Léo Carax, 1999) et *Romance* (Catherine Breillat, 1999). Comme nous pouvons le voir, la production des années 1990 est indéniablement marquée par ses origines françaises. La concentration de films produits à l'extrémité des années 1990, semble confirmer la présence d'un changement en matière de représentation sexuelle au sein du cinéma courant. Ces années sont notamment marquées par l'arrivée d'internet,

362 Nous ajoutons les films de Godard, notamment *Numéro Deux* et *Prénom Carmen* qui n'apparaissent pas dans la liste.

363 Philippe Rouyer, « Les années quatre-vingt-dix », pp. 99-118, in *Le cinéma X, op. cit.*

364 Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981, op. cit.*, p. 192.

dont les individus se sont littéralement emparés pour éprouver l'expérience du film pornographique, jusqu'à constituer des réseaux d'amateurs à partir de 2005. Compte tenu du peu de films produits par rapport à la production mondiale, le 21^e siècle englobe, d'une certaine manière, la fin des années 1990 ; par ailleurs, la représentation de l'acte sexuel à l'écran relève exclusivement du cinéma d'auteur. Toutefois, à ce moment précis, la représentation du sexe explicite se manifeste de manière ponctuelle et relativement parcimonieuse, voire anecdotique, dans la diégèse des films.

Les années 2000, en la matière, ont en effet été plus productives, notamment avec dix-sept films : *Baise-moi* (Virginie Despentes, 2000), *In extremis* (Etienne Faure, 2000), *O Fantasma* (Joao Pedro Rodrigues, 2000), *Sade* (Daniel Auteuil, 2000), *Intimité* (Patrice Chéreau, 2001), *Le pornographe* (Bertrand Bonello, 2001), *Ken Park* (Larry Clark, 2002), *The Brown Bunny* (Vincent Gallo, 2003), *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004), *Batailla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005), *Destricted* (film collectif, 2006), *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006), *Lust caution* (Ang Lee, 2007), *Serbis* (Brillante Mendoza, 2008), *Antichrist* (Lars Von Trier, 2009) et *Now & Later* (Philippe Diaz, 2009) – ajoutons aussi le film *Enter the void* (2005) de Gaspard Noé. Souvenons-nous que le début du millénaire a été particulièrement mouvementé, notamment avec le film *Baise-moi* de Virginie Despentes. Bien que ce long-métrage, plutôt médiocre selon les spectateurs et la critique professionnelle, ait été diffusé en salle à deux reprises (la première exploitation fût assez courte, puisque le film s'est en effet vu annuler son visa) et a obtenu une faible audience — il a attiré 50 089 spectateurs en France —, le film a pourtant fait l'objet d'une large publicité à travers ses péripéties avec l'association promouvoir, et en particulier avec le vide juridique qu'a révélé son affaire en juin 2000. Il est certain que le décret de 2001, pris à la suite de cette affaire, réintroduisant l'interdiction aux mineurs de moins de 18 ans a ouvert des possibilités en matière de représentation de la sexualité sur les écrans français. En plus d'être l'expression de l'évolution de la société eu égard à la sexualité, les pouvoirs publics ont, ici, reconnu la qualité des œuvres par rapport aux productions des pornographes. Les nombreux films sortis en salle par la suite attestent du niveau de liberté accordé aux artistes. La présence de scènes explicites dans la diégèse de certains films augmente, et

Baise-moi illustre déjà cette évolution notamment avec plus d'une dizaine de séquences, dont certaines scènes d'une grande violence. Notons, par ailleurs, qu'un film de ce genre sort en salle tous les ans.

Durant cette décennie, les auteurs n'assument pas toujours le caractère pornographique des actes sexuels qu'ils mettent en scène. Par exemple, dans un entretien pour *Art Press*, le réalisateur américain Larry Clark prétextait qu'il y avait une histoire dans *Ken Park*, et que partant son film n'avait rien de pornographique³⁶⁵. Or, cet argument, comme il l'a souvent été démontré, n'est pas recevable dans la mesure où à leurs débuts les pornographes ne concevaient pas leurs films sans une part de fiction, aussi moindre soit-elle. Bien entendu, il y a une différence entre un film pornographique et un film d'art contenant des actes sexuels explicites ; dans le premier, le spectacle du sexe est au principe du film, alors que dans le second, il se manifeste de manière ponctuelle. Le film possède, de surcroît, une valeur artistique. Ainsi, lorsqu'un journaliste des *Inrocks* demande à Catherine Breillat si *Romance* est un film porno, la réalisatrice répond : « *Je voulais faire un film où il n'y ait pas de censure — voilà le terme exact. Parce qu'en réalité, je déteste la pornographie*³⁶⁶ ». Par ailleurs, on voit bien qu'à la fin des années 1990, la société imagine encore mal qu'un film qui présente des actes sexuels explicites puisse ne pas être un film porno. Ce que démontre plus particulièrement une autre question posée, par la revue, à la réalisatrice : « *Le sexe explicite à l'écran ne suffit pas, selon vous, à définir un film porno ?* » et la remarque qui suit « *Vous avez pourtant engagé Rocco Siffredi, un acteur célèbre du porno* ». Dans le monde de l'art, il y a également une tendance qui consiste à qualifier le travail des auteurs d'un point de vue strictement artistique ; ainsi, les films étant des œuvres d'art, il paraît impensable que ces derniers puissent également porter en eux un caractère pornographique. De fait, la question de la pornographie est alors complètement évacuée.

365 Raphael Cuir, *Larry Clark : L'œil du cyclone*, entretien avec Larry Clark dans *Art Press*, N°333, p. 28.

366 <https://www.lesinrocks.com/2000/06/05/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-interview-dune-francaise-hardie-du-cinema-11228197/>

Cet état d'esprit va s'inverser dans le courant des années 2010. Ces années comportent, elles aussi, leur lot de films contenant des scènes explicites : *Q* (Laurent Bouhnik, 2011), *Il n'y a pas de rapport sexuel* (Raphael Siboni, 2011), *Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui* (Pascal Arnold et Jean-Marc Barr, 2011), *Hotel Desire* (Sergej Moya, 2012), *Clip* (Maja Milos, 2012), *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), *Nymphomaniac* (Lars Von Trier, 2013), *Diet of Sexe* (Borja Brun, 2014) et *Love* (Gaspar Noé, 2015). Il faut encore ajouter *La vie d'Adèle* (Abdelatif Kechiche, 2013), le film *Théo et Hugo dans le même bateau* (Olivier Ducastel et Jacques Martineau, 2016) et plus récemment *Sauvage* sorti en salle le 29 août 2018, réalisé par Camille Vidal-Naquet. Actuellement, les réalisateurs assument davantage de jouer avec la limite que constitue la représentation de la sexualité à l'écran, voire à en faire l'usage par la surenchère, à l'instar de la pornographie. C'est le cas par exemple de Gaspar Noé qui, lors de la promotion de son film *Love*, qualifie ce dernier comme un porno en 3D, et n'hésite pas, par ce biais technologique, à donner l'impression au spectateur, lors d'une séquence, de recevoir du sperme au visage ; par ailleurs, ce film, d'une durée de deux heures, accumule les scènes de sexe. Lars Von Trier se montre lui aussi particulièrement productif dans cette escalade, notamment avec ses deux *Nymphomaniac volume 1 et 2* dans lesquels, si l'on met bout à bout les deux films, une succession de scènes explicites de sexe, correspondant par ailleurs à la situation psychologique du personnage de Joe (interprétée à la fois par Charlotte Gainsbourg et Stacy Martin), se déploie pendant quasiment six heures, du moins pour la version longue ; laquelle, il faut le préciser, n'est disponible qu'en DVD. De fait, lorsque le réalisateur a proposé à Charlotte Gainsbourg de jouer dans ce film, celui-ci lui a présenté son futur long-métrage comme une production pornographique.

Le second classement opéré par *Wikipédia*, quant à lui, se propose de lister les « *films contenant des pénétrations non simulées d'objets* », à l'instar du film *Baise-moi* de Virginie Despentes dans lequel on peut observer un homme se faire pénétrer par un pistolet. Au total, cette liste contient huit films produits entre 1974 et 2001. La troisième liste présente *les films montrant des actes sexuels non simulés n'impliquant pas de pénétration* ; il s'agit des films dans lesquels le spectateur peut voir des plans de masturbation masculine (*Ken Park*, *La*

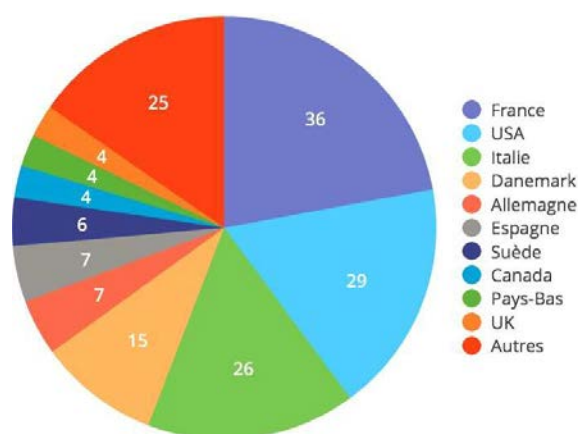
Mécanique des femmes), et des plans d'éjaculation (*Ken Park*, *Antichrist*, etc.). Sur vingt films, douze films ont été produits entre la fin des années 1990 et les années 2010. Par ailleurs, les auteurs de la liste n'ont pas manqué de détailler les fameuses scènes — démontrant, sous cet aspect, l'effet de la normalisation de la pornographie par la libération de la parole sur le sexe — et de relativiser, par précaution, la représentation réaliste des scènes de sexe eu égard à des éléments indiqués par l'entourage des réalisateurs pour confirmer que les scènes sont bien des actes sexuels non simulés. On apprend alors que certains actes ont été doublés par des acteurs pornos (*La vie de Jésus*, Bruno Dumont), que Daniel Auteuil a lui-même masturbé la doublure d'Isild le Besco dans *Sade* (Benoît Jacquot, 2000) alors qu'il était prévu que la scène soit réalisée par un acteur de films pornographiques ; ou encore que certaines fellations sont « incomplètes », c'est-à-dire sans aller jusqu'à éjaculation et que certains auteurs ont eu recours à l'utilisation de prothèses pour les besoins de ces scènes, à l'instar de *Nymphomaniac volume 2* ou *The Brown Bunny*.

Il existe une version anglaise de cette liste³⁶⁷. Les modalités de classification se distinguent cependant de la liste française, et la visibilité sur l'ensemble de la production a une portée plus internationale, notamment par le nombre de films étrangers mentionnés. Moins élaborée en termes de classification, la liste présente tout à la fois des films d'art présentant des scènes de sexe explicites, des films pornographiques (est cité, par exemple, *The Devil in Miss Jones* de Gérard Damiano sorti en 1973) et des films érotiques (*Emmanuelle*, 1974). De fait, le nombre de films est plus conséquent que dans la version française. La liste commence en 1966 avec *Gift* (Knud Leif Thomasen) et se termine en 2017 avec le film *Picture of Beauty* (Maxim Ford) ; treize films ont été identifiés pour les années 1990, quarante-sept pour les années 2000 et vingt-quatre pour les années 2010, soit quatre-vingt-quatre films au total. Notons qu'à l'instar de la version française, les auteurs évoquent les particularités des scènes et les actes sexuels qui y sont représentés ; l'intérêt de ces mentions se justifie par l'essence même du recensement dont les films font l'objet.

367 https://en.wikipedia.org/wiki/Unsimulated_sex#cite_note-9, consulté le 02/10/2017

Actuellement, de nombreux sites proposent des inventaires relativement similaires à ceux de *Wikipédia*, à l'instar du site *Ciné Lounge*³⁶⁸, *Le tribunal du net*³⁶⁹ ou encore de la base de données cinématographiques *Sens Critique*³⁷⁰, etc. Le recensement établi par cette base de données se démarque, toutefois, de celui proposé par *Wikipédia*, notamment parce que le classement des films tient compte de la note que lui ont décernée les internautes. De fait, *Sens Critique* s'appuie davantage sur la qualité évaluée par les spectateurs que sur les actes sexuels et leur description pour construire son classement. À l'inverse, sur le site *IMDB*, et bien qu'il ne s'agisse pas d'une liste en soi, certains films disposent d'une fiche à destination des parents : les *parents guide* ; ces dernières sont complétées par les internautes, lesquels sont invités plus particulièrement à décrire les scènes susceptibles d'heurter la sensibilité des familles et des enfants. Le site *Meet day*³⁷¹ a lui aussi publié une liste de films sur *IMDB* ; l'auteur a recensé, à partir des deux sites *Wikipédia* (anglais et français), 163 films³⁷² (de 1966 à 2016) comportant des scènes explicites de sexe, qu'il a ensuite réparti par pays de production.

Ainsi, selon la liste *Meet Day*, le nombre de films, contenant des actes sexuels explicites, produit par pays de 1966 à 2016 se répartit de la manière suivante :



368 <https://www.cinelounge.org/autre/1343/-/com-30>, consulté le 17/08/2018

369 <http://www.letribunaldunet.fr/sexy/films-scenes-de-cul-non-simulees-nymphomaniac.html>, consulté le 17/08/2018.

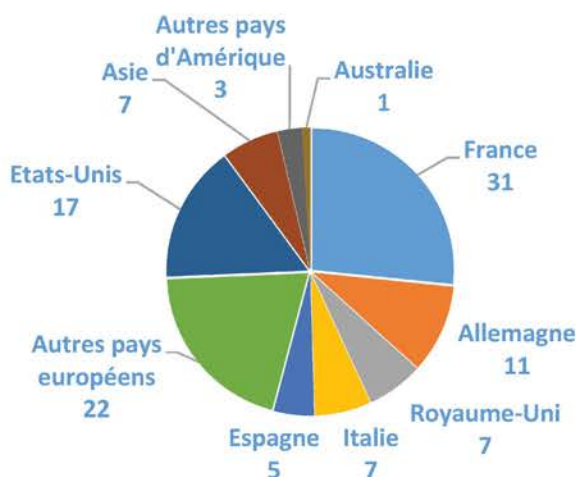
370 https://www.senscritique.com/liste/LE_SEXE_CRU/4093, consulté le 17/08/2018

371 <https://www.meetday.fr/sexo/culture/films-sexe-non-simule/>, consulté le 17/08/2018

372 <https://www.imdb.com/list/ls062068995/>, consulté le 17/08/2018.

Le camembert (réalisé par l’auteur du classement³⁷³) permet d’avoir une visibilité sur la répartition par pays du nombre de films produits de 1966 à 2016, mais possède plusieurs défauts ; un certain nombre de films, comme nous l’avons déjà mentionné au sujet de la version anglaise de *Wikipédia*, sont soit des films pornographiques (*The Devil in Miss Jones*), soit des films érotiques (*Flossie, Female Vampire, Emmanuelle*) ou encore des films d’exploitations ou « sexploitation³⁷⁴ » (*A scream in the street, Delirio Cario, The Sinfull Dwarf, Emmanuel in Bangkok*) ou des films dans lesquels ont été intégrés des inserts pornographiques. Le nombre de films appartenant véritablement au genre qui nous occupe doit être relativisé. De plus, mis à part le fait de mettre en évidence que la France est le pays du sexe par excellence, ce graphique manque de précision, notamment en matière de visibilité par époque ; le graphique s’étale en effet sur cinq décennies et ne permet pas de mesurer l’évolution de la production de films incluant dans leur diégèse des scènes explicites de sexe.

NOMBRE DE FILMS PRODUITS
PAR PAYS DE LA FIN DES ANNÉES 1990 À NOS JOURS



En dépit des défauts évidents de ces listes spontanées et de leur manque de précision, des hypothèses peuvent être déduites de leur analyse. On peut, en

373 <https://www.meetday.fr/sexo/culture/films-sexe-non-simule/>, consulté le 17/08/2018

374 Les films de « sexploitation » sont des productions indépendantes, généralement de mauvaise qualité, apparues dans les années 1960 ; le scénario, le montage, la mise en scène (etc.) étaient peu élaborés. Les films se concentraient essentiellement sur des scènes érotiques (nudités et actes sexuels simulés).

effet, s'apercevoir, par comparaison avec le camembert du site *Meet Day*, que la majorité des films ont été produits durant la période que nous avons définie (cf. camembert ci-dessus réalisé par nos soins), c'est-à-dire de la fin des années 1990 à nos jours. Notons que, comme pour le graphique de *Meet Day*, les États-Unis se manifestent en deuxième position, et semblent, par ailleurs, être constant dans leur production (1990-2010 : 17 films ; avant 1990 : 12 films). Ce qui mérite d'être soulevé, en particulier, c'est moins la deuxième place qu'occupent les États-Unis que le nombre de films réalisés par des auteurs européens (83 films au total, dont 31 films français et 11 films allemands) ; ce qui, d'une certaine manière, nous amène à penser que la représentation explicite du sexe dans le cinéma courant est d'abord française, puis européenne et enfin américaine.

1.2. L'élaboration d'une nouvelle technique du corps

Du nu pornographique au nu artistique

La présence plus grande de la sexualité explicite dans le cinéma courant est inséparable de la consommation du spectateur, et d'une technique du corps singulière qui implique son corps en situation de spectacle. En effet, en intégrant des scènes de sexe non simulées dans la diégèse de leur film, la démarche des auteurs participe de l'élaboration d'une nouvelle technique du corps, laquelle, par son *modus operandi* et le cadre cinématographique qui la diffuse, engage le corps du spectateur dans une expérience qualitativement différente de l'expérience ordinaire que constitue, à ce jour, le spectacle pornographique traditionnel.

Nous avons vu dans la première partie de notre thèse que la pornographie constitue une technique du corps particulière. Celle-ci mobilise à la fois le corps des acteurs, la technique cinématographique et le corps du spectateur dans un objectif précis, celui d'un « jeu du corps³⁷⁵ » aboutissant, *in fine*, à l'excitation ou à la masturbation. Ce plaisir psychosomatique, tout en relevant du domaine du sensible, ne doit pas, toutefois, être confondu avec le plaisir esthétique,

375 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, *op. cit.*, p. 386.

puisque le plaisir sexuel occasionné par la pornographie relève, comme le note Jean-Marc Leveratto, essentiellement d'un plaisir provoqué par la vision de l'acte sexuel³⁷⁶. Mais, avec le film d'auteur, doté d'une forte valeur artistique, le spectacle du sexe est l'occasion pour le spectateur de développer des « *techniques de repos actif*³⁷⁷ », éminemment esthétiques. L'art, à l'inverse de la pornographie, rend possible la combinaison des plaisirs sexuel et esthétique, et ce, bien que traditionnellement la critique kantienne oppose le plaisir des sens au plaisir du sens. C'est que le plaisir des sens, selon Kant, est relatif à l'agréable, et est donc tributaire d'un intérêt déterminé par la connaissance subjective ou objective d'un objet. Le plaisir du sens, à l'inverse, fait référence au jugement de goût, intellectuel, lié à l'œuvre d'art ; ce plaisir est *a priori*. Il possède une finalité sans fin (absence de désir) et est alors désintéressé. Néanmoins, une œuvre d'art, comme un nu, ne peut-elle pas provoquer l'excitation du spectateur ? D'autant que, comme le souligne Arthur Danto dans son ouvrage *La transfiguration du banal*, l'excitation, en tant que réaction animale, peut tout à fait être assimilée au plaisir esthétique³⁷⁸.

Dans son ouvrage *Le nu*, Kenneth Clark nous livre une réponse tout à fait pertinente à cette question. L'auteur distingue dans un premier temps la nudité (*naked*) du nu (*nude*). La nudité étant, selon l'auteur, « *l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements*³⁷⁹ » et qui provoque une gêne, alors que « *Le mot "nu", en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante*³⁸⁰ ». Toutefois, cette définition du nu, ne convenant pas tout à fait à l'historien, conduit celui-ci à ajouter aussitôt que bien qu'il soit « *généralement admis que le corps dévêtu représente en lui-même une source de joie pour l'œil qui s'y attarde volontiers, et que nous sommes heureux d'en*

376 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, op. cit., p. 263.

377 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, op. cit., p. 386.

378 Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Ed. Du seuil, 1989, p.165.

379 Kenneth Clark, *Le nu*, Tome 1, trad. Martine Laroche, Paris, Ed. Hachette Littérature, 1998, p. 19.

380 *Ibidem*, p. 19.

*contempler la reproduction*³⁸¹ », nous savons, par expérience, que « *quiconque a fréquenté les écoles d'art et vu les modèles informes et pitoyables que dessinent les étudiants, sait bien que c'est là une illusion*³⁸² ». Ainsi, de même que la représentation d'un corps nu n'est pas susceptible « *d'atteindre à l'art* », la vision « *d'une masse de corps dévêtus [...] nous déçoit et nous consterne* ». C'est pourquoi la représentation d'un corps nu peut être qualifiée de création artistique, non pas parce qu'elle en recherche « *la transcription exacte* », à l'instar de la pornographie, mais bien parce qu'elle cherche à le « *parfaire* ». De fait, si le nu artistique peut susciter l'émoi, c'est précisément parce qu'il est de qualité (au sens d'un savoir-faire artistique mesuré par le spectateur) – un jugement esthétique étant, en effet, indissociable d'un jugement artistique, lequel, comme nous l'avons déjà souligné combine à la fois des aspects sensibles (émotions), techniques (l'art) et éthiques (la valeur artistique rend acceptable l'objet spectaculaire, bien qu'elle ne le rende pas moins critiquable). De fait, l'excitation étant, ici, une réaction émotionnelle occasionnée par la qualité du spectacle du sexe.

Les auteurs du cinéma courant cherchent véritablement à sublimer — au sens d'élever, de magnifier « *quelque chose en le purifiant de tout élément imparfait*³⁸³ » — la pornographie. Dans leurs films, les actes sexuels ne sont jamais représentés de manière gratuite, mais participent pleinement au temps de l'action des films. La présence du sexe se justifie tout à la fois par le thème du film, son univers, et plus particulièrement par la volonté des réalisateurs, dans un souci de réalisme, de montrer ce qui appartient à notre quotidien, comme c'est le cas plus particulièrement dans le film *Ken Park* (2002) de Larry Clark (la sexualité des adolescents) ou encore dans le film *Shortbus* (2004) de John Cameron Mitchell (le plaisir sexuel, la sexualité des couples, l'orgasme). De plus, dans le cinéma qui nous occupe, la représentation de l'acte sexuel explicite est saisie par les auteurs, de telle manière qu'elle est littéralement extraite du cadre pornographique auquel elle est quasi exclusivement attachée depuis le

381 *Ibid.*, p. 21.

382 *Ibid.*, p. 21.

383 <http://www.cnrtl.fr/definition/sublimer>, consulté le 22/02/2017.

début des années 1990 (espace domestique), pour être réinvestie dans la salle de cinéma classique et faire l'objet d'une expérience nouvelle par les spectateurs. Bien que cet objet, à l'inverse de la pornographie *stricto sensu*, n'a pas toujours vocation à stimuler sexuellement ce dernier, le caractère explicite des scènes peut tout à fait provoquer l'excitation, à l'instar d'un nu artistique, et ainsi produire chez le spectateur un double plaisir : sexuel et esthétique. En se rendant sensible à ce qui se passe à l'écran, et plus particulièrement à la scène de sexe, le spectateur reconnaît, par son excitation, une qualité au spectacle. Son corps est, à ce titre, un instrument de mesure de la qualité.

Quelle différence peut-on établir, ici, entre la scène explicite filmée dans le cadre d'une œuvre cinématographique et les photographies de Jeff Koons mettant en scène le couple, qu'il forme avec la Cicciolina, dans une position sexuelle, ou encore avec le travail de Robert Mapplethorpe ?



Robert Mapplethorpe



Jeff Koons

Une seule différence peut être constatée : les photographies se polarisent sur un acte sexuel, alors que dans le cinéma courant, le sexe constitue un élément qui se manifeste ponctuellement dans le temps de l'action ; ce qui ne signifie pas, pour autant, que les photographies de Jeff Koons et de Robert Mapplethorpe ne racontent pas une histoire. Par ailleurs, Robert Mapplethorpe considérait que le sexe était l'« *une des plus nobles pratiques artistiques*³⁸⁴ » ; cette formule, tout à fait ironique, désigne essentiellement le plaisir qui ressort de l'acte sexuel —

384 Jérôme Neutres, *Robert Mapplethorpe*, pp.14-25, dir. Jérôme Neutres, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2014.

source de création pour l'artiste. Chez Jeff Koons, et plus particulièrement dans la série des *Made in Heaven* (1990-1991), le fait de représenter l'acte sexuel vise à déculpabiliser le public face au sexe³⁸⁵ – remarquons, cependant, que compte tenu de la période durant laquelle l'artiste a réalisé cette série et la carrière d'actrice pornographique de son épouse (à l'époque), les photographies portent en elles-mêmes l'effet de la normalisation de la pornographie, et celle de l'exhibitionnisme. Quoi qu'il en soit, dans ces photographies la valeur artistique et l'exposition des objets permettent de canaliser le geste pornographique, en lui donnant plus particulièrement un sens autre, participant alors d'une forme de sublimation artistique. Cette nouvelle valeur élève littéralement la représentation du sexe au rang d'art sans pour autant absorber le caractère pornographique de cette dernière ; il est difficile, en voyant ces œuvres, de ne pas y déceler cette particularité. Bref, cela « saute aux yeux ».

L'exposition de ces objets, à l'instar de la diffusion du film dans une salle de cinéma traditionnelle, modifie, de fait, notre position de spectateur par rapport à la pornographie, et contribue, par ricochet, à élever la valeur des scènes de sexe. Dans leur ouvrage *Du narcissique de l'art contemporain*, Valérie Arrault et Alain Troyas expliquent — notamment à travers le travail de l'artiste controversé³⁸⁶ Santiago Sierra — que les œuvres qui privilégient le pornographique participent surtout d'une démarche consistant à rendre admirable, par le truchement du spectacle, ce qui relève parfois, et tristement, de l'exploitation humaine (prostitution, etc.)³⁸⁷. S'il est vrai que Santiago Sierra a fait de cet élément son terreau, c'est évidemment le cadre artistique qui autorise, paradoxalement, l'artiste à utiliser et montrer ce qui est normalement considéré comme dégradant pour la personne humaine. Par ailleurs, lorsque l'artiste paie des hommes pour se masturber (*10 people paid to masturbate*, 2000) ou des

385 Arthur Danto, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques* 2016/1 (n° 144), p. 102-116. DOI 10.3917/caph.144.0102

386 L'artiste a coutume de payer des individus, notamment des drogués, des chômeurs, des prostitués, en échange de leur participation à ses performances. Par exemple, dans *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* (1999), l'artiste avait rémunéré de jeunes chômeurs cubains à hauteur de 30 \$ en échange desquels ils se faisaient tatouer une ligne noire sur le dos.

387 Valérie Arrault et Alain Troyas, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, Ed. L'Echappée, 2017, p. 228.

femmes et des hommes pour se pénétrer (*Los Penetrados*, 2008), l'acte de payer est critiquable — d'autant que l'auteur a recours à des moyens identiques à ceux qu'il dénonce —, mais la démarche artistique, quant à elle, est symbolique ; il s'agit, en effet, de dénoncer la domination qui s'opère à différents niveaux dans la société (homme/femme, riche/pauvre, genres, etc.).



10 people paid to masturbate



Los Penetrados

Si dans le cinéma courant, l'acte pornographique n'est pas une action entreprise par les auteurs pour dénoncer des pratiques malsaines, l'acte constitue, toutefois, un véritable geste symbolique dont l'intention est d'intégrer du réel et de l'ordinaire dans la trame des films ; le sexe illustre, en ce sens, des moments de la vie quotidienne, dont le caractère admirable, à l'instar de toute œuvre, demeure soumis au corps du spectateur. Comme l'explique Kant, « *Les divers sentiments de plaisir ou déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité*³⁸⁸ ». De fait, si dans le cadre traditionnel dans lequel est diffusée la pornographie, le plaisir qui découle de l'expérience renvoie exclusivement, comme nous l'avons souligné, au plaisir des sens ; à l'inverse, la situation dans laquelle nous sommes placés dans le cadre d'une exposition ou dans une salle de cinéma pour éprouver le film ou l'œuvre d'art contemporain, l'excitation, si elle se manifeste, ne pourra être assouvie. Le spectateur ne pourra pas se masturber, comme il est possible pour lui de le faire dans l'espace domestique, car le cadre d'expérience oblige le spectateur à s'autocontrôler. Précisons, cependant, qu'il ne s'agit pas, ici, de réduire le film à l'excitation du spectateur ; ce qui reviendrait, *in fine*, à réduire également les films aux scènes de sexe qui

388 Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Paris, Ed. Vrin, 2008, p. 17.

ponctuent leur diégèse. En effet, le plaisir du sens, lequel est ici indissociable du plaisir des sens, nous amène à réfléchir à la place qu'occupe le sexe plus généralement dans la trame des films.

Genres des films et dispositifs techniques

La fréquence de la sexualité explicite dans le cinéma courant ne suffit pas à considérer le travail des auteurs comme un genre en particulier, et ce bien que les films entretiennent une relation évidente autour du sexe. En tant qu'élément caractéristique d'une production cinématographique, le genre attribué à un film a pour but d'apporter au spectateur une indication sur ce qu'il est amené à voir, aussi bien en matière de thématiques que d'horizons d'attentes. Le genre du film confère aussi une véritable identité à la fiction qui atteste, à bien des égards, que le sexe, dans le cinéma d'auteur, ne vaut pas pour lui-même. De plus, avec le métissage des genres qui s'opère dans le cinéma actuel, un film peut se voir attribuer plusieurs caractéristiques et donc plusieurs identités. Par exemple, dans le cadre de notre corpus, le film *Shortbus*, correspond tout à la fois à une « romance » (le spectateur est en effet amené à suivre l'histoire de plusieurs couples) et à un « drame » (le personnage principal va tenter de se suicider) qui possèdent, par surcroît, des aspects « érotiques » (le film déploie de nombreuses scènes explicites de sexe qui peuvent être tout à fait excitantes) et d'autres relevant plus particulièrement de la « comédie » (lors d'une scène de sexe à trois, l'un des protagonistes se met à chanter l'hymne américain en même temps qu'il pratique un anulingus à un autre personnage). Comme le note Raphaëlle Moine :

Les genres, qu'on les conçoive comme des catégories de classement, de productions, ou d'interprétation, ne sont pas des entités repliées sur elles-mêmes, comme le montre leur histoire, faite d'interactions, d'influences mutuelles, de genrifications successives ainsi que la pratique constante du mélange des genres.³⁸⁹

389 Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Ed. Armand Colin, 2008, p. 166.

Les différents genres attribués par les bases de données (*Allociné* ou *IMDB*) aux films de notre corpus confirment le point de vue de Raphaëlle Moine. En effet, aucun film ne se polarise sur un genre en particulier, et ce bien que chacun soit ponctué par des scènes explicites de sexe. Sur le site *Allociné*, le genre « érotique », en particulier, si l'on s'attache à l'ensemble des films regroupés sous cette rubrique, ne distingue pas la scène de sexe simulée de la scène explicite de sexe. En ce sens, le genre érotique sur *Allociné* à une acception relativement large ; entrent, en effet, dans cette catégorie des films tels que *Cinquante nuance de Grey* (Sam Taylor Johnson, 2015), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Ken Park* (Larry Clark, 2002), *Perfect Mothers* (Anne Fontaine, 2013), etc. Ici, mis à part le film *Ken Park*, le sexe est exclusivement simulé. Seuls neuf films de notre corpus apparaissent dans le genre érotique, alors que tous présentent au moins une scène de sexe explicite. Étrangement, les films *Le Pornographe* (Bertrand Bonello, 2001), *Antichrist* (Lars Von Trier, 2009) et *L'inconnu du Lac*, lesquels comprennent plus d'une scène de sexe, ne relèvent pas pour autant de ce genre selon *Allociné*. Par ailleurs, le genre érotique est quasi toujours associé au « drame », genre traditionnellement noble, sérieux, qui se polarise sur la situation que vivent les personnages. Nous relevons en effet que sur les vingt et un films que nous avons sélectionnés, dix-neuf sont classés parmi ce genre — celui-ci est donc le genre dominant, suivi par les films qui relèvent du genre érotique et qui se combinent avec le drame (neuf films au total). S'il est évident que les réalisateurs, actuellement, sont connus pour le caractère « subversif » de leurs réalisations, force est de reconnaître que les spectateurs, en décidant de se déplacer en salle pour les éprouver, ne découvrent pas véritablement ce que les films recèlent en matière de sexualité explicite. Par ailleurs comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie de notre thèse, les spectateurs semblent moins polariser leur évaluation sur le sexe que sur la forme du film dans sa globalité ; preuve, ici, que le travail des auteurs amène les spectateurs à réfléchir la place qu'occupe le sexe dans l'univers du film.

Dans l'ouvrage *Sous-titré X*, Martine Boyer souligne, elle aussi, le phénomène de « ponctuations pornographiques³⁹⁰ » qui s'opère dans le cinéma d'auteur depuis la fin des années 1990 ; selon l'auteur les réalisateurs présentent çà et là des scènes pornos dans leurs films, comme des « moments vécus », dans l'objectif de se réapproprier le corps sexuel³⁹¹. Bien qu'il s'agisse effectivement de « moments vécus » pour les acteurs, nous devons souligner que ces instants sont aussi pour les spectateurs des événements « insolites », au sens d'une « intrusion dans l'univers banal d'une réalité située sur un plan différent³⁹² ». Les scènes de sexe ne se résument donc pas à un instant fugace, mais permettent surtout de filmer le sexe d'une manière opposée à celle développée par les pornographes, d'envisager un discours sur et à partir du sexe, et, partant, construire une esthétique du corps sexuel, prétexte à mettre en avant des phénomènes sociaux : l'intimité, la sexualité, l'adolescence, le couple, le plaisir, etc. La démarche des auteurs, en ce sens, justifie le mélange des genres qui s'opère dans leurs films. Et le sexe se présente alors comme un détail, au sens d'Arras, mais un détail qui n'est pas accessoire, puisqu'il participe d'un ensemble et qu'il s'agit de le donner à voir d'une manière innovante ; de fait, le sexe a un rôle essentiel, car tout s'organise en fonction de lui. En se concentrant sur cet élément, son propos, sa relation avec le spectateur, le film produit un monde.

Mais en se présentant au spectateur, la scène de sexe agit aussi comme un événement. Nous entendons ici la notion d'événement, non pas au sens d'un coup de théâtre, mais plus précisément comme un élément extraordinaire qui attire, capte l'attention par son caractère exceptionnel (présenter une scène de sexe dans un film passant sur les écrans commerciaux est exceptionnel en soi) ; de fait, l'événement possède les particularités du spectaculaire. Par exemple, le cinéaste américain Larry Clark, dans son film *Ken Park*³⁹³, met en scène des

390 Martine Boyer, « Du film érotique à la vidéo X : le contrôle continue », *op. cit.*, pp. 23-31.

391 *Ibidem*, p. 30.

392 Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, *op. cit.*, p. 935.

393 Larry Clark, *Ken Park*, 2002.

gestes ordinaires, interrogeant l'habituel — au sens de Georges Perec³⁹⁴ —, le quotidien et l'intimité. L'auteur filme un homme saoul en train d'uriner dans ses toilettes, dont le sexe en gros plan est donné à voir au spectateur. Ce geste, éminemment banal, renvoie à une image familière, quotidienne et intime qui ne peut être considérée comme un simple détail sans importance dans la diégèse du film. En étant intégré dans le temps diégétique, l'acte interroge de manière paradoxale l'événement et le quotidien, pour se métamorphoser, chez le spectateur, en objet spectaculaire ; ce n'est donc pas le sexe qui est spectaculaire, mais son irruption dans le spectacle. Comme le souligne Paul Ardenne, concernant les esthétiques qui prennent pour sujet le quotidien et le sexe :

*Il ne s'agit pas seulement d'un geste qui ne se sépare plus en rien du quotidien vécu dans sa banalité, mais d'un acte qui inverse la proposition et, sous l'apparence de la fiction, met en jeu, et en péril absolument, la totalité du réel.*³⁹⁵

S'il est vrai que l'acte sexuel est un geste banal, néanmoins l'acte qui consiste à le sortir de l'intimité à laquelle il est ordinairement associé pour le mettre en scène, conduit à le rendre exceptionnel pour le spectateur qui en fait l'expérience. L'événement engage, comme l'explique Etienne Souriau, « *une sensibilité, c'est-à-dire une multiplicité mouvante de sensations et non pas seulement de significations*³⁹⁶ ». Il s'agit d'un fait qui, donné à voir, renvoie à une histoire intime et vécue (celle du spectateur). De ce point de vue, le spectaculaire est donc, pour le spectateur, un effet particulier qui est provoqué en lui à un moment précis du spectacle. C'est ce que souligne plus particulièrement André Gardies, lorsqu'il explique au sujet du cinéma narratif que :

Le spectaculaire, en tant qu'effet, est ici un moment qui fonctionne comme un point d'orgue dans la narration ; moment extraordinaire, il doit

394 Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Ed. Du Seuil, 1989, p. 11.

395 Paul Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, op. cit., p13.

396 Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, op. cit., p. 738.

*s'enlever sur fond d'ordinaire. Il appartient donc au tissu narratif pour mieux s'en détacher.*³⁹⁷

Autrement dit, le spectaculaire se produit à partir d'un événement présent dans le récit. La notion d'événement — au sens « d'un moment extraordinaire » — est assez proche du cinéma des premiers temps, où l'événement cinématographique constitue une attraction, autrement dit, un effet spectaculaire pour le spectateur. D'après Tom Gunning, le « cinéma d'attraction » est une forme cinématographique dans laquelle il s'agissait surtout de donner à voir au spectateur plutôt que de raconter, de démontrer ou de faire savoir : « *ce cinéma serait plutôt exhibitionniste*³⁹⁸ », selon l'historien. Par exemple, dans les films érotiques, explique Gunning, « *c'est à la caméra et au public que la mariée destine son strip-tease érotique, nous faisant face, lançant des clins d'œil, béate en sa parade érotique*³⁹⁹ ».

Par ailleurs, à ses débuts, le cinéma, avant de chercher à se démarquer du théâtre, n'était pas si éloigné qu'il l'est aujourd'hui de ce médium. C'est pourquoi nous allons faire un détour par cette forme d'art afin de comprendre les contours du spectaculaire, d'autant que le théâtre a fait naître cet aspect du spectacle. Le terme « spectaculaire » apparaît en 1908 pour remplacer, comme l'explique Isabelle Moindrot, professeure de théâtre, le mot *spectaculeux*, dont les connotations sont très différentes de l'acception actuelle du spectaculaire. Le spectaculaire, selon I. Moindrot, est une notion discursive plus neutre qui :

[...] *désignera d'abord ce qui a trait au spectacle, avant de prendre, ultérieurement, dans le courant du XXe siècle, le sens qui est devenu premier aujourd'hui, de ce qui parle aux yeux, frappe l'imagination — et*

397 André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration filmique », in *Le spectaculaire*, dir. Christine Hamon-Sijérols et André Gardies, Lyon, p. 120.

398 Tom Gunning, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://1895.revues.org/1242>

399 *Ibidem*.

que l'on désignait au XIXe siècle au moyen de différents vocables plus généraux, comme « saisissant », « frappant »⁴⁰⁰.

En ce sens, le spectaculaire inclut à la fois sa production matérielle par le spectacle et l'impression qu'il suscite sur le spectateur ; il est tout à la fois la cause et l'effet ; il « *provoque [...] le trouble et le partage*⁴⁰¹ ». Notons, par ailleurs, que :

[...] *le mot spectaculaire est [...] apparu non pas en même temps que des pratiques de scène particulièrement sensationnelles, ni même dans l'ardeur des débats autour des excès du réalisme romantique, mais au moment où l'art de la mise en scène est devenu une réalité admise comme telle, et débattu sur la place publique*⁴⁰².

Au cinéma, il y a plusieurs manières d'appréhender le spectaculaire. Frank Kessler distingue « *la cinématographie comme dispositif spectaculaire* » de « *la cinématographie comme dispositif du spectaculaire* »⁴⁰³. Dans le premier cas, c'est la technique cinématographique qui va créer l'étonnement chez le spectateur. Ici, l'effet spectaculaire est lié aux capacités technologiques de la machine, c'est-à-dire « *le miracle technique qui se produit devant eux [les spectateurs]*⁴⁰⁴ » par un phénomène de captation/restitution du mouvement. À l'inverse, dans le second cas, la technologie n'est plus l'élément primordial, car le spectaculaire se polarise surtout sur l'attraction filmée, c'est-à-dire la chose représentée. Dans ce dernier dispositif, il s'agit de reproduire un effet spectaculaire visuel issu d'un autre média (théâtre magique, féerique, plein air, etc.) — une autre « *série culturelle* » selon les termes de Kessler — en déplaçant la captation/restitution du mouvement vers sa révélation visuelle, le trucage ou

400 Isabelle Moindrot, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la belle époque*, Paris, Ed. CNRS, 2007, p.10.

401 *Ibidem*, p.10.

402 *Ibidem*, p.10.

403 Franck Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », in *Cinémas*, n°14(1), 2003, pp. 21–34. doi:10.7202/008956ar

404 *Ibidem*, pp. 21–34.

encore la mise en scène. Sur ce point, ce dernier dispositif nous semble plus proche de celui que nous mettons en avant dans notre étude du cinéma courant, dans lequel c'est le spectacle du sexe (c'est-à-dire la situation dans laquelle nous nous trouvons au moment où se manifeste la mise en scène du sexe) et non le sexe en lui-même qui suscite l'effet spectaculaire chez le spectateur⁴⁰⁵.

Lubimora Radoilska explique, quant à elle, à propos du film *Et si on parlait d'amour*⁴⁰⁶ de Daniel Karlin et de l'ouvrage *La vie sexuelle*⁴⁰⁷ de Catherine Millet, qu'un documentaire, à l'inverse d'une fiction, fait découvrir la réalité d'une vie privée avec des personnes reconnaissables. Cet aspect, selon l'auteur, supprime l'écart entre le réel et l'image, et ce, d'une manière plus incisive — au sens d'une efficacité saisissante — qu'une représentation fictionnelle⁴⁰⁸. Or, si des acteurs jouent des scènes de la vie sexuelle, sans les simuler, cela crée du réel et efface dans ces moments la distance entre le réel et la fiction. S'il y a distance, celle-ci s'opère dans l'expérience qui conduit les spectateurs à exercer leur pouvoir critique sur les images et sur le discours que développent les auteurs dans leurs films. Prenons par exemple les deux longs-métrages de Catherine Breillat, *Romance* (1999) et *Anatomie de l'enfer* (2002), dans lesquels il y a des scènes explicites de sexe : si dans ces films la réalisatrice intègre ces scènes, ce n'est jamais sans provoquer un questionnement sur la sexualité, notamment sur les rapports qu'entretiennent homme et femme dans notre société ; l'auteur donne, en ce sens, moins à voir le sexe qu'à provoquer une distance critique et visuelle chez les spectateurs. Dans cette perspective, son travail consiste alors en

405 Au contraire, par ailleurs, de ce qu'affirme Louis Andrieu lorsqu'il précise, au sujet du film *The Smell of Us* (Larry Clark, 2014) que « *ce qui choque encore les spectateurs ou la morale, au fond, est justement le sexe, en soi [...]* ». Louis Andrieu *et al.*, « Les aventures de la chair », in *Esprit* n°7, 2017 (Juillet-Août), p. 163-182. ^[1]DOI 10.3917/espri.1707.0163

406 *Et si on parlait d'amour* est un film documentaire réalisé par Daniel Karlin en 2002. Dans ce film, l'auteur dresse le portrait de plusieurs individus qui parlent avec liberté de leur sexualité. Le documentaire présente quelques scènes d'actes sexuels explicites, filmées avec distance et pudeur (dans la pénombre par exemple).

407 *La vie sexuelle de Catherine Millet* est un ouvrage autobiographique de Catherine Millet (directrice de la revue Art Press), publié en 2002, dans lequel l'auteure parle ouvertement de ses relations sexuelles. Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Ed. Du Seuil, 2001.

408 Lubimora Radoilska, « La sexualité à mi-chemin entre l'intimité et le grand public », in *Cités* 2003/3, n°15, p.32.

une mise en scène du sexe qui oscille entre le documentaire et la fiction. Par ailleurs, au sujet de la perception du réel dans le cinéma, Edgard Morin soulignait très justement :

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel⁴⁰⁹.

« *Le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire [...] que le cinéma dit documentaire* ». Cette formule cadre précisément l'objectif du cinéma traditionnel, à savoir celui de produire une impression de réel qui ne prétend aucunement tromper le spectateur sur ce qui est donné à voir. Il s'agit aussi, au sens de Goffman, d'une modalisation qui ne se cache pas⁴¹⁰. Toutefois, dans le cinéma d'auteur contemporain, le caractère explicite du sexe qui s'impose au regard du spectateur relève tantôt d'un effet de trucage ou de la fiction, tantôt d'une action réelle ; chez Abdelatif Kechiche par exemple, l'utilisation de prothèse pour mettre en scène des actes sexuels constitue bien une fiction qui sert à faire croire à du réel fictif. A l'inverse, chez Larry Clark, le sexe, bien que mis en scène, se présente de manière explicite et n'appartient donc pas toujours au domaine du simulacre.

De plus, ce cinéma n'est pas politique, à l'inverse des films de Godard par exemple ; c'est pourquoi il peut être qualifié de spectaculaire. Dans le cinéma de Godard, le politique agit comme une médiation autour du sexe, de sa

409 Edgard Morin, *Conférence au Centre Pompidou sur le cinéma du réel*, 1980.

410 Jean Nizet, Natalie Rigaux, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, Ed. La Découverte, 2014, p.283.

représentation. À l'inverse, dans le cinéma courant, la mise en scène du sexe relève d'une situation sociale et intime dont la représentation est donnée à voir aux spectateurs de manière frontale, sans aucune médiation. Cette absence de médiation, associée parfois au discours que développent les images (inceste, viol, etc.), confère à ces dernières une efficacité, en matière d'émotions, de sensible, qui dépasse à bien des égards l'image pornographique traditionnelle. Avec ce type de représentations, se pose aussi la question de l'acceptabilité éthique de la manipulation technique du corps des comédien-ne-s. C'est ce que je propose de voir dès à présent à travers les différents dispositifs techniques mis en œuvre par les réalisateurs pour filmer les corps en acte.

Le corps des comédien-ne-s

Dans son ouvrage *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Jean-Marc Leveratto explique que «*la transgression caractéristique du spectacle pornographique s'accompagne d'une neutralisation de l'enjeu éthique inhérent à l'exploitation publique d'une image du corps*⁴¹¹». Le spectacle pornographique est en effet délimité dans l'espace privé, notamment par souci de préserver le regard de la jeunesse. Cet enjeu éthique, comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, fait l'objet d'un ensemble de normes juridiques qui vont dans le sens de la civilisation. La protection du mineur est au cœur des débats autour de l'accessibilité aux contenus pornographiques, plus particulièrement sur l'Internet, mais aussi dans le cinéma d'auteur ; dans ce dernier cas, au-delà de l'aspect artistique, il s'agit également d'une exploitation publique d'une image de corps qui soulève, de surcroît, un enjeu éthique pour les comédien-ne-s professionnel-le-s.

Traditionnellement, comme le rappelle Jean-Marc Leveratto, les comédiennes professionnelles sont particulièrement soucieuses, à l'inverse des

411 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, op. cit., p. 263.

hommes⁴¹², d'éviter les rôles qui pourraient nuire à leur image⁴¹³, à l'instar des rôles déshabillés ou ceux, ajoutons-le, qui requièrent un acte sexuel. Mais, il semblerait qu'actuellement ces dernières soient parfois plus ouvertes pour accepter de tels rôles. Les nouvelles technologies et l'usage de doublures jouent, ici, pour une part déterminante dans cette acceptation ; les actrices n'ont pas à se mettre littéralement à nu et « passer à l'acte », et ainsi desservir leur réputation. À l'inverse, il en va tout autrement lorsque les actrices et acteurs effectuent eux-mêmes de manière délibérée des scènes de sexe non simulées.

Doublure ou non, un doute pourra toujours subsister dans l'esprit du spectateur, d'autant que ce dernier n'assiste pas au tournage, et n'en connaît donc pas ses secrets. Le cas c'est notamment posé dans le cadre du film *Romance*⁴¹⁴ de Catherine Breillat, dans lequel Caroline Ducey niait, avec le soutien de la réalisatrice, que Rocco Siffredi l'avait réellement pénétrée lors d'une scène, alors que l'acteur affirmait le contraire. Nous comprenons bien ici que deux mondes se confrontent : celui de l'acteur de films pornographiques et celui de la comédienne de cinéma ; pour Caroline Ducey cet acte la confronte aux caractéristiques d'une actrice de porno⁴¹⁵.



412 Les hommes acceptent plus volontiers de se prêter au jeu du sexe non-simulé. Dans le film *Sade* (2000), Daniel Auteuil avait accepté lui-même de glisser ses doigts dans le sexe d'une hardeuse qui doublait Isild Le Besco.

413 Voir sur cette question : Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, *op. cit.*, p. 263

414 Catherine Breillat, *Romance*, 1999.

415 Voir sur cette question : Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, *op. cit.*, p. 265.

Dans un entretien pour le site *Téléobs* l'actrice explique notamment la « guerre » dans laquelle elle s'est lancée pour que *Google* supprime les photogrammes tirés du film qui ont inondé les pages web. Soulignant en filigrane l'idée qu'Alain Fleischer développe dans son ouvrage *La pornographie, une idée fixe de la photographie*⁴¹⁶, l'actrice s'exprime sur le respect dû à son corps et à son image :

*Lorsque l'image s'inscrit dans un mouvement, on est par essence dans le cinéma. Mais quand elle se fixe, elle devient photographie et, dans ce cas, pornographie. Je ne porte pas de jugement moral, seulement je n'ai rien à voir avec ce milieu, je n'ai jamais choisi d'en faire partie. Ce déferlement d'images qui s'est abattu sur moi sans le moindre contrôle m'a très sérieusement affectée.*⁴¹⁷

Caroline Ducey tente ici de « garder la face », au sens de Goffman. Autrement dit, elle met en jeu sa face, c'est-à-dire la dignité de sa personne en interaction avec les autres. Goffman définit le terme de « face » ainsi :

*On peut définir le terme de face comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi [...].*⁴¹⁸

C'est précisément cette « image du moi », sa préservation, qui a poussé non seulement l'actrice à se déplacer devant des sénateurs européens pour affiner avec eux le droit à l'image⁴¹⁹, mais encore à prendre la parole dans la presse pour dénoncer le tort que lui a causé la diffusion sur le *net* des images de son corps

416 Selon Alain Fleischer, l'essence même de la photographie est la pornographie.

417 Entretien avec Caroline Ducey, disponible à l'adresse suivante : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141128.OBS6432/caroline-ducey-j-ai-pati-de-mon-innocence.html>, consulté le 23/04/2016.

418 Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Paris, Ed. De Minuit, 1974, p. 9.

419 <https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141128.OBS6432/caroline-ducey-roccosiffredi-je-ne-savais-pas-qui-c-etait.html>, consulté le 23/04/2016.

dévêtu, et surtout dans des positions sexuelles qui semblent visuellement avoir été réalisées par elle-même.

Rappelons-nous également l'histoire qui a été révélée par l'actrice Maria Schneider plusieurs années après le tournage du film *Le dernier tango à Paris*, notamment réalisé par Bernardo Bertolucci en 1972. Quelques années avant sa mort en 2011, l'actrice était revenue sur la scène devenue célèbre de la sodomie (il s'agissait d'un acte simulé) et de l'emploi de beurre comme lubrifiant.



Maria Schneider était informée, par le scénario, du déroulement de la scène, mais explique plus particulièrement le sentiment d'humiliation qui l'avait alors envahi à cette occasion, à tel point qu'elle ne reverra jamais le film⁴²⁰. Bien que la sodomie soit simulée, l'actrice a néanmoins très mal vécu la scène, notamment par rapport à l'image que celle-ci lui renvoyait d'elle-même. Interrogé lui aussi, Bertolucci a justifié son action parce qu'il :

[...] *Voulait sa [celle de Maria Schneider] — réaction en tant que femme et pas en tant qu'actrice. Pour obtenir un jeu exceptionnel, je pense que vous devez être complètement libre. Je ne voulais pas qu'elle joue l'humiliation et la rage, je voulais que Maria les ressente.*⁴²¹

420 Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *Connexions* 2007/1 (n° 87), p. 43-64. DOI 10.3917/cnx.087.0043

421 <http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/12/05/03002-20161205ARTFIG00218--le-dernier-tango-a-paris-la-scene-scandaleuse-etait-dans-le-scenario.php>

Tout contact avec autrui est un engagement corporel⁴²² ; ainsi, même à distance, les acteurs, lorsqu'ils jouent un rôle, vont chercher à « garder la face ». Cet enjeu pour les acteurs et actrices explique sans doute pourquoi certains auteurs, comme Gaspar Noé ou Larry Clark, font appel à des comédiens peu connus, voire inconnus du grand public, pour accomplir des scènes pornographiques⁴²³ : peu d'acteurs célèbres acceptent, en effet, ce type de rôles ; pour les autres, le risque étant que cela leur colle à la peau.

De manière tout à fait semblable à la démarche de Bertolucci, Larry Clark n'hésite pas lui aussi à créer des situations qui amènent les acteurs à produire des émotions dépourvues d'un quelconque jeu, et donc tout à fait naturelles. Cette manière de procéder ne va pas de soi. Durant le tournage du film *The Smell of Us*, les comédiens se sont mis en grève, notamment par rapport aux scènes de sexe. Dans un entretien pour les *Inrocks*, Lucas Ionesco qui avait joué le rôle de Matt explique notamment que :

*Pour cette scène [une scène de fétichisme], je devais me faire lécher les pieds par un mec qui allait être joué par Gaspar Noé. Mais le jour du tournage, Larry a débarqué en disant qu'il voulait remplacer Gaspar et a exigé que l'on tourne à huis clos. C'est devenu très bizarre, très crade : il m'a léché les pieds pendant deux heures, en murmurant « mon petit garçon, mon petit garçon ». Là, il a dépassé les limites. Je crois d'ailleurs que c'est ce que voulait Larry, il jouait avec mes émotions. En voyant le film, j'ai compris qu'il avait eu dès le départ l'intention de me manipuler. Mon personnage est un jeune paumé, triste, dur, qui vit dans ses rêves. Et Larry a tout fait pour me plonger dans cet état pendant la durée du tournage.*⁴²⁴

422 Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, op. cit., p.10.

423 Dans *Ken Park*, Larry Clark a recruté des acteurs inconnus du grand public ; par ailleurs, aucun des acteurs n'a fait l'objet d'une grande carrière par la suite.

424 <http://www.lesinrocks.com/2015/01/18/cinema/lukas-ionesco-je-ne-serai-jamais-un-des-kids-de-larry-clark-11547802/>

Il est évident que Larry Clark, tant par les actes sexuels que par les émotions qu’il met en scène, donne à voir et à transmettre, cherche à capter et à montrer ce qui se passe dans la réalité lorsque les individus sont pris dans une situation qu’il a, par ailleurs, lui-même impulsée. Déjà dans son travail photographique, Larry Clark, sous prétexte de montrer la réalité telle qu’elle est, n’hésitait pas à mettre en scène des situations malsaines qu’il avait sans doute lui-même imaginé ; ainsi, par exemple dans *They met a girl on acid in Bryant park at 6 am and took her home* (1980), comme l’indique le titre, “*Ils [deux hommes] ont rencontré une fille sous acide dans un parc à six heures du matin et l’ont ramené chez elle*”. Toutefois, ce que n’indique pas le titre c’est que ces deux hommes ont couché avec la jeune fille ; ce que montre plus particulièrement la photo.



On peut se demander, tout d’abord, ce que faisait Larry Clark à six heures du matin dans un parc, mais surtout ce qui amène l’artiste à photographier cette scène de sexe — montrant un homme en train de pénétrer une jeune fille et un autre qui attend son tour — particulièrement choquante lorsqu’on sait que la fille est droguée, que les deux hommes profitent sans doute de son état et que son corps semble quasi sans vie. Tout, ici, est mis en scène : la situation, le miroir derrière le matelas qui reflète le visage de la fille, l’absence de visibilité des visages des deux hommes, etc. Sans détour, nous pouvons affirmer que Larry Clark a profité d’une situation qui s’est présentée à lui, dont il s’empare littéralement (à la fois de la situation et des individus), en la mettant en scène, pour photographier ce qui semble un instant. Le procédé est donc éculé. Aussi, lorsque l’auteur modifie à la dernière seconde ce qui était prévu initialement dans le cadre du scénario de *The Smell of Us*, il conduit littéralement une action visant à perturber l’acteur qui doit jouer une scène déjà bien complexe à effectuer. De

fait, la scène fonctionne avec brio, puisque par ricochet, le malaise de l'acteur sur la scène se transmet au spectateur qui en fait l'expérience. Mais si cette dernière est efficace émotionnellement — il s'agit véritablement de produire une forte émotion chez le spectateur —, celle-ci, en considérant le respect dû à la personne du comédien, nous oblige à relativiser, après coup, notre regard face à l'image du corps, et notamment notre présence au spectacle.

Pour les besoins de son film *Q* (2011), le réalisateur Laurent Bouhnik n'a pas hésité à publier une annonce, précisant sa recherche d'acteurs et d'actrices :

*Pour ce film sur le plaisir et le désir, nous recherchons acteurs/actrices de 20 à 40 ans professionnels ou amateurs qui acceptent de tourner des scènes avec des actes sexuels non simulés. Nous voulons offrir à tous la possibilité de postuler pour les rôles principaux. Amateurs, professionnels venant du théâtre, du cinéma, de la mode, de quelque genre que ce soit ou illustres inconnus qui croient en leur talent. Mais nous ne cherchons ni des gymnastes ni des obsédés sexuels, et ce n'est pas une star académie du porno. Ce projet est un vrai film de cinéma et la force du cinéma passe par l'interprétation. Nous cherchons donc pour interpréter les personnages de notre histoire, de vrais comédiens capables de jouer des sentiments, de faire rire, pleurer, d'exciter, capables de faire passer des émotions auprès de spectateurs.*⁴²⁵

Cette publication traduit bien la difficulté des réalisateurs de rendre attractive la scène de sexe non simulée auprès des comédiens célèbres. En effet, si tel n'avait pas été le cas, alors la nécessité d'une annonce n'aurait pas lieu d'être. *In fine*, seuls seront retenus des acteurs novices et inconnus du public : Johnny Amaro (4 ans de carrière et 3 films), Déborah Révy (premier film), Hélène Zimmer (premier film), Gowan Didi (premier film) ; notons que Déborah Révy a joué un rôle dans le film *Love* de Gaspar Noé, un long-métrage très proche de

425 L'annonce du casting est disponible à l'adresse suivante : http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2009/04/20/1503389_q-laurent-bouhnik-recherche-acteurs-et-actrices-qui-acceptent-des-actes-sexuels-non-simules.html ; url consultée le 18/09/2017.

Q puisqu'il questionne le désir, les relations entre homme et femme et présente, du surcroît, plusieurs actes sexuels explicites.

Chez Bruno Dumont, le choix des acteurs est encore différent ; l'auteur ne recherche pas des célébrités, mais des individus qui le plus souvent n'ont aucun passé d'acteur, et possèdent un physique particulier qui se prête à l'intention du film et incarne une forme de simplicité brute. Ainsi, dans *La vie de Jésus* (1997) :

*Freddy ressemble à un taureau. Incapable de dire sa douleur, il donne des coups de pied contre les murs. Il ne fait pas l'amour, il copule. Et quand son angoisse devient trop insoutenable, sa bouche écume : c'est la crise d'épilepsie.*⁴²⁶

Dans ce film Bruno Dumont n'a cependant pas demandé à ses acteurs d'effectuer la scène de pénétration (cf. figure ci-dessous), puisqu'en effet celle-ci a été réalisée par des acteurs de films pornographiques.



Si ce recours à la doublure et à l'utilisation de prothèses est actuellement largement utilisé pour les besoins des films, c'est aussi parce que les réalisateurs souhaitent la présence de grands comédiens pour garantir une forme de qualité au spectacle. Nous pensons notamment, ici, au film *Antichrist* de Lars Von Trier, dans lequel joue Charlotte Gainsbourg ; la première séquence du film débute par une scène violente dans laquelle nous pouvons observer une pénétration, une

426 <https://www.telerama.fr/cinema/vies-et-passions-de-bruno-dumont,94760.php>, consulté le 11/10/2016.

fellation et une masturbation ; tous ces actes ont été doublés. La doublure, les images de synthèse et l'utilisation de prothèses — comme cela a été plus particulièrement le cas dans *The Brown Bunny* (Vincente Gallo, 2003), film dans lequel la comédienne Chloé Sévigny pratique une fellation sur le sexe de Vincent Gallo — constituent de bons moyens pour protéger l'image des acteurs. Dans *La vie d'Adèle*, une longue scène de sexe, d'une durée de sept minutes, entre les deux protagonistes (Adèle et sa compagne Emma) démontre tout à fait qu'il est possible de rendre réalistes des scènes d'accouplements, par le biais d'effets spéciaux (maquillage, prothèse, image numérique, etc.), sans passer par l'acte sexuel non simulé et, de fait, éviter de créer un sentiment de gêne chez les comédiens ; à l'inverse, par exemple, du film *Shortbus*, dans lequel, comme l'explique le réalisateur :

*Il y avait bien quelqu'un avec une caméra, à peu près tous les jours. Par contre, on n'a pas fait beaucoup de photos de tournage. Pendant les répétitions des scènes sexuelles, on coupait tout, parce que ça rendait les gens nerveux.*⁴²⁷

Un autre recours pour réaliser des scènes de sexe, et ainsi atténuer la gêne qu'occasionne cette expérience pour les comédiens consiste à donner des rôles à des interprètes de films X. Habités des scènes de tournage pornographiques, plusieurs d'entre eux ont eu l'occasion de jouer dans des films réalisés par des cinéastes indépendants, passant ainsi d'une activité d'acteur-riche de porno à celle de comédien-nes classiques. Toutefois, dans chacun de ces cas, leur présence s'est révélée nécessaire pour effectuer, entre autres, des scènes de sexe non simulées. Ainsi, Bertrand Bonello a fait appel à Ovidie et à Titof pour interpréter l'unique scène pornographique de son film *Le pornographe*. Dans *Baise-moi*, Virginie Despentes, quant à elle, a confié les rôles principaux du film à Raphaëlla Anderson et à Karen Back⁴²⁸, toutes deux professionnelles du film x.

427 Entretien avec le réalisateur John Cameron Mitchell, disponible à l'adresse suivante : <https://www.ecranlarge.com/films/interview/901053-john-cameron-mitchell-shortbus>, consulté le 10/04/2015.

428 *Baise-moi* est le dernier film dans lequel a joué Karen Lancaume avant de se suicider le 28 janvier 2005 à l'âge de 31 ans ; voir l'article d'Antoine de Baecque disponible à l'adresse

Catherine Breillat est sans doute la première réalisatrice à avoir donné l'opportunité à un acteur de films pornographiques de jouer dans un film classique. C'est notamment à Rocco Siffredi qu'elle a confié le rôle de Paulo dans *Romance* et le rôle de « l'homme » dans *Anatomie de l'enfer*. En juin 2016 le *Monde Magazine*⁴²⁹ a publié un article consacré à cette célèbre « star du X », dans lequel on pouvait voir plusieurs photos du comédien entièrement nu, le sexe bien visible ; ce sexe (et sa taille) qui lui a valu sa renommée...



La parution de ce numéro a provoqué des réactions de colère auprès de dizaines de lecteurs abonnés au magazine, précisément par rapport aux photographies⁴³⁰ ; certains ont considéré les images violentes et empreintes d'un voyeurisme gratuit, et ont menacé le journal de mettre fin à leur abonnement si le numéro n'était pas retiré. L'explication du choix des photos par la direction du *Monde* dans une chronique de médiation adressée aux lecteurs démontre de manière irréfragable que leur présence au sein du numéro participe d'une volonté de montrer ce qui a fait le prestige de l'acteur dans la sphère pornographique, mais traduit surtout un effet de la normalité qui entoure le genre pornographique :

suiivante : http://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043, consulté le 11/02/2016.

429 http://www.lemonde.fr/m-gens-portrait/article/2016/06/17/rocco-siffredi-le-porno-parfois-est-une-croix-lourde-a-porter_4952667_4497229.html, consulté le 25/03/2018.

430 http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/28/sexe-et-contrat-de-lecture_4959803_3232.html, consulté le 25/03/2018.

À propos des photos illustrant l'article de notre correspondant à Rome, Philippe Ridet, elle [la directrice] ajoutait ceci : « Pour les images, nous avons demandé au photographe Matteo Montanari de montrer tout Rocco. Tout ? Oui, tout. Étant entendu que M. Siffredi se prévaut d'un « outil de travail » de dimension titanesque et qu'il en a fait un objet, presque un personnage. Il fallait voir ça ! ⁴³¹



Bien qu'il s'agisse essentiellement de photographies illustrant des poses nues de l'acteur, par ailleurs dépourvues de tout caractère pornographique, le simple fait de tirer et de montrer le portrait de l'acteur, en l'occurrence pour voir son sexe, constitue un signe que la pornographie s'est banalisée. D'un côté un journal considéré comme sérieux consacre, par curiosité, un numéro à un acteur de films pornographiques (pas n'importe lequel), de l'autre il célèbre le sexe : « [...] *le sexe, rien que le sexe, tout simplement* »⁴³². Aussi, demandons-nous : est-ce que *Le Monde* aurait été en mesure de publier un tel portrait au début des années 1990 ? Cela était tout simplement impensable. Bien que la représentation de nus masculins frontaux existe depuis de nombreuses années — et bien avant les années 1990 — l'on doit comprendre que ce qui fait scandale, ici, c'est moins la nudité de Rocco Siffredi que son statut d'acteur porno. De fait, bien que ce dernier ait joué un rôle de comédien dans deux films d'auteur, les réactions des

431 *Ibidem*, consulté le 25/03/2018.

432 http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/28/sexe-et-contrat-de-lecture_4959803_3232.html, consulté le 15/07/2016

lecteurs du *Monde* prouvent que la force ultra-dégradante de la pornographie ne permet pas la normalisation de sa production, à l'inverse de sa consommation. Ce que semble également confirmer Virginie Despentes, en rappelant que parce qu'elle avait été hardeuse, Caroline Trinh Thi fût considérée comme illégitime dans la coréalisation du film *Baise-moi*⁴³³.

Concernant le cas de Rocco Siffredi, l'on doit, toutefois, reconnaître que la représentation du sexe masculin a toujours été plus problématique que celle du sexe féminin. Comme le précise Pascal Quignard, le phallus, en raison de sa nature, fascine – le *fascinus* en langue romaine signifie le sexe masculin dressé, et de ce terme dérive le mot fascination. Autrement dit, le sexe masculin sidère, effraye du fait de sa visibilité⁴³⁴. La représentation du sexe masculin dans le milieu journalistique, à l'inverse de l'art, est taboue ; ce qu'atteste plus particulièrement la réponse de Marie-Pierre Lannelongue, directrice adjointe de la rédaction du *Monde*, aux critiques des lecteurs :

*Nous ne voulions en aucun cas choquer pour choquer. Pas davantage faire du buzz pour faire du buzz. En outre, comme l'écrit Stéphanie Chayet dans son article consacré aux séries américaines, nous savions, en choisissant de montrer le phallus de Siffredi, que nous nous attaquions au « dernier tabou ». Il est très rare qu'un journal montre ainsi un homme entièrement nu.*⁴³⁵

Néanmoins, ce qui rend possible aujourd'hui un numéro sur Rocco Siffredi dans le plus simple appareil s'explique parce que la pornographie fait partie, comme le précise le journaliste du monde, de la « *culture populaire*⁴³⁶ », avant d'ajouter que, de surcroît, « [...] le sexe, dorénavant omniprésent dans nos

433 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, op. cit. p. 97.

434 Entretien avec Pascal Quignard : <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01025213.htm>

435 http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/28/sexe-et-contrat-de-lecture_4959803_3232.html, consulté le 25/03/2018.

436 Termes utilisés par le journaliste dans l'article.

*sociétés, fait partie de ces champs journalistiques qu'il nous faut explorer*⁴³⁷ » ; appuyant ainsi l'ubiquité de la pornographie, non pas seulement sur le *net*, mais dans de nombreux autres médias (photographie, exposition, cinéma, publicité, etc.) — autrement dit, dans notre quotidien.

Si nous nous attardons, à présent, sur les scènes de sexe effectivement réalisées par les acteurs eux-mêmes, sans trucage, sans doublure⁴³⁸, alors nous devons admettre qu'il y a une différence dans le jeu sexuel qu'offrent en spectacle les acteurs. Si l'on met de côté le gros plan et le caractère explicite du sexe — ces codes qui caractérisent techniquement le film pornographique —, il faut bien reconnaître que les acteurs ont développé des techniques du corps qui se démarquent des hardeurs et hardeuses : par exemple, l'actrice ne regarde pas la caméra lorsqu'elle fait une fellation (même si l'acte est réel, il y a un respect de la fiction). De plus, les corps ne sont pas stéréotypés (savoir cosmétique tel que la suppression de la pilosité, utilisation de piercing, etc.), et la mise en scène des corps par les réalisateurs cherche véritablement à parfaire la pornographie ; ils la sortent littéralement du ghetto dans lequel elle a été reléguée pour repenser son rapport visuel et social à travers une nouvelle consommation des films.

Enfin, comme le rappelle Jean-Marc Leveratto, le respect dû aux corps des comédien-ne-s, n'est pas exclusivement dépendant des acteurs ou des réalisateurs, mais est aussi conditionné par le regard du spectateur⁴³⁹. En participant au spectacle, le spectateur a une responsabilité : son regard sur les corps conditionne l'approbation du spectacle.

437 http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/28/sexe-et-contrat-de-lecture_4959803_3232.html, consulté le 25/03/2018.

438 Wikipédia propose une liste de films non pornographiques contenant des actes sexuels : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_films_non_pornographiques_contenant_des_actes_sexuels_non_simulés ; url consultée le 15/08/2017.

439 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, op. cit., p. 264.

Chapitre 2. L'usage de la pornographie comme moyen de transgression artistique

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. Mais ce jeu met en jeu bien plus que de tels éléments ; il les situe dans une incertitude, dans des certitudes aussitôt inversées où la pensée s'embarrasse vite à vouloir les saisir.⁴⁴⁰

Cette phrase de Michel Foucault explique bien la transgression qui se produit dans le cinéma courant, laquelle, plus particulièrement, se présente sous la forme d'une surenchère — *au sens de « renchérir, d'aller toujours plus loin et plus fort, en paroles ou en actes⁴⁴¹ »* —, puisqu'en effet les auteurs bousculent sans cesse les limites. Car c'est bien de cela que nous avons affaire dans le cinéma courant : exposer la sexualité explicite au regard du spectateur est en effet un geste qui caractérise le dépassement de la limite que constitue le spectacle du sexe dans l'espace public (la salle de cinéma). Cette limite qui est constamment repoussée, à l'instar de Gaspar Noé qui filme des actes sexuels en 3D, amène automatiquement à la considérer à l'aune de son franchissement (technique, modalités, etc.). Cependant, il ne faut pas nécessairement voir cette transgression comme une rupture négative. Foucault lui-même, dans sa *Préface à la transgression*, explique que la transgression « *prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait*

440 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Paris, Ed. Lignes, 2012, pp. 16-17.

441 Définition du CNRTL, disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/surenchère>, consulté le 21/02/2016.

*fulgurant qui la fait être*⁴⁴² ». Ces auteurs n'interrogent pas le genre pornographique et ne formulent aucune réponse face à la pornographie, mais prennent seulement *ce qui fait être* au genre (ses codes — le gros plan, l'hypersexualisation⁴⁴³ des corps, le sexe explicite — et parfois son répertoire de pratiques sexuelles) pour le déconstruire et/ou le dépasser. Décousue, l'image pornographique se mue en une création artistique, et apparaît sous une autre texture, une autre matérialité, créant ainsi une nouvelle réalité autour du sexe filmé.

1.2. Plasticités pornographiques

Le « ready-made » pornographique

« *N'importe quel objet peut devenir une œuvre d'art.*⁴⁴⁴ » Cette formule, qui à l'origine est une rumeur lancée par Marcel Duchamp, caractérise, les *ready-mades* — ces fameux objets préfabriqués élevés au rang d'œuvre d'art : *Fontaine* (1917), *Porte-bouteille* (1914), etc. Le procédé est assez simple, il s'agit de choisir un objet manufacturé que l'on extrait de son contexte, que l'on modifie quelque peu — l'urinoir est renversé — et que l'on place dans un musée pour lui attribuer une valeur artistique — tout cela, bien entendu, avec la signature de l'artiste, laquelle *in fine* souligne que « ceci est de l'art ». Toutefois, cette affirmation doit être relativisée eu égard, notamment, à la célèbre formule de Duchamp selon laquelle « *c'est le regardeur qui fait l'œuvre* », autrement dit, l'artiste reconnaît au spectateur le pouvoir de donner du sens à ce qui lui est donné à voir. Rappelons-nous, par ailleurs, que le nu et l'érotisme occupent chez Duchamp une place « énorme », comme il l'exprima lui-même lors d'un

442 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, *op. cit.*, p. 19-20.

443 Selon le dictionnaire *L'internaute*, l'hypersexualisation est une « sexualisation très accentuée, voire à l'extrême, d'une personne ou de quelque chose ». La définition est disponible à l'adresse suivante : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/hypersexualisation/>; url consultée le 26/11/2018.

444 Citée par Didier Semin, « READY-MADE », in Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 30 juillet 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ready-made/>

entretien avec le critique d'art Pierre Cabanne⁴⁴⁵. On lui reconnaît notamment, ici, l'installation *Étant donnés*⁴⁴⁶ découverte après sa mort, dans laquelle le spectateur est amené à voir, à l'instar d'un *peep-show*⁴⁴⁷, la représentation d'un corps nu par le biais d'un trou dans une porte.



Fontaine



Étant donnés

À l'instar de Duchamp, Gaspard Noé, intègre des images pornographiques dans ses films. Il déplace la pulsion sexuelle et l'imagerie pornographique en les sublimant artistiquement, et surtout, en utilisant le regard du spectateur pour confirmer cette élévation ; n'oublions pas que c'est le regardeur qui fait l'œuvre. L'insert qui représente une scène sexuellement explicite peut donc tout à fait être qualifié de « *ready-made* pornographique ». En effet, cette image préfabriquée par l'industrie du X est extraite de son contexte pour être réappropriée ensuite dans une œuvre. S'emparer et élever la pornographie traduit alors une volonté de filmer différemment le sexe à l'écran. En réorientant l'acte sexuel vers une création artistique et sa valorisation intellectuelle, l'auteur et le spectateur, par un acte de sublimation — ce processus qui concourt à la réalisation d'une création en transformant la pulsion sexuelle en un contenu acceptable — en viennent alors à magnifier, à idéaliser le sexe pour finalement renvoyer une image pornographique plus audacieuse, plus aboutie.

445 Roger Dadoun, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Ed. Puf, 2010, p. 62.

446 Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage, installation, 1946-1966, Musée d'art de Philadelphie.

447 Diane Watteau, « Ne me touche plus ou Rien ne va plus entre sexe, pouvoir et savoir », *Savoirs et clinique* 2017/1 (n° 22), p. 77-87. DOI 10.3917/sc.022.0077

Le réalisateur français Gaspard Noé, avec son film *Enter the void* (2009), poursuit une esthétique déjà élaborée depuis *Irréversible* (2002), un film extrêmement violent mettant en scène un viol et dont les images insoutenables déclenchèrent, par ailleurs, des malaises chez certains spectateurs lors de sa projection au Festival de Cannes⁴⁴⁸. Dans *Enter the void* l'auteur s'est notamment approprié une figure de la pornographie contemporaine, en l'adaptant plus particulièrement à l'histoire du film. Cette figure — au sens de figure de style pornographique ou mise en forme des corps dans un style pornographique⁴⁴⁹ —, tout à fait transgressive, nous la nommons « image intra-utérine ». Celle-ci a pour objectif de montrer l'acte de pénétration vu de l'intérieur de l'organe féminin, en utilisant une caméra chirurgicale. Chez Noé cette image ne vaut pas pour elle-même, mais participe pleinement à la composition scénaristique. Toutefois, en intégrant la figure (par le biais d'un insert), sans prévision, l'auteur provoque un trouble ; l'image est inhabituelle, inexplorée jusque-là dans le cinéma de fiction. Mystérieuse et informe dans un premier temps — à l'instar du plan fixe dans le court-métrage *Hoist* (Matthew Barney, 2007) dans lequel le sexe de l'artiste se présente d'abord comme une masse informe, indéfinissable (l'image est sombre et de la mousse naturelle est placée sur son corps ; la masse noire qui parfois s'anime peut faire penser à un gastéropode) avant de se distinguer nettement lorsque l'artiste est en érection —, la vision frontale du sexe pénétrant devient de plus en plus explicite. Image pornographique des plus insolites, celle-ci fait événement dans le film. Le spectateur est alors « contraint » de faire l'expérience frontale de l'intériorité du corps exposé et exploré.

448 Voir l'article du Parisien : <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php>, consulté le 03/10/2014.

449 Nous utilisons cette expression pour qualifier la forme d'anoblissement, au sens du beau, que constitue la réappropriation, par l'auteur, d'une scène pornographique.



Enter the void, Gaspar Noé



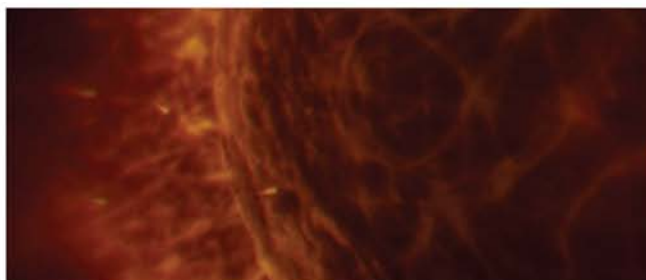
Hoist, Matthew Barney

Par ailleurs, cette image de corps n'est pas sans rappeler la fameuse installation *Corps étrangers*⁴⁵⁰ réalisée par l'artiste libanaise Mona Hatoum en 1994. Dans cette œuvre, nous sommes invités à pénétrer dans une structure cylindrique dans laquelle un écran vidéo, placé au sol, nous conduit littéralement à l'intérieur du corps de l'artiste, en l'occurrence dans son vagin et son anus par le biais d'une caméra endoscopique. Plaçant le spectateur dans une position de voyeur — d'où le double sens de « corps étrangers », signifiant non seulement l'objet qui pénètre les orifices de l'artiste, mais aussi la place qu'occupe le spectateur —, la caméra, par sa dimension « haptique », comme l'explique Jenny Slatman, réduit la distance entre le corps et notre regard à tel point, qu'au-delà du regard, la sensation de pouvoir toucher ce corps est exacerbée⁴⁵¹. Mais si dans la performance de Mona Hatoum l'image endoscopique s'accorde avec les battements du cœur de l'artiste (le son est tantôt fort, tantôt faible, en fonction de la position de la caméra dans le corps), à l'inverse dans *Enter the void*, Noé va dans un premier temps soutenir la scène de sexe par un dispositif sonore, dont la musique lourde et lente, monocorde, s'associe avec un effet visuel stroboscopique, crénelé par une lumière intermittente. Cet effet visuel,

450 Mona Hatoum, *Corps étranger*, Performance, 1994.

451 Jenny Slatman, « L'imagerie du corps interne », *Methodos* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2004, consulté le 10 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/133> ; DOI : 10.4000/methodos.133

d'ordinaire indésirable, est provoqué par l'insuffisance de la définition de l'image ou par un filtrage inadéquat du contour des objets⁴⁵² ; c'est pourquoi, ici, les corps des personnages semblent se troubler dans l'espace de l'image. Puis l'image intra-utérine apparaît, et est littéralement détournée, déplacée vers un autre but, la fécondation, la vie. En effet, le point de vue s'inverse et la caméra nous plonge dans l'utérus (image du cercle en référence à la religion bouddhiste⁴⁵³) « du personnage » pour nous faire découvrir le chemin parcouru par les spermatozoïdes en quête de l'ovule à féconder (réalisé, ici, par images de synthèse). L'image de l'utérus remplit ainsi la fonction d'image-affection en jouant sur l'émotion de la naissance à venir, et notamment la réincarnation du défunt frère de l'héroïne qui la suit en caméra subjective tout au long du film ; le gros plan (l'image-affection) sur l'ovule est, au sens de Deleuze, une « visagéification⁴⁵⁴ » de l'amour.



Dans *Enter the void* le détournement de l'insert pornographique agit véritablement comme un acte de sublimation. En prenant ce qui appartient à la pornographie, l'auteur transgresse les codes iconiques et pudiques du cinéma, mais en réorientant le regard du spectateur vers la procréation, il transforme l'image intra-utérine qui cesse d'être pornographique uniquement. Ainsi, à l'inverse de l'expérience du film X — dont l'aboutissement est l'excitation et la

452 Cette définition de l'image pouvant aller jusqu'à susciter le dégoût, peut également produire un effet épileptique, convulsif, nauséux et des maux de tête.

453 L'image du cercle apparaît de façon récurrente dans le film.

454 Selon le philosophe, une image-affection est un gros plan sur une chose qui a été traitée « comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt « visagéifiée ». Elle exprime alors une qualité interne qui relève de l'affect. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.* p. 126.

masturbation du spectateur — celle du film de Noé invite le spectateur à appréhender les images pornographiques de manière cognitive, affective et intellectuelle. Cette modification de la place du spectateur face à l'image pornographique constitue une manière de parfaire l'expérience pornographique, en ajoutant à la vision de la scène pornographique une indéniable prise de distance. Il y a, ici, à l'instar de la performance *Public Cervix Announcement* réalisée par Annie Sprinkle en 1990, une volonté de décentrer le regard du spectateur ; dans cette œuvre, l'artiste invitait les spectateurs à observer le col de son utérus par le biais d'un speculum. Rappelons, par ailleurs, que Sprinkle est passée des films *hardcore underground* à la performance artistique via le X.



Public Cervix Announcement, Annie Sprinkle, 1990

Sexe et art-performance

La performance artistique — cet « *art vivant mis en œuvre par des artistes* ⁴⁵⁵ » — se distingue du *happening*, dans lequel les spectateurs participent à l'événement par leur présence immédiate. Le *happening* est un « *spectacle qui, se déroulant aussi bien dans la rue, prend la forme d'une improvisation qui cherche à provoquer la réaction spontanée et créative des spectateurs* »⁴⁵⁶. À l'inverse, une performance ne nécessite pas la présence directe du spectateur lors de l'action. De plus, la performance, nous dit Roselee Goldberg, fait :

455 Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Ed. Thames & Hudson, 2001, p. 9.

456 La définition est disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/happening>

[...] *Librement appel pour son matériau à nombres de disciplines et de techniques — littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration —, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit.*⁴⁵⁷

En outre, la performance n'est pas un acte d'imitation, comme le font l'acteur au cinéma et le comédien au théâtre, mais bien une véritable action réelle, un événement unique, nécessitant, de fait, son enregistrement pour en conserver la trace⁴⁵⁸. Aussi, qu'un film ou une photographie fixe et conserve la trace d'une performance, tous deux « *agissent en tant que constats, mais ils constituent dans la plupart des cas le travail lui-même*⁴⁵⁹ ». Comme l'explique caroline Renard « *Performer signifie traverser les formes, les revisiter pour produire une forme achevée et partageable*⁴⁶⁰ ». Au cinéma, en particulier, la performance, est une technique du corps qui combine à la fois le corps du comédien, un savoir-faire technique (cinématographique en l'occurrence) et une mise en scène du corps, impliquant le corps du spectateur d'une manière particulière. Pour ce dernier, il s'agit de se rendre sensible à la mise en forme des corps et à la technique cinématographique pour en reconstituer un récit.

Lorsque Bertrand Bonello, par exemple, emploie les codes pornographiques⁴⁶¹ dans son film *Le pornographe*, c'est précisément pour mettre en évidence la prééminence de la relation de pouvoir qui existe entre le producteur, le réalisateur et les acteurs. Ainsi, quand Jacques Laurent, héros de

457 Roselee Goldberg, *op. cit.*, p.9.

458 Mario Perniola, *Le Sex-Appel de l'inorganique*, trad. Catherine Siné, Paris, Ed. Léo Scheer, 2003, p. 224.

459 François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Ed. Limage 2, 1983, p. 46.

460 Caroline Renard, *De la performance au cinéma. La Performance, Encore*, PUP, 2016, 9791032000694. <<http://presses-universitaires.univ-amu.fr/performance-encore-1>>. <hal-01477032>

461 La musique, la simulation du plaisir, le gros plan, etc.

la fiction et réalisateur de films pornographiques dans la diégèse, dirige ses acteurs sur une scène de tournage — avec le désir de rendre la pornographie plus belle, plus romantique et, au-delà, de filmer le sexe différemment —, il demande à ses acteurs de ne pas crier, mais de se caresser, de se témoigner de l'affection comme le feraient deux amants ; puis rejetant le gros plan au profit d'un plan d'ensemble, évinçant la musique pour laisser entendre le murmure délicat des caresses, le pornographe rejette les codes usuels du cinéma X. Mais le producteur, ne comprenant pas les choix du réalisateur, reprend en main le tournage en prétextant que le film n'est plus pornographique. Il incite alors les acteurs à crier leur plaisir et, à la caméra, de se rapprocher — conformant ainsi la scène aux codes qui caractérisent le genre.



Mais, dans cette scène, les corps qui se livrent au coït ne sont pas dans la simple démonstration de l'acte sexuel. Ils expriment, par leur gestualité, des idées ou des émotions, notamment celles de l'amour — absent des productions X — de l'intimité et de la complicité (les caresses, les baisers, les rires, les mots doux), le souci de l'autre et le rejet des codes, comme les gros plans prenant pour sujet les organes sexuels. Il s'agit, ici, d'une véritable performance, organisée autour d'un dispositif scénique qui modifie manifestement le regard que nous portons habituellement sur les corps pornographiques. En effet, l'image n'appelle pas à la pulsion scopique, et encore moins fantasmatique. Au contraire, celle-ci invite les spectateurs à prendre leurs distances. La manière de filmer appuie cette idée, puisque le jeu de va-et-vient de la caméra, venant tour à tour filmer les corps en gros plan et en plan d'ensemble, génère une rupture par rapport à l'intention pornographique traditionnelle : celle, précisément, d'inviter le spectateur au voyeurisme et à une participation fantasmatique à l'action. Cette

manière de polariser le regard sur les aspects techniques du film pornographique plutôt que sur l'acte sexuel lui-même nous conduit définitivement à appréhender la scène dans la distance brechtienne, autrement dit dans la critique.

Avec son film *Shortbus*, le réalisateur américain John Cameron Mitchell a développé une performance qui se construit littéralement par un jeu entre la narration et le corps de James, personnage principal du film. Ce film interroge notre rapport au sexe, et plus particulièrement la manière dont nous nous construisons sexuellement : nos blocages, nos désirs, nos fantasmes, le couple, etc. Le film condense une multitude de scènes de sexe explicites : pénétration vaginale, sodomie, fellation, masturbation, sexe à trois, orgie, etc. Mais, une scène attire tout particulièrement l'attention. Il s'agit de la scène d'autofellation accomplie/performée par le personnage de James.



Bien que celle-ci puisse de prime abord se présenter moins comme une performance artistique que comme une performance physique — elle est en réalité les deux à la fois (mais il est inutile de préciser pourquoi il s'agit d'une performance physique) —, l'aspect artistique du geste performatif s'appréhende au fur et à mesure du scénario, notamment par le biais de la narration.

James est mal dans sa peau, bloqué sexuellement et incapable, *de facto*, de satisfaire son petit ami et lui-même ; son enfance, son passé d'*escort boy*, sa présence lorsqu'un vieil homme se noie dans la piscine qu'il surveille, et l'impossibilité pour lui d'être sexuellement passif, l'empêche de s'épanouir pleinement. Il a le sentiment de ne parvenir à rien dans la vie, puisque même sous sa surveillance un homme est décédé. Cet état psychique justifie pour James

le choix qu'il fait de vouloir mettre fin à ses jours. Aussi, ne souhaitant pas que Jamie (il s'agit du petit ami de James) demeure dans l'incompréhension, James prépare (depuis six mois) une vidéo autour de sa vie mêlant des souvenirs, des inserts photographiques et filmiques de lui (autofellation, nu dans une baignoire, nu sur le bord d'une piscine, images animées de lui lorsqu'il était enfant, etc.) et de Jamie, notamment pour expliquer son suicide. Ainsi la scène dans laquelle il cherche à stimuler son pénis avec la bouche — tel un ouroboros, ce serpent légendaire qui se mord la queue comme pour se refermer sur lui-même — traduit tout à fait l'état psychique du personnage qui ne parvient pas à dépasser ses angoisses sexuelles.

James avouera que depuis qu'il se replonge dans ses écrits, il refait « toujours les mêmes choses ». Cette phrase explicite la métaphore du cercle représentée par la forme circulaire de l'ouroboros, c'est-à-dire de ce qui se répète de manière cyclique. Jamie essaye de l'aider, mais un rendez-vous avec une sexologue, des immersions au *Shortbus* (il s'agit d'un club de sexe) et une scène de sexe à trois ne parviendront pas à aider le protagoniste ; d'ailleurs, cette dernière scène n'a pour but que de faire en sorte que Jamie s'attache à Ceth (le troisième homme) afin qu'il ne soit pas seul après la mort de James.

Dans l'avant-dernière séquence où James tente de se suicider par asphyxie (01:08:10), un autre personnage (Caleb), pour le moins curieux et mystérieux, assiste à la scène et sauve James, puis écrit son numéro de téléphone sur le visage de ce dernier. Ce protagoniste est un voyeur qui suit continuellement les « Jamies » (il s'agit du nom que se donnent James et Jamie) depuis deux ans ; il est ainsi présent lorsqu'ils vont chez une sexologue, quand James réalise son autofellation⁴⁶², lors de la scène de sexe à trois, etc.

462 Il assiste notamment à la scène depuis la fenêtre de son appartement, lequel se trouve en face de celui de James ; il observe continuellement les deux personnages par le biais d'un télescope.



À son réveil à l'hôpital, James contacte le voyeur (Caleb) afin de le rencontrer. Dans cette scène, James explique à Caleb la raison de sa tentative de suicide : « *On dirait que ma peau fait barrage. Je ne laisse rien entrer, ça sera toujours comme ça. Il [Jamie] m'aime autant que ceux qui m'ont maltraité ont pu me détester* ». Cette remarque de James fait également écho à son refus de se faire pénétrer. Par ailleurs, dans une précédente scène, notamment lorsqu'il se trouve au *Shortbus*, le personnage se confiera à Séverine au sujet de sa relation avec Jamie : « *Je ne l'ai jamais laissé me prendre. Je n'ai jamais laissé personne me prendre* » (01:04:16). Ainsi, de fil en aiguille, le scénario explique le blocage de James et l'aspect cyclique de sa vie, ce dernier aspect notamment représenté par la scène d'autofellation au début du film. Ce blocage contrarie toute possibilité, pour lui, d'avancer, et surtout de se construire sexuellement et de s'épanouir dans sa relation amoureuse. Cet affect est par ailleurs partagé par plusieurs personnages centraux du film : Sofia n'a jamais connu l'orgasme, Séverine est enfermée dans son rôle de dominatrice, etc. De fait, aucun n'est véritablement épanoui d'un point de vue sexuel. De plus, dans un échange entre Sofia et le gérant du *Shortbus*, ce dernier utilise une métaphore pour caractériser la découverte sexuelle de soi (0 h 52 min 10 s), laquelle permettant, *in fine*, de s'épanouir. Ainsi, selon ce personnage :

Tout ça ressemble plutôt à un circuit imprimé ou à une carte mère magique qui véhicule le désir, qui parcourt le monde entier, qui me touche moi, qui touche tout le monde, qui relie tout le monde. Tu dois seulement trouver la bonne connexion, le bon circuit à emprunter.

Ce sont, en effet, les expériences qui conduisent les individus à se construire, à développer un goût pour telle ou telle pratique sexuelle, à connaître leur corps. Finalement, James finira par comprendre que pour se libérer du cercle dans lequel il est enfermé, il devra le briser en expérimentant ce qu'il s'interdit : la sodomie ; en se faisant pénétrer par Caleb, James découvre ainsi un plaisir auquel il se refusait. La performance prend alors tout son sens ici : le plaisir sexuel éprouvé par James l'amène à se découvrir lui-même. On ne peut s'empêcher, ici, de penser à la célèbre formule si chère à Socrate qui est inscrite sur le fronton du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même » ; puisqu'en effet il s'agit bien ici, pour le personnage, d'un véritable parcours maïeutique qui vise à la connaissance de soi, et plus particulièrement, ici, à la compréhension de son corps et de sa sexualité.



Dans ce film, nous sommes constamment placés dans une position de voyeur, laquelle est par ailleurs mise en abyme par le personnage de Caleb. Invité à entrer dans l'intimité la plus crue des personnages — notamment par la caméra qui s'infiltré par les fenêtres — et à suivre leur état émotionnel au fil du scénario, le spectateur éprouve des scènes pornographiques qui l'amènent à appréhender la manière dont les personnages construisent leur sexualité. *In fine*, ce film, véritable célébration de la sexualité, nous dit littéralement quelque chose de nous-mêmes en nous confrontant à notre propre quotidien, à nous-mêmes, nos rapports sexuels, notre relation à l'autre dans le cadre d'un couple.

Des espaces « hétérotopiques »

À l'instar de Douglas Sirk qui utilisait la couleur pour structurer l'espace scénique de ses films, conférant aux scènes une atmosphère particulière adaptée aux bouleversements des personnages et des situations, Larry Clark et Gaspard Noé emploient la couleur pour créer des espaces autres, des hétérotopies⁴⁶³, c'est-à-dire des lieux où une utopie est effectivement réalisée. Par exemple, le cimetière, selon Foucault, représente le monde des morts. Chez Larry Clark et Noé la couleur représente l'état psychologique des personnages, leur monde psychique. À l'inverse, chez Guiraudie l'hétérotopie se construit à travers des lieux (une forêt, un club de sexe underground) qui permettent la réalisation des fantasmes et des plaisirs sexuels.

Dans *Ken Park* (Larry Clark, 200), ces espaces autres hébergent l'imaginaire. Ils sont à la fois visibles par la couleur et invisibles, car appartenant au domaine des sentiments, de l'immatériel. C'est donc de façon visuelle et mentale (par association) que les affects et les sentiments des personnages sont révélés. En associant telle ou telle couleur à des situations, l'image crée une dimension parallèle au scénario contribuant à l'élaboration d'un langage, et donc une forme de connaissance pour le spectateur. Les sentiments deviennent alors des espaces extra-diégétiques, construits autour de la couleur, laquelle, en formant une couche par superposition sur l'espace scénique et écranique, produit de véritables isotopies qui participent au temps de l'action du film. La récurrence des couleurs en fonction des émotions des personnages constitue, de fait, un système permettant la lecture du récit.

Chaque plan ayant recourt à ce procédé apparaît comme une peinture, une véritable fenêtre ouverte sur l'esprit des adolescents. Bleu, vert, jaune sont alors les couleurs qui habillent les espaces. Ainsi, lorsque Tate se masturbe, l'image est englobée par une couleur verte, conférant à la scène une atmosphère glauque, lourde et repoussante. Mais, lorsque les images sont colorées de bleu (couleur

463 L'hétérotopie (du grec *topos*, « lieu », et *hétéro*, « autre » : « lieu autre ») est un concept forgé par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée « *Des espaces autres* ». Foucault explique alors que les hétérotopies sont des « sortes d'utopies effectivement réalisées ».

dynamique), nous comprenons que les personnages inscrits dans cette gamme chromatique sont dans une situation qui évolue, qui avance vers l'apaisement, comme Claude qui va fuir la maison familiale à la suite du comportement incestueux que son père a eu à son égard, ou encore Tate qui, libéré de ses grands-parents, va téléphoner à la police pour dénoncer son meurtre (il les a tués parce qu'il ne les supportait plus).



La couleur jaune, quant à elle, suggère l'épanouissement, et construit un espace de liberté au sein du film et *de facto* dans l'esprit des personnages, et surtout des spectateurs. Les différentes scènes de sexe, qui composent la dernière séquence du film, témoignent de cette idée de liberté, car l'espace entier dans lequel évoluent les personnages est inondé d'une lumière jaunâtre ; la couleur jaune marquant ainsi le *happy end* de l'histoire.



Dans son film *Love* (2015), Gaspard Noé développe une esthétique photographique que l'on peut tout à fait rapprocher de la chambre noire — cet espace inactinique, baignant dans une lumière de couleur rouge, est nécessaire pour révéler et fixer les images sur la pellicule. La couleur rouge est omniprésente dans le film (comme dans *Irréversible*, par ailleurs) ; elle tapisse

l'image, le décor, enveloppe les corps, et agit, dès qu'elle apparaît, comme un révélateur de sens. Couleur de l'amour, de la passion ou encore de la violence, le rouge se manifeste tantôt pour exprimer l'ardeur brûlante des corps qui se livrent au sexe (sous-exposition), tantôt pour signifier la violence des situations qui se jouent entre Electra et Murphy (surexposition). Au gré des scènes, la couleur rouge crée alors une atmosphère qui s'appuie sur le déroulé de l'histoire ; elle révèle, comme le montage des scènes (analepse), l'histoire sentimentale du couple qu'ont formé Electra et Murphy, avant que ce dernier ne se marie avec une autre femme. Le scénario, à l'instar d'*Irréversible* (2002), commence par la fin et nous amène, de fait, à appréhender les actions à rebours. En nous restituant, par flash-back, ses souvenirs, l'esprit de Murphy constitue alors le support de l'hétérotopie.



La couleur qui environne les corps et l'espace nous renseigne donc sur les émotions des personnages, et ouvre, à côté du temps de l'action, un espace qui s'y juxtapose : le décor indique le lieu et la couleur signifie les sentiments, et donc, selon les situations, l'état psychologique des personnages. Ainsi dans la plupart des scènes de sexe, l'image est marquée par une lumière rouge diffuse, environnée de noir. Emprunts d'un style quelque peu caravagesque, à l'instar du *Saint Jean-Baptiste* ou plus encore du *Le Jeune Saint Jean-Baptiste au bélier*, les corps apparaissent dans un clair-obscur qui diffuse une lumière rougeâtre, laquelle, à bien des égards, confère une certaine sensualité à la composition.



Le jeune Saint Jean-Baptiste au Bélier,
Le Caravage, vers 1602,
Musées du Capitole, Rome.



Saint-Jean-Baptiste, Le Caravage, vers 1610
Galerie Borghèse, Rome.

À l'inverse, les scènes violentes (notamment les sujets à disputes entre Murphy et Electra) sont colorées par un rouge intense. Dans ce dernier cas, l'image est parfois saturée par la lumière, et forme des aplats homogènes de couleur rouge semblables à une sérigraphie. Par exemple, lors d'une séquence, Murphy, lequel est par ailleurs très jaloux, imagine qu'Electra le trompe avec son ex-amant — il a fait la connaissance de ce dernier lors d'un vernissage. Des images se manifestent dans son esprit, et nous voyons Electra et son ancien amant faisant l'amour.




La couleur révèle, à ce moment précis, l'esprit tourmenté de Murphy, et indique également le drame qui s'introduit au sein du couple : l'amour entre les deux personnages arrive à son point de non-retour. Une séquence (1 h 28 min 30 s) ultérieure appuie cette idée puisque les deux personnages, après s'être violemment disputés, prennent des chemins opposés : lui part dans une rue à gauche et elle poursuit son chemin à droite ; chacune des rues indique la rupture entre les deux personnages, notamment signifiée par le biais d'un panneau de signalisation routière indiquant un « STOP », lui-même rouge.

Film dramatique et policier, *L'inconnu du lac* d'Alain Guiraudie est surtout une histoire qui traite de la passion amoureuse entre hommes — et s'inscrit parfaitement dans notre époque⁴⁶⁴. Animé par ce sentiment, Franck, le héros du film, tombe en effet fou amoureux de Michel, alors même qu'il surprend ce dernier en train d'assassiner un homme en le noyant dans un lac. Dans ce film, le réalisateur inscrit des corps nus et des inserts représentant de multiples scènes de sexe dans un espace hétérotopique (un lieu de drague gay⁴⁶⁵) qui fonctionne en huis clos. Cependant, à ces images crues s'opère toujours, par le montage, un déplacement de la pulsion sexuelle vers sa sublimation esthétique et intellectuelle ; c'est précisément en jouant sur une unicité nature/culture de la sexualité que l'auteur parvient à opérer ce déplacement, en associant des plans sexuels à des plans de la nature.

De fait, si le regard du spectateur peut être troublé de prime abord par la crudité des scènes d'actes sexuels (une fellation jusqu'à éjaculation doublée par des acteurs pornos), et des corps en état érectile qui lui sont donnés à voir, l'image de la jouissance sexuelle (éjaculation), quant à elle, débouche toujours sur un déplacement du regard du spectateur vers une image de la nature, végétale, lumineuse. Ainsi, en associant l'hyperréalisme des scènes de sexe avec une imagerie naturelle (la forêt et ses arbres, le vent qui caresse les feuilles, le soleil et sa lumière), Guiraudie détourne leur caractère libidineux (la pulsion scopique ; l'excitation) pour les inscrire dans la passion et l'amour.

464 Charlotte Garson, Arnaud Hée, Jérôme Momcilovic, « Cinéma », *Études* 2013/7 (Tome 419), p. 107-114.

465 Appuyant cette idée d'espace hétérotopique, Christophe Gibout explique, dans son étude sociologique portant sur les espaces de drague homosexuelle, que « *la drague homosexuelle s'accommode largement du plein air et d'espaces de nature. Les populations concernées les fréquentent aux motifs de leur discrétion et de leur facilité d'accès ou de départ, au motif de l'excitation qu'elles espèrent en tirer et de l'adrénaline que leur procure le sentiment de s'engager là dans une pratique interdite au nom du principe des bonnes mœurs et d'une norme hétérosexuelle qui façonne "les mailles du pouvoir" et contrôle les espaces publics* » ; Christophe Gibout, « Des corps tendus derrière la plage. Drague homosexuelle et environnement », *Corps* 2017/1 (N° 15), p. 111-121. 



En associant le plaisir sexuel (lié à l'acte sexuel) au plaisir esthétique (lié à la vision de la nature), l'image offre, par ricochet, une double lecture des corps et des images. Ainsi, dans chacune des scènes de sexe — la scène de masturbation jusqu'à éjaculation et la scène de fellation —, la vision des actes, qui dans un premier temps soumet notre regard à leur contrôle et nous place en position de voyeur, est littéralement détournée par la caméra. En effet, en s'emparant de notre regard dans un contre-champ (scène d'éjaculation entre Franck et l'homme du mardi soir), la caméra réoriente notre champ de vision par le biais d'un gros plan sur le visage de Franck et met, ainsi, en avant son plaisir (véritable « visagification » du plaisir); jusqu'ici l'image est pornographique. Mais lorsque la caméra « conclut » la scène par un plan sur la forêt, la scène se démarque alors du plaisir masculin signifié dans les productions pornographiques par la vision de l'éjaculation qui marque l'aboutissement de la scène. De même, dans la scène de fellation entre Franck et Michel (ci-dessous), la caméra montre les deux personnes, puis nous intègre dans le champ de vision de Franck pour ressentir son plaisir sexuel et enfin redirige notre regard à partir d'un plan dans lequel les rayons du soleil pénètrent la cime de la forêt. De fait,

le montage opère un dialogue entre les images, les corps, le plaisir du personnage et la forêt, la nature. Le plan sur la forêt nous amène à apprécier le plaisir du personnage – un plaisir à la fois sexuel et esthétique, donc.



La beauté et la plasticité des images, en particulier celles de la nature, lesquelles ne sont pas sans rappeler les peintures impressionnistes, sont sans doute ce qui a retenu le plus l'attention des spectateurs, à côté des scènes de sexe. Sur le site *Allociné*, les critiques des spectateurs, positives comme négatives, soulignent en effet le traitement de l'image en qualifiant notamment la photographie du film de « superbe », « magnifique », « belle », « exceptionnelle », etc. Les commentaires renvoient tantôt à la nature et aux corps, tantôt à la mise en scène ou à la lumière. Plusieurs spectateurs relèvent notamment le rapport nature/nudité en soulignant que le film présente une « beauté à l'état pur, une nature à l'état brut correspondant aux corps nus exposés⁴⁶⁶ », ou encore que le film baigne dans la lumière, « sombre dans le sous-

466 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-212434/critiques/spectateurs/star-3/>

bois, éblouissante sur la plage et l'eau. Avec des plans d'une pure beauté formelle⁴⁶⁷».

2. Gradations pornographiques

L'image animée, du visible à l'invisible : l'expérience de la distance critique et visuelle dans le film Ken Park de Larry Clark

Dès lors qu'il est devenu un objet de la pensée philosophique, le cinéma — image en soi et image animée — a été déconstruit pour en comprendre ses mécanismes. C'est ainsi que Gilles Deleuze et Henri Bergson ont été amenés à s'intéresser à la question des images mentales au cinéma. Gilles Deleuze définit l'image mentale comme une relation :

Quand nous parlons d'image mentale, nous voulons dire autre chose : c'est une image qui prend pour objet de pensée, des objets qui ont une existence propre hors de la pensée, comme les objets de perception. C'est une image qui prend pour objet des relations, des actes symboliques, des sentiments intellectuels.⁴⁶⁸

Deleuze précise, par ailleurs, que ce type d'image dans le cinéma moderne est apparu pour la première fois dans les films d'Alfred Hitchcock. Selon le philosophe, chez ce réalisateur, la conception du cadre de l'image est organisée de telle sorte que l'image mentale englobe, termine, transforme toutes les autres images (l'image-action : le travelling — le mouvement ; l'image-perception : le champ-contrechamp ou le panoramique ; et l'image-affection : le gros plan) en s'y insérant⁴⁶⁹. Dans *Psycho* (1960), par exemple, quand Marion Crane décide de s'échapper avec les quarante mille dollars que son patron lui a confiés, ce n'est pas le scénario qui nous le dit, mais un ensemble de relations indépendantes de la perception pure qui s'articulent entre différents éléments montrés en gros plan (des inserts) ; et cela va se produire dans l'appartement de l'héroïne,

467 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-212434/critiques/spectateurs/star-3/>

468 Gilles Deleuze, *L'image Mouvement*, op. cit., p. 268.

469 *Ibidem*, p. 276.

notamment par le biais d'un gros plan sur la somme d'argent puis un second sur une valise ; à partir de ces deux images, le spectateur va comprendre la raison du départ précipité de Marion. Rappelons-nous, par ailleurs, la célèbre image mentale présente dans la *Mort aux trousses* (1959) : la fameuse image sexuelle représentée par le train pénétrant dans un tunnel.

Composé d'un ensemble de relations, le film n'a de sens que dans la part active du spectateur, c'est-à-dire la capacité de ce dernier à pouvoir effectuer des relations mentales entre des situations, des personnages ou des objets⁴⁷⁰. Avec l'image mentale, ce n'est plus seulement notre œil qui est actif, mais bel et bien notre aptitude à pouvoir aller au-delà du visible. Se manifestant indépendamment de la perception pure, l'image mentale est donc un processus par lequel le cerveau humain va manipuler des éléments en les évaluant, les comparant, les associant. L'image apparaît moins comme une source de connaissance que comme un système de transmission de renseignements. Bazin, lui-même, n'avait-il pas affirmé que le cinéma cache plus qu'il ne montre ?

Le film *Ken Park* (2002) met en scène quatre adolescents (Tate, Peaches, Claude et Shawn) vivant dans une petite ville Californienne du nom de Visalia. *Ken Park*, en plus d'être l'intitulé du film est également un personnage. Celui-ci est présent au début de la première séquence et introduit le déroulement dramatique de l'histoire, à savoir celle d'adolescents pris dans la tourmente d'un contexte familial difficile. Annihilé par l'ennui, chacun s'adonnera au sexe, à la drogue ou à la violence. *Ken Park* se suicide et ouvre « le bal de l'effroi ».

Le réalisateur américain Larry Clark, avec *Ken Park*, opère une rupture radicale dans son univers filmique, re-stimulant les corps et les idées par un nouveau mécanisme des images. Avec ce film, l'auteur impulse une image littéralement latente, c'est-à-dire présente sans pour autant se manifester, éloquente, mais sourde, sous-jacente. Que ce soit par l'utilisation de l'insert, gros plan d'un objet destiné à la compréhension d'une scène future ou l'emploi du miroir, figure de la présence/absence, du double, l'auteur interroge l'au-delà du

470 *Ibid.*, p. 276.

visible. Face à cela, Clark expose des scènes de sexe explicites performées par des actants dont la nudité crue est renforcée par la frontalité. Tandis que la violence incestueuse, par exemple, n'est que projetée, évoquée, psychique, la violence en tant qu'esthétique (ou comme forme esthétique qui exprime une violence) se présente via des attitudes de corps se situant parfois aux confins de la pornographie. Entre ces deux strates, le réalisateur navigue, oscillant étrangement de l'un à l'autre genre iconique, visible et ultra visible, invisible ou à peine perceptible à d'autres moments. Se construisant dans cet entre-deux le film invite le spectateur à se mouvoir au rythme des projections des images. L'imaginaire vient alors combler les manques pris dans la trame de la narration, pour se constituer, brutalement de temps à autre, en surface de la pellicule. Entre voir et imaginer, l'image chez Larry Clark invite à une véritable expérience de la distance critique et visuelle.

Dans une manière tout à fait innovante de filmer l'intime, l'auteur donne à voir une nouvelle dimension accordée au sexe et invite à une autre réception de ses images. Celles-ci, en participant au temps diégétique du film, invitent surtout le spectateur à la réflexion, à vivre une expérience de la distance critique et visuelle, comme nous l'avons déjà souligné. Il s'agit d'une véritable expérience interactive, au sens même de John Dewey, qui s'effectue « *dans des conditions de résistance et de conflit* ⁴⁷¹ » à la fois physique et psychologique entre le spectateur et l'image ; mais est encore une mise à l'épreuve intellectuelle, mentale et viscérale à laquelle le spectateur va être heurté.

De plus, les images, en jouant sur une dualité entre le documentaire et la fiction, empêchent le spectateur de parvenir à une identification projective. Sous cet aspect, le spectateur ne ressent donc pas de la crainte, qui implique une prise de conscience sur soi et un effet cathartique, mais plutôt l'effroi (le choc), envisagé comme un état d'exaspération ou d'excitation nerveux. Ne pouvant alors se soustraire à la réalité de la scène, il se place, face à l'image-mouvement, en situation de dégoût — cet affect qui peut se définir comme « *une réaction de*

471 John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Ed. Gallimard, 2005, p. 80.

rejet — moral ou physique – face à une substance, une situation, un être, une classe d’êtres, se traduisant avant tout par une mise à distance de l’objet pouvant aller jusqu’à la nausée⁴⁷² ».



Lorsqu’un des personnages (Tate) se masturbe (rappelant la catégorie du *solo-male*⁴⁷³) tout en s’étranglant devant la caméra, l’acte est pornographique, réel, quasi-documentaire dans sa présentation (cadrage en gros plan semblable à celui qu’utilisent les pornographes), mais dans la représentation qui est donnée à voir, les gestes du personnage construisent des idées qui engagent le spectateur dans un processus psychosomatique, celui du dégoût, et provoque une distance qui invite donc à la critique (la scène est qualifiée par certains spectateurs de « sale⁴⁷⁴ », « provoquante [...] très difficile à regarder⁴⁷⁵ », « choquante⁴⁷⁶ » ou « dérangeante⁴⁷⁷ »).

En agissant ainsi, les images de corps créent une véritable rupture dans la diégèse du film ; et cela se matérialise d’abord par une substitution de l’acteur à l’actant (celui qui agit dans le réel), lequel au fur et à mesure de la scène produit une succession de gestes provoquant l’aversion : bave au coin des lèvres, liquide

472 Dominique Memmi, Gilles Raveneau, Emmanuel Taïeb, *Le social à l’épreuve du dégoût*, Paris, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 11.

473 *Solo-male* : masturbation masculine.

474 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-1/?page=4>

475 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-4/?page=4>, consulté le 13/04/2017.

476 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-4/?page=2>, consulté le 13/04/2017.

477 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-5/?page=4>

séminal dégoulinant, visage fermé et étranglement. À cela s'ajoute un dispositif sonore formé par les cris répétitifs et érotiques d'une tenniswoman dans l'effort d'un match retransmis à la télévision⁴⁷⁸. Sur ce fond sonore, le personnage se masturbe tout en fantasmant sur la tenniswoman, et s'inscrit visuellement dans une atmosphère angoissante amplifiée par le choix d'une couleur verdâtre qui se superpose à l'architecture du décor scénique. La caméra elle-même participe à cet effet de distanciation puisqu'elle opère un véritable jeu de va-et-vient, oscillant entre le gros plan (sur le visage et le sexe) et le plan moyen (le corps dans sa globalité), pour produire un effet alternatif et répétitif entre intimité et distance par rapport au corps du sujet. Il s'agit, ici, d'un effet contradictoire, voire équivoque, à partir duquel l'auteur parvient malgré tout à construire un dialogue entre l'image, le corps filmé et le spectateur, invitant ce dernier à prendre connaissance de l'état psychologique du personnage, de son intimité, et à faire apparaître le corps comme le véritable support d'une gestualité conceptualisée autour d'une intention de rejet, rejetant sa pensée à distance. C'est comme si la caméra nous invitait à la pénétrer tout en nous repoussant. Il y a, ici, une volonté de déranger le spectateur en le confrontant à des images quasi malsaines — la séquence est assez longue et notre regard éprouve frontalement le sexe. Toutefois, à l'inverse de la pornographie traditionnelle, c'est dans une forme de distance brechtienne que l'auteur invite les spectateurs à observer la scène ; ces images insolites obligent en effet le spectateur à s'interroger sur leur sens. D'autant que la scène — par le trouble qu'elle projette dans notre esprit — est moins excitante que choquante. Dans un entretien avec le journal, *Le Monde*, le réalisateur lui-même avouera avoir été perturbé, à l'instar du jeune acteur, lors du tournage :

Ça vous a perturbé ? Dit Larry Clark. — Oui. — Moi aussi. Et l'acteur aussi. On est tous dérangés, et pourtant on le fait tous. Ce n'est même pas

478 Rappelons que les cris, sous forme de râles ou de gémissements, des jeunes femmes joueuses de tennis au moment où elles frappent la balle, ont été popularisés par l'ex-yougoslave Monica Seles, vainqueur en 1990 du tournoi de Roland Garros, à l'âge de 16 ans.

*érotique ou pornographique, c'est juste une scène dérangeante effectuée par un jeune homme dérangé.*⁴⁷⁹

Comme le souligne l'auteur, c'est parce que l'image nous renvoie à notre propre quotidien (« on le fait tous ») qu'elle nous dérange — c'est notre nature humaine qui est mise en spectacle. Toutefois, il faut ajouter que la gêne qu'elle engendre chez l'auteur et l'acteur est aussi due au fait que lors du tournage l'action se déroulait en présence d'autres personnes ; dans ce contexte, il est alors tout à fait naturel que l'acte suscite de la pudeur et de la gêne. De plus, l'image du corps qui est donnée à voir n'est pas uniquement celle d'un homme qui se masturbe, celui-ci s'étrangle aussi. De fait, cette image n'appartient pas, au contraire de ce qu'affirme l'auteur, à un comportement sexuel banal chez les individus — c'est donc surtout en cela qu'elle dérange.

En outre, chez Clark l'image est toujours formellement structurée, harmonieuse, contrastée, apollinienne et esthétisée par une plasticité dont la matière attire le spectateur ; bref, les images sont belles (de nombreux spectateurs évoquent notamment la qualité de la photographie, qualifiée de « superbe⁴⁸⁰ », « magnifique⁴⁸¹ », « belle⁴⁸² » ou encore des scènes de sexe à la fois « belles et dérangeantes⁴⁸³ », etc.). À l'inverse, le fond de l'image (son discours) est violent, malsain, chaotique, dionysiaque et rejette le spectateur. Certains spectateurs reconnaissent bien que le film leur a plu et que ses images sont susceptibles de choquer ; tantôt un spectateur va considérer que « choquer le spectateur et le provoquer reste, selon (lui), l'une des plus grandes raisons

479 Le Monde – Larry Clark : « Mon film vous dérange ? Moi aussi », disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/07/larry-clark-mon-film-vous-derange-moi-aussi_336960_1819218.html

480 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-5/?page=2>, consulté le 08/11/2017.

481 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-5/?page=3>, consulté le 08/11/2017.

482 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-2/?page=2>, consulté le 08/11/2017.

483 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47472/critiques/spectateurs/star-3/>, consulté le 08/11/2017.

d'être du cinéma », tantôt un autre soulignera que l'auteur « n'en finit pas de vouloir nous choquer ».

La séquence où le père de Claude apparaît visuellement dans un plan qui reflète et incarne son état d'esprit — son inactivité professionnelle l'a rendu dépressif et alcoolique — est choquante. Ce plan symbolise véritablement le rejet et le déclin du père. Il est souligné par le cadre organisé autour d'un miroir. Ce dernier rend compte de la figure de la présence/absence, du double. L'image apparaît structurée, scindée en diptyque opposant visuellement la présence physique du père à gauche et son reflet, à droite, quasi fantomatique. Jouant sur le visible et l'invisible, l'image parvient à créer chez le spectateur, par le biais de relations mentales, une architecture composée d'associations indépendantes de la perception pure entre le personnage et son reflet. C'est ainsi que la mise en abyme de l'état mental du personnage, par le truchement du miroir, se révèle au regard du spectateur. Celui-ci en voyant le père saoul en train d'uriner dans les toilettes est placé dans une position déstabilisante, dérangé par cette action dégoûtante, peu ordinaire visuellement au cinéma et appartenant à un domaine des plus intimes et du sale. Le réalisme de la scène est donc omniprésent, interprété par le comédien dont le sexe apparent et l'urine qui s'en écoule renvoient, en outre, au répertoire sexuel pornographique (la catégorie « uro » qui consiste à filmer un homme en train de « pisser » dans un urinoir).



L'image du sexe urinant est « pornographique », quasi-documentaire dans sa présentation — avec notamment un cadrage en gros plan semblable à celui qu'utilisent les pornographes. Ici, le procédé est similaire à la séquence de masturbation : substitution de l'acteur à l'actant, succession de

gestes provoquant l'aversion (urine s'écoulant, regard vide dans le miroir, absorption d'alcool, etc.), effet de distanciation lié au jeu de va-et-vient de la caméra oscillant entre le gros plan (sur le visage, par le biais du reflet ; puis sur le sexe) et le plan moyen (le corps dans sa globalité), connaissance de l'état psychologique du personnage, image non excitante (froide, ambiance visuelle de couleur verdâtre, glauque, repoussante). Ici, l'expérience du dégoût est à la fois morale et physique. La suite de la séquence renforce cette idée puisque le père, voyant son fils en train de dormir, va tenter d'abuser de lui en essayant de lui pratiquer une fellation, projetant alors mentalement son désir incestueux. À bien des égards, le spectacle du sexe dans le cinéma courant est parfois plus spectaculaire que la pornographie *stricto sensu*, notamment parce qu'aux images peut s'associer un discours violent et terrible. Le fond des images ajoute en effet du spectaculaire à la représentation du sexe, car le discours nous oblige à penser les images, à imaginer quelques fois le pire ; ce qui peut être très troublant.

Dans *Ken Park*, Larry Clark a manifestement créé un système d'imagerie mentale⁴⁸⁴, nous invitant, par celui-ci, à percevoir un certain au-delà du visible. Cet au-delà, à peine perceptible, se constitue chez le spectateur par des souvenirs accumulés, engendrés par des relations mentales entre des situations — dans lesquelles sont pris les personnages — et des inserts incrustés dans la pellicule du film.

Le souvenir, en tant qu'image mentale, a notamment été développé par Ludwig Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*. Le philosophe qualifie le souvenir comme un véritable outil ou plus précisément un processus par lequel une personne est en mesure de visualiser mentalement, par représentation psychique, un objet qu'elle connaît. L'image mentale chez Wittgenstein est dite « image-souvenir » ; il s'agit encore, toujours selon le philosophe, d'un moyen pour identifier un objet particulier et l'associer avec quelque chose d'abstrait. Par exemple, nous imaginons une pendule afin de nous représenter le temps, ou encore nous identifions une sensation, une douleur par

484 Il ne s'agit pas d'images mentales au sens d'une représentation, mais des associations, des relations que le spectateur va façonner en regardant le film.

un signe. Ainsi, ce dernier, à l'avenir, me permettra de me souvenir de cette douleur⁴⁸⁵. Véritable technique de repos actif, cette mise à disposition du corps du spectateur l'engage cognitivement dans le film. Dans *Ken Park*, c'est précisément par l'utilisation technique de l'insert que l'auteur permet aux images mentales de se produire. Ces images, nous les nommons « images latentes », car si elles fonctionnent comme des images rémanentes, en induisant la persistance d'une vision mentale (des relations, des associations), elles se comportent surtout comme un composant mémoire servant à stocker des informations et sont donc, *de facto*, mémoire dans le film, mais aussi mémoire dans notre mémoire. De plus, chez Clark, la temporalité latente de l'image correspond aussi à cet état de la mémoire qui consiste, comme l'explique Hans Belting dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images*, à ce que celle-ci, la mémoire, ait la capacité à restituer des images stockées et à les réactiver par un acte de réminiscence, c'est-à-dire à se ressouvenir⁴⁸⁶. Se souvenir et se ressouvenir, il s'agit, ici, précisément, de l'épreuve à laquelle le spectateur va être confronté.

Dans *Ken Park*, il y a des manques dans la trame de la narration et le spectateur, par le biais de ces images latentes, va pouvoir les combler, en se plaçant littéralement en face de son expérience cinématographique pour trouver en elle la connaissance. Pour être plus précis, l'image latente est un contenant, une capacité de stockage qui a pour fonction la conservation d'informations ; elle agit comme la mémoire et correspond à une forme d'image-souvenir et/ou de ressouvenir. Avec *Ken Park*, le spectateur accumule des relations mentales, en les stockant dans sa mémoire au fur et à mesure qu'elles se créent. Puis à un moment bien précis, le contenu latent s'affirme. Cette affirmation, c'est la connaissance du sens de l'image latente. Mais qu'affirme-t-elle dans le cadre du film *Ken Park* ? Elle nous permet d'appréhender le portrait des personnages, leur construction personnelle et psychologique dans la trame du film.

485 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus et investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Ed. Gallimard, 1961, p. 216.

486 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Ed. Gallimard, 2004, p. 91.

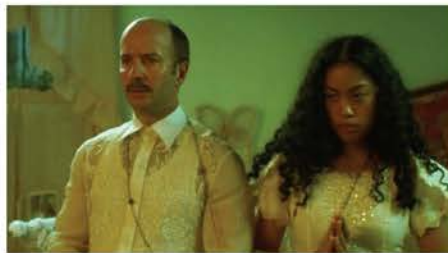
Par exemple, lorsqu'une scène, amorcée par une image-action — notamment un travelling latéral se déplaçant de la gauche vers la droite — introduit successivement dans le cadre de l'image une photo de la mère de Peaches sur une pierre tombale (plan 1), puis une photo de Peaches enfant (plan 2), et enfin des photos d'icônes religieuses et un chapelet (plan 3), nous sommes amenés par reconnaissance automatique à effectuer des relations mentales entre chacun de ces éléments et le personnage de Peaches.



Ainsi, par association, nous identifions d'une part Peaches comme le portrait physiquement identique de sa mère et la caractérisons, d'autre part, comme une personne pieuse. Mais lorsque le travelling s'interrompt sur un plan fixe (plan 4), dans lequel la jeune fille et son petit ami se livrent à des jeux sexuels, et que le père, rentrant de son recueillement sur la tombe de sa défunte femme, découvre la scène et se jette sur le corps du garçon pour le rouer de coups, nous comprenons, à nouveau par association, que le sexe est proscrit, péché, tabou chez le père, mais totalement assumé par la jeune fille.

Si cette scène est extrêmement violente, le mal est toutefois bien plus profond, latent, car l'ensemble de ces inserts (photos et objets) constituant le contenu latent de l'image latente se manifestera lors d'une séquence ultérieure, justifiant

ainsi l'emploi de l'insert⁴⁸⁷. Le spectateur sera alors confronté à son ressouvenir, à savoir que la religion est omniprésente dans le cadre familial, et découvrira non seulement que l'esprit du père est annihilé par un phénomène d'idiosyncrasie religieuse, et se trouve encore dans l'incapacité de pouvoir désindividualiser l'unité corporelle formée par la ressemblance entre sa femme et sa fille. Finalement, en s'appuyant sur des textes bibliques, le père forcera sa fille à se marier avec lui, projetant alors mentalement la relation incestueuse et la consommation du mariage⁴⁸⁸.



Un autre exemple nous permet de constater ce processus d'image latente. De la même manière que précédemment, dans la première séquence qui fait intervenir le personnage de Tate, un travelling latéral (de la gauche vers la droite) nous fait découvrir, par le biais d'inserts, une chambre d'enfant. L'image action (le travelling) montre alors successivement un jouet en plastique (plan 1), un cadre représentant une grand-mère avec ses petits enfants (plan 2), un lit en forme de voiture (plan 3) et une photo de Tate enfant tenant dans les mains une mitraillette en plastique (plan 4).

487 Marie-Thérèse Journot définit l'insert comme « un gros plan d'objet souvent destiné à mettre en valeur un détail utile à la compréhension de la scène présente ou d'une scène à venir dans le film ». Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma* (2ème édition), Paris, Ed. Armand colin, 2008, p. 69 ; dans le processus que nous proposons, l'insert est destiné à donner des indications sur les scènes futures dans le film.

488 Notons que dans cette scène, l'image est environnée d'une couleur verte, à l'instar de la scène de la masturbation et celle du père urinant ; comme nous l'avions précisé dans le premier chapitre de notre thèse, la couleur dans *Ken Park* constitue un véritable système qui permet de lire les images et comprendre les situations.



Puis la caméra se stabilise sur Tate (âgé alors de 17-18 ans). Celui-ci est en train de s'amuser à inscrire sur des photos des noms de personnages d'une série télévisée (notamment Arnold et Willy), qu'il associe à de jeunes enfants africains rendus malades par la famine. À ce moment-là, par relation, l'image perception (un champ-contrechamp) nous invite à prendre connaissance de la personnalité assez troublante de Tate.



Enfin sa grand-mère apparaît, lui apportant un goûter. Cette action, que l'on peut qualifier d'anodine, d'ordinaire, provoquera chez l'adolescent une réaction violente envers sa grand-mère — que Tate justifiera par l'absence de respect de cette dernière qui pénètre dans sa chambre, son intimité, sans y avoir été invitée. De fait, par association entre les inserts (objet et photo) et la scène avec la grand-mère, nous saisissons que Tate vit et est enfermé dans un univers enfantin, mais encore, nous comprenons que celui-ci est très impulsif. Ce comportement se

vérifiera dans une séquence ultérieure. En effet, jouant avec ses grands-parents au scrabble, le personnage va s'en prendre à son grand-père de manière agressive parce que celui-ci a triché en inventant un mot.

Au fur et à mesure des scènes, le personnage développe une attitude malsaine et brutale envers ses grands-parents et lui-même, créant ainsi une tension progressive au sein du film ; il est psychologiquement perturbé et la scène dans laquelle il se masturbe tout en s'étranglant (asphyxie auto-érotique) anticipe le crime des grands-parents ; le personnage est précisément atteint de névrose angoissante, se traduisant par une hyperexcitabilité, une souffrance narcissique et une perturbation sexuelle engendrée par un excès masturbatoire et une libido stagnante. Par ailleurs, ce type de névrose est aussi dite flottante, latente⁴⁸⁹. Tate finira par tuer ses grands-parents pour se libérer d'eux. Ces derniers le traitaient comme un enfant, et Tate ne le supportait plus.

Dans *Ken Park*, les inserts, en tant que matière de l'image-action, parviennent à créer un espace intime entre le spectateur et les personnages. Agissant comme une double fenêtre ouverte sur l'histoire des jeunes gens et leur famille, images fixes (les inserts de photos) et images animées (travelling) sont alors deux temporalités qui se chevauchent, qui sont en relation ; la première (le passé), par la mémoire d'un souvenir qu'elle cristallise, entre en conflit avec la seconde (le présent : les scènes de sexe) ; la collision entre les deux temporalités se transforme alors en collusion, permettant de créer une structure narrative cohérente dans la construction des portraits. En procédant ainsi au balayage visuel et chronologique du passé des personnages (l'enfance) jusqu'à leur présent (l'adolescence), l'image-action (le travelling), englobe les inserts de photos dans une temporalité non finie qui les dé-cristallise en tant que ressouvenirs vivants à nouveau par le réfléchissement des informations qu'elles véhiculent sur le passage de l'état d'enfant à celui d'adolescent, marquant naturellement et indéniablement la transition innocence/connaissance sexuelle des sujets — elle-même révélée par une relation mentale ; cette question de « la

489 http://psychopoit.pagesperso-orange.fr/psycho_adulte_pensee_freud.html, site de l'université de Poitiers, psychologie clinique et pathologique, le 16/06/2013.

fin de l'innocence », comme le souligne Anna Muslewski, traverse l'œuvre photographique et cinématographique de l'auteur⁴⁹⁰.

Chez Clark, le cadre, en tant qu'espace-temps, est donc fortement marqué par l'utilisation de l'insert et les relations qu'il provoque dans l'imaginaire du spectateur. L'imagerie pornographique, quant à elle, se rapproche davantage d'une pornographie amateur, s'apparentant à un documentaire (version brute), plutôt qu'à une pornographie professionnelle, recelant d'artifices techniques. En effet, la manière dont l'auteur filme le quotidien des personnages témoigne du caractère faussement réel et « pris sur le vif », propre au genre amateur, des actes sexuels qu'il met en scène. L'auteur n'est pas réalisateur de film X, mais en utilisant les codes et figures de style pornographique, celui-ci opère une nouvelle trajectoire entre le film de fiction et la pornographie. Il combine les deux genres, un peu à la manière de Robert Mapplethorpe, dont l'œuvre avait été qualifiée par Arthur Danto comme étant « sur le fil du rasoir ⁴⁹¹ », autrement dit, sur une lame tranchante.

En intégrant des scènes de la vie intime, Larry Clark fait apparaître le sexe de manière authentique, notamment par la qualité de sa mise en scène. L'image du sexe, outre son caractère explicite, est littéralement transcendée par la gestualité des corps qui fait sens : rappelons-nous que lorsque Tate se masturbe tout en s'étranglant, l'acte sexuel témoigne de son mal-être. Ainsi, similaire au mécanisme de l'art-performance, la gestualité des corps dans *Ken Park* amène à réfléchir la présence des actes sexuels, notamment autour du visible et de l'invisible, leurs relations. Comme le souligne Anna Muslewski, il y a chez Larry Clark « *un désir "de tout montrer", une exigence d'être "au plus près" de la réalité filmée, une volonté de rendre visible l'invisible*⁴⁹² ».

490 Anna Muslewski, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://entrelacs.revues.org/526> ; DOI : 10.4000/entrelacs.526

491 Arthur Danto, *Sur le fil du rasoir, L'œuvre photographique* de Robert Mapplethorpe, Schirmer/Mosel, 1992.

492 Anna Muslewski, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 31 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/526> ; DOI : 10.4000/entrelacs.526

Équarrir le corps par le regard dans « The Smell of us » (2015)

La Vénus de Boticelli est aussi belle qu'elle est nue. Mais elle est aussi reclose, aussi imperméable qu'elle est belle. Dure est sa nudité : ciselée, sculpturale, minérale. Ciselée, parce que le dessin qui la contourne est d'une netteté particulièrement tranchante, une netteté qui « enlève » le corps nu de son propre fond pictural, un peu à la manière d'un bas-relief.⁴⁹³

Si cette phrase du philosophe Georges Didi-Huberman décrit avec brio la représentation de la Vénus de Boticelli, la formule nous semble également très pertinente si l'on considère la nudité « *ciselée, sculpturale, minérale* » du corps, semblable à un modèle de la renaissance comme le remarque Louis Andrieu⁴⁹⁴, du personnage de Matt dans le film *The Smell of Us* de Larry Clark. *The Smell of us* raconte l'histoire de deux adolescents qui se prostituent, l'un pour l'argent et pour tuer l'ennui (Matt), l'autre pour s'acheter des vêtements et par amour pour le premier (JP) ; ces deux protagonistes, chacun selon leurs motivations personnelles, livrent leur corps à des jeux sexuels parfois pervers, parfois fétichistes. Par ailleurs, l'égoïsme de Matt conduira JP à se suicider. Le film est aussi l'occasion de se faire rencontrer deux mondes, celui de JP dont les parents appartiennent à la classe populaire, et celui de Matt qui vient d'un milieu privilégié.



493 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Ed. Gallimard, Paris, 1999, p. 11.

494 Louis Andrieu *et al.*, « Les aventures de la chair », *Esprit* 2017/7 (Juillet-Août), p. 163-182. DOI 10.3917/espri.1707.0163

Il faut savoir que Matt est le personnage principal du film. Son histoire est celle d'un jeune homme qui, acculé par l'ennui, se livre à la prostitution avec des hommes âgés. Se prostituer n'est pas selon le jeune homme, une manière de pouvoir se faire plaisir, s'acheter des vêtements, se payer « *un taxi à trois heures du mat* » (etc.), mais uniquement un acte pour obtenir de l'argent — cet argent qu'il n'a, paradoxalement, que faire, puisqu'il vit dans les beaux quartiers de Paris. Matt est un personnage ambigu : il se laisse sodomiser alors que cela le fait souffrir ; il fait cela pour l'argent alors qu'il n'en a pas besoin. Dès qu'il a terminé l'une de ses passes, il lave son corps, en le frottant comme pour le débarrasser de sa souillure, cette obscénité intime et gratuite, qui tout en étant une source d'érotisme chez Bataille, heurte la pudeur.



Par ailleurs, Matt possède un corps quasi androgyne, à l'image des sculptures d'adolescents idéalisées de l'art classique ; remarquons que plusieurs plans sur des putti — ces sculptures représentant des enfants nus — apparaissent à des moments du film. Mais, l'androgynie du personnage, associée à l'ambiguïté de sa sexualité (il se prostitue avec des hommes, mais rejette JP qui est amoureux de lui), nous amène à le considérer à la fois comme une figure apollinienne et une vénus.

Dans chacune des scènes de sexe dans lesquelles le personnage intervient,— allongé sur le lit, à l'instar de la Vénus d'Urbin⁴⁹⁵ (on ne voit pas son sexe), il est filmé le plus souvent en plongée — son corps est révélé progressivement par

495 D'après l'historien Kenneth Clark, la Vénus d'Urbin (Titien, 1538) est la première représentation d'un nu féminin étendu sur un sofa ; Kenneth Clark, *Le nu*. Tome 1, *op. cit.* p. 201.

un travelling, dont le mouvement amène à l’appréhender morceau par morceau, pour se manifester, *in fine*, comme une image pornographique. Par ailleurs, cette position du corps du personnage ne manque pas de rappeler certaines représentations picturales érotiques. Nous pensons notamment à des grands maîtres, tels que Giorgione, Corrège, Titien, Boucher ou encore Courbet, lesquels ont marqué l’histoire de la peinture et plus précisément celle du *nu couché*, en représentant des images licencieuses de corps féminins — les fameuses « lascives » — liées à l’imaginaire érotique⁴⁹⁶.



La Vénus d’Urbino, Titien, 1538, Musée des Offices, Florence

Lors d’une séquence (0 h 36 min 23 s) dans laquelle le personnage se fait sodomiser par un client, la caméra, dans un premier temps, expose son corps pénétré, puis se déplace sur son visage. Aussi, son corps nous apparaît froid et raide, quasi de marbre. D’ailleurs, sa chair, d’un blanc immaculé, est constamment irradiée par la lumière ; la plasticité de la lumière, obtenue par un téléphone portable⁴⁹⁷, souligne, plus particulièrement, l’expression d’effroi qui se dessine sur le visage de Matt, à l’instar d’une épiphanie dont l’objectif est de révéler une vérité cachée.



496 Philippe Rollet (dir.), *Cet obscur objet de désirs, autour de L’Origine du monde*, cat. expo., musée Gustave Courbet (7 juin 2014 - 1er sept. 2014), Paris, Ed. Lienart, 2014, p. 41.

497 L’un des personnages filme à de nombreuses reprises les scènes de sexe ; il est notamment présent lorsque Mat se fait sodomiser et dans la scène de fétichisme des pieds.

Le découpage en gros plan du corps est caractéristique de l'image pornographique, notamment par rapport à son aspect voyeuriste — la caméra (celle du réalisateur et celle du personnage qui filme à l'aide de son téléphone, lequel, de surcroît, se substitue parfois à la caméra du réalisateur) filme en gros plan la pénétration. Toutefois, celle-ci ne se fixe jamais, au contraire de la pornographie traditionnelle, sur l'acte de pénétration. En effet, la progression, par découpage du corps de Matt — fesses (plan 1), visage (plan 2), pieds (plan 3) —, qui nous amène à le découvrir, fait sens lorsque la caméra se positionne sur son visage : son regard est vide, comme si son âme avait quitté son corps ; comme l'analyse Vincent Estellon, le corps de Matt, à l'instar d'un espace abandonné dans lequel les émotions sont silencieuses, fait l'objet d'une désaffectation⁴⁹⁸. Matt ne prend aucun plaisir à se faire sodomiser (révélation de l'épiphanie) : le cadrage du corps, volontairement découpé, dissimule ainsi le visage du personnage pour mieux neutraliser l'érotisme de la scène. Dans son ouvrage *L'érotisme* George Bataille explique justement que :

*La nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent. Mais la nudité s'oppose à la beauté des visages ou des corps déceimment vêtus en ce qu'elle approche du foyer repoussant de l'érotisme. [...] L'attrait d'un beau visage ou d'un beau vêtement joue dans la mesure où ce beau visage annonce ce que le vêtement dissimule. Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté. De le profaner d'abord en révélant les parties secrètes [...]. 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. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.*⁴⁹⁹

Ainsi, en dissimulant le visage de Matt, pour préférer montrer d'abord « les parties secrètes » de son corps, notre regard profane le corps du jeune homme :

498 Vincent Estellon, « Sexe-addiction ou la quête compulsive de la petite mort », *Études sur la mort* 2015/1 (n° 147), p. 109-124. [DOI 10.3917/eslm.147.0109](https://doi.org/10.3917/eslm.147.0109)

499 Georges Bataille, cité par Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 96.

la nudité de Matt est frontale, pornographique et impudique. La scène est extrêmement dérangeante puisque le corps du personnage semble sans vie. Considérant cet état, l'homme qui le pénètre se met soudainement à le gifler au visage, comme pour le réanimer. Mais, Matt est bien vivant — seul son esprit s'est évadé : « Réveille-toi putain », lui cri le client. Le geste de l'homme traduit, chez lui, une dramatisation de la scène face au corps du jeune homme — ce qui ne va pas le stopper, pour autant, dans son entreprise. Mais pour Matt, son état démontre une absence de plaisir.

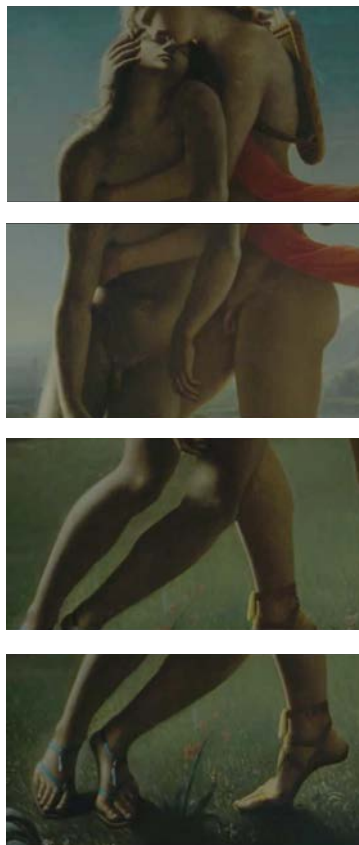


Lors d'une séquence précédente (0 h 30 min 52 s), Matt entre dans une pièce sombre, dans laquelle un vieil homme l'attend pour se livrer à un acte sexuel peu ordinaire (excepté sur les sites pornographiques et pour ceux qui le pratiquent) : une scène de fétichisme des pieds. Alors que Matt est allongé sur un lit, la caméra montre d'abord son ventre, puis son torse et enfin son visage.



Puis, l'image change soudainement d'angle de vue pour nous faire découvrir, par le biais d'un travelling vertical, une peinture classique représentant des adolescents nus et enlacés. La caméra filme la peinture du bas vers le haut, nous amenant alors, à l'inverse du corps de Matt, à découvrir d'abord les visages des

personnages, leur sexe, puis les jambes et les pieds, sur lesquels la caméra se fige durant plusieurs secondes, comme pour figurer une forme de mise en abyme de l'acte fétichiste qui s'annonce. Cette différence de traitement dans l'appréhension visuelle du corps de Matthieu et celui des deux figures peintes nous conduit à les observer, étrangement, de façon à la fois opposée et semblable. En effet, nous pouvons les examiner de manière opposée parce que les corps ne sont pas dévoilés dans un mouvement similaire. De plus, la peinture est relativement sombre alors que le corps de Matt baigne dans la lumière ; les visages des adolescents, quant à eux, apparaissent dans une forme de clair-obscur (j'ai augmenté la lumière des photos) qui nous empêche de les distinguer nettement : on ne comprend pas immédiatement qu'il s'agit de deux jeunes hommes, d'autant que leurs cheveux sont longs et leur visage féminin.



À l'inverse, nous pouvons observer les corps de façon analogue parce qu'ils sont équarris par la caméra — et *de facto* par notre regard. Mais si la caméra nous invite à découvrir la peinture, en s'arrêtant plus particulièrement sur les pieds des personnages pour nous indiquer techniquement et mentalement la

scène à venir (l'acte sexuel), à l'inverse, la caméra (et surtout le réalisateur) nous oblige à voir le corps de Matthieu dans une forme de voyeurisme, alors même que la scène est particulièrement dérangeante. La suite de la séquence prouve cette idée, puisque l'angle de vue change et dirige notre regard vers la scène de sexe ; le vieil homme (joué par Larry Clark) suce et lèche les pieds de Matt, en prononçant plusieurs fois les mots « Mon petit garçon. Mon petit garçon », tout en produisant des gémissements de plaisir.



Par ailleurs, alors qu'au début de la scène, Matt rit lorsque l'homme lui suce les pieds, petit à petit son sourire laisse place à un visage fermé, dont le regard est dirigé vers le plafond de la pièce. La scène est extrêmement dérangeante aussi bien pour le personnage que pour le spectateur qui l'éprouve (certains spectateurs la qualifient de « gênante », « donnant la nausée », etc.), d'autant que nous sommes amenés à appréhender le déplaisir de Matt par des cadrages en gros plan sur son visage, dont l'expression témoigne du caractère troublant de la scène. L'image est pornographique⁵⁰⁰, glauque, dépourvue d'érotisme, sauf peut-être pour les spectateurs qui sont sensibles à ce type de scènes.

La séquence qui suit va préciser la souffrance que ressent Matthieu (laquelle était signifiée par la lumière sur son visage), puisque celui-ci explique à JP qu'il ne sait pas pourquoi il a besoin de se faire sodomiser : « *Pourquoi j'ai besoin de me faire enculer ? Je ne bande même pas ! Je suis comme lui. C'est le vrai moi* » — admettant ainsi son homosexualité et une part quelque peu perverse de sa

500 Une telle scène existe, en effet, sur les sites pornographiques, notamment sous la catégorie « feet » (pieds).

personnalité. Le personnage se sent sale et honteux, mais se faire sodomiser dans le cadre de la prostitution rend impropre sa sexualité ; c'est ce qui explique aussi pourquoi il prétend ne faire cela que pour l'argent, et rejette JP, dont il a, en réalité, besoin, comme il l'affirmera dans l'avant-dernière séquence (0 h 56 min 52 s) du film : « *J'ai besoin de toi JP ! Il faut que tout ça s'arrête* ».

Dans *The Smell of us* Larry Clark filme les corps d'une manière particulière – pornographique à bien des égards –, laquelle, de prime abord, peut paraître aux yeux du spectateur comme troublante ; en effet, les corps sont littéralement équarris — tailler, découper par la caméra. Tantôt l'image s'arrête sur les jambes, tantôt c'est plutôt sur l'entrejambe ou le buste. Pourquoi l'auteur filme-t-il en gros plan l'entrejambe des adolescents ?



De nombreuses scènes nous amènent à découvrir les corps de manière fragmentée ; nous avons déjà appréhendé cette particularité précédemment avec les images du corps de Mat. Dans chacune des scènes l'intention de l'auteur paraît extrêmement troublante : l'obscénité-intime du réalisateur semble, ici, se suppléer à notre regard comme pour achever, dans l'objectif de le parfaire, son désir obsessionnel de filmer des jeunes corps. Ainsi, lors d'une séquence (0 h 16 min 25 s) deux adolescents sont en train de visionner, sur une tablette tactile, un film pornographique ; la scène s'ouvre sur un gros plan fixe cadré sur l'entrejambe de l'un des protagonistes. Durant une minute, la caméra fixe cette partie du corps comme pour nous inviter à rechercher ce que dissimulent les vêtements qui le couvrent.



Dans une autre scène, un plan sur un entrejambe dure un certain laps de temps pour nous faire découvrir au fur et à mesure que le plan s'attarde que l'individu a une érection.

« Impaled » (2007) : Larry Clark dans la peau d'un pornographe

Destriated (2007) est une compilation de sept courts-métrages réalisés par sept artistes (Matthew Barney, Marina Abramovic, Richard Prince, Larry Clark, Marco Brambilla, Sam Taylor-Wood et Gaspar Noé). L'idée a notamment pris source chez trois personnages : Mel Agace (auteur de livres dont *The Sex Book*), Neville Wakefield (critique d'art et conservateur) et Andrew Hale ; il s'agissait, dans cette entreprise, de questionner les représentations de la sexualité, mais encore de filmer le sexe d'une manière innovante, en mêlant notamment l'art à la pornographie. C'est donc précisément dans cet entre-deux que se construit le film *Impaled* de Larry Clark. L'auteur s'approprie la pornographie et va jusqu'à performer la figure du pornographe, en mettant plus particulièrement en scène un casting de jeunes hommes qui souhaitent tourner une scène de porno avec une comédienne professionnelle.

Clark poursuit ainsi son exploration dans le monde des jeunes gens, en les poussant, eux aussi, dans la performance comme il le fait souvent dans ses films, notamment avec des acteurs souvent inconnus du grand public et novices dans le cinéma⁵⁰¹. En participant au spectacle, les individus deviennent acteurs, mais

501 En effet, dans la plupart de ses films les acteurs ont rarement une grande expérience ; c'est notamment ce qui permet à Larry Clark de demander à ses acteurs de se dépasser pour la réalisation des scènes de sexe, à l'instar de la scène de masturbation réalisée par James Ransone dans *Ken Park* ou la scène de fétichisme réalisée par Lukas Ionesco dans *The Smell of Us*.

aussi sujets de l'expérience. Ils mettent leur corps en scène, à la manière d'un film porno amateur — le court-métrage n'a en effet rien de professionnel (il n'est pas destiné à l'industrie pornographique). Les jeunes hommes ont répondu à une annonce déposée par Larry Clark sur un site internet. Après avoir sélectionné un certain nombre de personnes, Clark reçoit les adolescents, lesquels sont âgés de 19 à 23 ans, puis les filme sous la forme d'entrevues. L'objectif étant d'en choisir un qui aura le mieux exprimé ses raisons pour tourner une scène de sexe. L'auteur permet en quelque sorte à l'un de ces jeunes de réaliser un fantasme, en l'occurrence celui d'accomplir une scène de sexe avec une actrice du X.

Le film débute par un gros plan sur le visage d'un participant, puis le titre du court-métrage apparaît au niveau de son visage et s'éloigne avant de revenir à sa position initiale ; ce jeu de mouvement avec le titre explique le propos du film, dans lequel il va s'agir d'entrer dans l'intimité des personnes pour mieux se placer dans la distance critique à l'égard de la construction de leur sexualité.



Filmé en huis clos, notamment dans un bureau de production, chaque jeune est invité à s'installer sur un canapé vert disposé devant un mur jaune, et sur lequel est accroché un tableau quelque peu enfantin. À tour de rôle, chacun passe devant la caméra, se déshabille, exprime son rapport au sexe et à la pornographie. Faisant de ce casting une double mise à nu — corporelle et mentale — leur discours révèle, alors, que leur construction sexuelle provient essentiellement des films pornographiques découverts, par ailleurs, dès l'âge de 13 ans.



Clark va retenir l'un d'eux. Ce dernier souhaite sodomiser une femme plus âgée que lui, mais se demande, néanmoins, du fait de son manque d'expérience, s'il pourra la satisfaire. Puis, l'heureux élu doit, à son tour, choisir la comédienne avec laquelle il veut tourner une scène. À ce moment, la voix de Larry Clark s'efface progressivement, pour laisser le jeune poser des questions aux actrices qui se présentent à lui ; l'idée étant de trouver la comédienne idéale à ses yeux.



La scène qui va suivre (cf. photo ci-dessus) sort de l'imagerie collective que nous avons, en général, d'une scène de sexe pornographique. Car effectivement, le jeune semble un peu dépassé, et suit à la lettre les indications de l'actrice, nous renvoyant de fait à son manque d'expérience – notamment eu égard aux techniques du corps, propres aux professionnels du X, comme, par exemple, la manière de contorsionner son corps pour que la pénétration soit visible par la caméra. Sous cet aspect, le manque d'expérience du jeune homme offre une image de corps qui diffère de celle à l'œuvre dans un film pornographique tourné par des hardeurs professionnels ; le but du film, ici, étant moins de montrer du

sexe que de faire apparaître le décalage qui existe entre l'éducation sexuelle qui découle du rituel de l'expérience du film de porno, et la mise en scène du sexe sur un tournage, laquelle fait appel à un savoir-faire technique du corps.

Partant, l'œuvre n'a pas pour vocation d'exciter le spectateur, mais bien de provoquer un questionnement sur les images qui lui sont données à voir. Par exemple, pendant la conversation entre le jeune et l'actrice, celle-ci évoque la nécessité d'un lavement anal avant de pratiquer une sodomie ; cette fabrication technique dont nous avons déjà dressé les contours dans la première partie de notre thèse est un préalable au bon déroulement de la scène, et constitue, sous cet aspect, un élément important de la scène pornographique ; cet acte sert notamment à éviter les accidents fécaux, lesquels ne doivent pas être visibles par le spectateur dans un film pornographique censé éveiller des fantasmes sexuels (sauf pour les individus qui trouvent du plaisir dans cette particularité). Son invisibilité dans la pornographie nous rappelle, ici, qu'*impaled* n'est pas un film pornographique au sens le plus strict, et ce bien qu'il contienne des images propres au genre.

L'auteur par ce court-métrage interroge un phénomène de société ; il pose la question de l'usage des films à caractère pornographique, du problème que soulève la facilité d'accès des contenus sur internet, et, *in fine*, la manière dont les adolescents se construisent sexuellement à travers la réception des films.

Sous ces différents aspects, *Impaled* constitue un documentaire, mais possède également les traits d'une fiction ; cette part du film est assurée par l'auteur lui-même qui s'engage corporellement dans le film, en prenant plus particulièrement la direction d'un casting, et durant lequel il se met littéralement dans la peau d'un pornographe. Larry Clark joue bien un rôle — comme dans plusieurs de ses films⁵⁰², par ailleurs —, et son rôle doit être interprété à la lumière d'une performance artistique ; c'est en tant qu'artiste qu'il interprète le rituel du recrutement d'acteurs auquel se livre normalement un réalisateur de films

502 Le réalisateur apparaît notamment dans *Bully* (2001), *Ken Park* (2002), *Teenage Caveman* (2002) et *The Smell of us* (2015).

pornographiques : réception des personnes, questionnement sur le rapport qu'entretiennent les individus avec la pornographie (pourquoi veulent-ils devenir des acteurs de X ? Quels types de scènes sont-ils prêts à tourner ? Etc.),

« Love » (2015) : surenchère technique et pornographique

*En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.*⁵⁰³

Cette phrase de Giorgio Agamben définit ce qu'est un dispositif au sens large. La 3D, quant à elle, est un dispositif immersif qui permet de mettre en relief les éléments d'une image et accentuer l'effet de réalité. Dans son film *Love* (2015), Gaspard Noé, en utilisant cette technologie a manifestement fait un pas de plus dans le spectaculaire : *Love* est un film dont la presse s'est notamment empressée de qualifier comme étant un film de « porno en 3D » : « *Ce qui compte, chacun l'a bien compris, c'est le cul. Le clou du film ? Une éjaculation face caméra, en 3D*⁵⁰⁴ ».



503 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2007, p. 31.

504 Nouvelobs.com : Gaspar Noé tente le sexe en 3D ; <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20150710.OBS2503/love-gaspar-noe-tente-le-sexe-en-3d-et-c-est-rate.html>

Tandis que l'image pornographique *stricto sensu* est déjà spectaculaire en soi — cet objet possède, en effet, un pouvoir d'attraction sur le spectateur qui l'engage mentalement (l'excitation) et physiquement vers l'objectif qu'on lui connaît, à savoir la décharge d'une tension sexuelle —, Gaspard Noé, quant à lui, nous invite littéralement dans son film, au plus près des actes sexuels, lesquels, de surcroît, sont exacerbés par la vision en 3D ; de fait, nous nous trouvons littéralement plongés *in media res*. Comme nous l'avons vu à travers l'ensemble des films que nous avons analysés, le spectacle du sexe (et non pas le sexe en tant que tel) suffit déjà pour produire chez le spectateur un effet spectaculaire ; mais, ici, la technologie amplifie cet effet. Selon Thibaut Garcia :

*L'autre tendance notable permise par l'usage de ces nouvelles techniques (3D, etc.) est celle d'une poursuite de la conquête de l'invisible et de l'irreprésentable, ou pour le dire plus précisément, d'une extension du champ du visible et du figurable.*⁵⁰⁵

Bien que l'auteur utilise le terme « irreprésentable » dans le sens de « *montrer ce qu'aucun point de vue humain, localisé dans l'espace et le temps, ne saurait effectuer, et qu'il est impossible de réaliser à la prise de vue* » (à l'instar de l'effet *Bullet time* dans *Matrix*), et non pas dans le sens de montrer ce qui doit normalement demeurer caché (le sexe), la formule conserve même dans le film de Noé l'idée qu'elle renferme : les nouvelles technologies engagent corporellement et mentalement le spectateur dans le film, et ce dans l'objectif de lui donner l'impression, par sa présence suggérée dans l'image, d'une forme « *d'omnivoyance* ⁵⁰⁶ », c'est-à-dire une capacité lui permettant de tout voir. À ce titre, la 3D peut tout à fait être appréhendée comme une forme exacerbée de l'image pornographique dans laquelle on voit tout, même à l'intérieur du corps. L'outil technique a pour effet de donner au spectateur l'impression, de manière

505 Thibaut Garcia, « Ce que les nouvelles technologies ont changé au cinéma », p. 40, in *Cinéma(s) et nouvelles technologies : continuité et ruptures créatives*, dir. Patrick Louquet, Fabien Maheu, Paris, Ed. L'Harmattan, 2011.

506 *Ibidem*, p.41.

plus réaliste que la catégorie filmique « POV ⁵⁰⁷ » (point de vue en français), de participer à la scène (et donc d'effacer le point de vue).

C'est précisément ce point de vue qui provoque, dans les films qui utilisent la 3D, l'effet spectaculaire chez le spectateur ; mais, en filmant le sexe de cette manière, Noé ne développe pas seulement un espace dans lequel nous sommes partie prenante, il intensifie aussi, de manière paroxystique, l'effet spectaculaire du spectacle du sexe. D'autant que l'expérience spatiale du film produit un sentiment de huis clos à partir duquel nous sommes amenés à pénétrer l'intérieur de l'image comme si nous y étions.

« *Nymphomaniac vol. 1 et 2* » : *métaphores et gradation pornographiques*

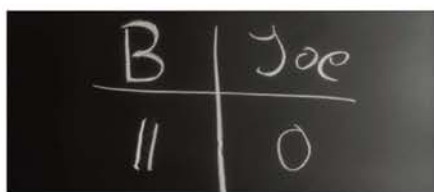
Entre *Les idiots* et *Antichrist*, le réalisateur danois Lars Von Trier est particulièrement identifié dans la mouvance d'auteurs qui se sont lancés depuis la fin des années 1990 dans la représentation explicite de la sexualité. Alors que les deux volets du film *Nymphomaniac* ont été présentés en salle dans une version courte et censurée, le réalisateur a repris par la suite son projet initial. Il a mis à disposition des spectateurs une version *director's cut*, dans laquelle le récit sexuel du personnage de Joe est littéralement accompagné par une succession d'actes sexuels explicites qui se déploient durant plus de six heures.

Joe (personnage principal du film et jouée à la fois par Stacy Martin et Charlotte Gainsbourg) est retrouvée, au sol, dans une rue sombre par un homme âgé, Seligman. Ce dernier la recueille à son domicile et, curieux de comprendre ce qui lui est arrivé, se lance dans une longue conversation avec l'héroïne. L'histoire de celle-ci, tout à fait rocambolesque, commence à l'âge de 15 ans, et plus particulièrement au moment où elle décide de perdre sa virginité. Alors que cet épisode (0 h 19 min 40 s), finalement très humiliant pour la jeune fille, se limite à trois coups par devant et cinq par derrière, il s'ensuivra que Joe va s'autoproclamer nymphomane — il s'agit d'une « *exacerbation pathologique*

507 Rappelons que le POV constitue une manière de filmer la scène de sexe ; celle-ci étant filmer en caméra subjective comme pour donner l'impression au spectateur qu'il est « acteur » de la scène.

*des besoins sexuels chez la femme en raison de causes physiques ou psychiques et se traduisant par un comportement dérégulé*⁵⁰⁸ ». Ce dérèglement est particulièrement illustré dans le volume un par de nombreuses scènes de sexe qui traduisent les besoins de l'héroïne, et dans le second chapitre par une gradation spectaculaire des actes sexuels dont le but est de permettre à Joe de retrouver la sensation du plaisir sexuel perdu lorsqu'elle se met en couple avec Jérôme.

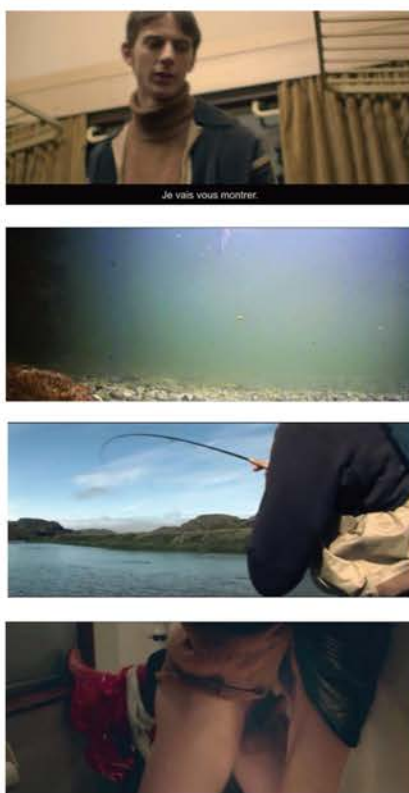
Le premier chapitre (00:11:07), métaphorique à bien des égards, est intitulé « *Le parfait pêcheur à la ligne* », et signifie, dans le périple sexuel du personnage, une séquence durant laquelle Joe, à l'instar d'un appât, développe une stratégie pour susciter le désir lubrique des hommes (les proies) qu'elles croisent.



Ainsi dans la séquence du train, Joe et Betty (une amie), vêtues d'habits qu'elles nomment « baise-moi vite » (shorty en cuir rouge, bas résille, etc.), partent à la « pêche », espérant que des hommes mordront à l'hameçon. Durant cette séquence — que l'on peut qualifier de véritable tableau de « chasse » (ou compétition, notamment signifiée par l'ardoise sur laquelle sont comptabilisés les actes sexuels de chacune) —, le montage associe chaque fois, en plan successif, une image liée à la pêche à la ligne. Par exemple, les hommes assis dans les wagons semblent être comme des poissons qui nagent dans le courant, dont le mouvement est illustré par un travelling qui suit les jeunes filles dans les couloirs. De même, lorsque Joe, assise dans une rame, demande à des hommes où se trouvent les toilettes, et que l'un d'entre eux — ferrant à l'hameçon — se manifeste pour lui indiquer le chemin pour y parvenir ; à ce moment précis plusieurs images se succèdent : l'image de l'homme qui se manifeste pour lui

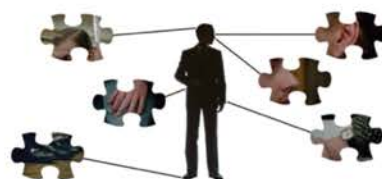
508 Pour la définition, voir le dictionnaire en ligne CNRTL à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/nymphomane>, consulté le 02/07/2018.

montrer les toilettes (plan 1), l'image d'un poisson mordant à l'hameçon (plan 2), l'image d'une ligne s'apprêtant à sortir le poisson de l'eau (plan 3) et, enfin, l'image de l'homme, doublé par un comédien du X, pénétrant le sexe de Joe (elle-même doublée par une actrice). Citons encore la scène où l'homme qui paie les billets des deux jeunes filles (lors du passage d'un contrôleur) se fait remercier par Joe au moyen d'une fellation (jusqu'à éjaculation) ; l'insert d'une image montrant un poisson se faisant attraper avec une époussette signifie la facilité avec laquelle la jeune fille est parvenue à ses fins.



Dans le chapitre 2, intitulée « Jérôme », la jeune fille obtient un travail d'assistante dans une imprimerie, et Jérôme (il s'agit du personnage avec lequel Joe a perdu sa virginité) réapparaît, notamment comme son patron. Un jeu, toutefois dépourvu de sexe, entre les deux personnages, va se développer, conduisant la jeune femme à tomber amoureuse. Mais, alors qu'elle s'apprête à lui déclarer son amour, Jérôme s'est volatilisé avec l'une de ses employées. Suite à cela, une scène (1 h 18 min) va construire une nouvelle métaphore sexuelle à partir de fragments de corps — rappelant le corps de Jérôme — identifiés par

Joe sur d'autres hommes. En effet, se trouvant à nouveau dans un train, le personnage se masturbe (à côté d'autres personnes), sous son manteau, en recomposant un puzzle de Jérôme à partir d'un nez, d'une paire de chaussures, d'une montre, d'une main et d'une oreille ; mais, lorsque le personnage parvient à la jouissance, sa bouche entre-ouverte la trahit, notamment auprès du regard d'autres femmes qui se manifestent en champ-contrechamp.



Si l'image, en elle-même, n'est pas pornographique (absence de sexe visuellement explicite), pour autant les éléments qui composent la métaphore reprennent les codes de la pornographie : gros plan sur les corps, hypersexualisation de la scène et voyeurisme (regards des femmes portés sur la jeune femme). Oubliant petit à petit l'image de l'homme qu'elle aime, Joe va ensuite réagir en accumulant des partenaires sexuels ; montant en crescendo, la suite de la séquence montre alors une succession d'images représentant des pénis en gros plan, à l'instar d'un casting de film pornographique et du typage effectué par les sites du genre. Chaque photo de pénis répond alors aux besoins multiples de découverte du corps des hommes : gros pénis, petit pénis, pénis d'hommes noirs, sexes circoncis, etc. ; par ailleurs, la séquence s'ouvre par un plan sur une porte automatique qui renvoie mentalement au sexe de la protagoniste, et donc à autant d'actes sexuels que de pénis dévoilés.

Dans le chapitre 3, intitulé « Mme H » (1 h 22 min 29 s) (le H étant la lettre attribuée à l'un des hommes avec lequel Joe a une relation sexuelle), le personnage opère une nouvelle stratégie pour satisfaire ses besoins sexuels. Ne souhaitant pas se soucier des relations individuelles (sentimentales), le personnage élabore, à partir d'un dé de jeu, un système basé sur le hasard pour répondre à ses proies : 1. Réponse tendre, 2. Réponse moins passionnée, mais

toujours positive, 3 et 4. Réponses de moins en moins positives, 5. Refus total et 6. Pas de réponse du tout. Mais, pris à son propre jeu, l'un des hommes, en l'occurrence H auquel le dé l'assigne à une absence de réponse, se présente à son appartement, et Joe, pour se débarrasser de lui, prétexte une impossibilité pour elle de poursuivre la relation – H étant marié, celui-ci ne sera donc jamais entièrement à elle. Toutefois, le personnage revient plus tard chez Joe pour lui annoncer qu'il a quitté sa femme et ses deux enfants pour vivre avec elle. À partir de là, se met progressivement en place une scène surréaliste avec l'épouse de H. Si cette séquence n'est pas pornographique en soi (absence de sexe explicite), elle l'est pourtant dans le scénario, notamment par l'excès, le voyeurisme et l'impudeur de Mme H qui demande à ses enfants de voir le lit dans lequel leur père fait l'amour avec Joe.

Dans le chapitre 5 (dernier chapitre du volume 1), intitulé « *La petite école d'orgue* », le scénario construit une performance artistique autour de la notion d'harmonie qui se produit à partir d'une musique à trois voix et les relations sexuelles qui s'opèrent entre Joe et trois hommes (F, G et Jérôme) ; alors que la musique cherche l'harmonie en combinant des sons entre eux pour former une mélodie, Joe, quant à elle, crée un ensemble cohérent à partir de plusieurs expériences sexuelles. F est une voix basse (qui s'explique, entre autres choses, par la scène de cunnilingus), car il est prévisible (il arrive toujours à la même heure et gare sa voiture rouge au même endroit ; il s'agit ici d'une métaphore renvoyant au fait qu'il ne pratique que des cunnilingus). G est celui qui mène le jeu, à l'instar d'un jaguar (Joe lui pratique une fellation). Enfin, Jérôme est le *cantus firmus*, autrement dit la mélodie de base (il fait l'amour à Joe) ; il est encore, plus précisément, « l'ingrédient secret » : l'amour. La composition, sur un fond sonore (une musique d'orgue), se présente à partir de plusieurs triptyques animés et successifs : F dans sa voiture rouge, Jérôme symbolisé par un piano jouant une mélodie et G représenté par un jaguar tenant une proie dans sa gueule ; puis, F pratiquant un cunnilingus à Joe, Jérôme faisant l'amour à Joe, Joe pratiquant une fellation à G.



Mais, lorsque la musique s'arrête, marquée ici par un insert sur un lecteur de cassettes, Joe perd, aussi soudainement que la musique s'interrompt, toute sensation sexuelle — c'est comme si la satisfaction du personnage, arrivé au sommet de sa plénitude sexuelle, devenait finalement insensible.

Alors que le premier volume s'achève sur la perte d'une sensibilité sexuelle, le second annonce sa réhabilitation, plus particulièrement organisé par une recherche de situations sexuelles en tout genre. Dans la séquence où Joe souhaite expérimenter le sexe avec des personnes qui parlent une langue étrangère à la sienne (chapitre 6 : «*Église d'orient et Église d'occident. Le canard silencieux*»), celle-ci se retrouve prise en sandwich entre deux hommes d'origine africaine qui se battent pour savoir lequel aura quel trou ; c'est ainsi que le réalisateur met en scène une double pénétration⁵⁰⁹.



Cette scène, outre son trait humoristique — les deux hommes semblent échanger sur la meilleure manière de réaliser la double pénétration (qui est en dessous, qui est au-dessus), puis en plein acte l'un semble se plaindre de ne pas parvenir à se mouvoir — appartient indéniablement au répertoire sexuel

509 Ici, Charlotte Gainsbourg est doublée par une actrice de films pornographiques. La fusion du visage de l'actrice sur le corps de la comédienne de porno est le résultat d'un trucage numérique.

pornographique, et le décor (une chambre d'hôtel), lui-même, est éculé dans les vidéos diffusées sur les sites internet.

Le complément (« Le canard silencieux ») au titre du chapitre, s'explique à travers le personnage de K, auquel Joe soumet son corps pour recevoir des sévices : corps fouetté, giflé et battu. K parle peu et baisse les yeux la plupart du temps ; il n'est pas question pour lui d'avoir un contact qui se réalise dans un corps à corps charnel avec les femmes, et laisser supposer un quelconque sentimentalisme. Toutefois, lorsqu'il pénètre Joe à l'aide de sa main — la technique du canard silencieux est signifiée par une position de la main et le silence qui se manifeste lors de l'introduction de la main dans le corps — le canard silencieux sort, paradoxalement, de son silence.



Ce paradoxe s'explique par la fonction respective qu'occupe le sadique et le masochiste dans l'esprit de Joe : le sadique domine en surface, alors que pour les masochistes, l'autre doit « *déduire leurs désirs en lisant dans leurs pensées, puis accomplir l'acte sans [s'] écarter de la norme* » (1 h 20 min 17 s). En pratiquant un *fist fucking* à Joe, K est sorti de son silence, notamment parce qu'il a répondu aux désirs sexuels de la protagoniste — exprimant alors une forme de sentiment à son égard. Or, ce n'est pas ce que Joe recherche. De fait, cet acte la conduira à renoncer à tout contact avec le sadique.

Dans *Nymphomaniac*, l'accumulation de scènes sexuelles en tout genre (fellation, pénétration, double sodomie, sadomasochisme, etc.) est tout à la fois performance physique et geste de performance artistique. Les métaphores sexuelles (toujours liées au corps en acte) qui ponctuent le film participent de la construction d'idées renvoyant au parcours de Joe, et plus particulièrement aux

différentes stratégies qu'elle met en place pour satisfaire son besoin irrémédiable d'orgasmes (la pêche à la ligne, le hasard, etc.). La performance artistique, quant à elle, se présente à travers les différents actes sexuels qui se succèdent, et suivent une gradation que l'on peut tout à fait qualifier de surenchère. La performance se met en place dès le début du film, et ce, jusqu'à sa fin ; le personnage lui-même explique que l'ensemble de ses relations sexuelles forme un tout, et plus précisément « un seul amant » ; un seul corps donc. Sa chair qui se donne, se fait pénétrer, lécher, gifler, fouetter et « baiser » constitue un corps réceptacle inépuisable sexuellement. Ce qui symbolise tout à la fois la tension qui se manifeste à l'intérieur de son corps et en surface de son corps. La performance nous permet alors de comprendre son besoin excessif pour le sexe. En intégrant du sexe explicite, le réalisateur développe au sein de la diégèse une tension progressive qui pose cet excès, lequel de surcroît, comme le note Dany-Robert Dufour, se quantifie tout au long du film : nombre de coups par derrière et par-devant, nombre d'hommes dans le train, le nombre de pénis (etc.)⁵¹⁰. Mais, ajoutons-le, la présence du sexe est aussi une manière d'incorporer le spectateur, de le faire participer au récit, et plus particulièrement à la performance, car, *in fine*, il est le seul à avoir accès aux images. De fait, on ne peut que comprendre pourquoi le deuxième volume fut reclassé par le Conseil d'État dans la catégorie interdit aux mineurs de 18 ans, puisque dans cet opus les scènes d'actes sexuels, extrêmement dérangeantes, relèvent tantôt du répertoire sexuel pornographique (double pénétration, fist-fucking, etc.), tantôt d'une violence exacerbée (scène sado-maso, autoavortement, etc.). Dans *Nymphomaniac*, la pornographie s'illustre encore par d'autres éléments : l'absence d'amour qui caractérise la mécanique des corps dans la pornographie, s'exprime, ici, par le refus du sentimentalisme de Joe ; le nombre de scènes (plus d'une trentaine) et l'utilisation du gros plan s'apparentent, quant à eux, à l'excès qui définit structurellement la pornographie. L'image mentale, elle-même, du désir pédophile — notamment révélé par la réaction d'excitation de l'homme auquel Joe décrit une scène avec un enfant qui s'amuse sur une balançoire puis

510 Dany-Robert Dufour, « Addiction sexuelle et économie de marché », *Psychotropes* 2016/3 (Vol. 22), p. 97-116. DOI 10.3917/psyt.223.0097

s'approche vers lui — est obscène et pornographique ; là encore, les plans jouent sur une gradation, en montrant progressivement l'érection du personnage.



Mais la surenchère ne s'arrête pas là, car Joe, comprenant que l'homme n'a jamais touché un enfant — ce dernier est parvenu à refouler son désir jusqu'à ce moment précis — conclut la scène en lui pratiquant une fellation (il s'agit pour elle d'une manière de s'excuser).

Nymphomaniac s'achève sur une scène que l'on peut tout à fait qualifier de clou du spectacle. Alors que Seligman (l'homme qui a recueilli Joe) a témoigné d'une extrême compréhension et indulgence à l'égard du récit de Joe, celui-ci va néanmoins tenter de la violer, en justifiant son acte parce qu'elle a « baisé des milliers d'hommes ». Soudainement, l'image s'assombrit et un coup de feu retentit, comme pour boucler la boucle du huitième et dernier chapitre intitulé « Le pistolet ». À bien des égards, Lars Von Trier, avec ce film, a produit le parfait tableau du *Petit théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, dans lequel prédomine notamment l'extrême, représenté ici par l'excès de violence⁵¹¹ (anéantissement de la vie qui s'opère dans le corps de Joe, sadisme exacerbé dans la scène avec le pédophile, absence de sentiment dans les relations individuelles, les proies que représentent les hommes, l'abandon du fils, etc.) et la destruction (le couple et Joe elle-même), mais encore par la surenchère pornographique qui nous amène à penser le corps en acte, et par ricochet, à nous penser nous-mêmes, à travers le choc sublime — au sens de ce qui nous paralyse d'abord et nous élève ensuite — que constitue le spectacle extrême de la nature humaine, et surtout par la technique du corps qui nous implique dans la

511 Elena Del Río, « *Nymph(omaniac* : anatomie polyphonique d'un film cruel », *Chimères* 2016/2 (N° 89), p. 49-63. DOI 10.3917/chime.089.0049

performance. Comme le souligne très justement Elena Del Rio, à la fin du film, « *la cruauté sort de l'écran et s'empare de nous, par le biais de notre tolérance autosatisfaite envers le comportement aberrant de Seligman*⁵¹² ». Ce sentiment est d'autant plus fort que durant tout le film les conversations entre Joe et Seligman constituent une véritable médiation, au sens d'une interface entre le spectateur et le film (les conversations expliquent les actes de Joe), laquelle, *in fine*, se dissout littéralement lorsque Seligman tente de violer Joe.

Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui : une mise en abyme du phénomène de normalisation pornographique

Le film de Jean-Marc Barr et Pascal Arnold se propose de délivrer au spectateur une réflexion sur la construction de la sexualité en fonction des âges : perte de la virginité (Romain), bisexualité (Pierre), sexualité des parents et du grand-père, la prostitution, etc. Véritable portrait de famille et portraits sexuels, le long-métrage se veut également, selon les auteurs, une manière de se réapproprier le corps sexuel et les codes de la pornographie. Dans ce cadre, l'histoire amène moins le spectateur à suivre un enchaînement d'actes sexuels (la pornographie), qu'à porter un regard sur les sexualités (notamment dans ce qu'elles ont de plus banal aujourd'hui). C'est précisément à cette fin que le sexe explicite, en tant que moment vécu par les personnages, s'insère dans la trame du film. Mais, à l'instar des films que nous venons d'analyser, notons que cette banalité, rapportée à la situation de spectacle, se transforme automatiquement, en une image spectaculaire.

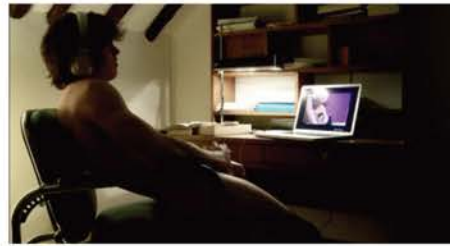
La première image de *Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui*, traduit bien cette idée, puisque nous sommes directement confrontés à l'image d'une jeune fille (Coralie) qui se filme, au moyen d'un téléphone portable, et en gros plan, en train de se masturber en cours de maths. Les lycéens, filles et garçons, se sont donnés pour défi de se masturber en classe, et celui ou celle qui ne passe pas à l'acte passera pour une victime. Romain, fasciné par la démonstration de Coralie, se laisse également prendre au jeu, mais est aussi très

512 *Ibidem*, p. 49-63.

rapidement pris en flagrant « délit » par son professeur et partant, mis à pied du lycée.



Ce que montrent ces images, au-delà de leur caractère explicite et de leur proximité avec la pornographie amateur (vidéo), c'est précisément la découverte du corps et de la sexualité chez les adolescents, laquelle peut parfois procéder d'un rituel qui s'organise autour du jeu, et surtout par le franchissement d'une limite. Ici, il s'agit d'exhiber son corps en situation sexuelle dans l'espace public. Romain est encore vierge, et souhaite par-dessus tout en finir avec cet état, d'autant qu'il vient d'avoir dix-huit ans et que son grand frère (Pierre) l'affuble constamment du sobriquet de « petit puceau ». Étrangement, la réaction de la mère, après avoir appris l'acte de son fils, est marquée par un sourire ; certes, la scène est assez drôle, mais ce sourire donne à penser que l'acte est tout à fait banal pour elle. Plus tard, en discutant de la situation avec son mari, la mère se demandera si ce qu'a fait Romain est normal ; mais, même ici, le scénario nous laisse sans réponse... Cette absence de réponse quant à la normalité du geste de Romain témoigne, en réalité, de la normalisation de la pornographie, que le film, lui-même, mais en image et en discours. La scène dans laquelle Pierre (le grand frère) se masturbe devant une vidéo pornographique témoigne de ce changement de cadre. L'image nous place littéralement en face, si tel est le cas, de notre propre expérience de spectateur de pornographie. L'image fonctionne ainsi comme une mise en abyme de cette banalité qui consiste, aujourd'hui (période marquée par le titre du film) à rechercher dans la pornographie un moyen facile pour la décharge d'une tension sexuelle.



Jouant sur cette notion de facilité à obtenir une érection à l'aide de la pornographie, les réalisateurs opposent cependant, lors d'une séquence ultérieure, une scène durant laquelle le petit ami de Marie (la sœur adoptée) explique qu'il ne regarde pas de films pornographiques pour se masturber, mais s'imagine un récit mental dans lequel il fait l'amour avec elle : « *T'es belle. Dans ma tête, t'es toujours belle. Tes seins. Tes petits tétons que je mordille. J'ai ma main qui glisse jusqu'à ton sexe. Je veux te sentir t'ouvrir [...]* » (01:11:32). Ici, il s'agit très précisément d'opposer la sexualité des jeunes à celle des personnes plus âgées.



Au-delà de ces modalités qui construisent les comportements sexuels des personnages, se met progressivement en place, au sein de la diégèse, un autre élément, lui-même favorisé par la normalisation de la pornographie ; il s'agit notamment de la libération de la parole sur le sexe. Ainsi, dès que la mère a pris connaissance du comportement de Romain, la parole se libère ; quelque peu intrusive, la mère se met à questionner tous les membres de la famille au sujet de leur sexualité. On apprend, par exemple, que le grand-père, depuis la mort de son épouse, a une relation avec une prostituée. Cette libération, par ailleurs, va de pair avec la gradation, au sens d'une surenchère, des scènes de sexe. Ces

dernières laissent finalement peu de place, à l'instar d'un film porno, au scénario et à la psychologie des personnages. Romain perd sa virginité et démontre son inexpérience lorsqu'il s'agit de mettre un préservatif ; mais, très rapidement, il filme ses ébats avec Coralie et les diffuse sur un site de pornographie amateur ; ce qui, d'une certaine manière, vient conforter notre analyse au sujet des jeunes se filmant, au moyen de leur téléphone, en train de se masturber.



Le grand-père décède et la prostituée est invitée à un moment de recueillement dans le foyer familial ; mais, lorsqu'on lui propose de rester dîner, celle-ci refuse, car elle a « *un homme à vingt et une heure* ». Pierre, quant à lui, organise des soirées à trois, au cours desquelles l'on comprend qu'il est bisexuel. Ces scènes constituent véritablement un autre phénomène lié à la normalisation de la pornographie, en particulier celui de l'imitation des positions sexuelles exposées sur les sites pornos. Si l'on revient un peu en arrière, on se rend compte que la vidéo que regarde Pierre lorsqu'il se masturbe n'est pas qu'une monstration d'une scène de double pénétration, mais est surtout une scène apparentée, sur les sites pornographiques, à la sexualité gay. Dans chacune des séquences où Pierre s'inscrit dans cette situation (0 h 28 min 48 s et 0 h 39 min 32 s), les réalisateurs reprennent manifestement à leur compte les images qui circulent sur le web, et le personnage de Pierre, quant à lui, reproduit véritablement des « scénarios » pornos.



Finalement, dans ce film, les corps qui se livrent au coït, à l'inverse de *Ken Park* ou de *Nymphomaniac*, ne sont pas dans la performance artistique, mais illustrent plutôt le phénomène social de normalisation de la pornographie, et plus précisément la modification de nos comportements : libération des corps, libération de la parole sur le sexe, imitation des scènes pornos, etc.

Conclusion de partie

Manifestement, au terme de cette partie, nous pouvons remarquer que la réappropriation de la pornographie, par les auteurs du cinéma de fiction, se présente non seulement dans une démarche de singularisation — les films se distinguent en effet les uns des autres, plus particulièrement par une recherche plastique et un travail original de mise en scène qui donnent davantage à voir et à penser des images de corps sexuel plutôt qu'à stimuler sexuellement le spectateur —, mais encore, de manière semblable, cette fois-ci, par le geste qui consiste à renouveler les codes, l'imagerie et les lieux pornographiques. De fait, les effets de la normalisation de la pornographie sur le cinéma courant, outre la rupture iconique et pudique qu'opèrent indéniablement les réalisateurs, peuvent tout à fait être appréhendés comme une forme de transgression positive, une pornographie de qualité. Qualité dû non pas seulement à un savoir-faire technique, à l'instar de la pornographie *stricto sensu*, mais à l'évolution, elle-même, de la place qu'occupe le spectateur dans l'élaboration de la technique du corps que constitue le spectacle. Comme l'explique J.M Leveratto, certains objets spectaculaires, en raison de leur «*forme de construction sociale et technique*», exercent «*une efficacité morale, c'est-à-dire justifiant la modification d'une conduite traditionnelle du spectateur*⁵¹³». La représentation récente du sexe sur les écrans du cinéma conventionnel est, sous cet aspect, une technique du corps qui se distingue de la pornographie classique. Bien que les scènes de sexe soient explicites, les films proposent une situation rituelle dans laquelle le corps du spectateur est amené à consommer des images pornographiques autrement. À ce titre, le cadre d'expérience que constitue la salle de cinéma, le film (ce qui comprend le réalisateur, les acteurs et actrices et les images) et le corps du spectateur échafaudent une évolution de la consommation du film pornographique. Avec le cinéma d'auteur, le sexe ne vaut plus pour lui-même, mais participe pleinement à l'action des films. Les nombreux films produits depuis la fin des années 1990 traduisent véritablement les effets de la normalisation pornographique ; la surenchère du sexe, tantôt mise en scène par la 3D, tantôt par une gradation ascendante, voire hyperbolique, du

513 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op. cit., p. 252

type d'actes sexuels filmés ou encore par le nombre de ces derniers, montrent bien que la démarche des auteurs est elle-même en voie, si ce n'est pas déjà le cas, de se normaliser, tant du point de vue de la production que de la consommation. L'art facilite, à l'inverse de la pornographie, la normalisation de ce type de réalisation. D'autant qu'à l'occasion de l'épreuve des films, le spectateur ne développe aucun plaisir coupable. Ajoutons encore que les spectateurs commencent sans doute à s'habituer à ce spectacle, et que c'est pour cette raison que la sexualité explicite se généralise dans le cinéma courant.

Partie 3.

La civilisation du spectacle pornographique : pouvoirs publics, experts et parents

Introduction de partie

Dans *Les cadres de l'expérience* Goffman explique que toute expérience est organisée par des « *cadres primaires* », c'est-à-dire des cadres qui permettent aux individus de donner du sens à une activité :

*Dans nos sociétés occidentales, identifier un événement parmi d'autres, c'est faire appel, en règle générale, et quelle que soit l'activité du moment, à un ou plusieurs cadres ou schèmes interprétatifs que l'on dira primaires parce que, mis en pratique, ils ne sont pas rapportés à une interprétation préalable ou « originnaire » et ne font pas référence à autre chose qu'à l'activité qui se joue. Est dit « primaire » ainsi un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de significations.*⁵¹⁴

Selon Goffman, il existe deux types de cadres primaires : les cadres naturels et les cadres sociaux. Les premiers sont issus de la nature, de phénomènes physiques non-humains, comme l'irréversibilité du temps, alors que les seconds sont déterminés par un groupe social et requièrent la maîtrise d'une intelligence, d'agencements vivants, en l'occurrence humains. Le sociologue précise encore que ces cadres permettent non seulement aux individus de « [...] *localiser, de percevoir, d'identifier, de classer un nombre apparemment infini d'occurrences entrant dans leur champ d'application*⁵¹⁵ », mais encore de les engager mentalement et subjectivement « [...] *à conformer leurs actions à ce qui se passe*⁵¹⁶ » :

À partir du moment où nous comprenons ce qui se passe, nous y conformons nos actions et nous pouvons constater en général que le cours des choses confirme cette conformité. Ce sont ces prémisses organisationnelles — que nous confirmons en même temps mentalement et

514 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 30.

515 *Ibidem*, p. 30.

516 *Ibidem*, p. 242.

*par notre activité — que j'appelle le cadre de l'activité.*⁵¹⁷

De fait, ce que nous devons comprendre, c'est que selon les situations, les individus ajustent leur comportement en fonction d'un cadre particulier de l'expérience. Ainsi, éprouver un film pornographique dans une salle de cinéma ou chez soi ne constitue pas la même expérience ; le spectateur, lui-même, y engage son corps de façon différente.

A bien des égards, le législateur, en matière de pornographie, prévoit, dans ses règles de droit, les situations dans lesquelles le spectateur (adulte ou mineur) éprouve les films. Avec l'évolution de la sensibilité des individus, l'apparition des nouvelles technologies et la normalisation de la pornographie à domicile, les pouvoirs publics ont dû adapter le droit aux interactions du public, et plus particulièrement aux spectateurs mineurs, notamment par rapport à l'effet qu'est susceptible de produire chez eux l'expérience du film pornographique *stricto sensu* ou la représentation explicite du sexe dans les films indépendants passants sur les écrans commerciaux. À cet effet, l'étude des différentes mesures juridiques prises par les pouvoirs publics depuis la loi de finances de 1975 nous permettra d'appréhender l'attention croissante portée dans ce domaine à la protection de l'enfance. Ces mesures constituent de véritables outils (visa, classification selon l'âge, liste des films X, avertissement, etc.) que l'État met en place pour contrôler les films pornographiques et ordinaires. De plus, comme le rappelle Jean-Marc Leveratto, la liberté acquise, somme toute relative, pour diffuser et voir de la pornographie dans l'espace domestique, n'aura pas été sans combat, car c'est bien l'État français qui aura décidé, *in fine*, de laisser au spectateur le soin du contrôle moral de cet objet⁵¹⁸. Le spectateur a en effet acquis, par l'expérience et par l'éducation scolaire et culturelle un pouvoir pour contrôler les films et s'autocontrôler, lui-même, en situation de spectacle. Il dispose en effet d'« outils », comme la réflexivité qui lui permet de penser sa présence au spectacle.

517 *Ibid.*, p. 242.

518 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, *op. cit.* p. 260.

Cette partie, véritable étude de la réception, sera l'occasion d'étudier l'activité des spectateurs, le plaisir ou le déplaisir, la gêne ou la fascination, la honte ou la joie, associées à la consommation de scènes pornographiques, qu'elles relèvent du film X ou du film d'art.

Chapitre 1. L'adaptation du droit aux interactions sur Internet

Depuis les années 1990, l'activité pornographique s'est développée de manière exponentielle sur l'internet⁵¹⁹, lequel, nouveau cadre de l'expérience, a entraîné la création de conduites inédites (diffusion et partage de vidéos sur des sites *web* ou *blogs*, téléchargement de contenus, vision en *streaming*, commentaires et évaluations des performances, etc.). L'absence de frontière propre à l'internet ainsi que sa constante évolution ont obligé les pouvoirs publics à adapter les textes à ce cadre particulier de l'expérience, d'autant qu'à ses débuts l'Internet pouvait être perçu comme dépourvu de cadre juridique.

En matière de pornographie, la principale limite que pose la norme pénale concerne le mineur. Deux articles prennent en considération sa protection face à la pornographie : les articles 227-23 et 227-24. Ces articles ont fait l'objet, depuis la promulgation du Code pénal en 1994, de nombreux ajouts et ajustements tenant compte de l'évolution de la criminalité, de l'apparition d'internet et de la nécessité d'adapter la loi à ce cadre d'expérience. Chacun de ces articles témoigne du processus de civilisation et d'une certaine idée commune de la protection de la personne mineure. En effet, tandis que l'article 227-23 traduit l'idée collective de la condamnation morale que constitue la pornographie infantile et la nécessaire interdiction d'un tel comportement, l'article 227-24 porte en lui-même l'idée de la protection du regard de l'enfant, sa pudeur, face aux choses de nature sexuelle, et donc l'interdiction, pour lui, de consommer des films pornographiques — cette mesure, comme nous le savons, est particulièrement difficile à mettre en œuvre depuis la numérisation des films et leur facilité d'accès.

Notre travail consistera ici à montrer de quelles manières le droit pénal s'adapte aux interactions sur internet. Pour cela nous appréhenderons, dans un premier temps, l'évolution de l'article 227-23 à travers différents types de fabrications abusives préjudiciables aux intérêts du mineur et leurs incidences

519 En 1998, on comptait 45 000 sites pornographiques payants. En 2002, selon une étude américaine, il y en avait environ 400 000 dans le monde, dont plus de 100 000 aux États-Unis.

dans l'ordre de l'interaction, puis la récente prise en compte du « fait de voir habituellement » de la pornographie enfantine à travers la figure du spectateur habituel, et enfin les différents « statuts » du mineur, selon l'âge de ce dernier, qui se sont constitués depuis la création du texte. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'évolution de la protection du regard du mineur à l'aune de l'article 227-24, des différentes manières d'envisager la question du message à caractère pornographique ainsi que les cadres de l'expérience dans lesquels ce message est susceptible d'être diffusé.

De manière générale, le droit pénal a un double rôle, à la fois répressif et préventif ; il est répressif en sanctionnant par des peines les individus qui commettent une infraction ; il est préventif par son caractère dissuasif. En effet, les peines encourues peuvent être spectaculaires et dissuader quiconque voudrait transgresser la loi. Comme le souligne Harald Renout, le « *but du droit pénal est la défense de la société contre les comportements qu'elle interdit, la protection de l'ordre et de la sécurité publics*⁵²⁰ » ; en cela, le droit pénal s'adapte pleinement aux interactions sur internet. Mais, avec ce cadre singulier, il est devenu nécessaire de créer une loi spécifique, notamment pour définir les rôles et la responsabilité de ses acteurs. C'est ainsi que sous l'impulsion d'une directive européenne, le législateur a créé la Loi pour la Confiance en l'Economie Numérique (LCEN). Internet est un cadre particulier de l'expérience du film pornographique dans lequel les individus interagissent en « face à face ».

1.1. De la production à la réception du film pornographique

Contextualisation

Rappelons que selon Goffman, toute expérience est subordonnée à un ou plusieurs cadres primaires. Sous cet aspect, les interactions sur l'internet n'échappent pas à la règle. Néanmoins, une première difficulté se pose d'emblée avec l'espace dans lequel le *web* se déploie. En effet, celui-ci n'a pas de frontière et est dépourvu de réglementation mondiale ; il peut, en cette absence, apparaître

520 Harald Renout, *Droit pénal général*, 14^e Ed., Paris, Ed. Paradigme, 2009, p. 2.

comme une zone de non-droit et laisser place à tous les comportements et conflits. Selon Philippe Jestaz, une zone de non-droit est un espace dans lequel :

*Pour des raisons diverses, le droit ne pénètre pas ou par intermittence seulement. [...] Le non-droit se caractérise plutôt par des activités qui ne sont ni conformes, ni contraires au droit, mais extérieures à lui. Et si le pouvoir juridique n'intervient pas ici, c'est parce que ces activités ne présentent aucun danger social.*⁵²¹

De fait, une zone de non-droit ne signifie pas automatiquement que s'y déroulent des actes blâmables. Il faut donc, avec le cadre de l'expérience que constitue l'Internet, distinguer les activités répréhensibles, inscrites dans l'ordre légal, des activités relevant de l'ordre de l'interaction qui n'ont aucune incidence dans l'ordre légal. Aussi, la question de l'applicabilité du droit dans le domaine de l'internet s'est posée dès 1997 comme en témoigne cet extrait d'un rapport ministériel d'Isabelle Falque-Pierrotin :

*Le caractère transnational du réseau, la fugacité des contenus et l'évolution très rapide des techniques et des stratégies suscitent des difficultés spécifiques d'application du droit pénal ou commercial qu'il convient de résoudre, les principales questions étant celles de la détermination de la loi applicable, du régime de responsabilité et de la preuve.*⁵²²

Comme le souligne Agathe Lepage, si « *cette sensation d'un espace sans limites et sans frontières se concilie mal avec le droit, les normes constituent un rappel à la réalité*⁵²³ ». Michel Vivant a affirmé, lui aussi, que le droit, tel qu'il existe, peut « *très largement répondre à l'essentiel des difficultés qui peuvent*

521 Philippe Jestaz, *Le droit*, Paris, Ed. Dalloz, 2002, p. 74.

522 Isabelle Falque-Pierrotin, *Internet. Enjeux juridiques*, rapport au ministre délégué à la Poste, aux Télécommunications et à l'Espace et au ministre de la Culture, Paris, La Documentation française, collection des Rapports officiels, 1997, pp. 8, 40-47.

523 Agathe Lepage, *Libertés et droits fondamentaux à l'épreuve de l'internet*, Paris, Ed. Juris-classeur, 2002, p. 3.

*naître, moins du réseau, que de certains comportements qui trouvent à se manifester à travers celui-ci*⁵²⁴ ». Les comportements des usagers de l'internet, comme nous l'avons déjà évoqué, peuvent en effet être constitutifs de troubles à l'ordre public et aller à l'encontre du droit commun, général, s'appliquant à tous. La loi permet en ce sens de cadrer les comportements ; elle les prend en compte pour mieux les contrôler.

En France jusqu'en 2004 et la création de la loi pour la confiance en l'économie numérique (LCEN), il n'existait pas de cadre primaire spécifique à l'internet (nous traiterons cette loi plus en détail dans une autre sous partie). Les affaires concernant les activités sur le web dépendaient alors essentiellement du droit commun — ensemble des règles non particulières ou non soumises à un droit spécifique —, et du coup des juges qui l'appliquaient. Dans le cas que nous observons, il s'agissait donc de reproduire le droit déjà applicable en matière de pornographie, en l'adaptant à internet⁵²⁵. Par exemple, avant 2004 les juges appréciaient essentiellement la diffusion d'images pornographiques sur le web eu égard à l'article 227-24⁵²⁶ du Code pénal. Ainsi, alors que la liberté d'expression en matière pornographique est un principe, si un site pornographique était « *susceptible d'être vu ou perçu par un mineur* », même en faisant apparaître la mention « *attention, site réservé exclusivement aux adultes* » et disposant d'un *disclaimer*⁵²⁷, son responsable pouvait être poursuivi puisque les mesures prises n'empêchaient pas efficacement au mineur l'accessibilité au site. Le paiement par carte bancaire n'était pas non plus considéré comme une mesure opérante puisque le mineur pouvait sans difficulté obtenir les numéros de la carte bancaire de l'un de ses parents. Les juges avaient donc une interprétation stricte du Code pénal. Aussi, eu égard à l'impossibilité pour les organisateurs des sites de rendre totalement inaccessibles leurs contenus, l'ensemble des sites pornographiques étaient en infraction avec le Code pénal.

524 Michel Vivant, « Cybermonde : Droit et droits des réseaux », JCP, 1996, Ed. G., I. 396, spéc. n° 10.

525 Christian Paul, *Du droit et des libertés sur internet*, rapport au Premier ministre, Paris, Ed. La Documentation française, coll. Des Rapports officiels, 2001, p. 12.

526 Article 227-24 du code pénal.

527 Forme de déclaration de non-responsabilité par rapport aux contenus diffusés.

Le juge pouvait inculper les responsables de sites pornographiques, sans toutefois empêcher les mineurs d'y accéder par des moyens techniques.

Un autre problème se pose, notamment lorsqu'il s'agit de faire appliquer une décision française sur un territoire étranger : le conflit des lois (ou cadres, au sens de Goffman). Le droit pénal est par principe un droit territorial ; son efficience, selon l'article 113-2, ne vaut que pour les « *infractions commises sur le territoire de la République* ». Aussi, « *l'infraction est réputée commise sur le territoire de la République dès lors qu'un de ses faits constitutifs a eu lieu sur ce territoire.* »

Toutefois, le Code pénal peut devenir inopérable lorsqu'une société, par exemple, n'est pas implantée en France alors qu'elle a tout loisir de vendre des objets sur le territoire français par le biais d'internet. Le célèbre arrêt *Licra / Yahoo* (2000) illustre parfaitement cette difficulté. À propos de cette affaire, Joël R. Reidenberg, professeur de droit à l'université de Fordham aux États-Unis, précise que les juges français avaient demandé à la société *Yahoo* de filtrer certains contenus — en l'occurrence, il s'agissait d'objets nazis mis en vente, strictement interdits en France au regard de l'article R645-1 du Code pénal⁵²⁸, par un service de *Yahoo* — afin d'empêcher les internautes français d'y avoir accès⁵²⁹.

Les juges américains, censés déclarer, à la suite d'une procédure en exequatur⁵³⁰, force exécutoire — c'est-à-dire l'exécution forcée de la chose

528 Art. 645-1, Alinéa 1, code pénal : « *Est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la 5e classe le fait, sauf pour les besoins d'un film, d'un spectacle ou d'une exposition comportant une évocation historique, de porter ou d'exhiber en public un uniforme, un insigne ou un emblème rappelant les uniformes, les insignes ou les emblèmes qui ont été portés ou exhibés soit par les membres d'une organisation déclarée criminelle en application de l'article 9 du statut du tribunal militaire international annexé à l'accord de Londres du 8 août 1945, soit par une personne reconnue coupable par une juridiction française ou internationale d'un ou plusieurs crimes contre l'humanité prévus par les articles 211-1 à 212-3 ou mentionnés par la loi n° 64-1326 du 26 décembre 1964.* »

529 Joël R. Reidenberg, *L'affaire Yahoo et la démocratisation internationale*, Communication-Commerce électronique n°5, mai 2001, p. 14.

530 « *L'exequatur est une procédure propre au droit international privé, qui désigne la décision rendue par le juge d'un pays et permettant l'exécution sur le territoire de celui-ci de décisions de justice [...] prononcés ou rendus à l'étranger.* » ; définition de la Commission européenne, disponible à l'url suivante : http://ec.europa.eu/justice/glossary/exequatur_fr.htm.

jugée — à la décision française, ont considéré cette dernière incompatible avec le premier amendement de leur constitution, lequel prévoit qu'aucune loi ne peut restreindre la liberté d'expression ; aux États-Unis la vente de tels objets n'est pas interdite.

Dans cette affaire, nous voyons bien la difficulté de faire appliquer des décisions juridiques au-delà de nos propres frontières. De la même manière, il serait donc très complexe de poursuivre en justice un site pornographique américain qui diffuse ses contenus en France et dont le siège social se trouve sur le sol américain. Pour pallier cette difficulté, le législateur français a prévu un ensemble de moyens de filtrage afin que les parents puissent empêcher leurs enfants mineurs d'avoir accès à des contenus jugés néfastes pour leur développement psychique ; il s'agit des systèmes de contrôle parental visant à responsabiliser les parents. Cette mesure est l'unique moyen pour empêcher les mineurs d'avoir accès aux contenus pornographiques ; il revient donc aux parents de prémunir leurs enfants en actionnant un filtre sur l'ensemble des appareils connectés.

La figure du mineur

Comme le souligne Xavier Pin, « *le droit pénal est un droit spectaculaire, si spectaculaire qu'il passe bien souvent, aux yeux du profane, pour la première et la seule image du droit* »⁵³¹. Au même titre que le viol ou le meurtre, la présence d'un enfant dans une situation à caractère pornographique révulse la grande majorité des êtres humains. La fixation, la détention, la diffusion et la consultation habituelle de telles images constituent actuellement des délits au sens de l'article 227-23 du Code pénal.

Dans les cadres de l'expérience, Goffman explique, quant à lui, que « *Les textes légaux sont une mine de renseignements sur [...] ce qu'est une personne à une époque donnée* »⁵³². Aussi, il est intéressant d'observer que, depuis sa

531 Xavier Pin, *Droit pénal général*, Paris, Ed. Dalloz, 2015, p.1.

532 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 277.

création en 1994, l'article 227-23 a fait l'objet de plusieurs ajustements et ajouts concernant l'âge des mineurs, démontrant alors que selon son âge un enfant nécessite un niveau de protection adapté. A la suite de la loi du 17 juin 1998 relative à la prévention et à la répression des infractions sexuelles ainsi qu'à la protection des mineurs, le législateur a supprimé la mention « mineur âgé de moins de quinze ans » afin d'étendre la protection à l'ensemble des mineurs âgés de moins de 18 ans, ajoutant, de surcroît, au texte ce dernier alinéa :

Les dispositions du présent article sont également applicables aux images pornographiques d'une personne dont l'aspect physique est celui d'un mineur, sauf s'il est établi que cette personne était âgée de dix-huit ans au jour de la fixation ou de l'enregistrement de son image.

Cette disposition, extrêmement ambiguë, a fait l'objet d'une demande de Question Prioritaire de Constitutionnalité (QPC) auprès de la Cour de cassation en 2012. Le mis en cause soulignait l'absence dans le texte d'une définition claire de « l'aspect physique » d'un mineur ; ce qui mérite effectivement quelques explications, d'autant que l'alinéa en question se combine avec le premier alinéa, lequel vise précisément la protection de l'image du mineur pris au sens large, notamment par rapport aux « représentations » de mineurs ayant un caractère pornographique, comme les images virtuelles, images de synthèse, sculptures, etc. :

Le fait, en vue de sa diffusion, de fixer, d'enregistrer ou de transmettre l'image ou la représentation d'un mineur lorsque cette image ou cette représentation présente un caractère pornographique est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende.⁵³³

Aussi la Cour, dans son arrêt du 6 juin 2012⁵³⁴, a rejeté la demande de QPC, aux motifs que le texte est « *suffisamment clair et précis* », et qu'il revient au

533 Article 227-24 du Code pénal.

534 Cass. crim., 6 juin 2012, n°12-90016.

prévenu d'apporter la preuve que les personnes présentes sur les images n'étaient pas mineures au moment des faits.

En 2013, le législateur, transposant en droit français la directive 2011/36/UE du 5 avril 2011, a ajouté la mention « mineur de quinze ans » à l'article dans l'objectif de protéger les enfants de la traite humaine, en particulier l'exploitation sexuelle et la pédopornographie. Ainsi, l'article 227-23 incrimine la fixation et l'enregistrement d'une image ou représentation de mineur de quinze ans, indépendamment de la majorité sexuelle, présentant un caractère pornographique, même lorsque ces faits « *n'ont pas été commis en vue de la diffusion de cette image ou représentation* ». De fait, même si le mineur est consentant l'infraction est commise. Une telle mesure peut s'expliquer du fait que :

*Les enfants sont plus vulnérables que les adultes et courent, par conséquent, un risque plus grand d'être victimes de la traite des êtres humains. Lorsqu'il s'agit d'appliquer la présente directive, l'intérêt supérieur de l'enfant doit être une considération primordiale, conformément à la charte des droits fondamentaux de l'Union européenne et à la convention des Nations unies relative aux droits de l'enfant adoptée en 1989.*⁵³⁵

Les fabrications abusives et la pornographie infantile

Toute infraction pénale constitue — au sens de Goffman — « un écart à la norme », « une fabrication », c'est-à-dire une transformation de cadre qui se cache. L'activité pornographique, quelle qu'elle soit, est une expérience réelle, encadrée par la loi. De fait, une transgression à la norme entraîne « une rupture de cadre », démontrant alors que l'individu pris dans l'activité n'applique pas le cadre, ou à l'inverse ne le connaît pas et ne le maîtrise pas. C'est pourquoi

535 DIRECTIVE 2011/36/UE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 5 avril 2011 concernant la prévention de la traite des êtres humains et la lutte contre ce phénomène ainsi que la protection des victimes et remplaçant la décision-cadre 2002/629/JAI du Conseil ; la convention relative aux droits de l'enfance a été promulguée en 1990, comme nous l'avons précisé plus haut.

l'individu doit toujours ajuster son comportement et mesurer son engagement dans les activités qu'il entreprend. Selon Goffman, l'engagement :

[...] est un processus psychologique dans lequel le sujet finit par ignorer, au moins partiellement, où le dirigent ses sentiments et son attention cognitive. Voilà ce que j'appelle absorption.⁵³⁶

Autrement dit, l'individu ne peut s'engager dans une interaction sans en être totalement imprégné psychologiquement ; il doit « maintenir une certaine attention intellectuelle et affective, une certaine mobilisation de ses ressources psychologiques »⁵³⁷ envers lui-même et les autres. En droit pénal, ce processus est en partie déterminé par le niveau d'engagement « psychologique » de l'individu en infraction. Trois types d'éléments sont nécessaires pour constater une infraction : un élément légal, un élément matériel et un élément moral. L'élément légal c'est le cadre primaire qui ressort du texte légal ; l'élément matériel c'est l'infraction (l'activité) ; l'élément moral, quant à lui, est déterminé par rapport à l'état d'esprit de l'auteur, son intention de nuire, tout en ayant conscience que l'acte est interdit par la loi et sanctionné pénalement — « *Il n'y a point de crime ou de délit sans intention de le commettre*⁵³⁸ », précise l'article 121-3, alinéa 1 du Code pénal.

Dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience*, Goffman recommande de privilégier l'analyse des cadres avant celle des interactions pour appréhender la réalité d'une situation⁵³⁹, d'autant qu'un cadre peut être sujet à des transformations — « modalisation⁵⁴⁰ » ou « fabrication⁵⁴¹ » — de la part de l'individu ou d'un groupe d'individus. L'individu peut en effet modifier un cadre dès lors qu'il le connaît et l'a évalué. De plus, selon l'auteur, la structure d'une expérience est toujours composée de différentes strates : la strate modèle

536 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op.cit.*, p. 339.

537 Erving Goffman, *Façon de parler*, trad. Alain Kihm, Paris, Ed. De Minuit, 1981, p. 270.

538 Art. 121-3, alinéa 1 du code pénal.

539 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 135.

540 *Ibidem*, pp. 49-92.

541 *Ibid.*, pp. 93-131.

(activité franche) et la strate modelée (cadre secondaire transformé). Ainsi, à la manière d'un mille-feuille, l'expérience se constitue à partir d'une juxtaposition de cadres, dont la dernière strate, appelée frange, nous livre son statut dans la réalité⁵⁴² ; celle-ci, en matière de justice, est normalement délivrée par le juge à l'issue d'une affaire. La pornographie, quelle qu'elle soit, est strictement encadrée par le Code pénal. De fait, la réalité qui apparaît à la frange de l'expérience pornographique illégale dépendra essentiellement de l'intention des individus en infraction avec le Code pénal. Cela nous pouvons aisément nous en rendre compte dans le déroulement des affaires, notamment par le biais des arguments des prévenus en position de défense ; ceux-là tentent dans la plupart des cas de se déresponsabiliser afin d'éviter ou d'atténuer leur sanction.

Un individu peut choisir de détourner, par la fabrication, des normes établies légalement ou moralement. Selon Goffman les fabrications correspondent à :

[...] Des efforts délibérés, individuels ou collectifs, destinés à désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus et qui vont jusqu'à fausser leurs convictions sur le cours des choses. Un projet diabolique, un complot, un plan perfide en arrivent, lorsqu'ils aboutissent, à dénaturer partiellement l'ordre du monde⁵⁴³.

À ce titre, le sociologue distingue deux types de fabrications : les fabrications *bénignes*⁵⁴⁴, inoffensives, et les fabrications *abusives*⁵⁴⁵, contraires à la morale et au droit. Du point de vue de l'article 227-23, les délits relatifs à la pédopornographie sont des fabrications abusives ; il s'agit aussi, selon Goffman, de toutes « *manœuvres ou machinations qui portent atteintes aux intérêts privés*⁵⁴⁶ » d'un individu – en l'occurrence du mineur ici.

542 *Ibid.*, p. 160.

543 *Ibid.*, p. 91.

544 *Erving Goffman, Les cadres de l'expérience, op. cit.*, p. 97.

545 *Ibidem*, p. 112.

546 *Ibid.*, p. 111.

Lors de sa promulgation en 1994 le texte incriminait « *le fait en vue de sa diffusion, de fixer, d'enregistrer ou de transmettre l'image d'un mineur lorsque cette image présente un caractère pornographique* » ; autrement dit, ce qui importait c'était l'intention de diffusion, et non pas seulement la fixation d'une image pédopornographique. Toutefois, comme l'a précisé plus tard la Cour de cassation dans son arrêt du 28 septembre 2005, la fixation ou l'enregistrement suffit à constituer un délit, peu importe que l'image soit diffusée ou non, puisqu'en la conservant dans la mémoire de son ordinateur, un individu peut tout à fait décider, à un moment ou à un autre, de la diffuser⁵⁴⁷. Aussi, en la matière, l'intention est présumée. Ce délit est toujours d'actualité, mais le texte en lui-même a été modifié à plusieurs reprises⁵⁴⁸. En 1998, l'article s'est ouvert aux « représentations » virtuelles de mineur présentant un caractère pornographique (nous traiterons cette notion dans le deuxième chapitre de cette partie).

Par essence, la portée de l'article 227-23 est anthropologique ; ce texte veille à protéger le corps du mineur, son image, et interdit ce spectacle, comme technique du corps, impliquant le corps du spectateur. Aussi, avec la massification des usages d'internet et la prolifération des comportements qu'interdit la moralité publique, en l'occurrence la pédopornographie, le législateur, en 1998, a étendu les infractions à l'internet. De plus, depuis 2007, l'utilisation d'internet pour diffuser des images pédopornographiques constitue une circonstance aggravante :

Les peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et à 100 000 euros d'amende lorsqu'il a été utilisé, pour la diffusion de l'image ou de la représentation du mineur à destination d'un public non déterminé, un réseau de communications électroniques.

547 Cass. crim., 28 sept. 2005, n° 04-85024.

548 L'article a ainsi fait l'objet de modifications en 1998 (loi du 17 juin 1998 relative à la prévention et à la répression des infractions sexuelles ainsi qu'à la protection des mineurs), en 2004 (loi du 9 mars 2004 portant sur l'adaptation de la justice aux évolutions de la criminalité et loi du 21 juin 2004 pour la confiance en l'économie numérique), en 2006 (loi du 4 avril 2006 renforçant la prévention et la répression des violences au sein du couple ou commises contre les mineurs), en 2007 (loi du 5 mars 2007 réformant la protection de l'enfance et loi du 5 mars 2007 relative à la prévention de la délinquance) et en 2013 (loi du 5 août 2013 portant diverses dispositions d'adaptation dans le domaine de la justice en application du droit de l'Union européenne et des engagements internationaux de la France).

Goffman n'a pas manqué d'évoquer combien une autorité peut avec légitimité dissimuler son identité afin de faire cesser une activité. Toutefois, que se passe-t-il lorsque pensant agir dans son bon droit une autorité pousse un individu à agir illégalement ? Ce type de fabrication, comme le souligne Goffman, constitue « *une manipulation illégale qui autorise la victime à porter plainte*⁵⁴⁹ ». C'est exactement ce qui a poussé un individu français à se pourvoir en cassation lorsque, confronté à la justice pour avoir consulté un site pédopornographique, les faits ont mis en évidence que le site en question avait été créé par le service de police de New York afin de piéger des pédophiles. Dans le cas d'espèce, l'individu s'était connecté au site et y avait diffusé des images pédopornographiques de « *jeunes filles nues dont le sexe est visible* » dans le but d'en recevoir en échange et stocker ces dernières sur son ordinateur. Mais en se connectant au site, l'individu a aussi permis à la police de la ville de New York de faire apparaître qu'il détenait des images illicites antérieurement à sa connexion, justifiant ainsi une incrimination au sens de l'article 227-23 du Code pénal français. Partant de ce constat, le service de police a informé les autorités françaises. Cependant, dans son arrêt rendu en 2008, la Cour, en vertu du principe de loyauté des preuves⁵⁵⁰, n'a pas pris en considération les éléments apportés par la police américaine puisque le site en question était « *librement et gratuitement accessible à tous* », et que sous cet aspect, un tel site constituait « *une provocation policière à l'infraction*⁵⁵¹ ». En effet, en l'absence de ce site rien n'aurait permis d'identifier l'individu pédophile.

Dans cette affaire, c'est la procédure visant à permettre l'obtention de preuves qui est mise en cause par la Cour de cassation. Les preuves ainsi obtenues par la police américaine, laquelle s'est dissimulée derrière un site créé par ses soins, sont manifestement empreintes de déloyauté, et deviennent alors irrecevables⁵⁵². De plus, la Cour d'appel, n'ayant pas tenu compte du caractère déloyal des preuves, a mis à mal le principe posé à l'article 6§1 de *la convention européenne*

549 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p.113.

550 Cass. crim., 4 juin 2008, n° 08-81.045.

551 Cass. crim., 4 juin 2008, n° 08-81.045.

552 Voir Cass. Crim. 9 août 2006, D. 2006. IR. 2348 n° 06-83219 ; et Cass. Crim. 4 juin 2008, n° 08-81.045, AJ pénal 2008. 425, obs. Sabrina Lavric.

des droits de l'homme et l'article préliminaire du code de procédure pénale, selon lesquels toute personne a droit à un procès équitable. Partant de cette erreur de cadrage, la Cour de cassation a annulé la procédure, et a renvoyé l'affaire devant la Cour d'appel afin d'y être à nouveau entendue. De plus, elle a considéré l'affaire du point de vue de l'illégalité de la procédure, sans tenir compte du comportement du prévenu. Aussi, nous pourrions tout à fait opposer à cette décision que le niveau d'engagement psychologique de l'individu dans l'activité pédopornographique démontre qu'il n'est pas utile que la police le pousse à se connecter à de tel site, puisqu'il avait manifestement l'habitude d'en consulter et détenait des contenus illicites dans la mémoire de son ordinateur.

Par ailleurs, prétendant qu'une personne l'avait invitée à se connecter au site, l'individu s'est trouvé dans l'impossibilité d'en apporter la preuve. La Cour de cassation n'a pas manqué de préciser que cet argument constituait un retournement dans sa défense puisque l'individu ne l'avait jamais mentionné tout au long de la procédure. Cette apparition inopinée caractérise la manière dont l'individu tente d'échapper à ses responsabilités, en se désengageant plus particulièrement de ses activités pédophiles.

Nous pourrions nous demander si dans une telle affaire, la Cour, au nom de l'intérêt majeur que constitue la protection de l'enfance, ne devrait pas recevoir les preuves obtenues déloyalement, notamment lorsque ces preuves, comme le démontre l'affaire précitée, permettent de révéler un lourd passif en matière d'expérience du film pédopornographique. Par ailleurs, si l'on suit le principe porté par l'article 3 de la Convention relative aux droits de l'enfant du 26 janvier 1990, notamment ratifiée par la France :

*[...] toutes les décisions qui concernent les enfants, qu'elles soient le fait des institutions publiques ou privées de protection sociale, des tribunaux, des autorités administratives ou des organes législatifs, l'intérêt supérieur de l'enfant doit être une considération primordiale.*⁵⁵³

553 Article 3, 1, Convention relative aux droits de l'enfance du 26 juin 1990, disponible à l'url suivante : <http://www.unicef.org/morocco/french/CDE.pdf> ; notons, toutefois, que cette

La jurisprudence pénale semblait de prime abord osciller, comme le souligne Emmanuel Molinia, entre loyauté de la preuve et vérité de la preuve, démontrant ainsi que la chambre criminelle n'avait pas véritablement « *de théorie de la loyauté, mais plutôt une politique caractérisée par une attitude strictement pragmatique consistant à arrêter ses positions en fonction de l'appréciation des résultats pratiques qu'elle souhaite pouvoir obtenir* »⁵⁵⁴ ; ce qui, selon cet auteur, est préjudiciable au bon déroulement de la procédure pénale. En effet, admettre tantôt la preuve déloyale et tantôt la rejeter pourrait à bien des égards conforter une position arbitraire dans les décisions rendues par les juges.

La loyauté des preuves est un principe nécessaire à l'élaboration d'un procès équitable. Comme le précise Jean-François Renucci, « *les juges français paraissent désormais plus sensibles à la question de la loyauté des preuves et, sans doute, l'influence de la jurisprudence européenne n'est-elle pas négligeable* »⁵⁵⁵. Cette affaire témoigne parfaitement de la distinction qui s'opère entre la morale et le droit, entre l'ordre de l'interaction et l'ordre légal.

Dans une affaire datant du 29 mai 2012, la Cour d'appel de Colmar a rendu un arrêt concernant des infractions commises par un individu sur des mineures par le biais d'internet. Ici, l'auteur de la machination procède par tous les moyens pour parvenir à ses fins ; il crée un monde falsifié, utilise des stratagèmes de manipulation afin de les rendre crédibles aux yeux de ses victimes. L'homme de 31 ans utilisait le réseau social *Facebook* afin de discuter avec de jeunes collégiennes et, *in fine*, les pousser à se corrompre sexuellement ; le prévenu se faisait passer pour une jeune fille bisexuelle d'une quinzaine d'années. Le stratagème était plutôt bien rôdé puisque l'enquête a permis de recenser « *une quarantaine de victimes, dont vingt-trois localisées et entendues*⁵⁵⁶ » ; il s'agissait donc d'un véritable rituel... L'individu entrait en contact avec les

convention, au-delà du principe éthique qu'elle soulève, n'a aucune force obligatoire sur le droit pénal français.

554 Emmanuel Molinia, *Réflexion critique sur l'évolution paradoxale de la liberté de la preuve des infractions en droit français contemporain*, RSC 2002, p. 263.

555 Jean-François Renucci, *La loyauté dans la reconnaissance de la preuve*, RSC 2007, p. 895.

556 Jérôme Lasserre Capdeville, *Infractions commises à l'encontre de mineurs par l'intermédiaire d'internet*, Gazette du Palais, 2012, n°250, p. 12.

jeunes filles en se cachant derrière un faux profil, et faisait en sorte qu'elles lui fournissent leur adresse *MSN*. Dans un premier temps, il les invitait simplement à discuter, puis de fil en aiguille les contraignait à se déshabiller ou à s'introduire des objets dans le sexe. Pour parvenir à ses fins, l'homme n'hésitait pas à les menacer par le chantage. Afin de mieux se rendre compte du *modus operandi* de l'individu dans l'objectif qu'il poursuivait, je me permets de citer, ici, l'ensemble des éléments fournis par Jérôme Lasserre Capdeville dans son article sur les *Infractions commises à l'encontre de mineurs par l'intermédiaire d'internet* :

*Création d'un profil Facebook et d'adresses Hotmail associées [...] ; choix de sa victime et exploration de sa vie privée par l'étude des informations figurant sur Facebook. Il lui envoyait ensuite via un faux profil une invitation à être amie ; phase d'accroche de la victime, au cours de laquelle la fausse jeune fille demandait à son interlocutrice de brancher sa webcam et orientait rapidement la conversation sur ses tendances sexuelles ou la couleur de ses sous-vêtements. Il proposait ensuite de se déshabiller, de montrer ses seins et de se caresser, en échange de quoi la victime devait faire de même. Dans le même temps, il diffusait la vidéo d'une adolescente qu'il avait précédemment piégée au moyen d'un logiciel ayant pour fonction de diffuser des vidéos comme s'il s'agissait d'une séquence filmée en temps réel par webcam ; en cas de refus de la victime, il usait des éléments de la vie privée de cette dernière précédemment collectés pour la menacer et faire du chantage jusqu'à ce qu'elle obéisse ; que la victime accepte de procéder aux actes demandés spontanément ou le fasse sous la menace, il enregistrait à son insu la scène, au moyen d'un logiciel permettant de capturer des vidéos directement à l'écran, scène devant laquelle il se masturbait systématiquement ; il demandait ensuite à sa victime d'aller plus loin et de se pénétrer, soit digitalement, soit au moyen d'un objet quelconque. Si l'intéressée refusait, il la menaçait à nouveau.*⁵⁵⁷

557 Jérôme Lasserre Capdeville, *Infractions commises à l'encontre de mineurs par l'intermédiaire d'internet*, op. cit., p. 12.

Une fabrication, au sens de Goffman, possède à la fois un aspect moral et un aspect stratégique. Dans les fabrications bénignes, l'auteur ne porte pas atteinte aux intérêts majeurs de sa victime. À l'inverse, dans une fabrication abusive, l'individu dépourvu de toute morale n'aura aucun scrupule à porter atteinte à l'intégrité des personnes dans la mesure où il agit avec l'intention de nuire, en connaissance de la loi et des sanctions encourues. Ici, la stratégie mise en place par l'individu visait précisément à manipuler les jeunes filles en leur faisant croire à un monde, dont elles ne pouvaient soupçonner qu'il est altéré. Se créant un « personnage-rôle⁵⁵⁸ », en l'occurrence une jeune fille bisexuelle cherchant de nouvelles amitiés, l'individu organise au préalable un certain nombre d'arrangements de la réalité afin que les « dupes » ne perçoivent pas la construction de la fabrication.

Ainsi de fabrication en fabrication, l'individu réinvente par strates son personnage en utilisant l'identité physique de plusieurs jeunes filles. Répétant à chaque fois le même scénario avec des moyens identiques, les victimes ont une perception faussée de la réalité et tombent dans le panneau parce que le procédé est éprouvé. S'il arrive, comme le révèle le déroulement de l'affaire, que l'individu parvienne difficilement à ses fins, il n'hésite pas alors, au gré des tensions dans le cadre de l'activité qu'il a posé, à utiliser les éléments privés obtenus en phase de conversation pour que la victime s'exécute, engageant ainsi cette dernière, par la manipulation, à se corrompre⁵⁵⁹. De plus, afin de ne pas perdre la face, l'individu, dans la conversation qu'il mène avec chacune des victimes, doit maintenir le cadre transformé afin de créer un climat de confiance.

La structure de la situation s'exprime alors selon les contingences des événements. En enregistrant les vidéos des jeunes filles mineures pour les diffuser ensuite à ses autres victimes, l'individu a caractérisé son intention de fixer, en ayant conscience du caractère répréhensible de cet acte, en vue de leur diffusion des images de mineurs présentant un caractère pornographique. C'est

558 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 263.

559 En droit pénal ce type d'agissement est qualifié de délit de corruption de mineur ; voir Cass. crim., 11 sept. 2007, n° 07-82018 et Cass. crim., 1er mars 2006, n° 05-83949.

donc à juste titre qu'il a été poursuivi pour les délits de « *captation en vue de leur diffusion d'images à caractère pornographique* » et de « *détention d'images de mineurs ayant un caractère pornographique* ». Depuis 2002, l'article 227-23 prévoit en effet que « *le fait de détenir une telle image ou représentation est puni de deux ans d'emprisonnement et 30 000 euros d'amende* ».

Comme le souligne Jérôme Lasserre Capdeville, cette affaire démontre manifestement que le droit français s'implémente parfaitement aux interactions, même les plus choquantes, sur internet⁵⁶⁰. Nous pourrions ajouter que le processus de civilisation qui vise à protéger les mineurs des pédophiles est prégnant dans ce cadre de l'expérience. D'autant que depuis son apparition, internet est devenu leur lieu de prédilection. Le relatif anonymat dans le cyberspace tend, hélas, à donner l'impression aux individus que tout est permis⁵⁶¹ ; cela démontre qu'ils méconnaissent le cadre primaire que constitue le Code pénal.

Comme nous l'avons déjà précisé, l'intention caractérise l'engagement psychologique d'un individu dans son activité. Si celui-ci tente de se déresponsabiliser, en introduisant dans le débat que son intention n'est pas celle qu'on lui prête, alors il devra apporter la preuve de son absence de culpabilité. Il s'agira pour lui de produire une justification visant à éviter l'accusation ou la sanction. Ici on est en présence d'« *un conflit de cadres* », notamment entre le cadre primaire juridique (l'infraction) et le cadre transformé par l'individu (la dissimulation de la situation). Dans une affaire datant du 9 novembre 2004⁵⁶², un individu avait tenté de dissimuler sa détention d'images pédopornographiques, alors qu'ont été retrouvées à son domicile des cassettes vidéos, revues et DVD présentant des images ou représentations de mineurs ayant un caractère pornographique, permettant ainsi de caractériser son intention de détenir de telles images. De plus, l'exploitation de son ordinateur a permis de mettre au jour mille quatre cent vingt-quatre fichiers, « *dont les images mettent*

560 Cour d'appel de Colmar, 29 mai 2012 : Gaz. Pal. 2012. 2. 2701, note Lasserre Capdeville.

561 Fabrice Mattatia, *L'usurpation d'identité sur internet dans tous ses états*, RSC, 2014, p331.

562 Cass. crim., 9 nov. 2004, n° 04-82199.

en scène de jeunes enfants, certains en bas âge, dans des scènes à caractère pornographique », téléchargés sur des sites illicites. La Cour a ainsi considéré que le téléchargement caractérise la volonté de détenir ces images, d'autant que le prévenu les avait conservées ; de fait, il ne pouvait donc s'agir d'une négligence de sa part. L'intention est alors déterminée puisqu'il a agi en sachant pertinemment que lesdites images étaient de nature illégale.

Toutefois, dans sa défense l'individu, comme le souligne la Cour, a brusquement modifié son argumentaire, arguant qu'il avait stocké « *ces images afin de constituer un dossier destiné à être remis à des associations de défense des enfants* », alors qu'il avait, au cours de l'enquête, précisé que les réseaux pédophiles mettaient tout en œuvre pour « brouiller les pistes ». Cherchant ainsi à brouiller les cadres, en modalisant sa fabrication initiale (détention d'images non conformes avec le Code pénal), c'est-à-dire en donnant à la fabrication un nouveau sens, celui d'un prétexte louable — la dénonciation des sites —, l'individu cherche à atténuer sa responsabilité et sauver sa face. Dans cette affaire, la Cour aura tout à fait mesuré la mise en scène de la personne ; c'est pourquoi elle a rejeté le pourvoi formé par l'individu et constaté le délit de détention d'image ou représentation de mineurs présentant un caractère pornographique, au sens de l'article 227-23.

Par essence, un site pédopornographique est une fabrication qui se cache, car celui-ci est strictement interdit par le droit pénal. L'objet même d'un tel site consiste à diffuser des images de mineurs présentant un caractère pornographique. Ici les sites cherchent à se cacher afin d'échapper aux autorités. Lors de sa promulgation en 1994, l'article 227-23 n'était pas adapté au web. C'est seulement à partir de 1998 et la loi relative à *La prévention et à la répression des infractions sexuelles ainsi qu'à la protection des mineurs* que le texte s'est étendu au cadre de l'internet. Il s'agissait alors non seulement de prendre en compte le web comme espace de développement démesuré de la diffusion d'images ou représentations de mineurs présentant un caractère pornographique, mais encore de punir de manière aggravée quiconque utiliserait ce cadre technologique pour diffuser ce type d'images ou de représentations. Actuellement, les termes de l'article disposent que :

*Le fait d'offrir, de rendre disponible ou de diffuser une telle image ou représentation, par quelque moyen que ce soit, de l'importer ou de l'exporter, de la faire importer ou de la faire exporter, est puni des mêmes peines. Les peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et à 100 000 euros d'amende lorsqu'il a été utilisé, pour la diffusion de l'image ou de la représentation du mineur à destination d'un public non déterminé, un réseau de communications électroniques*⁵⁶³.

L'expression « *par quelque moyen que ce soit* » se veut volontairement large ; elle vise implicitement tous les modes de diffusion, ce qui implique les sites pédopornographiques. En 2009, on comptait au moins 100 000 sites consacrés à cette activité⁵⁶⁴. Aussi afin de lutter contre ces sites, le gouvernement en 2015 a mis en place deux décrets, l'un permettant leur blocage (décret n° 2015-125 du 5 février 2015) et l'autre leur déréférencement (décret n° 2015 du 4 mars 2015) par les fournisseurs d'accès à internet (Google, etc.) ; le principe est ici d'empêcher les internautes de « bonne foi » d'avoir accès à des contenus pédopornographiques.

Il est tout à fait étonnant que jusqu'en 2007 le fait de voir de la pornographie infantine de manière récurrente ne constituait pas un délit, comme en témoigne cet arrêt datant du 5 janvier 2005, dans lequel la Cour de cassation considère [...] *que la simple consultation de sites pornographiques mettant en scène des mineurs ne suffit pas à caractériser le délit prévu par l'article 227-23, alinéa 4, du Code pénal*. Dans cette affaire, la Cour a indiqué pourtant que l'individu n'avait pas consulté de « *manière accidentelle* » le site pédopornographique et que cette consultation avait « *entraîné la création d'un fichier temporaire* » d'images dont il avait connaissance, et sur lesquelles il possédait « *un véritable pouvoir de disposition* » pour les enregistrer ou les envoyer à un tiers ; un tel

563 Le terme « *électronique* » a été ajouté à la suite de l'actualisation de l'article par la loi n°2013-711 du 5 août 2013 portant diverses dispositions d'adaptation dans le domaine de la justice en application du droit de l'Union européenne et des engagements internationaux de la France. A ce jour, le droit interne en matière pénale est harmonisé au sein de l'Union européenne.

564 Myriam Quémener, *Réponses pénales face à la cyberpédopornographie*, Revue AJ pénal, 2009, p. 107.

pouvoir « *caractérise la détention au sens de l'article 227-23, alinéa 4 du Code pénal* ».

Nous pourrions tout à fait, par déduction, admettre que celui qui détient des images pédopornographiques les a forcément vues. Sous cet aspect, le fait de détenir ces images inclut nécessairement le fait de les voir. Toutefois, dans la mesure où le droit pénal est d'application stricte et que la loi ne considérait pas, jusqu'en 2007, le fait de voir de manière récurrente de la pornographie enfantine comme une infraction, la Cour ne pouvait alors prendre en considération ce comportement. C'est cette aberration qui a poussé le législateur en 2007 à ajouter une nouvelle disposition à l'article 227-23. Ainsi depuis la loi du 5 mars 2007 réformant la protection du mineur, le texte prévoit que l'infraction est constituée dès lors qu'il y a consultation habituelle, et donc répétée, de contenus à caractère pédopornographique⁵⁶⁵ :

Le fait de consulter habituellement ou en contrepartie d'un paiement un service de communication au public en ligne mettant à disposition une telle image ou représentation, d'acquérir ou de détenir une telle image ou représentation par quelque moyen que ce soit est puni de deux ans d'emprisonnement et 30 000 euros d'amende.

La loi ne punit donc pas la consultation ponctuelle. Un individu de bonne foi pourrait, en effet, en déambulant dans le cyberspace, se trouver par inadvertance face à des images pédopornographiques. Cela peut entraîner chez lui un doute sur ce qui se passe. La mauvaise surprise que suscite la découverte de telles images peut provoquer de l'angoisse, notamment par rapport à la loi. Dans le pire scénario, il se poserait toutes sortes de questions, supprimerait son historique, n'utiliserait plus son ordinateur, craignant de voir la police arriver à l'improviste à son domicile afin de l'emmener en prison pour avoir consulté des images illicites...

565 Article 227-23 du Code pénal.

L'« ambiguïté » de la situation amène nécessairement à penser le réel puisqu'il y a effectivement une défaillance dans le cadre primaire ; les individus ne maîtrisent pas tous le droit, et ont, de fait, une perception faussée de la réalité. L'ancrage dans l'activité étant fortuit, il serait donc difficile d'un point de vue pénal d'envisager la consultation accidentelle comme une faute intentionnelle. Comme l'explique Goffman, la raison d'être d'une expérience hasardeuse se distingue de l'activité principale qui l'a malheureusement fait survenir : « *il est des cas où l'on sait pertinemment que leur raison d'être n'a rien à voir avec notre activité* »⁵⁶⁶ ; on ne peut ainsi, par définition, anticiper le hasard. Aussi, il faut savoir que depuis 2004 lorsque ce malheureux hasard survient, le législateur nous incite à dénoncer les sites en infraction par le biais d'un formulaire disponible en ligne⁵⁶⁷, faisant ainsi des internautes des mouchards⁵⁶⁸, comme le souligne Emmanuel Dreyer. Notons, toutefois, qu'il s'agit aussi d'une manière d'impliquer, dans la logique d'interdépendance, les individus dans la protection des enfants. L'acte de dénonciation est, en ce sens, une forme de don — au sens de Mauss — que l'utilisateur réalise dans un but éthique ; ce qu'il reçoit, en retour, c'est précisément la satisfaction ou le sentiment d'avoir participé à la défense d'un intérêt majeur. Quoi qu'il en soit, inscrire dans le Code pénal l'interdiction de la réception habituelle de la pornographie infantile témoigne d'une véritable avancée dans le procès de civilisation.

La réception du « message à caractère pornographique »

La pornographie a progressivement été considérée comme relevant du domaine de la liberté d'expression — droit fondamental de l'être humain, par ailleurs reconnu par plusieurs textes, notamment par l'article 9 du *Pacte international relatif aux droits civils et politiques* de 1966, dans l'article 10 de la *Convention européenne des droits de l'homme et des libertés fondamentales*

⁵⁶⁶ Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 285.

⁵⁶⁷ Article 6 I-5 de la LCEN ; le formulaire est disponible à l'adresse suivante : <https://www.cnil.fr/fr/plaintes/internet>

⁵⁶⁸ Emmanuel Dreyer, *La responsabilité des internautes et éditeurs de sites à l'aune de la loi pour la confiance dans l'économie numérique*, septembre 2004, *Légipresse* N°214 ; disponible à l'adresse suivante : <http://www.legipresse.com/011-42799-La-responsabilite-des-internautes-et-editeurs-de-sites-a-l-aune-de-la-loi-pour-la-confiance-dans-l-economie-numerique.htm>

de 1950, dans l'article 19 de la *Déclaration universelle des droits de l'homme* de 1948 et dans l'article 11 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, etc. En France, plus particulièrement, la liberté d'expression est associée à la liberté de communication. Comme le précise le Conseil Constitutionnel, ces deux libertés occupent :

[...] *Dans le système des droits fondamentaux une place essentielle. En effet, constituant une condition de la liberté de la pensée, elle exprime l'identité et l'autonomie intellectuelle des individus et conditionne leurs relations aux autres individus et à la société.*⁵⁶⁹

Le Conseil souligne ici le phénomène d'interdépendance qui lie les individus entre eux. Ainsi, l'admission de la pornographie dans le régime des libertés fondamentales de l'adulte explique encore pourquoi la mention outrage aux bonnes mœurs a été supprimée dans le nouveau Code pénal de 1994⁵⁷⁰. Aujourd'hui, le fait de voir et le fait de créer de la pornographie sont libres ; mais, tout en étant licite pour l'adulte, la pornographie est pénalement encadrée lorsqu'il s'agit du mineur. Comme le précise Bruno Py, depuis la création du nouveau Code pénal, la protection s'applique « *non plus sur la moralité de la population tout entière, mais sur la moralité des mineurs*⁵⁷¹ ». Le mineur est donc devenu l'unique individu qui justifie une protection. Il est l'élément qui témoigne de la relative tolérance de l'État en matière de pornographie. Cette relative tolérance explique, par ailleurs, que l'outrage aux bonnes mœurs apparaisse, en réalité, toujours en filigrane dans le premier alinéa du texte à travers les termes : « *atteinte à la dignité humaine* » des mineurs et dans la diffusion « *d'un message pornographique susceptible d'être vu ou perçu par un mineur* ». L'effet préjudiciable du message pornographique sur le mineur porte en lui-même le délit d'outrage aux bonnes mœurs. Le délit est constitué dès lors que le message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur, donc peu

569 <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/nouveaux-cahiers-du-conseil/cahier-n-36/la-liberte-d-expression-dans-les-jurisprudences-constitutionnelles.114765.html>

570 Créé par une loi du 22 juillet 1992.

571 Bruno Py, *Le sexe et le droit*, Ed. PUF, Paris, 1999, p. 107.

importe qu'il le soit effectivement. Un arrêt du 2 avril 2002 illustre tout à fait cette préoccupation du législateur ; dans son arrêt, la Cour a considéré que la limite — messages susceptibles d'être perçus par un mineur — qu'emporte l'article 227-24 du Code pénal sur la liberté d'expression, n'est pas, eu égard à la pornographie :

Disproportionnée par rapport au but légitime du législateur de protéger les mineurs dont le devenir est en formation, de messages de nature à porter atteinte à leur développement et à leur épanouissement moral, mental et physique.

Le Conseil de l'Union semble lui aussi aller dans ce sens, puisque dans son livre vert sur *La protection des mineurs et de la dignité humaine dans les services audiovisuels et d'information*⁵⁷² du 24 septembre 2008, celui-ci recommande également que la protection du mineur agisse comme un principe restrictif sur la liberté d'expression⁵⁷³. L'acte européen distingue néanmoins — en soulignant l'importance « d'éviter l'amalgame⁵⁷⁴ » entre « la pornographie enfantine⁵⁷⁵, qui est illicite et tombe sous le coup de sanctions pénales » et les « [...] contenus pornographiques pour adultes auxquels les enfants peuvent avoir accès, mais qui, tout en étant néfastes à leur épanouissement, ne sont pas illégaux pour les adultes⁵⁷⁶. » Le conseil souligne, ici, l'importance de savoir distinguer le regard

572 Il s'agit en réalité d'un acte communautaire datant du 24 septembre 1998, en l'occurrence une recommandation du Conseil.

573 Le droit à la liberté d'expression est non seulement un droit fondamental qui figure dans la Convention européenne des droits de l'homme (art. 10, CEDH), mais relève encore d'un principe général du droit communautaire (art. F2, TUE) prévalant dans l'ensemble des États ressortissants de l'Union Européenne.

574 <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=URISERV:l24030>, consulté le 28 décembre 2015.

575 Sur le même sujet, en 2007, le Conseil de l'Europe, dans son traité sur la protection des enfants contre l'exploitation et les abus sexuels, lequel constitue un enjeu pénal européen, donne quant à lui, une définition de la pornographie enfantine ; dans son article 20, le traité prévoit qu'il s'agit de « [...] tout matériel représentant de manière visuelle un enfant se livrant à un comportement sexuellement explicite, réel ou simulé, ou toute représentation des organes sexuels d'un enfant à des fins principalement sexuelles ».

576 Livre vert du Conseil de l'Union sur *La protection des mineurs et de la dignité humaine dans les services audiovisuels et d'information* du 24 septembre 2008.

du majeur de celui du mineur, et donc l'effet néfaste que la pornographie peut produire sur sa sensibilité.

Cette distinction a également été opérée aux États-Unis d'Amérique, mais plus tard, en 2000. Toutefois, pour comprendre comment le droit étasunien a intégré le regard du mineur, il faut nécessairement évoquer les termes du premier amendement de la constitution de ce pays. Le premier amendement fait en effet apparaître un principe inaltérable : la liberté d'expression, qui, selon la constitution américaine, ne peut être restreinte par aucune loi. À ce titre, la pornographie, considérée par la Cour suprême comme appartenant au domaine du discours, se manifeste comme une composante de la liberté d'expression. Ainsi, à plusieurs reprises, la Cour a rejeté des lois visant à réglementer ou interdire la pornographie sur le net. En 1997, par exemple, la Haute Cour, dans son célèbre *arrêt Reno*⁵⁷⁷, a rejeté le *Decency act* voté en congrès sur proposition de l'administration Clinton qui visait à interdire la pornographie sur internet⁵⁷⁸. L'essentiel de cette loi portait sur la protection du mineur face à la pornographie, mais avait comme défaut d'être imprécise ; elle n'établissait en effet aucune distinction entre le regard du mineur et celui du majeur. La loi a donc été considérée comme anticonstitutionnelle eu égard au premier amendement ; le problème soulevé par la Cour était que si l'on doit protéger le regard du mineur, pour autant l'on ne peut restreindre la liberté d'expression des adultes, et par conséquent on ne peut limiter également à ces derniers la seule vision de contenus acceptables pour les enfants.

Aujourd'hui, les États-Unis ont donc une conception très libérale de la pornographie sur internet. Si la Cour suprême rejette systématiquement les lois visant l'interdiction de la pornographie dans ce cadre de l'expérience, celle-ci a cependant admis, en 2000, la proposition d'une loi envisageant la mise en place d'un système de filtrage sur l'internet afin que le mineur ne soit pas mis en présence d'images pornographiques (*Children Internet Protection Act*: Loi sur

577 Cour Suprême des États-Unis, arrêt *Reno v. Aclu*, 1997, affaire 521 U.S. 844.

578 Norbert Campana, *La pornographie, l'éthique et le droit*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998, p. 246.

la protection des mineurs sur internet). Mais, pour que ce système ne soit pas liberticide pour l'adulte, le filtre doit être fonctionnel selon la demande de ce dernier. Ainsi, il revient aux parents d'empêcher leurs enfants mineurs d'avoir accès à des contenus susceptibles de leur nuire. Par exemple, dans des établissements publics, comme une bibliothèque ou un cybercafé, le filtre doit pouvoir être activé si l'utilisateur adulte en fait la demande. Dans cette configuration — laquelle est un excellent compromis entre prévention pour le mineur et liberté d'agir pour l'adulte — la loi est conforme au premier amendement.

Néanmoins, la pornographie aux États-Unis n'a pas toujours été appréhendée de manière aussi libérale, bien au contraire. Dans les années 1940-70, la Cour suprême considérait chaque fois qu'elle avait à traiter une affaire où il était question de pornographie, que celle-ci ne pouvait être protégée par le premier amendement compte tenu du fait qu'elle constituait une représentation obscène⁵⁷⁹. A cet effet, en 1973, la Cour avait conçu un test d'obscénité afin de définir si l'œuvre relevait ou non du domaine de la pornographie : le test Miller, précisément élaboré à la suite d'une affaire — il s'agit de l'arrêt *Miller v. California* datant de juin 1973 — mettant en cause Marvin Miller, lequel avait lancé une campagne de publicité autour d'un livre pour adulte. Le test en question évaluait l'obscénité de l'œuvre selon trois niveaux : « [...] L'individu moyen, s'en tenant aux critères communs de ses contemporains, trouvait que l'œuvre, dans son ensemble, fait appel à des sentiments lascifs (1) ; l'œuvre dépeignait ou décrivait, d'une façon ouvertement offensante, des comportements sexuels tombant spécifiquement sous le coup des lois existantes (2) ; l'œuvre, prise dans son ensemble, manquait de toute valeur réellement littéraire, artistique, politique ou scientifique (3) [...] ». Servant ainsi à l'interprétation de la qualification de l'obscénité d'une œuvre, ce test prenait toutefois en compte « la valeur réellement littéraire, artistique, politique ou scientifique » de l'objet à évaluer ; de fait, comme le souligne Marcela Iacub, une œuvre pouvait tout à fait échapper à l'obscénité, notamment si le juge considérait, dans son

579 Marcela Iacub, *De la pornographie en Amérique : La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, op. cit., p. 210.

interprétation subjective, que l'objet possédait « réellement » l'une des valeurs précitées⁵⁸⁰.

Les textes légaux ne constituent pas seulement un ensemble d'informations sur ce qu'est une personne à un moment donné, mais sont également « [...] *une mine d'information sur les présupposés en matière de cadres* [...] »⁵⁸¹. C'est ce que l'on peut effectivement constater à la lecture de l'article 227-24 du Code pénal. Alors que dans son premier alinéa le texte définit les activités illégales ou infractions et les sanctions encourues, le second alinéa, quant à lui, prévoit les différents cadres de l'expérience dans lesquels le message est susceptible d'être diffusé :

Le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent, incitant au terrorisme, pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine ou à inciter des mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger, soit de faire commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur.

Le texte réprime plus particulièrement les contenus préjudiciables pour le mineur — dont l'âge n'est volontairement pas défini afin que la portée du texte s'étende à tous les mineurs ayant moins de 18 ans —, tout en posant, de surcroît, une limite à la liberté d'expression, comme nous l'avons expliqué précédemment.

580 Marcela Iacub, *De la pornographie en Amérique : La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, op. cit., p. 210.

581 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 277

Par « message », il faut entendre les images⁵⁸² (fixes et animées), les publications⁵⁸³ (revue, journaux), les paroles⁵⁸⁴ (presse) et les mails. L'élément intentionnel étant caractérisé par la seule conscience de diffuser un tel message susceptible d'être vu ou perçu, et même entendu, par un mineur⁵⁸⁵. Par ailleurs, il faut savoir que la loi du 14 mars 2011 d'orientation et de programmation pour la performance de la sécurité intérieure a modifié le texte, en ajoutant le délit d'incitation de « *mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger* ». Ainsi, alors que le texte protégeait initialement la pudeur de l'enfant, aujourd'hui celui-ci a étendu sa portée à l'« *intégrité physique du mineur* »⁵⁸⁶. Bien que l'article vise la diffusion du message « *par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support* », celui-ci prévoit des dispositions qui permettent de distinguer un ensemble de cadres impliquant la diffusion de ce message. Goffman lui-même explique que la définition du « *champ d'application* » des lois « *passé en effet nécessairement par la distinction de différents cadres de l'expérience* »⁵⁸⁷. C'est ainsi que dans son second alinéa, l'article envisage les différents types de cadres de l'expérience dans lesquels les activités sont susceptibles de se dérouler : « [...] *par la voie de la presse écrite ou audiovisuelle ou de la communication au public en ligne* [...] ».

« *La communication au public en ligne* », insérée dans le texte par la loi du 5 mars 2007 relative à la prévention de la délinquance, renvoie précisément au domaine de l'Internet. Le cadre primaire, organisant les activités dans ce domaine et définissant les différents agents qui les exercent, est la *Loi pour la Confiance en l'Economie Numérique* (LCEN) du 21 juin 2004. Les agents d'internet sont censés connaître les règles et doivent s'y conformer en ajustant

582 Voir Cour d'Appel de Paris, 13 mai 1998 : *Gaz. Pal.* 1999. 2. Somm. p. 440, note Yann Bréban ; et Cour d'Appel de Versailles, 13 octobre 2003, n°02/01189.

583 Voir Aix-en-Provence, 9 févr. 1996 : *JCP* 1996. IV. 2369.

584 Pascale Urbansky, *Droit de la Presse*, Litec fasc. 275, p. 4 ; voir également Cour d'appel de Paris, 11 mars 1998, au sujet d'un reportage sur la prostitution enfantine considéré comme complaisant, voyeuriste, etc.

585 Voir Paris, 14 déc. 1994 : *Dr. Pénal* 1995. 90 (1re esp.), obs. Véron.

586 Agathe Lepage, *Pédopornographie et contenu nocif pour les mineurs sur internet*, *AJ pénal*, 2015, p. 399.

587 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 277.

leurs comportements, leurs actions⁵⁸⁸. En cela, la LCEN est une « prémisses organisationnelle » qui va permettre de rendre conforme le « cadre de l'activité » des acteurs d'Internet⁵⁸⁹. Aussi leur responsabilité, eu égard à l'article 227-24, est prévue par différentes lois :

Lorsque les infractions prévues au présent article sont soumises par la voie de la presse écrite ou audiovisuelle ou de la communication au public en ligne, les dispositions particulières des lois qui régissent ces matières sont applicables en ce qui concerne la détermination des personnes responsables.

C'est pourquoi le *web* et ses usages ont été à mesure du temps régulés par un ensemble de textes législatifs et par la jurisprudence⁵⁹⁰, mais nous aborderons cette question ultérieurement. Nous allons voir à présent les différentes modalités mettant en lumière la diffusion du message incriminé par l'article 227-24 susceptible d'être vu ou perçu par le mineur sur internet.

En matière d'internet, le délit de diffusion n'est pas constitué lorsque l'expéditeur a fait une erreur de destinataire⁵⁹¹. Dans une affaire datant du 3 février 2004, un artiste, adepte d'images morbides et sexuelles, avait envoyé par mégarde plusieurs mails à un inconnu ; il s'était trompé dans l'adresse. Les deux premiers mails contenaient des « *dessins et photographies présentant un caractère morbide et sexuel* ». Le second mail, quant à lui, « *fournissait l'adresse d'un site sur lequel pouvaient être consultées des photos représentant notamment un cadavre d'enfant autopsié et un fœtus découpé en morceaux* ». Le destinataire de ces mails, après avoir découvert les images, a porté l'affaire en

588 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 242

589 *Ibidem*, p. 242.

590 Jurisprudence, transposition de directives européennes (*Loi pour la confiance en l'économie numérique* (LCEN) du 21 juin 2004, transposition de la Directive 2000/31CE du Parlement européen et du conseil du 8 juin 2000 relative au commerce électronique), règlements européens (Règlement 2015/2120 du Parlement européen et du Conseil relatif à la neutralité du net.) s'imposant de manière générale et impérative aux pays ressortissants de l'Union Européenne.

591 Jacques Francillon, *Mise en péril de mineurs par la diffusion via l'internet et le courrier électronique d'un message à caractère violent, pornographique ou attentatoire à la dignité humaine*, RSC 2004, p. 662.

justice. Toutefois, la Cour de cassation a considéré que le contenu avait été envoyé à une personne majeure, et n'était donc pas, sous cet aspect, susceptible d'être vu ou perçu par mineur⁵⁹². De plus, ledit lien ne pouvait être ouvert par un mineur sans que celui-ci connaisse le mot de passe permettant l'accès à la boîte mail. Celle-ci par nature relève du domaine privé. Aussi, le titulaire du compte ne peut rendre sa boîte mail disponible à un mineur que par sa seule volonté. La défaillance de l'expéditeur, quant à elle, se manifestant par son inattention constitue une erreur de cadrage qu'il a répétée à trois reprises par l'envoi de trois courriels. C'est cette erreur de cadrage qui déterminera la Cour a considéré, du fait de son caractère accidentel, qu'elle constitue un défaut d'élément moral⁵⁹³. En effet, pour que l'élément moral soit constitué, l'individu doit agir en ayant conscience que le message qu'il transmet soit susceptible d'être vu ou perçu par un mineur.

Dans un arrêt du 23 février 2000⁵⁹⁴, la chambre criminelle de la Cour de cassation a considéré que la présentation dans un kiosque d'une revue spécialisée en jeux vidéo contenant des images à caractère pornographique ainsi que des *CD-ROM* pornographiques comportant des images cryptées visibles par un service télématique (minitel) sans mentionner un avertissement pour le jeune public, étaient susceptibles d'être vues ou perçues par un mineur.

Un tel procédé est une fabrication abusive — au sens de Goffman — puisqu'il s'agit précisément de dissimuler un message en superposant différents types de cadres afin d'orienter les individus vers des contenus pornographiques, lesquels s'avèrent, en fin de compte, facilement accessibles par les mineurs. Ainsi, la revue contenant des images pornographiques sur une dizaine de pages présentait également des publicités de *CD-ROM* pornographiques interactifs « *de nature obscène et perverse* », et offrait des *CD-ROM* contenant des images cryptées

592 Cass. Crim., 3 février 2004, n° 03-84.825 ; voir sur cette affaire : Christian Le Stanc, *Le contenu d'un courrier électronique, comportant notamment des messages violents, adressé à une personne majeure, n'est pas normalement susceptible d'être vu ou perçu par des mineurs*, Recueil Dalloz. 2003, p. 2826.

593 Sur ce point, voir Yves Mayaud, *L'élément moral du délit de diffusion de messages à caractère violent ou pornographique*, in RSC 2004, p. 642.

594 Cass. Crim., 23 février 2000, n° 99-83928.

visualisables par le biais du minitel. Faits d'autant plus étranges que l'entreprise de presse avait pris « soin » de faire apparaître sur la revue la mention « *Tous les jeux vidéo pour Noël* », attirant ainsi irrémédiablement les enfants à consulter ladite revue. Prétendant avoir précautionneusement indiqué que certains contenus étaient réservés aux adultes et que la visualisation des images cryptées sur le minitel ne pouvait être efficiente qu'à condition d'indiquer son âge, les responsables de la revue ont considéré qu'ils avaient manifesté leur intention de protéger les mineurs et d'informer les parents.

Dans cette affaire, comme le souligne Jacques Francillon, le directeur de la publication avait agi pour des raisons mercantiles⁵⁹⁵, sans se soucier réellement de savoir si les images seraient accessibles ou non aux mineurs. C'est donc à juste titre que la Cour de cassation a confirmé l'arrêt de la Cour d'appel, justifiant la caractérisation de l'élément moral par la négligence du prévenu, lequel selon l'article 42 de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, est tenu de vérifier les contenus qu'il met à disposition du public. L'élément légal étant, quant à lui, caractérisé par la diffusion de messages pornographiques susceptibles d'être vus ou perçus par un mineur. En l'occurrence, ici, tous les moyens mis en place par la revue étaient vains.

1.2. Du contrôle à l'autocontrôle : l'action combinée des acteurs du web

Contextualisation

La première difficulté que pose le web, c'est qu'il fait intervenir différents acteurs (fournisseur d'accès à internet, hébergeur, fournisseur de contenu, éditeurs de contenu, internautes) et que ces mêmes acteurs peuvent assurer plusieurs activités à la fois. De fait, la seconde difficulté résulte de la première : qui est responsable de quoi ? Pour y répondre, dans un premier temps, les tribunaux se sont attachés, en vain, à appréhender le réseau à travers les normes

⁵⁹⁵ Jacques Francillon, *Atteinte à la dignité de mineurs par diffusion de messages pornographiques. Responsabilité pénale du directeur de publication. Application de l'article 227-24 du code pénal et de l'article 42 de la loi du 29 juillet 1881*, RSC 2000, p. 639.

de la presse⁵⁹⁶ et de la communication audiovisuelle⁵⁹⁷. Il s'agissait alors de déterminer ce qui pouvait relever dans le réseau internet de la communication audiovisuelle ou de la presse, mais aussi de la correspondance privée, puisque c'est surtout dans l'espace public que la conduite des individus est susceptible de causer un trouble à l'ordre public, c'est-à-dire un désordre matériel visible.

Le juge était donc confronté, dans l'établissement de son jugement, à un conflit entre plusieurs cadres primaires. Hélas, la tâche fut tellement délicate qu'elle fut abandonnée⁵⁹⁸, car comment distinguer ce qui relève de l'un ou l'autre cadre lorsque l'on est face à des activités de natures différentes (mails, vidéos, images, messages, etc.), espaces de discussion multiples (forum, site pornographique, blog, etc.) ou encore face à divers intervenants qui interagissent dans des espaces parfois géographiquement éloignés ? En effet, comme le souligne Georges Chatillon :

*L'information susceptible de causer un dommage n'est pas seulement celle diffusée par le journaliste ou le paparazzi, le pornographe ou le négationniste. C'est aussi, moins spectaculaire, mais omniprésente, l'information scientifique, technique, commerciale ou boursière, bref n'importe quelle information.*⁵⁹⁹

Le maillage est tel entre ces différents éléments qu'il est devenu nécessaire de déterminer la meilleure manière de s'adapter aux problématiques d'internet. C'est donc dans cet objectif que le législateur a pensé une méthode qui permet tout autant à la loi de s'exprimer lorsque c'est nécessaire, mais aussi aux différents agents d'internet d'exercer leur liberté. Cette méthode c'est la « co-régulation » : c'est-à-dire une régulation qui s'organise entre les institutions légales et les différents acteurs du web ; ce qui comprend les internautes eux-

596 Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse.

597 Loi n°82-653 du 29 juillet 1982 relative à la communication audiovisuelle.

598 Christian Paul, *Du droit et des libertés sur l'internet*, rapport au premier Ministre, La documentation française, Paris, mai 2000, p. 64.

599 Georges Chatillon, *Le droit international de l'Internet*, Paris, Ed. Bruylant, 2001, p. 451 à 464.

mêmes. De ce point de vue, la co-régulation permet alors, comme le précise Christian Paul, « *la rencontre difficile entre le temps de l'internet et le temps des institutions*⁶⁰⁰ ».

En matière de pornographie, l'État ne peut contrôler l'ensemble des contenus pornographiques qui circulent sur le *web*. C'est pourquoi la co-régulation est devenue une nécessité, d'autant qu'il n'existe « *pas de taxation, pas de censure, pas de réglementation autoritaire, pas d'autorisation préalable, ni même de déclaration obligatoire pour ouvrir un site pornographique*⁶⁰¹ », comme le rappelle Francis Caballero.

En 2004, le législateur français, sous l'impulsion d'une directive européenne, a mis en place un cadre primaire spécifique à l'internet : la Loi pour la Confiance en l'Économie Numérique (LCEN). Incitant les consommateurs à l'autodiscipline, à la dénonciation de contenus illicites, à la responsabilisation des parents, à la loyauté des organisateurs de sites web, la LCEN cadre implicitement l'organisation des sites pornographiques et l'expérience pornographique elle-même (qualification des acteurs et des services d'internet, rappel des dispositions pénales pour la protection des mineurs, etc.). La société, par l'intériorisation de ces normes légales, doit pouvoir anticiper ses propres actes, lui permettant ainsi de se réguler par elle-même.

En tant que telles, les normes juridiques sont des « dispositifs de pouvoir » — au sens de Foucault — ayant pour particularité, en raison des problématiques que présente l'internet, de s'associer avec un processus d'autocontrôle, autrement dit un système d'autodiscipline, par essence, non juridique, et surtout discret ; l'ensemble (normes et autocontrôle) forme ainsi, comme nous l'avons déjà précisé, un processus de co-régulation impliquant les individus dans un phénomène d'interdépendance. En effet, d'un côté, les normes établissent, au

600 Christian Paul, *Du droit et des libertés sur l'internet*, Rapport au premier ministre, Coll. De La documentation française, Paris, mai 2000 ; disponible à l'adresse <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/004001056.pdf>

601 Francis Caballero, *Le droit du sexe*, Ed. Lextenso, Paris, 2010, p. 389.

nom des libertés et droits fondamentaux⁶⁰², l'autorisation de la communication au public en ligne⁶⁰³, mais aussi son contrôle, sa régulation, en y incluant des limites. De l'autre côté, les acteurs d'internet sont donc libres de communiquer, de diffuser des contenus, d'offrir des services, mais doivent respecter les limites prévues par les textes légaux. Sous cet aspect, l'autorégulation équivaut à l'autocontrôle que décrit Elias dans *La Dynamique de l'occident*, c'est-à-dire une régulation psychique des pulsions et des corps, exercée par l'individu sur lui-même :

*C'est précisément la formation de monopoles qui permet la mise en place d'un mécanisme de « conditionnement social », grâce auquel chaque individu est éduqué dans le sens d'un autocontrôle rigoureux. C'est là l'origine du mécanisme d'autocontrôle individuel permanent dont le fonctionnement est en partie automatique.*⁶⁰⁴

Le monopole de la contrainte, justifié dans bien des cas (comme la protection du mineur), est exercé par l'État — lequel est garant de l'ordre public (désordre public, dignité humaine, salubrité, sécurité) — et par les individus eux-mêmes inscrits dans un phénomène d'interdépendance. En effet, l'État, après avoir considéré des comportements humains inacceptables du point de vue de la morale collective, réglemente en partie les mœurs en ligne — c'est-à-dire les « règles de vie, modèles de conduites plus ou moins imposés par une société à ses membres⁶⁰⁵ » —, en créant des lois ou des ajustements à la loi existante, et participant ainsi au « processus de civilisation⁶⁰⁶ » de la société française.

Par ailleurs, cette volonté de modifier, d'orienter les comportements n'est pas inhérente à l'apparition d'internet. En effet, le processus qui vise à mettre en

602 Il s'agit des droits et libertés inhérents à la personne humaine (égalité, liberté de la presse, propriété, etc.).

603 L'accès à l'internet est lui-même considéré comme un droit fondamental, comme en témoigne le récent règlement européen sur la neutralité du net de novembre 2015.

604 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, *op. cit.*, p. 188.

605 Définition du Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales (CNRTL) : <http://www.cnrtl.fr/definition/mœurs>.

606 Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, *op. cit.*, p. 22.

cause les agissements illégaux, comme la pornographie enfantine, la contrefaçon (propriété intellectuelle), sont également prévus pour d'autres cadres de l'expérience, historiquement antérieurs à l'internet, tels que le cinéma ou la presse⁶⁰⁷. La loi s'adapte aux nouvelles technologies et y étend tout autant son pouvoir préventif que répressif. Ainsi, le nouveau Code pénal de 1994 et ses différents ajustements depuis sa création, ainsi que la loi pour la confiance en l'économie numérique (LCEN) de 2004 apparaissent successivement comme de nouvelles strates dans le processus de civilisation visant à la protection du mineur sur internet. D'une certaine manière, ces textes éclairent ou illustrent historiquement le processus de civilisation, en adaptant plus particulièrement le droit commun⁶⁰⁸ au cadre de l'expérience du *web* et sa régulation par les agents eux-mêmes.

Le terme, lui-même, de « confiance » renvoie non seulement à des notions telles que la sécurité, la loyauté dans les relations, les échanges, et plus largement dans les interactions entre les individus sur internet, mais encore dans les engagements (responsabilités) et obligations réciproques qui naissent de la conception même du processus d'autocontrôle – le droit, en ce sens, prend en compte le phénomène d'interdépendance qui lit les individus entre eux, il agit dans l'ordre de l'interaction, en contrôlant plus particulièrement les activités qui ont lieu sur le net ou sont susceptibles de s'y dérouler.

La LCEN réaffirme la liberté d'expression (en tant que principe), elle-même prévue par l'article 11 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 et la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication. Cette liberté agit comme un principe selon lequel « *la communication au public par voie électronique est libre* », tout en rappelant encore la restriction en matière de pornographie enfantine — laquelle constitue une limite à l'exercice de cette liberté. Il faut protéger le mineur, et pour ce faire la LCEN rappelle dans son premier article que la communication par voie électronique correspond à tout

607 Il existe en effet différents textes légaux qui régissent le cinéma et la presse, prévoyant tout autant leurs libertés que leurs limites : Le code du cinéma et de l'image animée, décrets, etc.

608 Christian Paul, *Du droit et des libertés sur internet*, rapport au Premier ministre, Ed. La Documentation Française, coll. Des rapports officiels, Paris, 2000, p.12.

« *stockage de signaux, d'écrits, d'images, de sons ou de messages de toute nature qui n'ont pas le caractère d'une correspondance privée*⁶⁰⁹. » De fait, il peut s'agir d'un courriel, d'un site, d'un blog, d'une vidéo, etc. Elle vise ici bien entendu le caractère public de la diffusion de contenus sur le net, mais ne pointe pas en particulier les sites et blogs pornographiques. Ainsi dès lors qu'un message, une image ou une représentation ne relèvent pas d'un échange ou d'une diffusion ayant un caractère privé, ces contenus sont automatiquement destinés à l'ensemble du public. Par voie de conséquence, les prestations rendues par l'internet pour diffuser les contenus, à l'instar des sites pornographiques, sont qualifiées de « *services de communication au public en ligne* ».

La justice a eu l'occasion de se poser la question du caractère privé ou public de la diffusion d'images ou de messages sur l'internet, notamment par rapport au réseau social *Facebook*. Dans un arrêt datant du 10 avril 2013⁶¹⁰, la Cour de cassation a considéré que les échanges effectués sur un tel site ne sont pas publics à condition que les conversations ne soient accessibles qu'à des personnes agréées par le titulaire du compte, et que ces personnes soient fort peu nombreuses ; la Cour a fait apparaître la notion de « communauté d'intérêts », forme de cercle de personnes à partir duquel les échanges, dans ce cas, ne relèvent pas du domaine public. Depuis, la cour applique ce principe avec rigueur. Finalement, si l'on étend la décision de la Cour aux sites pornographiques, il appert de manière assez évidente, par contraste, que des images qui sont vues par des millions de personnes ne peuvent être considérées comme relevant d'une diffusion privée, et ce bien que l'intérêt qui gouverne ces personnes soit en effet commun.

Les sites pornographiques sont donc des espaces publics susceptibles d'être vus ou perçus par un mineur. Néanmoins, comme nous l'avons déjà précisé, dans la mesure où la pornographie est une composante des libertés individuelles, celle-ci ne peut être interdite aux adultes. Partant de ce principe, le législateur

609 Article 2 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, modifiée par la loi du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle.

610 Arrêt de la Cour de cassation, chambre civile, 10 avril 2013, n°11-19530.

incite les adultes ayant en charge des mineurs (parents, professeur d'école, agent de bibliothèque ou toute autre personne ayant la responsabilité d'enfants) à se responsabiliser, en installant notamment un système de contrôle parental (ou autres systèmes de filtrage), veillant ainsi à la protection du regard du mineur et permettant aux utilisateurs adultes de décider seuls d'actionner ou non le dispositif. Si, comme le précise le règlement européen sur la neutralité du net, les filtres et blocages constituent une forme de menace à la liberté d'expression, pour autant ils doivent être autorisés dans certains cas, et surtout encadrés, notamment par rapport au mineur.

Les « personnes-rôles »

Comme le note Goffman, « *Le monde réel est comme une scène de théâtre* ⁶¹¹ » dans laquelle les individus, pris dans une activité, jouent un rôle. C'est pourquoi le sociologue utilise l'expression de « personnes-rôles » pour qualifier les individus agissant dans un cadre bien précis. Cette qualification est tout à fait pertinente avec le cadre de l'expérience que constitue l'internet. En effet, dans ce monde, les acteurs d'internet, eu égard au système de co-régulation et leur activité respective, sont soumis à des obligations. En France, chaque liberté emporte un ensemble de « contraintes inhérentes » au rôle des acteurs⁶¹², autrement dit des responsabilités. Aussi, en fonction de leur activité, les individus sont assujettis à certaines obligations légales et peuvent voir leurs responsabilités (civile et pénale) engagées de manière générale (l'utilisateur des services : diffuseur amateur et professionnel), ou au contraire de façon atténuée (l'hébergeur). Leur identification juridique permet de clarifier l'ancrage de leur activité respective, mais aussi le cadre spatio-temporel dans lequel leurs actions se déroulent. Leurs activités sont donc délimitées afin de définir leur rôle respectif dans le cyberspace.

Ainsi la LCEN prévoit quatre catégories d'acteurs coexistant dans l'écosystème de l'internet. Il s'agit des fournisseurs d'accès à internet (FAI) ou

611 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 263.

612 *Ibidem*, p. 267.

opérateur de communications électroniques (*Free, Orange, etc.*), des intermédiaires techniques (hébergeurs ou plateformes qui fournissent un service de stockage aux fournisseurs de contenus : *Google, Facebook, Youtube, Daylimotion, etc.*), des fournisseurs de contenus et d'applications (FCA) et des utilisateurs résidentiels et professionnels (les utilisateurs finaux : internautes).

Depuis 2010, et la loi *Loppsi 2*, laquelle a modifié l'article 6 de la LCEN, le fournisseur d'accès doit empêcher l'accès à des sites pornographiques illicites, dont la liste a été établie par arrêt ministériel. Cette loi nouvelle a aussi été l'occasion de créer une autorité administrative de l'internet : l'ARCEP ; celle-ci est compétente pour ordonner le blocage de sites illicites ; ce qui semble se faire au détriment de l'appareil judiciaire, puisque le juge est normalement compétent pour ce type d'intervention. La loi *loppsi 2* se déploie autour d'enjeux liés à la sécurité intérieure, notamment la lutte contre la cybercriminalité. Par ailleurs, le législateur a prévu de créer un article spécifique à cette mesure de blocage, notamment à l'article 4 de la loi *Loppsi 2* prévoit ainsi une modification de la LCEN du 21 juin 2004 avec l'insertion d'un alinéa au sein de l'article 6-I-7 :

*Lorsque les nécessités de la lutte contre la diffusion des images ou des représentations de mineurs relevant de l'article 227-23 du Code pénal le justifient, l'autorité administrative notifie, après accord de l'autorité judiciaire, aux [fournisseurs d'accès à l'internet] les adresses électroniques des services de communication au public en ligne contrevenant aux dispositions de cet article, auxquelles ces personnes doivent empêcher l'accès sans délai.*⁶¹³

Par ailleurs, le fournisseur d'accès est lui aussi tenu de proposer un système de filtrage aux internautes⁶¹⁴, et plus particulièrement aux parents ; il s'agit d'une obligation de précaution qui illustre, de surcroît, tout à fait l'interdépendance qui s'opère entre les acteurs de l'internet. La responsabilité du fournisseur d'accès

613 *Forum des droits sur l'internet*, Rapport d'activité, 2009, p. 85, disponible à l'adresse suivante : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/104000464.pdf>, consulté le 13/03/2014.

614 LCEN, art.6, I.-1.

relève d'un régime spécifique prévu à l'article L 32-3-3 du code des postes et des communications électroniques :

*Toute personne assurant une activité de transmission de contenus sur un réseau de communications électronique ou de fourniture d'accès à un réseau de communications électronique ne peut voir sa responsabilité civile ou pénale engagée à raison de ces contenus que dans les cas où soit elle est à l'origine de la demande de transmission litigieuse, soit elle sélectionne le destinataire de la transmission, soit elle sélectionne ou modifie les contenus faisant l'objet de la transmission.*⁶¹⁵

La notion d'hébergeur, quant à elle, trouve son existence d'abord dans la jurisprudence ; plusieurs arrêts ont en effet permis sa construction, et ce dès le début des années 1990. Mais c'est la LCEN qui va en définir les contours. En théorie, l'hébergeur est un prestataire technique. Il s'agit selon la LCEN de toutes :

*Personnes physiques ou morales qui assurent, même à titre gratuit, pour mise à disposition du public par des services de communication au public en ligne, le stockage de signaux, d'écrits, d'images, de sons ou de messages de toute nature fournis par des destinataires de ces services [...].*⁶¹⁶

L'hébergeur est donc celui qui procure à l'utilisateur (fournisseur de contenu : pornographe amateur ou professionnel pour ce qui concerne notre étude, etc.) du site un espace de stockage pour diffuser un contenu. Le Conseil d'État précise encore, dans son étude annuelle de 2014, que les hébergeurs sont des « plateformes » ayant pour « objet [...] de fournir un accès organisé, hiérarchisé ou personnalisé aux contenus mis à disposition sur leur site ou auxquels elles

615 L'article est disponible à l'adresse suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006465735&cidTexte=LEGITEXT000006070987>, consulté le 21/10/2018.

616 LCEN-2004, article 6, I, 2.

*donnent accès*⁶¹⁷ ». Si la LCEN est très précise concernant l'hébergeur, à l'inverse celle-ci ne définit pas ce qu'est un « éditeur de contenu » ; la définition de ce dernier est donc d'origine prétorienne. Mais, la jurisprudence semblait de prime abord extrêmement hésitante dans sa définition, qualifiant tantôt certains sites d'hébergeurs, tantôt d'éditeurs, comme cela a été le cas, par exemple, pour des affaires mettant en cause *YouTube*⁶¹⁸ et *Tiscali*⁶¹⁹. Dans le premier cas, la cour a considéré que *YouTube* n'était pas éditeur compte tenu du fait que celui-ci n'est pas à l'origine des contenus diffusés sur son site. Dans le second cas, la société *Tiscali* fut requalifiée en éditeur parce qu'elle tirait un profit économique des contenus diffusés sur son site. À d'autres moments, la Cour de cassation est plus précise, et qualifie d'éditeur un site web selon le principe qu'il contribue à la création des contenus, en exerçant une action sur lesdits contenus. À ce titre, la Cour considère que l'éditeur, de manière générale, exerce une maîtrise éditoriale des contenus qu'il diffuse sur son site, duquel il est responsable. Dans le même esprit, le TGI de Nanterre (25 juin 2009) a pu requalifier des hébergeurs en éditeurs en raison des modalités particulières qu'ils mettaient en œuvre pour agencer certaines de leurs données, notamment sous la forme de thématiques (il peut s'agir de *flux RSS* : fichier comportant des mises à jour ; des titres, des thématiques, etc.). Mais en 2011⁶²⁰, la Cour a effectué un revirement, considérant que l'hébergeur ne saurait être requalifié en éditeur alors qu'il n'exerce aucune sélection sur les contenus mis en ligne, et ce, même s'il organise ces contenus en thèmes ou en catégories (arrêt *Dailymotion* 2011). La cour fait ici apparaître le caractère purement technique de l'hébergeur, lequel fournit en effet une véritable prestation technique à l'égard des usagers :

[...] *des opérations techniques qui participent de l'essence du prestataire d'hébergement et qui n'induisent en rien une sélection par ce*

617 Jacky Richard, Laurent Cytermann, *Le numérique et les droits fondamentaux*, (coll.) Les rapports du Conseil d'État, 2014, p. 21 ; disponible à l'adresse suivante : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/144000541.pdf>

618 TGI de Paris, affaire *ADAMI c/ Youtube* du 22 septembre 2009.

619 Arrêt de la Cour de cassation, première chambre civile, 14 janvier 2010, n° 06-18855.

620 Arrêt *Dailymotion* : l'hébergeur effectue des prestations purement techniques ; arrêt *Fuzz* : ces prestations techniques ont pour but de faciliter l'usage du site ; arrêt *Dailymotion* : peu importe que l'hébergeur exploite ou non les contenus de manière lucrative (publicités, ventes).

*dernier des contenus mis en ligne, que la mise en place de cadres de présentation et la mise à disposition d'outils de classification des contenus sont justifiés par la seule nécessité, encore en cohérence avec la fonction de prestataire technique, de rationaliser l'organisation du service et d'en faciliter l'accès à l'utilisateur sans pour autant lui commander un quelconque choix quant au contenu qu'il entend mettre en ligne.*⁶²¹

Ici, l'arrêt de la Cour semble confirmer une décision plus ancienne, en l'occurrence un jugement rendu par le TGI de Marseille en 2003 :

*Le fournisseur d'hébergement, prestataire de service, ne fait que participer à l'acte de diffusion et non à sa création. À l'opposé d'un directeur d'édition qui peut exercer un contrôle avant la publication, l'hébergeur n'a pas la maîtrise du contenu des informations stockées avant qu'elles soient accessibles au public par la mise en ligne.*⁶²²

Par ailleurs, les blogs sont eux aussi dans la ligne de mire de la LCEN, comme le précise Emmanuel Dreyer lorsqu'il parle de la création de *blogs*, par des amateurs rattrapés par le droit⁶²³. L'amateur, en tant que créateur de *blog*, est effectivement soumis à la LCEN, et c'est précisément sous la qualification d'éditeur que repose son statut, laquelle est tout à fait pertinente puisqu'il effectue un véritable choix dans les données qu'il diffuse. En outre, en tant qu'organisateur de *blog*, l'éditeur emporte automatiquement sa responsabilité et doit faire apparaître son identité, adresse, etc. Comme le souligne E. Dreyer :

*Le blogueur qui raconte ses expériences sexuelles, voire les illustre de clichés ou vidéos, communique à tous, y compris des mineurs potentiels, des messages rentrant dans le champ de l'article 227-24 du Code pénal. Il s'expose lui aussi à des poursuites...*⁶²⁴

621 Arrêt (*Dailymotion*) n° 165 du 17 février 2011 (09-67-896), Cour de cassation.

622 TGI Marseille, 11 juin 2003, CCE sept. 2003, p. 30, n° 85, obs. Luc Grynbaum.

623 Emmanuel Dreyer, *L'amateur sur Internet, ou le blog rattrapé par le droit...*, LEGICOM 2008/1 (N° 41), p. 17-34.

624 *Ibidem*, p. 19.

Si pour certains sites la qualification d'éditeur est évidente, comme les sites de presse ou des blogs, pour d'autres cas, cela paraît plus délicat à définir, comme c'est le cas pour les sites pornographiques. Néanmoins, la jurisprudence a mis en avant certains éléments qui permettent d'identifier très clairement le statut de ces derniers, lequel statut se manifeste, en pratique, à travers une double activité, à la fois celle d'éditeur et d'hébergeur. La majorité⁶²⁵ des sites pornographiques s'identifient comme des hébergeurs. Par exemple, les très célèbres sites français *Jacquie et Michel* font apparaître dans leurs conditions générales d'utilisation (CGU : forme de contrat par lequel l'utilisateur des sites s'engage à respecter un certain nombre de règles qui valent obligations dès l'entrée sur le site) la mention « fournisseur d'hébergement », et partant ne sont pas responsables des contenus diffusés. Or, *Jackie et Michel* soulignent que leur « rôle de modération n'a [...] que des visées artistiques », se limitant « à valider les vidéos en tenant compte de leur qualité graphique et visuelle, leur aspect manifestation amateur et leur recherche d'un certain érotisme⁶²⁶. » Sous cet aspect, il appert que le site J & M est à la fois éditeur et hébergeur. Celui-ci offre, en effet, un service de stockage aux utilisateurs, mais en validant les vidéos J & M exercent bel et bien une sélection et donc une maîtrise éditoriale des contenus diffusés, bien qu'ils n'en soient pas à l'origine.

L'accumulation de ces deux statuts fait débat dans la doctrine et chez les juges, car à ce jour, de nombreux sites pratiquent effectivement les deux activités. Dans le cas des sites pornographiques, l'accumulation des deux qualifications paraît tout à fait pertinente. On n'imagine mal que les organisateurs d'un site spécialisé dans la pornographie amateur ne vérifient pas que les vidéos ajoutées par leurs utilisateurs sont effectivement d'origine amateur, comme l'atteste le cas J & M. Il apparaît qu'une réglementation et un contrôle plus strict devraient être mis en place par le législateur afin de faire naître sur la tête des sites X une véritable responsabilité. D'autant que la

625 Nous précisons par précaution qu'il s'agit de la majorité d'entre eux, car il nous est impossible de vérifier l'identité de chaque site puisqu'il en existe des milliers.

626 Voir le site à l'adresse suivante : <http://www.jacquieetmichel.tv/2.net/charte.html>, consulté le 07/12/15.

pornographie, par essence, est déjà en soi porteuse des limites qui concernent le mineur, notamment eu égard à l'article 227-24 du code pénal.

Toutefois, dans la mesure où la loi n'envisage pas, à ce jour, la double qualification juridique, et bien qu'il s'agisse, malgré tout, d'une aberration, les organisateurs de sites pornographiques ont tout intérêt à s'identifier comme des hébergeurs, car ce statut leur accorde une responsabilité atténuée. Soit les sites ont parfaitement connaissance de l'imprécision de la loi, soit ils l'ignorent du fait de sa complexité. Dans le premier cas, il s'agit — au sens de Goffman — d'une fabrication abusive de la part des organisateurs du site ayant pour objectif de se soustraire à leur responsabilité, soit il s'agit d'une erreur de cadrage ; on remarquera qu'en cas de faute ou d'infraction à la loi, il reviendra au juge de procéder à la requalification du statut.

La loi est donc très peu contraignante, et l'on pourrait, de plus, affirmer que le droit en matière d'internet est assez mou, puisqu'il revient en effet à l'organisateur du site de choisir, sans demande préalable auprès d'une administration compétente, entre les deux qualifications ; ce choix est évidemment important, car il détermine à la fois le régime d'obligation et celui de la responsabilité.

Dans les cadres sociaux, les acteurs, explique Goffman « *sont des êtres autonomes, légalement compétents et moralement responsables de leurs actes. Du coup, ils occupent une fonction décisive dans l'activité, ils l'imprègnent en quelque sorte de manière diffuse*⁶²⁷ » et ajoute que tout écart aux conventions établies socialement « *a des effets contraignants sur l'activité dans laquelle l'acteur s'était engagé*⁶²⁸ ». C'est exactement la tâche qu'ont eu le législateur et les juges pour déterminer la responsabilité des acteurs d'internet.

627 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 189.

628 *Ibidem*, p. 189.

En France, comme aux États-Unis, par ailleurs, en matière de réglementation de l'internet, la responsabilité civile⁶²⁹ (qui vise à réparer un dommage causé à autrui) et pénale (infraction à la loi) pèse de manière générale sur l'utilisateur (le fournisseur de contenu : auteur, partageur et éditeur de contenus en ligne) des services. À l'inverse, l'hébergeur a une responsabilité atténuée, dérogeant au droit commun ; autrement dit, il bénéficie d'un régime favorable par rapport à l'utilisateur et à l'éditeur. Néanmoins, l'hébergeur peut aussi s'exposer à des sanctions pénales et civiles.

L'hébergeur est en effet tenu de conserver « *les données de nature à permettre l'identification de quiconque a contribué à la création du contenu ou de l'un des contenus des services*⁶³⁰ » dont il est prestataire. Cette disposition, bien que nécessaire à la lutte contre la cybercriminalité, dont la pédopornographie fait partie, est bien entendu un dispositif de pouvoir, au sens de Foucault, qui permet à l'État d'agir dans l'espace d'internet. Cela prend plus particulièrement la forme d'un dispositif disciplinaire qui contraint, en réalité, par ricochet l'utilisateur d'internet à sa propre discipline. Ainsi, de manière indirecte, si l'État autorise la pornographie, c'est pour mieux la contrôler. Mais, la loi est surtout préventive. Dans le système des sites pornographiques, la conservation des données se traduit par l'obligation, pour l'utilisateur, de s'inscrire et de créer un compte⁶³¹. Celui-ci ne pourra, sans cela, diffuser des films ou vidéos. Néanmoins, un simple spectateur peut s'inscrire sur les sites, sans pour autant partager des contenus ; comme nous l'avons vu dans la première partie de notre thèse, le spectateur est un véritable agent, puisqu'il participe, en donnant son avis sur les contenus (dans ce cas, le commentaire déposé sous une vidéo peut tout à fait être qualifié d'écrit

629 Article 1382 du code civil sur la responsabilité civile : *Tout fait quelconque de l'homme, qui cause à autrui un dommage, oblige celui par la faute duquel il est arrivé à le réparer.* La réforme du code civil de 2016 (octobre) va supprimer cet article du code civil afin d'éviter les doublons et la superposition des textes issus du régime général et ceux des régimes spéciaux. La responsabilité civile est en effet prévue par différentes lois dont le régime est spécifique, comme la LCEN qui définit la responsabilité des fournisseurs d'hébergement dans le domaine de l'internet. De fait, il n'existera plus de responsabilité civile en matière d'internet, mais uniquement une responsabilité exorbitante de droit commun.

630 LCEN, art.6-2.

631 Un décret du 25 février 2011 précise que la conservation des données s'étend sur une année, et « *Les conditions de la conservation doivent permettre une extraction dans les meilleurs délais pour répondre à une demande des autorités judiciaires* ».

à caractère pornographique) et le fonctionnement du site, au développement de ce dernier.

De plus, l'hébergeur peut être poursuivi pénalement et civilement, s'il ne déréférence pas les images illicites alors qu'il en a pris connaissance, par lui-même (bien qu'il ne soit pas tenu de surveiller) ou par notification d'un usager⁶³². Appuyant ainsi l'article 1241 du Code civil (ancien article 1383, modifié par l'ordonnance n° 2016-131 du 10 février 2016) qui précise que « *chacun est responsable du dommage qu'il a causé non seulement par son fait, mais encore par sa négligence ou par son imprudence* », le législateur impose à l'hébergeur de supprimer les contenus illicites rapidement, dès qu'il en a connaissance et sans attendre une décision de justice. À ce titre, le tribunal de grande instance de Toulouse a lui-même jugé dans une affaire datant de 2008 qu'un délai de quatre jours est trop court pour satisfaire à l'exigence de promptitude⁶³³. L'hébergeur doit, de surcroît, participer à la lutte contre la cybercriminalité⁶³⁴.

En outre, si l'hébergeur doit informer le public — par le biais d'une publication de ses conditions générales d'utilisation (CGU) — que les contenus qu'il diffuse sont de nature à porter atteinte au regard du mineur, pour autant il n'engage pas sa responsabilité. Néanmoins, il doit informer les consommateurs qu'il existe des systèmes de filtrage (système d'accord parental) ou en proposer un lui-même que le consommateur installera sur son ordinateur. En réalité, peu de sites fournissent ce type de système, et seul le parent, par ses propres moyens, doit finalement mettre tout en œuvre pour que l'enfant n'ait pas accès à la pornographie (système d'accord parental).

En matière de respect du droit d'auteur, plus spécialement, l'hébergeur doit veiller à ce que l'accès aux sites ne fasse pas :

632 LCEN, art. 6-I-1.

633 Tribunal de grande instance de Toulouse, affaire du 13/03/2008 opposant *Krim K. à Pierre G. et Amen*.

634 Art. 227-23 du Code pénal.

L'objet d'une utilisation à des fins de reproduction, de représentation, de mise à disposition ou de communication au public d'œuvres ou d'objets protégés par un droit d'auteur ou par un droit voisin sans l'autorisation des titulaires des droits [...] lorsqu'elle est requise.

A travers l'ensemble de ces éléments, il est manifeste que l'utilisateur (le fournisseur de contenu et le spectateur) est placé au cœur de la réglementation d'internet. Le législateur français fait de l'internaute, par ailleurs, sa meilleure arme contre les contenus illicites, notamment en l'encourageant à la dénonciation⁶³⁵ (dont un formulaire est prévu à cet effet) et en le soumettant à l'autodiscipline (elle-même prévue par la réglementation européenne). Ce qui n'est pas sans rappeler le fameux concept de « volonté générale⁶³⁶ » de Rousseau qui s'exprime à travers la loi, et selon lequel chaque citoyen agit non seulement pour le bien de tous, mais aussi dans son propre intérêt. La loi suit les mœurs, et la réglementation d'internet de 2004 est consubstantielle à l'évolution du rôle que jouent l'auteur et le spectateur dans l'évolution elle-même de la pornographie.

L'engagement contractuel des utilisateurs sur les sites

Sur les sites *web* pornographiques se superpose, sur le cadre juridique, un second cadre : les CGU ; celles-ci, orientées par le cadre juridique, rappellent et concrétisent — par un ensemble de mentions légales — le cadre juridique de manière contractuelle avec les utilisateurs. Comme l'explique Goffman :

Une activité cadrée d'une certaine façon — et tout spécialement une activité organisée collectivement — est généralement séparée du flux des événements en cours par des parenthèses, ou marqueurs conventionnels. Ces parenthèses conventionnelles délimitent l'activité dans le temps en lui

635 Emmanuel Dreyer, *La responsabilité des internautes et éditeurs de sites à l'aune de la loi pour la confiance en l'économie numérique*, Légipresse, n°214, sept. 2004, II, p. 92.cfd

636 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, I, VI, in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 361.

*donnant un avant et un après. À l'instar du cadre en bois d'une photographie, ces marqueurs ne font pas vraiment partie intégrante du contenu de l'activité et n'appartiennent pas non plus au monde extérieur : ils sont à la fois dedans et dehors.*⁶³⁷

Les CGU sont de véritables marqueurs conventionnels dans la mesure où certaines de leurs dispositions sont obligatoirement mentionnées par les organisateurs — lesquels ont par ailleurs une obligation de loyauté et de clarté envers leurs utilisateurs⁶³⁸. Dès lors qu'un internaute entre sur un site, il est réputé accepter les modalités d'utilisation de ce dernier durant le temps de sa connexion. Ainsi, l'entrée et la sortie du site fonctionnent comme des « parenthèses⁶³⁹ » temporelles qui délimitent conventionnellement l'expérience du spectateur sur le site. Si l'entrée crée une situation d'ouverture de conditions à respecter, à l'inverse, la sortie marque leur terme. Les CGU forment en cela une autre strate du droit, à la fois cadre primaire et cadre secondaire modalisé ; non seulement elles rappellent la loi, en précisant que celle-ci est d'application obligatoire, mais encore elles préviennent les internautes des risques encourus s'ils ne respectent pas la loi.

Il s'agit encore pour les sites d'un moyen de se préserver. Que l'utilisateur lise ou non les CGU, il est, comme nous l'avons déjà précisé, réputé accepter les conditions dès son entrée sur les sites. Les CGU sont également des obligations socialisantes.

637 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 246.

638 Francesca Musiani, Hervé Le Crosnier, « La neutralité de l'Internet, un enjeu pour la documentation à l'ère du numérique », *I2D – Information, données & documents 2017/1* (Volume 54), p. 7-9.

639 Erving Goffman, *Ibidem*, p. 246.

Chapitre 2. Les pouvoirs publics et le contrôle exclusif du marché cinématographique

La diffusion d'un film en salle de cinéma, à l'inverse d'internet, ne fait pas l'objet d'un système d'autorégulation⁶⁴⁰, même si, historiquement, l'État a contraint les réalisateurs à l'autocensure, limitant ainsi leur liberté d'expression et les enjoignant implicitement à se conformer aux valeurs morales établies. Actuellement, comme l'atteste la réintroduction du visa d'exploitation accompagnée d'une interdiction aux mineurs de 18 ans sans inscription sur la liste des films à caractère violent ou pornographique (décret 2001), ce sont surtout les films dits du « cinéma d'auteur » qui amènent le législateur à s'adapter. Les nombreux arrêts du Conseil d'État, depuis l'affaire *Baise-moi* (CE, 30 juin 2000), appuient cette idée, puisque la justice n'aura eu de cesse de préciser, tantôt la notion de « pornographie », tantôt la notion de « scène de sexe non simulée⁶⁴¹ », et surtout de prendre en considération la démarche artistique des auteurs, la nature des sujets traités, etc. En matière de cinéma, le contrôle des films est, depuis 1906, monopolisé par l'État, et plus précisément, depuis 1940, par le ministre de la Culture (ministre de la Communication jusqu'en 1969) qui dispose d'un pouvoir de police, lequel se manifeste à travers la délivrance d'un visa d'exploitation des films. L'État, comme le souligne Francis Caballero dans son ouvrage sur *Le droit du sexe*, a une relative tolérance en matière de contenus à caractères pornographiques⁶⁴² ; la pornographie est licite pour l'adulte, mais strictement interdite pour le mineur ; à ce titre, s'il est admis que les scènes de sexe non simulée constituent un message à caractère pornographique, l'article 227-24 du code pénal devient lui aussi opérant, et justifie alors l'inscription de l'œuvre dans un régime particulier, celui du visa avec interdiction au mineur de 18 ans avec inscription sur la liste X. Le cinéma n'échappe donc pas à la loi pénale, et ce bien que depuis la loi de finances de

640 Notons, toutefois, que depuis un décret du 1er octobre 2008, les pouvoirs publics ont mis en place un système d'autorégulation pour la projection exceptionnelle de films dans l'espace public.

641 Voir arrêt au sujet du film *Love* : selon le CE, les scènes non simulées de sexe doivent être entendues comme des « scènes qui présentent, sans aucune dissimulation, des pratiques à caractère sexuel », CE 30 septembre 2015.

642 Francis Caballero, *Droit du sexe*, *op. cit.*, p. 370.

1975, très rares sont les films strictement pornographiques ayant réussi à passer à travers les mailles du contrôle rigoureux exercé par la police du cinéma ; par ailleurs, depuis 1981, plus aucun film ne s'est vu inscrire sur la liste des films à caractère violent ou pornographique.

2.1. Censure et liberté artistique

Définitions prétoriennes de la pornographie

En France, la loi ne définit pas ce qu'est la pornographie, et l'on a pu observer, parfois, chez des juges une attitude tout à fait rétrograde à l'encontre d'œuvres d'art. En témoigne l'affaire qui a mis en cause les trois commissaires de l'exposition *Présumés innocents. L'art contemporain et l'enfance* au CAPC de Bordeaux en 2000⁶⁴³. L'association *La mouette*⁶⁴⁴ avait porté plainte contre les commissaires d'exposition, estimant que 25 œuvres de grands artistes (Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, etc.) exposés présentaient un « *message violent, pornographique ou contraire à la dignité, accessible à un mineur*⁶⁴⁵ ». Les commissaires se sont vus renvoyer, par le juge d'instruction, devant le tribunal correctionnel (juin 2009) ; ils risquaient 75 000 € d'amende et trois ans d'emprisonnement⁶⁴⁶. En mars 2010, la Cour d'Appel infirme le renvoi et prononce un non-lieu. Ce qui ne stoppe pas pour autant *La mouette*, laquelle se pourvoit en cassation. Mais, en 2011, la chambre criminelle de la Cour de cassation, confirmant la décision rendue par la Cour d'Appel, a rejeté le pourvoi introduit par l'association. Dans son rappel des motifs, la Cour de cassation, après avoir mentionné la bonne réception de l'exposition par des visiteurs venus en groupe, en l'occurrence des enfants, n'a pas manqué de proposer une définition des termes « caractère pornographique » présents dans l'article 227-23 du code pénal :

643 http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/02/pas-de-proces-pour-les-organisateur-de-l-exposition-presumes-innocents_1487482_3246.html.

644 Il s'agit d'une association qui a pour objet la défense et la protection de l'enfance.

645 Cour de cassation, chambre criminelle, 2 mars 2011, N° de pourvoi : 10-82.250.

646 Code pénal, article 227-24 du code pénal.

[...] les officiers de police judiciaire agissant sur commission rogatoire avaient adressé aux différentes personnes, qui avaient encadré des groupes lors des visites de l'exposition, un questionnaire sur le contenu de celle-ci et sur les réactions qu'elle avait pu susciter ; que, sur quarante-sept personnes interrogées, seules deux d'entre elles, animatrices de centre social, qui avaient uniquement effectué une visite d'information, devaient manifester leur réprobation ; que les quarante-cinq autres, enseignants, témoignaient leur satisfaction, et, précisaient que l'ensemble des élèves qu'ils avaient accompagnés, avaient réagi avec surprise, intérêt, curiosité, amusement, et parfois étonnement ; que le représentant du rectorat, M. L..., qui avait pris l'attache des chefs d'établissements qui avaient organisé des visites, précisait qu'il n'avait eu en retour que des appréciations très positives sur la qualité de cette exposition ; que, de fait, les images ou représentations de mineurs présentées dans le catalogue et l'album et dénoncées par l'association La Mouette, participant d'une recherche et d'une œuvre de l'esprit, pouvaient surprendre, interpeller ou choquer, mais elles ne pouvaient être perçues comme présentant uniquement un caractère pornographique au sens d'une représentation grossière de la sexualité blessant la délicatesse et tendant à exciter les sens.⁶⁴⁷

Dans cette affaire, la Cour d'appel précise que les œuvres ne présentent pas « uniquement » un caractère pornographique, et que, partant, l'exposition ne constitue pas un délit au sens de l'article 227-24 (message à caractère pornographique). De fait, la Cour d'appel a donc bien considéré que les œuvres possédaient un caractère pornographique, mais a surtout mis en exergue les idées développées par les auteurs dans le cadre de l'exposition ; l'on doit alors comprendre que la valeur artistique (subjective) supplante le caractère pornographique de l'objet spectaculaire.

De plus, la formule « *Un caractère pornographique au sens d'une représentation grossière de la sexualité blessant la délicatesse et tendant à*

⁶⁴⁷ Cour de cassation, 2 mars 2011, précitée.

exciter les sens » démontre que s'il n'existe pas de définition légale de la pornographie, la jurisprudence a, quant à elle, la tâche d'apporter quelques précisions⁶⁴⁸, somme toute subjective, lorsque cela est nécessaire. Cette jurisprudence témoigne d'une évolution certaine dans l'appréhension des images artistiques par les juges ; leur approche est plus libérale face à l'art et les idées que les artistes cherchent à transmettre, et ce, même lorsque les œuvres présentent un caractère pornographique. Ce libéralisme du juge face à l'art confirme qu'aujourd'hui la société est plus tolérante à l'égard de la pornographie, puisque le législateur lui-même reconnaît qu'elle fait partie des libertés individuelles — traduisant alors tout autant la normalisation de l'expérience du film pornographique et ses effets sur la production du cinéma courant.

Cet état de fait n'a pas toujours été ainsi, comme en témoigne une affaire plus ancienne datant du 9 octobre 1972 dans laquelle le juge définissait la pornographie par rapport aux actes sexuels et l'effet que peut produire le spectacle sur les spectateurs dans leur globalité :

*Le propre de l'ouvrage érotique est de glorifier, tout en le décrivant complaisamment, l'instinct amoureux, le geste amoureux, tandis que les œuvres pornographiques, au contraire, privant les rites de l'amour de tout leur contexte sentimental, en décrivent seulement les mécanismes physiologiques et concourent à dépraver les mœurs s'ils en recherchent les déviations avec une prédilection visible.*⁶⁴⁹

Cette célèbre décision du tribunal correctionnel de Paris vise à distinguer l'érotisme de la pornographie, en définissant cette dernière comme immorale et destinée à « *dépraver les mœurs s'ils [les actes sexuels] en recherchent les déviations avec une prédilection visible* », à l'inverse de l'érotisme qui serait plus subtil/acceptable moralement. Le juge, dans sa formulation, suppose que la

648 L'appréciation du caractère pornographique relève essentiellement du pouvoir du juge ; ce dernier a l'obligation d'apprécier le caractère pornographique.

649 Tribunal correctionnel de Paris, 5 oct. 1972, *Gaz. Pal.* 1973. 1, 211.

pornographie produirait un effet néfaste sur la société et donc sur le spectateur, quel qu'il soit ; elle chercherait à le corrompre, à le pervertir. La formule « *dépraver les mœurs* » utilisée par le tribunal fait directement référence à la notion d'« *outrage aux bonnes mœurs* » présente dans l'ancien Code pénal de 1810 (art.283), lequel a été abrogé par la loi du 22 juillet 1992. Cette notion se caractérise à travers la réalisation d'actes immoraux « *portant atteinte à la pudeur, la respectabilité [...] ⁶⁵⁰* » tels que l'exhibitionnisme, la pornographie, etc. Dans les années 1950, la pornographie était considérée par les juges pénaux comme synonyme de « *contraire aux bonnes mœurs⁶⁵¹* ».

Dans une affaire datant du 12 janvier 1972, le Tribunal de grande instance de Paris a fait apparaître dans son jugement la notion « *de sentiment collectif* », appréciant ainsi l'outrage aux bonnes mœurs eu égard au ressenti global de la société. Il s'agit donc bien, ici, de rechercher de quelle manière des contenus (images, textes, etc.) pouvaient toucher la sensibilité des individus qui composent la société. L'évaluation de la moralité d'un objet se faisant alors par rapport à la société prise dans son ensemble ; cette prise en compte du « *sentiment collectif* » témoigne de l'implémentation de l'ordre légal dans les interactions. En effet, avec la libération sexuelle et la normalisation de la pornographie qui a commencé au début des années 1970, la société porte peu à peu un nouveau regard sur la sexualité et la représentation du sexe à l'écran. Aussi, comme le souligne le TGI de Paris en 1976, le tribunal :

Dans l'arbitrage qui lui incombe, [le juge] doit se référer à l'état de la société contemporaine, plus tolérante aujourd'hui que dans le passé ; il doit également tenir compte de toutes les manifestations d'opinions exprimées sous des formes diverses, et notamment de l'émoi ressenti par de nombreuses associations qui se sont regroupées pour faire connaître leurs sentiments : ces vœux, tout aussi dignes d'intérêt que les

650 Définition du CNRTL disponible à l'url : <http://www.cnrtl.fr/definition/moeurs>

651 Tribunal correctionnel de Paris du 7 janvier 1958 : D.1958.453.

*proclamations d'extrémistes turbulents, paraissent davantage traduire le niveau moyen des mœurs actuelles.*⁶⁵²

Depuis l'affaire *Baise-moi* 2000, la jurisprudence et la législation en matière de visa d'exploitation ont constamment évolué vers la prise en compte et de la protection de la jeunesse et du respect de la liberté artistique. Cette dernière a, par ailleurs, été consacrée par la loi du 7 juillet 2016 relative à *La liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine*, laquelle dispose dans son article premier que « *La création artistique est libre*⁶⁵³ » ; cette loi, en particulier, a été envisagée pour protéger les œuvres et leur diffusion, notamment lorsque ces dernières interrogent la sexualité⁶⁵⁴. Rappelons toutefois que selon l'article 4 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789* :

*La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui : ainsi, l'exercice des droits naturels de chaque homme n'a de bornes que celles qui assurent aux autres Membres de la Société la jouissance de ces mêmes droits. Ces bornes ne peuvent être déterminées que par la Loi.*⁶⁵⁵

À l'instar de la liberté d'expression, la liberté artistique est soumise à des limites, notamment celle de ne pas nuire à autrui. La protection du mineur selon son âge (12 ans, 16 ans et 18 ans), à cet égard, est tout à fait justifiée. Toutefois, nous verrons que la conciliation entre ces deux exigences a parfois pu être extrêmement difficile à maintenir, bien que nous puissions affirmer que depuis 2001, les films bénéficient d'un régime favorable lorsque les scènes de sexe relèvent d'une démarche artistique ; les films, bien qu'étant en grande partie interdits aux mineurs de 18 ans, ne sont plus soumis aux mesures fiscales prévues par la loi de finances de 1975.

652 TGI Paris, 8 nov. 1976 : D.1977.320.

653Le texte de loi est disponible à l'adresse suivante : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichLoiPubliee.do?idDocument=JORFDOLE000030857456&type=general&legislature=14>, consulté le 17/07/2017.

654 https://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/29/les-deputes-inscrivent-la-liberte-de-la-creation-artistique-dans-la-loi_4776846_1655012.html, consulté le 17/07/2017.

655 Article 4, Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen, disponible à l'adresse suivante :

La police du cinéma

Rappelons que selon Goffman, dès lors qu'une personne participe à une activité, celle-ci joue un rôle qui, par définition, relève d'un agencement socialement construit⁶⁵⁶. Ainsi les personnes-rôles que nous avons définies dans le cadre d'internet, ne sont pas identiques à celles qui agissent dans le domaine du cinéma. En la matière, la police du cinéma caractérise la censure cinématographique qui s'est établie au début des années 1900. Il faut savoir qu'à cette époque, la police du cinéma était essentiellement locale ; ce pouvoir de police spéciale relevait en effet des préfets et des maires de France et d'Algérie. C'est précisément un arrêté du ministre de l'Intérieur, datant de 1906, qui a fondé le premier texte fondateur de la censure cinématographique française :

J'estime qu'il est indispensable d'interdire radicalement tous spectacles cinématographiques publics de ce genre, susceptibles de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la tranquillité publics. Les spectacles cinématographiques ne rentrent pas dans la représentation d'ouvrages dramatiques dans le sens de la loi, mais bien plutôt dans la catégorie des spectacles dits de curiosité visés par l'art. 6 du décret du 6 janvier 1864 relatif à la liberté de l'industrie théâtrale ; ils ne peuvent avoir lieu sans l'autorisation du maire. Le maire a tous pouvoirs [...] pour exercer une censure préalable et n'admettre que les articles au programme de la représentation cinématographique qui lui paraissent sans inconvénient [...]. Vous [les préfets] les contraindrez au besoin, en faisant usage des pouvoirs que confère l'article 99 de la loi du 5 avril 1884.

Ce texte instaure donc une censure cinématographique autoritaire, laquelle, comme le soulignent Pierre Tifine et Nelly Ach, s'assouplira néanmoins par la suite avec de nombreuses autres mesures qui, de surcroît, affineront progressivement le rôle de la police du cinéma⁶⁵⁷. Actuellement, cette dernière

656 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 263.

657 Pierre Tifine, Nelly Ach, *La police du cinéma et la liberté artistique*, Petites affiches, 18 décembre 2001, n°251, p. 14.

a une approche plus libérale que dans le passé ; tout en tenant compte de la protection de l'enfance, elle favorise la création artistique. Rappelons que dans sa forme actuelle, la police du cinéma est composée du ministre de la Culture et de la commission de classification des films ; cette dernière, depuis 1945, est formée, de manière paritaire, par des professionnels du cinéma, des personnels de l'administration, des experts et, depuis 1990, par des jeunes⁶⁵⁸. Extrêmement représentative de la société, son rôle est de formuler au ministre de la Culture, chargé de la délivrance du visa d'exploitation, un avis sur la classification des films.

Depuis le décret du 18 janvier 1961, l'ancien article 19 (actuel art. L. 211-1 du nouveau Code du cinéma et de l'image animée) du Code de l'industrie cinématographique, lequel prévoyait la délivrance d'un visa d'exploitation par le ministre de la Communication, a été modifié à plusieurs reprises, pour ne pas dire très fréquemment. Jusqu'en 2014, c'était le décret du 25 février 1990 qui réglementait la délivrance du visa d'exploitation ; ce dernier a été abrogé par un décret du 9 juillet 2014, puis codifié dans le Code du cinéma et de l'image animée (CCIA). Toutefois, dès 2009 et la création du CCIA, la norme en matière de représentation cinématographique ne se contentait déjà plus de prévoir la délivrance du visa d'exploitation par le ministre de la Culture, mais disposait également dans son article L. 211-1⁶⁵⁹, que ce visa pouvait « être refusé ou sa délivrance subordonnée à des conditions pour des motifs tirés de la protection de l'enfance et de la jeunesse ou du respect de la dignité humaine⁶⁶⁰ ». On voit bien dans cette mesure de police, et surtout son évolution, l'intérêt que porte le législateur à l'égard du mineur.

658 La commission a été instituée par un arrêté de juin 1916 ; elle comprend actuellement un président titulaire et un président suppléant, ainsi que vingt-sept membres titulaires et cinquante-quatre suppléants.

659 « La représentation cinématographique est subordonnée à l'obtention d'un visa d'exploitation délivré par le ministre chargé de la culture. »

660 Article L211-1 – Alinéa 2, créé par Ordonnance n°2009-901 du 24 juillet 2009 – art. La question de la dignité humaine dans les spectacles, depuis l'arrêt *Commune de Morsang-sur-Orge*, fait partie intégrante des mesures de trouble à l'ordre public ; cette décision avait été prise à l'occasion d'un spectacle de lancer de nain.

Toutefois dans son article *L'indéfendable police du cinéma*, Camille Broyelle, professeur de droit, soutient l'idée selon laquelle, à ce jour, la police du cinéma devrait être abrogée. La juriste remet notamment en question le bien-fondé de l'intervention de l'État en matière d'interdiction de la réception de certains films par les mineurs⁶⁶¹. Selon l'auteur, compte tenu des possibilités de téléchargement des films par le biais du *web*, l'action de l'État n'a aucune efficacité, puisqu'en effet les mineurs n'éprouvent, par ce biais, aucune difficulté pour visionner les films. L'auteur propose également que l'État se contente d'avertir le public sur le contenu du film ; pourtant, même en laissant aux parents le contrôle des films, là encore, l'accès à l'internet sur les *smartphones* rend difficilement opérable l'accord parental. Ce qu'atteste plus particulièrement la récente étude *IPSOS* sur les mineurs qui consomment de manière régulière des films pornographiques à partir de leur téléphone ; selon cette étude, 21% des jeunes de 14 à 24 ans interrogés regarde au moins une fois par semaine du porno⁶⁶².

Notons, par ailleurs, que c'est souvent l'interdit lui-même qui induit la fraude et la transgression. Avant le téléchargement facile du contenu porno, les individus pouvaient néanmoins frauder à l'entrée d'une salle X, récupérer les revues auprès du grand frère, jeter un œil aux devantures des présentoirs interdits. Assurément, la pornographie était moins présente qu'aujourd'hui. Mais nous aurions tort de penser que c'est uniquement la facilité d'accès technique au porno qui explique sa généralisation. C'est aussi sa normalisation, le fait qu'on ait fabriqué des règles officielles (interdiction de l'État) et privées (éducation des parents), le fait qu'on ait changé de regard sur le sexe en l'intégrant à l'éducation et à la vie quotidienne, en nommant plus facilement les choses, en en parlant en famille, le fait bien évidemment qu'on se soit habitué aux images de, sur et à propos du sexe, en expérimentant les films classiques qui introduisent à partir des années 1970, plus de nus, de sexe, de réalisme, etc. On a plus facilement accès aux films pornos mais on a aussi changé son regard sur ces derniers,

661 Camille Broyelle, *L'indéfendable police du cinéma*, AJDA, 2017, p. 1488.

662 L'étude, publiée en juin 2018, est disponible à l'adresse suivante : <https://www.actions-addictions.org/wp-content/uploads/2014/08/Sondage-synthese-version-finale-5-juin-2018.pdf>

comme les enfants qui regardent les films d'horreur pour le plaisir d'avoir peur, mais qui le font aussi pour s'entraîner à ne pas avoir peur. En ce sens, ils domestiquent le film, au sens où domestiquer un chat c'est apprivoiser son agressivité. Nous pourrions ainsi dire que faire l'expérience des films d'horreur est aussi la meilleure manière de les contrôler, c'est-à-dire d'éviter qu'ils nous griffent, autrement dit qu'ils provoquent chez nous des cauchemars.

Comme le souligne Jean-François Mary dans son rapport sur *La classification des œuvres cinématographiques relatives aux mineurs de seize à dix-huit ans* de 2016, l'apport que constitue économiquement et symboliquement la création artistique constitue un enjeu⁶⁶³ — lequel est attesté par le retour du visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 18 ans. Réintroduit après l'affaire *Baise-Moi* par un décret du 12 juillet 2001, cet acte exécutoire prévoit un visa d'exploitation comportant l'interdiction de la représentation d'un film aux moins de 18 ans, sans inscription sur la liste des films à caractère pornographique ou violent. Le film, sous cet aspect, peut ainsi être projeté dans une salle classique, dont l'accès doit, toutefois, être interdit aux mineurs de 18 ans. L'affaire *Baise-Moi* a littéralement mis en évidence un vide juridique en matière de visa d'exploitation⁶⁶⁴ : le film d'auteur présentant des scènes explicites de sexe se distingue du film pornographique, notamment par la valeur artistique qui lui est attribuée *a priori*. De fait, celui-ci ne justifie pas son inscription automatique dans la liste des films X ; mais surtout, les scènes de sexe requièrent une appréciation du juge visant à les distinguer du film pornographique *stricto sensu*. C'est notamment par un décret du 4 décembre 2003 que l'appréciation des scènes de sexe a été précisée ; il s'agissait alors de compléter le décret du 12 juillet 2001 réintroduisant l'interdiction aux mineurs de 18 ans. Ainsi, un film peut contenir « *des scènes non simulées de sexe ou des scènes de très grande violence* », mais la manière de filmer et la nature du thème traité ne justifient pas pour autant une inscription sur la liste des films X. Dans

663 Jean-François Mary, *La classification des œuvres cinématographiques relative aux mineurs de seize à dix-huit ans. Rapport à Mme Audrey Azoulay, Ministre de la Culture et de la communication*, février 2016, p.5 ; le rapport est disponible à l'adresse suivante : <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-classification-des-oeuvres-cinematographiques-relative-aux-mineurs-de-seize-a-dix-huit-ans>

664 Pierre Tifine, Nelly Ach, *La police du cinéma et la liberté artistique*, *op. cit.*, p. 14.

l'un ou l'autre de ces cas, le film est alors exclu de l'exploitation habituelle (point 1 °, 2 ° et 3 ° de l'article R -211-12 du CCIA).

Lors de l'affaire *Love* en 2015, comme le note le rapporteur public Édouard Crépey, cette notion de « scènes non simulées de sexe », elle-même intervenue après l'affaire *Baise-moi*, a été largement débattue par les parties : si l'association *Promouvoir* considérait que les nombreuses scènes de sexe non simulées présentent dans le film *Love* justifiaient une interdiction aux mineurs de 18 ans, à l'inverse, la société *Wild Bunch* faisait savoir que le caractère non simulé d'une scène de sexe est extrêmement discutable, compte tenu des moyens techniques qui existent aujourd'hui pour filmer des scènes de sexe réalistes⁶⁶⁵. Dans cette affaire, le Conseil d'État a alors précisé ce que renferme la notion de « scène non simulée de sexe » ; selon le CE, il s'agit des « scènes qui présentent, sans aucune dissimulation, des pratiques à caractère sexuel », et ajoute, aussitôt, que pour qualifier de telles scènes :

*[...] il y a lieu de prendre en considération la manière, plus ou moins réaliste, dont elles sont filmées et l'effet qu'elles sont destinées à produire sur les spectateurs ; que dans l'hypothèse où une telle qualification est retenue, il y a lieu d'apprécier la manière dont elles sont filmées et dont elles s'insèrent dans l'œuvre [...].*⁶⁶⁶

En clarifiant les critères subjectifs (manière de filmer et effet sur le spectateur) qui permettent d'apprécier la notion de scènes de sexe non simulées, le Conseil d'État a ainsi précisé la manière dont la police du cinéma doit classer les films. Par ailleurs, selon Camille Broyelle, si les nombreux recours de l'association *Promouvoir* à l'encontre de films contenant des scènes non simulées de sexe, à l'instar de *Love*, « connaissent un taux d'échec élevé [ils] ont pourtant modifié profondément la facture du régime juridique des visas cinématographiques⁶⁶⁷ », transformant ainsi le rôle du juge qui consistait alors à établir et délimiter les

665 Édouard Crépey, *La police du cinéma et le sexe : nouvelles précisions*, AJDA, 2015, p. 2108.

666 Arrêt du CE, 30/09/2015, n° 392461.

667 Camille Broyelle, *L'indéfendable police du cinéma*, op. cit., p.1488.

pouvoirs du ministre de la Culture, pour finalement se polariser sur « *le contenu même de la police du cinéma*⁶⁶⁸ ». En l'occurrence, pour le film *Love*, la police du cinéma aurait dû accompagner le visa d'exploitation d'une interdiction aux mineurs de 18 ans, puisque le film contient, en effet, de nombreuses scènes de sexe filmées de manière très réaliste. Cependant, comme le précise Jean-François Mary, cette prise en compte du caractère réaliste de la scène de sexe, et surtout l'effet qu'elle est destinée à produire, aura permis d'atténuer le « choix binaire » auquel était confrontée la commission de classification des films. En somme, jusqu'alors, la seule présence d'une scène de sexe explicite conditionnait le film à être catégorisé soit en fonction de la mesure prévue au point 4 ° de l'article R. 211-12 (interdiction aux mineurs de 18 ans), soit au point 5 ° (inscription sur la liste X) du même article⁶⁶⁹. Un autre bon exemple de cette évolution est l'application de la jurisprudence *Love* au film *La vie d'Adèle*, pour lequel le Conseil d'État donna raison au ministre de la Culture d'avoir accordé un visa accompagné d'une interdiction aux mineurs de 12 ans, notamment eu égard à la manière dont les scènes sont filmées et dont elles s'insèrent dans l'œuvre. Je propose de voir, dès à présent, et plus en détail, l'évolution du système de classification des films, véritable outil de contrôle et instrument de mesure subjectif destiné à définir le type de films que peuvent voir les mineurs selon leur âge, depuis les années 1990.

Le classement des films

Comme nous l'avons déjà expliqué, le cinéma pornographique a été largement mis à distance de l'espace public français depuis la loi de finances de 1975. À l'origine, cette loi était essentiellement une mesure fiscale, et n'avait pas pour but la protection de la jeunesse. Toutefois, de 1990 à 2001, celle-ci constituait le seul moyen pour interdire la vision d'un film pornographique aux mineurs ; l'interdiction d'un tel film dans une salle de cinéma classique passe en effet par son inscription sur la liste des films violents ou à caractère

668 *Ibidem*, p. 1488.

669 Jean-François Mary, *La classification des œuvres cinématographiques relative aux mineurs de seize à dix-huit ans. Rapport à Mme Audrey Azoulay*, op. cit., p. 14

pornographique, faisant alors l'objet d'un classement spécifique, le fameux « classement X ». De fait, comme le précisent Mattias Guyomar et Pierre Collin, la loi de finances 1975, entre 1990 et 2001, s'est transformée en une mesure de police⁶⁷⁰. Notons, toutefois, qu'aucun film durant cette période n'a fait l'objet d'un tel classement ; le film *Baise-moi* lui-même n'a jamais été inscrit dans la liste, alors même que le Conseil d'État, dans son arrêt du 30 juin 2000, a demandé expressément à la ministre de la Culture de l'y inscrire.

Le système de classification des films a été ajusté à plusieurs reprises. Le premier décret portant sur la classification des films du 18 janvier 1961 comportait une interdiction aux mineurs de 13 ans et une interdiction aux mineurs de 18 ans ; en 1990, le décret a été modifié afin de faire concorder l'âge des interdictions aux mineurs accédant au collège (mineurs de 12 ans) et au lycée (mineurs de 16 ans), faisant ainsi disparaître la catégorie des mineurs de 18 ans. Puis, en 2001, suite à l'affaire *Baise-moi*, comme nous l'avons déjà mentionné, le décret de 1990 a été à nouveau modifié afin de réintroduire cette dernière catégorie ; les raisons, essentiellement artistiques et économiques, avaient pour objectif de ne pas pénaliser les auteurs du cinéma d'art et essai en les inscrivant sur la liste des films à caractère violent ou pornographique.

Le retour de la catégorie des « mineurs de 18 ans » amène à repenser l'intérêt de la loi de finances de 1975, puisqu'elle se couple finalement avec l'interdiction aux moins de 18 ans. Elle redevient une mesure essentiellement fiscale et préventive. Mesure de police du cinéma avant tout, la délivrance du visa d'exploitation par le ministre de la Culture après avis de la commission de classification a pour objectif d'effectuer un contrôle *a priori* ; il s'agit donc d'une mesure préventive qui se démarque largement de la loi de finances de 1975, dont la portée est plus répressive⁶⁷¹.

670 Mattias Guyomar, Pierre Collin, *Qu'est-ce qu'un film pornographique ?*, AJDA 2000, p. 609.

671 Voir les huit arrêts du 13 juillet 1979 : ministre de la Culture et de la Communication contre Société Le Comptoir français ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *Les lesbiennes* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur le film *Anthologie des scènes interdites, érotiques ou pornographiques* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur le film *La soubrette* ; ministre de la Culture et de la

Dans son rapport de février 2016, Jean-François Mary, conseiller d'État et Président de la commission de classification des films (missionné par la ministre de la Culture), établissant un état des lieux du système de classement, plus particulièrement par rapport à l'interdiction aux mineurs de 16 à 18 ans, propose une classification plus en phase avec notre époque, notamment eu égard aux œuvres cinématographiques actuelles et leur rapport avec le sexe. Prenant en considération l'évolution des nouvelles technologies, en l'occurrence en matière de techniques numériques, le conseiller d'État suggère alors de remplacer « *le critère de "scènes de sexe non simulées" par celui de "scènes de sexe"* », précisant, aussitôt, que « *le critère de la "non-simulation" des scènes de sexe a évidemment perdu son intérêt au cours des récentes années [...]* », *puisque "une scène peut être tout à fait explicite à l'écran tout en ayant été simulée lors du tournage"*⁶⁷² ». Suivant les propositions de Jean-François Mary, un nouveau décret datant du 9 février 2017 a modifié l'article R 211-12 du CCIA. Dans son point II, celui-ci prévoit désormais deux nouveaux alinéas :

Lorsque l'œuvre ou le document comporte des scènes de sexe ou de grande violence qui sont de nature, en particulier par leur accumulation, à troubler gravement la sensibilité des mineurs, à présenter la violence sous un jour favorable ou à la banaliser, le visa d'exploitation ne peut s'accompagner que de l'une des mesures prévues au 4 ° et au 5 ° du I.

Dans le cas prévu au précédent alinéa, le parti pris esthétique ou le procédé narratif sur lequel repose l'œuvre ou le document peut justifier que le visa d'exploitation ne soit accompagné que de la mesure prévue au 4 ° du I.

Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *Les incestueuses* ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *La planque* ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur les films *La planque*, *La veuve lubrique* et *Les deux gouines* ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *Le bordel* ou *La maison des confidences*.

672 Jean-François Mary, *La classification des œuvres cinématographiques relative aux mineurs de seize à dix-huit ans*, op. cit., p. 24.

On peut constater alors que les termes « scènes de sexe non simulées » ont été retirés du texte pour faire apparaître la notion, plus générale, de « scène de sexe ». Mais, si la « scène de sexe » peut renvoyer tout autant à la pornographie et au cinéma d'auteur, la dimension artistique de ce dernier devra être prise en compte pour la délivrance du visa d'exploitation. Le législateur n'a pas retenu toutes les propositions de Jean-François Mary, notamment celle de supprimer, compte tenu de l'évolution de la sensibilité des mineurs, la mention « sans inscription sur la liste des films à caractère pornographique ou violent » prévue au point 4 ° (interdiction des films aux mineurs de 18 ans) ; il s'agissait alors de distinguer de manière plus franche le film d'auteur pouvant contenir « des scènes de sexe ou des scènes de grande violence susceptibles de nuire à la sensibilité des mineurs », du film pornographique prévu au point 5 ° (liste X)⁶⁷³.

Le « test pornographique » de Bruno Genevoix : la dimension esthétique

L'affaire *Baise-moi* aura été l'occasion pour le Conseil d'État de réactualiser le double critère (objectif et subjectif) défini, à la suite de treize arrêts du CE en 1979, par le commissaire du gouvernement Bruno Genevoix pour définir si un film est pornographique ou non⁶⁷⁴. Ainsi, alors que le critère objectif consiste uniquement à constater la représentation de scènes de sexe non simulées ou de scènes d'une très grande violence, les critères subjectifs, quant à eux, s'apprécient selon l'intention du réalisateur, le contenu de l'ensemble du film, le sujet traité et la qualité de la réalisation. Un tel système, à bien des égards, n'est pas sans rappeler le fameux test d'obscénité qui avait été créé dans les années 1970 aux États-Unis d'Amérique.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁷⁴ CE, Société les productions du Chesne, 13 juillet 1979, Rec. CE, p. 332. Voir les huit arrêts du 13 juillet 1979 : ministre de la Culture et de la Communication contre Société Le Comptoir français ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *Les lesbiennes* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur le film *Anthologie des scènes interdites, érotiques ou pornographiques* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur le film *La soubrette* ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *Les incestueuses* ; ministre de la Culture et de la Communication contre Société Les Productions du Chesne sur le film *La planque* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur les films *La planque*, *La veuve lubrique* et *Les deux gouines* ; ministre de la Culture et de la Communication contre *Société Les Productions du Chesne* sur le film *Le bordel* ou *La maison des confidences* .

A l'occasion de l'affaire *Baise-Moi*, le Conseil d'État, en 2000, a rappelé que la pornographie représente « *des scènes d'actes sexuels non simulés, de manière répétitive, sans que le propos de l'auteur puisse donner un autre sens que le fait de viser à l'excitation sexuelle du spectateur* ». En ce sens, le Conseil d'État qualifie un film de pornographique, en se concentrant sur la répétition des scènes de sexe et l'intention de l'auteur qui les met en scène : le film a-t-il pour vocation la stimulation sexuelle de son public ? Si oui, d'après la haute juridiction, le film relève alors de la pornographie et justifie un classement dans la liste X. Le CE distingue, toutefois, dans la démarche de l'auteur, et implicitement, le film pornographique du film de qualité ; ce que ne manque pas de souligner Fabrice Montebello, lorsqu'il affirme qu'« *on trouverait ainsi un terrain d'accord largement consensuel si l'on définissait le film pornographique comme l'envers exact du film de qualité* ». Toutefois, comme nous l'avons expliqué dans la seconde partie de notre thèse, l'excitation peut tout à fait être un instrument de mesure de la qualité, plus particulièrement lorsque la représentation explicite du sexe « atteint à l'art », pour reprendre les termes employés par Kenneth Clark. En effet, dans ce cas, l'acte sexuel n'oblitére en rien la valeur artistique (socialement subjective) attribuée à la qualité (objective : le film est bon ou mauvais) du film. De fait, c'est moins l'excitation du spectateur que le fait de mettre en scène de manière répétée des actes sexuels explicites qui devrait conditionner le classement du film. D'autant que certains auteurs du cinéma de fiction ne cachent pas leur souhait de parvenir à exciter les spectateurs ; nous pensons ici plus particulièrement à Gaspard Noé avec son film *Love* (promu comme un film porno en 3D) ou Laurent Bouhnik avec son film *Q*⁶⁷⁵. Par ailleurs, même dans ces deux œuvres le caractère pornographique des scènes est indéniable ; notre sens pratique qui reconnaît un film pornographique au premier coup d'œil, nous oblige à identifier de la même manière l'acte sexuel filmé par les auteurs. Ce qui différencie donc véritablement les deux types de production, c'est surtout la démarche des réalisateurs, l'une étant artistique, l'autre strictement pornographique.

675 Dans sa recherche d'acteurs, le réalisateur indique très clairement son intention d'exciter le spectateur : « *Nous cherchons donc pour interpréter les personnages de notre histoire, de vrais comédiens capables de jouer des sentiments, de faire rire, pleurer, d'exciter, capables de faire passer des émotions auprès de spectateurs* ».

Qu'il s'agisse de la police du cinéma ou du Conseil d'État, ces deux entités prennent toujours en compte la démarche artistique des auteurs. Par ailleurs, depuis le décret du 12 juillet 2001 réintroduisant l'interdiction aux mineurs de 18 ans, le Conseil d'État n'a jamais enjoint le ministère de la Culture à reclasser un film d'auteur dans la liste des films à caractère pornographique. Considérant la démarche du réalisateur Bertrand Bonello, le Conseil d'État a fait savoir au sujet du film *Le pornographe* que :

*Si [ce film] contient une scène de sexe non simulée, tant la place que tient cette scène, unique et brève par rapport à la durée totale de l'œuvre, que la manière dont elle est filmée et la nature du thème traité par l'auteur du film, ne permettent pas de retenir que le ministre de la Culture ait fait une inexacte application des dispositions de l'article 3 du décret du 23 février 1990 relatif à la classification des films cinématographiques, dans sa rédaction issue du décret du 12 juillet 2001, en lui accordant un visa d'exploitation assorti d'une interdiction aux mineurs de seize ans.*⁶⁷⁶

La manière de filmer renvoie précisément à des aspects technique (montage, mise en scène, etc.) et esthétique (comment le film agit subjectivement sur le spectateur). Aussi, rappelons que la prise en compte de la dimension esthétique pour définir si un film relève ou non de la pornographie fait débat dans la doctrine. David Lefranc considère que dans ces cas, le droit sort de son domaine de compétence :

*Serait-ce donc le regard qui serait coupable, et non pas l'auteur ? On voit que la notion de pornographie place le juriste au cœur d'un débat qui n'est pas le sien. Pire, elle dissout le raisonnement juridique.*⁶⁷⁷

S'il est vrai que le juge se polarise sur des éléments non juridiques, toutefois, nous pensons que ce débordement, compte tenu de la classification des films

676 Arrêt du CE, 13/11/2002, n° 239254. Arrêt du CE, 28/09/2016, n° 395535.

677 David Lefranc, *De la représentation pornographique de l'enfance dans un dessin animé*, D. 2008. 827 ; disponible à l'adresse : <http://www.dalloz.fr>

selon l'âge des mineurs, est devenu nécessaire pour apprécier des images et justifier un raisonnement, en l'occurrence pour définir si un film est pornographique ou non – quand bien même on reconnaît la scène pornographique au premier coup d'œil – et surtout l'effet qu'elle est susceptible de produire sur le spectateur. Si l'image du sexe est spontanément spectaculaire chez l'adulte, alors cet effet est sans doute amplifié lorsqu'il s'agit d'un mineur. Il nous semble que c'est précisément par la mesure de cet effet que la police du cinéma et le juge jouent un rôle important en matière de protection de la jeunesse. Comme nous l'avons déjà évoqué, un jugement artistique n'est pas seulement esthétique et technique, il est aussi éthique ; par ailleurs, l'ordre public lui-même possède une composante morale. Aussi, le respect des autres commençant par soi-même, il n'est donc pas étonnant que les pouvoirs publics s'interrogent sur la réception des films par les mineurs, et surtout selon leur âge ; il s'agit d'adapter le droit aux interactions, d'être attentif au corps du spectateur, notamment la manière dont celui-ci intègre la technique du corps que constitue le spectacle. Ici, précisément, c'est l'aspect sensible qui est évalué. En ce sens, il est évident qu'un enfant de 12 ans ne réceptionnera pas un film de la même manière qu'un mineur de 16 ans ou de 18 ans. Par ailleurs, la récente décision du Conseil d'État concernant le visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 12 ans du film, assorti par surcroît d'un avertissement, démontre bien qu'en matière de représentation de la sexualité à l'écran, le juge et la police du cinéma ne peuvent partir que du contenu des films pour déterminer le niveau de protection du mineur, selon son âge⁶⁷⁸. Dans sa recherche de conciliation entre la liberté artistique et la protection de l'enfance, le juge, à l'instar de la police du cinéma, doit nécessairement prendre en compte la dimension esthétique des films. C'est en ce sens que le juge a considéré, au sujet de *La vie d'Adèle*, que :

678 Notons, par ailleurs, qu'en matière de pornographie sur internet, l'article 227-24 est lui aussi inopérable, notamment par rapport à la liberté d'expression des auteurs et la liberté de voir des adultes ; on ne peut en effet limiter aux adultes la possibilité de voir les seuls contenus qui sont autorisés pour les mineurs. Aujourd'hui, le système de filtrage est le seul moyen pour empêcher les mineurs de voir des films pornographiques sur le net. Autrement dit, la protection de la jeunesse dépend tout à la fois de la responsabilité des parents et de l'efficacité des moyens techniques qui leur sont fournis pour assurer cette protection.

*Si les scènes de sexe en cause, bien que simulées, présentent un caractère de réalisme indéniable, elles sont, d'une part, exemptes de toute violence, et, d'autre part, filmées sans intention dégradante ; que ces scènes s'insèrent de façon cohérente dans la trame narrative globale de l'œuvre, d'une durée totale de près de trois heures, dont l'ambition est de dépeindre le caractère passionné d'une relation amoureuse entre deux jeunes femmes.*⁶⁷⁹

Ici, le Conseil a donné raison au ministre de la Culture qui avait délivré un visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de 12 ans, non seulement parce que les scènes sont « *filmées sans intention dégradante* », mais encore parce que le visa était accompagné d'un avertissement sur le contenu du film, laissant ainsi aux parents le soin de juger si leurs enfants pouvaient voir ou non le film en salle. Cette manière de responsabiliser les parents est assez proche de la philosophie qui a lieu sur l'Internet, notamment par rapport au levier que constitue le système de filtrage pour protéger les enfants des contenus pornographiques ; c'est précisément, en ce sens, que le classement des films trouve sa légitimité. Toutefois, cette décision peut paraître, à bien des égards, tout à fait subjective et arbitraire. Si le CE reconnaît la qualité du film, par opposition au film pornographique, pour autant, comme nous l'avons souligné dans notre introduction générale, le fait que les scènes de sexe soient réalisées à l'aide de prothèses et par image de synthèse ne les rend pas moins pornographiques, et donc pas moins susceptibles de troubler la sensibilité des mineurs de 13 ans.

2.2. Réception et production

La réception du mineur

L'article 227-24 du Code pénal interdit aux mineurs, quel que soit leur âge, la réception des films pornographiques ; l'absence d'une distinction selon l'âge dans la formulation de l'article signifie en effet que le texte s'adresse à tous les

⁶⁷⁹ Arrêt du CE, 28/09/2016, n° 395535.

mineurs. De fait, l'article 227-24, dirigé contre « *le message à caractère pornographique* », se couple plus particulièrement avec la mesure prévue aux points 4 ° et 5 ° du CCIA (la liste X). Rappelons que l'article 227-24 du Code pénal prévoit que :

Le fait soit de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent, incitant au terrorisme, pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine ou à inciter des mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger, soit de faire commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur.

Bien que traditionnellement le juge administratif apprécie de manière différente la pornographie dans l'un et l'autre code, depuis l'arrêt de la Cour d'Appel Administrative (CAA) du 12 juillet 2016, il semblerait que l'on se dirige, comme le note Marc Le Roy, « *vers une unification bienvenue de la notion de pornographie*⁶⁸⁰ ». Dans son arrêt, la CAA a en effet considéré que si le film *Nymphomaniac volume II* a obtenu un visa d'exploitation accompagné d'une interdiction aux mineurs de 18 ans (4 ° de l'article R -211-12 du CCIA), sans inscription sur la liste des films à caractère pornographique, celui-ci ne pouvait, de fait, constituer un message à caractère pornographique au sens de l'article 227-24⁶⁸¹. Ainsi, le juge administratif, dans sa décision, est nécessairement amené à apprécier la représentation du sexe eu égard à l'article 227-24 du Code pénal, notamment pour distinguer le film pornographique du film d'auteur. C'est notamment à l'occasion de l'affaire *Baise-Moi* que le Conseil d'État définira la notion de « message à caractère pornographique » prévue à l'article précité :

680 Marc Le Roy, *Sexe au cinéma : vers une unification bienvenue de la notion de pornographie*, AJDA, 2016, p. 2221.

681 Arrêt CAA de Paris, 12/07/2016, n°16PA00287

*Un film composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées, sans que les autres séquences traduisent, de la part du réalisateur, une intention autre que celle de présenter de telles scènes, constitue un message pornographique et d'incitation à la violence susceptible d'être vu ou perçu par des mineurs et qui pourrait relever des dispositions de l'article 227-24 du Code pénal.*⁶⁸²

Dans la formule « *et qui pourrait relever* [des mesures prévues à l'article 227-24] », le juge dit, en filigrane, qu'un film présentant de telles scènes ne doit pas systématiquement être inscrit dans la liste X. Pour autant, *Baise-moi* a fait l'objet d'une décision, par le Conseil d'État, de reclassement dans la liste des films à caractère pornographique ou violent. Cette décision avait été prise parce que le décret de 1990 ne prévoyait aucune mesure permettant de classer le film, autrement que dans la liste X. Par ailleurs, comme le souligne Marc Le Roy, la haute juridiction, dans un arrêt ultérieur⁶⁸³, admit que le nouveau visa du film, assorti d'une interdiction aux mineurs de 18 ans sans inscription sur la liste X, était justifié compte tenu de la valeur artistique de l'œuvre⁶⁸⁴.

Dans son récent arrêt du 28 décembre 2017, le Conseil d'État a réaffirmé le lien qui existe entre le classement prévu dans le CCIA et la norme pénale en matière de protection du regard du mineur. Le juge a notamment considéré qu'un film interdit aux mineurs de 18 ans « *comportant des scènes de sexe ou de grande violence de nature à troubler gravement la sensibilité des mineurs, à présenter la violence sous un jour favorable ou à la banaliser, l'article R-211-12 du CCIA ne méconnaît pas l'article 227-24 du Code pénal*⁶⁸⁵ » ; sous cet aspect, un film peut tout à fait se voir inscrire sur la liste des films à caractère pornographique ou d'incitation à la violence (article L-311-2 du CCIA).

682 CE-06-2000, n° 222194 222195.

683 CE 14 juin 2002, n° 237910, *Association Promouvoir*, Lebon 217.

684 Marc Le Roy, *Sexe au cinéma : vers une unification bienvenue de la notion de pornographie*, AJDA, 2016, p. 2221.

685 CE 28 décembre 2017, n° 407840 409465, Lebon 2017.

Précisons que les termes « *troubler gravement la sensibilité des mineurs* » renvoient précisément à la notion de spectaculaire que nous mettons en avant dans notre thèse ; sous cet aspect, le Conseil prend en compte le corps du mineur en situation spectaculaire. Il anticipe l'effet que pourraient produire les images sur sa sensibilité. Une telle décision est le résultat du phénomène d'interdépendance qui lie les individus entre eux. Aussi, qu'il s'agisse du CCIA ou du droit pénal la civilisation du spectacle se concentre sur la protection du regard du mineur ; il n'est donc pas anormal que ces mesures se rejoignent puisqu'elles poursuivent un même but.

La problématique des jeunes corps

Rappelons qu'au sens d'Erving Goffman, les fabrications abusives sont des modalisations qui se cachent, et constituent, sous cet aspect, des « *manœuvres ou machinations qui portent atteintes aux intérêts*⁶⁸⁶ » d'une personne, en l'occurrence, ici, celle du mineur. Initialement, l'article 227-23 ne concerne pas directement la création cinématographique, mais en 1998, le législateur a étendu la portée de l'article 227-23 aux « représentations » :

Le fait, en vue de sa diffusion, de fixer, d'enregistrer ou de transmettre l'image ou la représentation d'un mineur lorsque cette image ou cette représentation présente un caractère pornographique [...].

C'est le sénateur Charles Jolibois qui a fait ajouter, par un amendement à la loi du 17 juin 1998 relative à *la prévention et à la répression des infractions sexuelles ainsi qu'à la protection des mineurs*, la notion de « représentation » pour lutter contre les images virtuelles représentant des mineurs dans des situations pornographiques⁶⁸⁷. Ici, le droit prend en compte la dimension analogique de l'image.

686 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 111.

687 Sénat, séance du 30 octobre 1997, Journal Officiel, p.3145.

Le fait de représenter par image virtuelle de la pornographie infantine est une activité différente de celle de filmer ou photographier l'image réelle d'un mineur présentant un caractère pornographique. Aussi, dans la mesure où une image virtuelle ne prétend pas être réelle, nous pourrions penser qu'il s'agit d'une simple modalisation, c'est-à-dire une transformation d'image réelle qui « ne se cache pas⁶⁸⁸ ». En effet, en tant que telle l'image virtuelle n'est pas une image réelle, et de ce point de vue ne cache pas ce qu'elle est techniquement. Toutefois, ces images sont véritablement des fabrications abusives⁶⁸⁹, puisqu'elles se font passer pour autre chose que ce qu'elles sont ; elles cherchent en effet à masquer, dissimuler par un moyen technique le corps d'un enfant. Véritables duperies, ces images peuvent « *inciter des personnes à commettre un délit d'atteinte sexuelle sur un mineur* ⁶⁹⁰ », sans réellement faire violence à ce dernier, ou encore susciter la confusion dans leur perception, renvoyant ainsi à la notion d'informe — au sens de ce qui provoque une confusion —, et la difficulté à pouvoir se représenter une image choquante lorsqu'elle se présente à nous.

En matière de droit pénal, la représentation virtuelle d'un mineur constitue une substitution d'une image réelle ; les deux catégories d'images sont considérées comme dégradantes pour la figure de l'enfant. La création de telles images n'est pas conforme avec le cadre primaire que constitue l'article 227-23 et forme une rupture avec celui-ci lorsque l'élément matériel, c'est-à-dire la fixation de la représentation d'un mineur, est constitué. Ainsi du point de vue du législateur peu importe que l'image du mineur soit réelle ou non pour qu'il y ait incrimination.

C'est ce qu'a affirmé la Cour de cassation dans un arrêt inédit du 12 septembre 2007⁶⁹¹. Dans cette affaire, étaient mis en cause une vidéo cassette d'un manga japonais — *Twin Angels — le retour des bêtes célestes — Vol. 3* — représentant un personnage mineur imaginaire dans des scènes à caractère

688 Jean Nizet, Natalie Rigaux, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, Ed. La Découverte, 2014, p.283.

689 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 112.

690 Cass. Crim, 12 septembre 2007, n° 06-86763.

691 *Ibidem*.

pornographique. Afin de comprendre ce que renferme le terme de « représentation », la Cour a cité la circulaire du Ministère de la Justice du 1^{er} octobre 1998 destinée à l'application de la nouvelle mesure, précisant qu'il :

*[...] Peut donc s'agir d'images non réelles représentant un mineur imaginaire, c'est-à-dire des dessins, ou même des images résultant de la transformation d'une image réelle : photomontage, détournement ou superposition d'images, transformation informatique de documents graphiques numérisés (morphing), etc.*⁶⁹²

Aussi, comme le souligne Valérie Malabat, le terme de représentation doit être entendu, non pas au regard d'un mineur en particulier, en tant que victime, mais dans la façon de percevoir son apparence sensible⁶⁹³. Ainsi, dans ledit manga la Cour, aboutissant à des considérations esthétiques, a relevé que le personnage possède certains attributs offrant l'apparence d'un enfant : « *petite taille par rapport aux adultes présents dans le film d'animation* », « *absence de signes morphologiques laissant supposer qu'il pourrait s'agir d'un adulte* », « *absence de traits sur le visage laissant penser qu'il s'agit d'un très jeune enfant* ». Partant de ces éléments, la Cour a affirmé que l'article 227-23 protège l'image, au sens large, de l'enfant. Ici, la représentation renvoie à la perception mentale d'un mineur par le biais de notre imagination⁶⁹⁴. Cependant, alors que le principe même des modifications de l'article 227-23 est de protéger l'image des mineurs, le dernier alinéa du texte précise que :

*Les dispositions du présent article sont également applicables aux images pornographiques d'une personne dont l'aspect physique est celui d'un mineur, sauf s'il est établi que cette personne était âgée de dix-huit ans au jour de la fixation ou de l'enregistrement de son image.*⁶⁹⁵

692 Circ. Min. Justice, 1er oct. 1998, Présentation générale des dispositions de la loi n° 98-468 du 17 juin 1998 relative à la prévention et la répression des infractions sexuelles et à la protection des mineurs : NOR JUSD9830117C.

693 Valérie Malabat, *Droit pénal spécial*, op. cit., p. 189.

694 David Lefranc, *De la représentation pornographique de l'enfance dans un dessin animé*, D. 2008. 827 ; disponible à l'adresse : <http://www.dalloz.fr>

695 Article 227-23, alinéa 7.

Cette formulation extrêmement ambiguë, comme le souligne Valérie Malabat, s'oppose à l'idée de protection de « l'image des mineurs »⁶⁹⁶, puisqu'une image de cet ordre pourrait en effet inciter les pédopornographes à produire des images présentant de jeunes majeurs ayant l'aspect physique de mineurs. La confusion dans la manière de percevoir les images, s'accompagne, pour les pédophiles, de la possibilité d'assouvir leur pulsion. L'interdiction de voir habituellement un contenu pédopornographique est ainsi contournée. Il suffirait alors que l'auteur, le diffuseur ou le spectateur des images apportent la preuve que les personnes présentent dans les images avaient effectivement dix-huit ans au moment où celles-ci ont été fixées ou enregistrées pour que l'élément matériel ne soit pas constitué. Il est toutefois extrêmement complexe dans le cadre d'un dessin animé d'apporter une telle preuve puisque tout, des personnages à l'histoire, est fictif.

Par ailleurs, comme le souligne David Lefranc, dans l'affaire du Manga, le juge d'une manière tout à fait paradoxale se base sur des éléments esthétiques pour appréhender l'apparence de l'enfant, mais dénie toute analyse esthétique et les présupposés fictionnels apportés par les individus en défense⁶⁹⁷. En effet, ces derniers mettaient en avant le fait que dans le déroulement de l'histoire, le personnage était en réalité un démon qui avait pris l'apparence d'un enfant. Ce à quoi la Cour a répondu qu'il aurait fallu qu'un tel détail soit mentionné non pas seulement à un moment clé de l'histoire, mais tout au long de celle-ci.

Cette affaire témoigne de l'intérêt que porte le législateur quant à la problématique de la représentation des jeunes corps en situation sexuelle. Aussi, l'on pourrait tout à fait admettre qu'en matière de cinéma, le film *Ken Park*, qui présente également des personnages adolescents dans des positions sexuelles explicites, pourrait tomber sous le coup de l'article 227-23. Bien que les acteurs soient majeurs, leur corps possède cependant une apparence d'adolescent. De fait, le spectateur, dans le cadre de la fiction, regarde bel et bien des mineurs en

696 Valérie Malabat, *Infractions sexuelles*, octobre 2002 (actualisation 2016), disponible à l'adresse suivante : <http://www.dalloz.fr>

697 David Lefranc, *De la représentation pornographique de l'enfance dans un dessin animé*, *op. cit.*

train de faire l'amour. Dans ses communications, le CE, à propos de cette affaire, a soulevé le fait que si le film ne constituait pas un message à caractère pornographique au sens de l'article 227-24, pour autant le film devait être interdit aux mineurs de dix-huit ans, notamment parce qu'il contient « *une scène particulièrement crue et explicite de sexe non simulée ; ainsi que d'autres scènes qui représentent elles aussi des adolescents en mêlant sexe et violence*⁶⁹⁸ ». Mais, ne s'agissant pas, ici, d'une modalisation qui se cache, de fait, la mesure prévue par l'article 227-23 n'a aucune prise ici. Rappelons, à ce titre, l'idée formulée par Edgar Morin dans *Le cinéma où l'homme Imaginaire*, selon laquelle « *le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire* ». Pour autant, dans *La vie d'Adèle*, non seulement les deux personnages centraux sont des mineurs, mais encore, c'est précisément pour servir à la fiction que l'auteur a utilisé des moyens techniques (prothèse et image de synthèse) pour simuler un acte sexuel qui paraît visuellement réaliste. À ce titre, les juges, eux-mêmes, ont reconnu qu'ils furent bien incapables de dire si les scènes sexuelles étaient simulées ou non⁶⁹⁹, pas plus, par ailleurs que les spectateurs. Pour le savoir, il aura fallu attendre que le réalisateur explique le moyen technique par lequel il est parvenu à rendre réalistes les scènes sexuelles en question.

Les affaires emblématiques depuis 2000

Rappelons qu'entre 1975 (création de la loi dite « X ») et 1980, seuls 16 films ont fait l'objet d'une décision par le Conseil d'État ; dans chacune de ces affaires, le juge a confirmé l'inscription des œuvres sur la liste des films à caractère pornographique ou violent⁷⁰⁰. Un seul film a été reclassé dans la catégorie

698 <http://www.conseil-etat.fr/Actualites/Communiqués/Annulation-partielle-du-visa-d-exploitation-de-Ken-Park>

699 Cyrille Dounot, *Les nouvelles règles d'attribution des visas d'exploitation cinématographique sont-elles plus laxistes que les anciennes ?*, *op. cit.*, p. 1457.

700 *Anthologie du plaisir* (CE, 8 mars 1978, n° (0)2289) ; voir également les sept arrêts du 13 juillet 1979 : ministre de la Culture et de la Communication contre Société *Les Productions du Chesne* sur le film *Les lesbiennes, Anthologie des scènes interdites, érotiques ou*

« interdiction aux mineurs de 16 ans ». Il s'agit du film *Le bordel ou la maison des confidences* (José Bénazéraf, 1974), lequel, selon le Conseil d'État a fait l'objet d'un classement illégal dans la liste X, notamment parce que le film ne contient aucune scène de sexe possédant un caractère pornographique⁷⁰¹.

Jusqu'en 2000 et l'affaire *Baise-moi*, plus aucun film n'avait fait l'objet d'un classement X. Le nombre de décisions rendues par le Conseil d'État à l'encontre de films présentant des scènes non simulées de sexe depuis cette affaire, dépend, toutefois, moins de la police du cinéma que de l'association *Promouvoir* qui s'est donnée pour mission, depuis sa création en 2000, la défense des valeurs morales, et plus particulièrement la protection du mineur eu égard à la représentation du sexe à l'écran. Sur son site internet, l'association parle même d'un nouveau « mouvement pornocrate » investi notamment par la réalisatrice Catherine Breillat et d'autres auteurs :

Rappelons que ce mouvement, justement, a été amorcé notamment par « Romance » de Catherine Breillat, mais il a connu (temporairement) une brusque accélération avec « Baise-moi » de Virginie Despentes, et a trouvé ensuite une nouvelle illustration avec des films comme « Fantômes » ou « Ken Park ». L'affaire est bien conçue : le film ne pourrait (pour ses producteurs) être considéré comme purement pornographique, dans la mesure où il « raconte » une histoire, et où les séquences de sexe qu'ils comportent n'en constituent pas l'objet essentiel (encore que la question puisse souvent se poser).⁷⁰²

Depuis l'affaire *Baise-moi*, l'association a effectué plus d'une vingtaine de recours contre les visas d'exploitation délivrés par le Ministère de la Culture⁷⁰³ ; mais ces derniers ont tous été rejetés.

pornographiques, La soubrette, Les incestueuses, La planque, La veuve lubrique et Les deux gouines ; Deep throat (CE, 27 juin 1980, n°12185) ; *Les cuisses en chaleur* (CE, 21 nov. 1980, n° 12241).

701 CE, 13 juillet 1979, n°12197.

702http://www.lemediateur.net/promouvoir/Vs_Pornographie_et_violence.html, le 21/08/10.

703 Julien Sorin, *Critères d'interdiction d'un film aux seuls mineurs de moins de 12 ans*, AJDA 2016, p. 33.

Le film *Baise-moi* a été interdit aux mineurs de moins de 18 ans dans la plupart des pays occidentaux : Royaume-Uni, Allemagne, Portugal, Canada, etc. Aux États-Unis, le film n'a pas été classé par l'organisation en charge du classement des œuvres cinématographiques ; la mention *not rated* signifie notamment que le film ne pourra faire l'objet d'une diffusion en salle.

Alors que depuis 1981, plus aucun film n'avait fait l'objet d'une inscription sur la liste des films X, l'année 2000 voit réapparaître un sursaut de censure cinématographique, notamment avec le film *Baise-moi*. Sorti en salle depuis le 28 juin 2000, le film voit son visa d'exploitation, accompagné d'une interdiction aux mineurs de 16 ans délivré par la ministre de la culture le 22 juin 2000, faire l'objet d'un recours devant le Conseil d'État par l'association *Promouvoir*. Cette dernière demande l'annulation du visa parce que le film, selon elle, comporte de nombreuses scènes de sexe non simulées et constitue, sous cet aspect, un message à caractère pornographique (art. 227-24 du code pénal) ; l'association demande également que le film soit inscrit sur la liste des films à caractère pornographique ou violent prévue par la loi du 30 décembre 1975.

Dans son arrêt du 30 juin 2000, le Conseil d'État donne raison à l'association, en annulant le visa d'exploitation et enjoignant, de surcroît, la ministre de la culture de classer le film dans la catégorie des films interdits aux mineurs de 18 ans, avec inscription dans la liste des films à caractère pornographique ou violent. La Ministre de la culture, refusant d'exécuter intégralement la décision du Conseil d'État, modifie le décret de 1990, en réintroduisant, par un décret du 12 juillet 2001, l'interdiction aux mineurs de 18 ans – ce classement avait été supprimé à l'occasion de la création du décret de 1990.

La décision du Conseil d'État avait soulevé l'indignation des professionnels du cinéma, lesquels considéraient qu'il y avait atteinte à la liberté artistique, voire à la liberté du public⁷⁰⁴. De plus, ce film, comme le souligne Xavier Daverat, en étant inscrit sur la liste X, aurait été condamné à être diffusé dans

704 Laurent Jullier, *Interdits aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, op. cit., p. 19.

des salles spécialisées qui non seulement, depuis la domestication de la pornographie, tendent à disparaître, mais encore auraient eu sans doute quelques difficultés à proposer un tel film qui ne possède pas les codes de la pornographie⁷⁰⁵. Bien que la présence des codes pornographiques soit tout à fait discutable dans le cas du film *Baise-moi* (cadrage en gros plan sur une pénétration, fellation, etc.), par ailleurs reconnue par la commission de classification des films, l'affaire aura révélé un vide juridique, finalement comblé par l'ajout d'un nouveau classement⁷⁰⁶. *Baise-moi* obtient donc un second visa d'exploitation, lui permettant de faire l'objet d'une deuxième sortie en salle le 29 août 2001, soit plus d'un an après sa sortie initiale.

Pour autant, l'affaire ne s'arrête pas ici, car l'association *Promouvoir*, déterminée à voir disparaître le film des écrans publics, saisit à nouveau le Conseil d'État pour faire annuler le visa d'exploitation accordée au film à l'issue de l'application du décret de 2001, mais voit rejeter sa demande, par décision du 20 février 2002, au motif que ledit décret prévoit une nouvelle classification avec une interdiction aux mineurs de 18 ans, et qu'en tout état de cause, la ministre a fait une juste application du nouveau décret. Enfin, cette dernière ira jusque devant la Cour européenne des Droits de l'Homme, laquelle confirmera, *in fine*, la décision prise par le Conseil d'État le 20 février 2002 :

Certes, compte tenu de la législation alors en vigueur, l'annulation de la décision du ministre équivalait, au moins dans l'immédiat, à interdire la diffusion du film dans les salles de cinéma. Toutefois, il s'agit là d'une conséquence compréhensible du point de vue du Conseil d'État selon lequel une telle diffusion aurait constitué une violation du droit pénal. En outre, la Cour relève que si le film n'a plus eu de visa d'exploitation à

705 Xavier Daverat, *La pornographie au cinéma : pour une nouvelle approche juridique*, Gazette du Palais, N°133, 2003, p. 23.

706 Dans son arrêt du 30 juin 2000, le Conseil d'État souligne en effet que : *Dès lors que les dispositions de l'article 3 du décret du 23 février 1990 relatif à la classification des œuvres cinématographiques ne prévoient pas qu'une œuvre puisse être interdite de représentation aux mineurs de moins de dix-huit ans autrement que par son inscription sur la liste des films pornographiques et d'incitation à la violence soumis aux dispositions des articles 11 et 12 de la loi du 30 décembre 1975 portant loi de finances pour 1976, un tel film relève de l'inscription sur cette liste.*

*partir du 30 juin 2000, il obtint, à la suite d'une modification législative promptement adoptée, un nouveau visa d'exploitation avec interdiction aux mineurs de dix-huit ans et sans inscription sur la liste des films pornographiques ou incitant à la violence.*⁷⁰⁷

Au total, le film *Baise-moi* aura fait l'objet de 9 décisions administratives (8 devant le Conseil d'État et une devant la Cour Européenne des Droits de l'Homme)⁷⁰⁸ qui témoignent tout autant de l'acharnement de l'association promouvoir que du caractère ambivalent du film lui-même.

Le film *Ken Park* de Larry Clark a lui aussi subi les effets d'une stigmatisation – liée à la présence d'actes sexuels explicites – par de nombreux États. Interdit à la diffusion aux États-Unis d'Amérique, en Australie et dans la plupart des pays anglophones. En France, le film a d'abord été classé interdit aux moins de seize ans (visa obtenu le 6 octobre 2003), puis interdit aux moins de dix-huit ans par une décision de CE le 9 janvier 2004.

L'État français, en distinguant la production pornographique de celle du cinéma d'auteur, considère que le propos et la valeur artistique des films justifient un traitement juridique distinct — reconnaissant, *in fine*, le caractère artistique des productions. La présence de scènes explicites de sexe est alors évaluée en fonction du propos et de la démarche des auteurs, lesquels sont considérés comme des critères de qualité. Aussi, alors même que la qualité artistique du film *Baise-moi* de Virginie Despentes a été largement contestée, autant par la critique professionnelle que par les spectateurs, le législateur a modifié le code du cinéma et de l'image animée afin que le cinéma d'auteur soit protégé fiscalement, à l'inverse du film pornographique. Le récent arrêt du Conseil d'État au sujet du film *La vie d'Adèle* traduit bien cette idée, puisque la haute juridiction a considéré que l'interdiction aux mineurs de moins de 12 ans

707 Cour européenne des droits de l'homme, 3e section, 22 juin 2006, n° 68238/01.

708 Voir : arrêt du CE du 30 juin 2000, n°221194 ; arrêt du CE du 08 décembre 2000, n°223131 ; CE, ordonnance du juge des référés, du 31 janvier 2001, n°229484 ; arrêt CE du 23 février 2001, n° 222723 ; arrêt du CE du 15 juin 2001, n° 229485 ; arrêt CE du 20 février 2002, n°229472 ; arrêt CE du 14 juin 2002, n°237910 ; arrêt CE, 5/7 SSR, du 18 décembre 2002, n° 232273 ; Cour européenne des droits de l'homme, 3e section, 22 juin 2006, n° 68238/01.

n'avait pas lieu d'être remise en cause ; au-delà de cette décision, il y a lieu aussi de souligner que le CE s'est aligné sur la décision prise par le ministre de la Culture, ainsi que sur l'avis formulé par la commission de classification des films. De fait, cette décision justifie aussi l'intérêt de l'existence de la police du cinéma. L'on peut même se demander si, à travers cette décision, le CE n'a pas finalement redonné à cette police spéciale, le sens qui est le sien, c'est-à-dire d'apprécier la dimension esthétique des films ; ce qui, par ailleurs, a pu être reproché à la haute juridiction.

Chapitre 3. Le consommateur de films pornographiques

beau beauté

Breillat cadrage choc choquer Clark dérange déranger esthétique
Gallo Gaspard Guiraudie gêne

hard **histoire** image Larry Lars mal

malsain montage Noé **personnage** photographie porno
pornographie pornographique

provoquant pudeur respect **réalisation** **scène**

scénario **sexe** Sexe trash trier Trier Vincent
violent⁷⁰⁹

709 Ce nuage de mots a été réalisé à l'aide du logiciel de traitement de données MAXQDA2018, notamment sur la base de 6010 commentaires.

Qu'il s'agisse de la pornographie ou du cinéma indépendant, le spectateur, en éprouvant habituellement les films, développe des instruments de mesure qui lui permettent d'évaluer la qualité des films. C'est donc en tant que véritable expert — au sens étymologique de celui qui connaît par expérience — que le spectateur ordinaire identifie et évalue la qualité des films. Sa cinéphilie est acquise par l'« autoformation⁷¹⁰ ». Comme le rappellent Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier dans leur ouvrage *Cinéphile et cinéphilie* :

La cinéphilie désigne la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir (cultivation disent les anglais) cinématographique.⁷¹¹

Le cinéma, comme tout spectacle, est aussi l'occasion pour le spectateur de développer des techniques du corps — c'est-à-dire des manières de savoir se servir de son corps — pour en retirer du plaisir. Ce plaisir est, toutefois, conditionné par des limites : la responsabilité, le respect de soi et des autres ; mais, le spectateur a acquis par l'éducation scolaire et culturelle un pouvoir pour contrôler moralement les images qui lui sont données à voir, et, par ricochet, son expérience des films, notamment à partir de l'autocontrôle qu'il exerce sur lui-même. La réflexivité⁷¹² est, à ce titre, une faculté morale (ou un outil) dont dispose le spectateur pour penser sa présence à un spectacle, quel qu'il soit. En refusant de participer physiquement au spectacle, le spectateur fait preuve d'un esprit critique qui l'amène, par le jugement qu'il opère, à considérer ce spectacle comme éthiquement inacceptable. Par ailleurs, le plaisir coupable, ce sentiment de satisfaction inavouable engendré par la consommation des films pornographiques traduit, chez les spectateurs, l'idée selon laquelle nul ne peut échapper au plaisir qu'il reçoit et qu'il fabrique. À l'inverse, comme nous l'avons déjà souligné dans la deuxième partie de notre thèse, compte tenu de la valeur artistique du « cinéma d'auteur » ou du « cinéma indépendant », le

710 Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit., p. 10.

711 Laurent Jullier et Leveratto Jean-Marc, op. cit. p. 3.

712 Selon le CNRTL, la réflexivité est une faculté « consistant à pouvoir réfléchir sur soi-même » ; la définition est disponible à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/réflexivité>

spectateur, en éprouvant la représentation explicite du sexe, ne se sentira jamais coupable.

3.1. Le plaisir sexuel du spectateur de pornographie

Les techniques du corps et la pornographie

*Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps.*⁷¹³

Cette phrase de Marcel Mauss nous rappelle que le corps comme instrument préexiste aux techniques à instruments. Partant, il n'est pas étonnant alors que le sociologue dans sa typologie des techniques du corps consacre un paragraphe aux techniques sexuelles du corps — ou ce qu'il désigne précisément par « *les techniques de reproduction*⁷¹⁴ » —, puisqu'en effet, tel que le précise l'auteur, « [...] rien n'est plus technique que les positions sexuelles⁷¹⁵ ». Ces techniques peuvent être totalement étrangères aux individus qui ne partagent pas la culture dans laquelle ces dernières s'insèrent et se transmettent. Marcel Mauss cite l'exemple de la collection d'*Anthropophyteia* de Friedrich Krauss où « [...] la femme a les jambes suspendues par les genoux aux coudes de l'homme », et précise qu'il s'agit « d'une technique spécifique de tout le Pacifique, depuis l'Australie jusqu'au fond du Pérou, en passant par le détroit de Behring — pour ainsi dire très rare ailleurs [...] ». Pour autant, les positions sexuelles ne se réduisent pas à un acte traditionnel. Elles sont aussi, selon Michel Foucault, le produit d'un *ars erotica*⁷¹⁶ qui relève d'une vérité du plaisir. Comme le souligne le philosophe :

713 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, op. cit., p. 375.

714 *Ibidem*, p. 390.

715 *Ibid.*, p.390.

716 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, op. cit., p. 77.

*Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience ; ce n'est pas par rapport à une loi absolue du permis et défendu, ce n'est point par référence à un critère d'utilité, que le plaisir est pris en compte ; mais d'abord et avant tout par rapport à lui-même.*⁷¹⁷

C'est pourquoi, selon Jean-Marc Leveratto, les techniques sexuelles du corps peuvent être caractérisées « [...] comme "un art pour l'art" du rapport sexuel⁷¹⁸ ». Autrement dit, il s'agit d'un savoir-faire technique du corps qui se justifie par la recherche d'un seul but, celui du plaisir sexuel. Pour autant, dans le système pornographique le plaisir sexuel constitue moins un objectif personnel pour les professionnels du X que pour le spectateur qui les observe. En effet, les acteurs et actrices de films pornographiques ne mettent pas en scène et en forme leur propre sexualité, mais les fantasmes de leurs spectateurs ou ceux imaginés par les pornographes. En se polarisant sur une succession effrénée d'images mécaniques des corps en mouvement, la pornographie répond à l'exigence d'un public — comme toute bonne industrie dépendante du jeu de l'offre et de la demande — dont les désirs allant toujours en s'accroissant, sont assouvis, au-delà de l'excitation que sous-tend la vision du film, par un contact résolument imaginaire et visuel (excepté, comme nous le verrons plus tard, lorsque le spectateur reproduit les actes sexuels filmés par les pornographes). En ce sens, la formule du psychanalyste Christophe Bormans, au sujet du fantasme, est tout à fait adaptée à l'image pornographique :

*[...] Que le fantasme soit un bouchon, veut d'abord dire qu'il va tenter d'épouser la forme d'un goulot — fut-il souvent d'étranglement — le goulot d'une bouteille elle-même nécessairement imaginaire, que ce bouchon, ce fantasme se proposerait de reboucher.*⁷¹⁹

717 *Ibidem*, p. 77.

718 Jean-Marc Leveratto, « Les techniques du corps et le cinéma. », Le Portique [En ligne], 17, 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 29 janvier 2016. URL : <http://leportique.revues.org/793>

719 La citation est disponible à l'adresse suivante : www.Psychanalyse-Paris.com/Fantasme.HTML ; url consultée le 23/07/2010.

Ajoutons encore que le fantasme pornographique est semblable à ce fameux « désir de voir » dont parle Christian Metz⁷²⁰, un désir qui se satisfait visuellement et repose sur un manque. Il s'agit encore d'une pulsion à partir de laquelle découle une chaîne de pulsions : l'excitation, la stimulation, la jouissance. La pornographie, quel que soit son mode de représentation, n'est finalement qu'un objet qui s'entretient avec la pulsion sexuelle. C'est dans cette intention, celle de stimuler — par la production et la mise à disposition de fantasmes — l'excitation du spectateur, que chaque catégorie est mise en scène dans la pornographie. Mais cette production d'images fantasmatisques n'a de sens que pour le spectateur qui s'y rend sensible. Aussi, la pornographie, à bien des égards, peut-être la source d'un apprentissage aussi bien pour le jeune spectateur que pour les individus qui souhaitent pimenter leur vie sexuelle. En ce sens, les travailleurs du X ne produisent pas seulement un spectacle sexuel, ils transmettent les techniques du corps qui le rendent possible.

La transmission des techniques du corps

L'objet lui-même de la pornographie c'est la transgression, par le sexe, dans un espace qui lui est consacré, et duquel elle ne sort pas, au sens propre, si ce n'est, cependant, pour capter notre attention par l'attraction qu'elle opère sur nous⁷²¹.

Cette affirmation de Laura Kipnis au sujet du rapport qui s'entretient entre le spectateur et la pornographie ne manque pas d'étonner. S'il est vrai que la pornographie a pour objet la transgression — tant par le fait de filmer du sexe explicite que par la surenchère des représentations que les pornographes donnent à voir —, nous pensons, à l'inverse, que le spectacle, en tant que tel, sort véritablement de l'espace visuel qui lui est consacré, puisque le spectateur, en reproduisant parfois les pratiques sexuelles qu'il observe, n'est plus, dès lors, uniquement dans l'attention, mais dans la matérialisation des images de corps.

720 Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Ed. Christian Bourgeois, 1993, p.82-83.

721 Laura Kipnis, « Comment se saisir de la pornographie ? », pp. 27-46, in *Cultures Pornographiques. Anthologie des porn studies*, dir. Florian Vörös, Ed. Amsterdam, Paris, 2015.

Dans la dernière enquête publiée en 2006 par l'Institut National d'Étude Démographique (INED) portant sur la sexualité des français, le sociologue Michel Bozon consacre tout un chapitre à l'élargissement depuis les années 1990 du répertoire des pratiques sexuelles des français, précisant, par surcroît, que dans la précédente enquête publiée par l'ASCF en 1992, un élargissement avait déjà été constaté, plus particulièrement chez les femmes — pour lesquelles, par ailleurs, il souligne une initiation à la pornographie par le biais de leur partenaire masculin⁷²².

Un tel constat nous conduit à relier ce phénomène d'élargissement du répertoire sexuel des français à la pornographie : en produisant des spectacles sexuels pour répondre à la demande et au plaisir de consommateurs, les pornographes et les acteurs du X fabriquent également des techniques du corps spécifiques, qui sont transmises par le biais de films ou de vidéos. Les spectateurs observent et découvrent à la fois des pratiques sexuelles et les techniques du corps nécessaires à leur réalisation. C'est ce qu'atteste plus particulièrement l'*Enquête sur l'influence des films X sur le rapport au corps et la vie sexuelle des français* publiée par l'IFOP en 2014 : sur un échantillon de 1003 personnes (hommes et femmes de 18 ans et plus), 47 % ont répondu avoir déjà reproduit des positions sexuelles vues dans des films pornographiques⁷²³. Donc, l'écart de 14 points entre hommes et femmes et surtout la différence dans la fréquence (25 points d'écart entre « au moins une fois » 36% et « plusieurs fois » 11%). Si l'on ajoute à cela le fait que le film porno commence par reproduire des techniques sexuelles de base (qui étaient largement partagées avant son invention), la part de la transmission innovante est faible. Cela nous apprend deux choses. Le film pornographique diffuse effectivement des techniques du corps sexuelles et contribue à leur reproduction en dehors du spectacle du sexe. Mais la majorité des spectateurs regardent ces films pour éprouver du plaisir et non pour y apprendre des techniques. Nous pourrions, par

722 Nathalie Bajos, Michel Bozon, Maurice Godelier, *Enquête sur la sexualité en France*, Ed. La découverte, Paris, 2008, p. 279.

723 *Enquête sur l'influence des films X sur le rapport au corps et la vie sexuelle des français* ; le pdf est disponible sur internet à cette adresse : http://www.ifop.com/media/poll/2609-1-study_file.pdf ;

ailleurs, en dire autant des films de fiction classiques. Dans les deux cas, on imagine que la soif de connaissance et d'éveil des plus jeunes (y compris l'éveil amoureux et sexuel) les oriente vers un usage plus grand (que leurs aînés) du film comme découverte que du film comme spectacle en soi, c'est-à-dire du plaisir.

De plus, si l'on suit l'étude de l'INED, notamment celle portée par Michel Bozon, seul un certain nombre de positions sexuelles reproduites et généralisées par le film pornographique ont été réappropriées par les Français dans leur « répertoire » (c'est ainsi que l'INED qualifie la variation des techniques sexuelles des personnes observées). Ainsi, qu'il s'agisse de l'étude menée par le docteur Pierre Simon en 1972⁷²⁴ ou celles portées par l'ASCF en 1992 et l'INED en 2006, l'évolution du répertoire concerne essentiellement des pratiques orales (la fellation et le cunnilingus), un acte de pénétration (la sodomie), et la pornographie, en tant que comportement sexuel impliquant possiblement une pratique masturbatoire ; ces différents comportements se sont développés au sein des couples depuis le début des années 1970. C'est en partie la visualisation des positions sexuelles pornographiques qui explique qu'aujourd'hui la fellation est totalement normalisée au sein du couple et se pratique de manière régulière chez une partie des français ; à l'instar de la masturbation⁷²⁵, la fellation fait partie de ces sujets tabous ayant été proscrits par la morale religieuse pendant de nombreux siècles.

D'après Michel Bozon, la fellation a fait l'objet chez les français d'une diffusion spectaculaire dans les années 1970-1980 qui s'est poursuivie dans les années 1990-2000⁷²⁶ — notons que ces deux périodes correspondent à la

724 Pierre Simon, *Rapport sur le comportement sexuel des français*, Paris, Ed. René Julliard / Pierre Charron, 1972.

725 Alain Corbin explique notamment qu'au XIX^{ème} siècle la pratique de la masturbation était considérée comme une forme d'adultère : « *par le besoin particulier qu'elle suscite, [la masturbation] détruit le plaisir vénérien proprement dit, "la fraude conjugale", qui cause l'insatisfaction et le dégoût [...].* » Dans les collèges, on veillait même à ce que les jeunes garçons ne puissent se trouver seul afin de s'adonner à l'onanisme ; ainsi même dans leur lit, ces derniers devaient dormir avec les mains plaçant au-dessus de la couverture. Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Ed. Flammarion, p. 188 et 287.)

726 Nathalie Bajos, Michel Bozon, *Enquête sur la sexualité en France, op. cit.*, p. 273.

naissance du cinéma pornographique, pour la première, et à sa domestication pour la seconde. Une telle diffusion au sein des couples n'est donc pas anodine compte tenu de la représentation de la fellation dans les films X qui a débuté dans les années 1970 et son évolution dans les années 1990. Ce que confirme, plus particulièrement, le *Rapport Simon sur le comportement sexuel des français* réalisé en 1972 ; sur 2500 personnes interrogées, « 44 % des hommes de plus de 50 ans reconnaissent ne pas avoir connu la fellation⁷²⁷ », alors qu'en 2006, 83,3 % des hommes âgés de 18 à 69 ans ont fait l'expérience de la fellation au moins une fois dans leur vie⁷²⁸. D'ailleurs, 56,4 % des hommes et 52,8 % des femmes de 18 à 69 ans ont actuellement une pratique régulière de la fellation⁷²⁹, alors qu'en 1972 elle était assez peu pratiquée régulièrement⁷³⁰.

Comme le note Patrick Baudry, dans les années 1970 la représentation de la fellation dans les films pornographiques relevait d'une forme de courage si nous considérons la tolérance de la société eu égard au fait — pas si simple à ce moment — de filmer des individus en train de faire l'amour⁷³¹. Mais, chemin faisant, la fellation a fini par devenir, notamment à partir des années 1990, un passage obligé pour tout film pornographique⁷³². Sa présence dans le récent cinéma d'auteur fournit elle-même un témoignage de sa banalisation. On se rappellera, par ailleurs, la fameuse fellation réalisée par Maruschka Detmers dans le film *Le diable au corps* de Bellocchio sorti en 1986 ; le journal *Le monde* évoquait, à ce titre, la levée d'un tabou⁷³³. De fait, la pratique de la fellation au

727 Chiffres cités par Thierry Leguay, *La fabuleuse histoire de la fellation*, Paris, Ed. La Musardine, 2014, p. 45.

728 Nathalie Bajos, Michel Bozon, *Enquête sur la sexualité en France, op. cit.*, p. 275.

729 *Ibidem*, p. 275.

730 Pierre Simon, *Rapport sur le comportement sexuel des français, op. cit.*, p. 87.

731 Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Ed. Armand Colin, 1997, p. 34.

732 *Ibidem*, p. 34.

733 http://www.lemonde.fr/archives/article/1986/06/27/le-wagon-de-lenine_2912353_1819218.html?xtmc=le_diable_au_corps_detmers&xtcr=11 ; url consultée le 19/05/18. Le film portait sur le terrorisme d'extrême-gauche en Italie, et portait la marque de l'échec de toute une génération et de la fin de l'utopie de mai 68, mais tout le monde ne parlait que de cette scène. Le milieu des années 1980 est un tournant dans la consommation cinématographique que Fabrice Montebello étaye dans *Le cinéma en France* et qui permet d'expliquer par la généralisation les effets de la normalisation. Fabrice Montebello, *Le cinéma de France, op.cit.*, pp. 177-178.

sein du couple suit l'évolution de la représentation de la fellation dans les pratiques filmées. La pornographie peut constituer, en ce sens, une source d'inspiration et d'apprentissage pour les individus. Ces derniers, en reproduisant cet acte, le valident comme objet spectaculaire, et surtout comme position techniquement efficace du point de vue du plaisir. D'ailleurs, comme le souligne Bozon, dans les films pornographiques « [...] *le corps masculin est fétichisé à travers la fellation*⁷³⁴ » ; cet aspect caractérise d'un point de vue sociologique l'importance de la pratique de la fellation au sein des couples, mais surtout la forte demande des spectateurs de voir ce type de représentations dans les films.

Dans son étude publiée en 2006, l'INED ne mentionne pas les pratiques nouvellement inventées par les pornographes, à l'instar des catégories répertoriées sur les sites consacrés au genre, comme la pratique « *creampie* » ou le « *rosebutt*⁷³⁵ » ; le questionnaire de l'enquête ne prend, en effet, pas en compte ces positions sexuelles. Cela peut s'expliquer pour différentes raisons : ces pratiques étaient méconnues par les personnes qui ont construit l'enquête ; elles sont en effet apparues après la création des premiers sites en *streaming*, c'est-à-dire après 2006, et ne sont, par ailleurs, pas banalisées et non reproductibles.

Dans son ouvrage, *Le travail pornographique*, Mathieu Trachman explique, quant à lui, que la quasi-totalité des représentations d'actes sexuels et fabrications techniques diffusées sur les sites internet n'existe que dans les idées : les sites, selon les pornographes interrogés par le sociologue, correspondent à des « *espaces idéels*⁷³⁶ ». Or, quand bien même la plupart des pratiques du film pornographique sont essentiellement des idées, cela ne signifie pas pour autant que le spectateur ne va pas chercher parfois à les imiter. D'autant que ces dernières, comme l'a démontré Patrick Baudry, relèvent tout autant d'un dispositif de monstration que d'un processus de démonstration⁷³⁷ — ce dernier étant plus particulièrement destiné à expliquer la technicité d'un acte sexuel en

734 Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Ed. Armand Colin, 2013, p. 97.

735 Pour la définition de cette catégorie, voir pages 117 et 118 de notre thèse.

736 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, *op. cit.*, p. 75.

737 Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 143.

le présentant à nos yeux. De fait, cette démonstration, laquelle remplit d'une certaine manière le rôle d'un « mode d'emploi », permet au spectateur qui tente de reproduire l'acte sexuel de transformer ce qui était initialement une idée en une chose concrète ; sans pour autant reproduire parfaitement la chose vue. En effet, la maîtrise de ces techniques par ceux que l'on appelle désormais les hardeurs et les hardeuses, à l'instar des sportifs, se perfectionne avec la répétition des gestes et donc par l'expérience.

Si ces espaces peuvent être appréhendés comme des lieux dans lesquels sont diffusées toutes sortes de représentations sexuelles issues de l'imaginaire des spectateurs, des pornographes professionnels et amateurs — et l'on ne peut croire que seuls les spectateurs en soient à l'origine comme l'affirment les pornographes cités dans l'ouvrage de Mathieu Trachman⁷³⁸ —, ces espaces sont également, au sens de Michel Foucault, des « hétérotopies »⁷³⁹, dans lesquels se juxtapose un ensemble d'espaces : l'espace virtuel du site (avec ses nombreuses pages), le lieu des films, les décors, et surtout les lieux dans lesquels les fantasmes sont « effectivement réalisés » dans une logique profilmique (pour être vus et entendus par le spectateur). De fait, si l'on peut considérer les images de corps pornographiques comme une mise en forme de fantasmes (résultats de l'imagination) réalisés par les hardeurs, on doit également admettre que ces fantasmes sont susceptibles d'être dépassés par la réalité et, de fait, de ne plus être uniquement des produits de la pensée – donc possiblement reproductibles par les spectateurs. L'espace domestique, sous cet aspect, devient le lieu dans lequel le fantasme disparaît pour se manifester dans le réel — contribuant ainsi à résorber l'hétérotopie.

Éprouvées par les acteurs, les techniques du corps se transmettent par le spectacle et par le spectateur qui tente de les imiter non pas seulement depuis l'apparition de la pornographie dans l'espace domestique, mais depuis les années 1970, pour constituer chez les spectateurs qui les observent une forme de savoir-faire sexuel reproductible. Les années 1990-2000, quant à elles, ont

738 Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, op. cit., p. 77.

739 Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Ed. Lignes, 2009.

accentué ce phénomène de reproductibilité du fait de la domestication du X, mais surtout parce que l'expérience des spectateurs s'y est ritualisée, sexuellement, de manière plus efficace. C'est précisément la consommation habituelle des films, que rend possible le confort de l'espace privé, qui amène les spectateurs à mieux s'appropriier les techniques du corps de la pornographie. D'autant que ces techniques, selon Marcel Mauss, sont déterminées par une efficacité et une transmission qui tient compte d'une tradition :

J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale.⁷⁴⁰

Il s'agit d'une évidence, mais les manières d'utiliser le corps pour faire une fellation, une sodomie ou pour se masturber (etc.) sont des actes traditionnels qui ne trouvent pas leur origine dans les films pornographiques ; ces savoir-faire existent et se transmettent, en effet, depuis de nombreux siècles. C'est bien leur caractère efficace et traditionnel qui explique et conditionne leur transmission. Si le film pornographique comme genre naît dans les sociétés occidentales à la fin des années 1960, la reproduction filmique de spectacles sexuels est contemporaine de la naissance du cinéma. Ces films se diffusent logiquement au sein des maisons closes là où ils servent à accroître l'efficacité professionnelle et sexuelle « du plus vieux métier du monde » et à en assurer sa transmission, notamment au sein des hommes, seul autorisés à fréquenter ces espaces en tant que consommateurs. Durant l'antiquité, cette transmission s'opérait non seulement par le biais de la mythologie et de la littérature, mais aussi à travers leurs représentations sur des objets du quotidien, à l'instar des épigrammes, par exemple⁷⁴¹. Notons, toutefois, que selon les sociétés, certains actes sexuels n'étaient pas autorisés, car jugés honteux. Chez les Romains, par exemple, la

740 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation, op. cit.*, pp. 374-375.

741 Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Ed. Payot, 2008, p. 18.

fellation (ainsi que le cunnilingus⁷⁴²) était considérée comme une « *injure suprême*⁷⁴³ » lorsqu'elle était pratiquée par des hétérosexuels, alors qu'au contraire, on n'y voyait aucun mal chez les homosexuels passifs⁷⁴⁴ ; dans ce dernier cas, la technique du corps pour pratiquer la position sexuelle pouvait alors faire l'objet d'une transmission. Plus tard, au XVIIe siècle, notamment sous le règne de Louis XIV, la littérature érotique ne manquait pas, elle-même, de détails dans la description des façons qu'ont les hommes « *de savoir se servir de leur corps*⁷⁴⁵ » pour la réalisation des positions sexuelles, comme l'illustre, par exemple, l'ouvrage *Satyre sotadique de Luisa Sigea de Tolède sur les secrets de l'Amour et de Vénus* de Nicolas Chorier⁷⁴⁶. Dans un dialogue, intitulé *Veneres* — signifiant « *Façon et figures*⁷⁴⁷ » —, l'une des protagonistes enseigne une technique sexuelle du corps à un autre personnage féminin :

*Tu vois, Ottavia, comme je me mets à genoux, les fesses en l'air et abaissant le reste du corps ? Place-toi à la renverse sur mes reins, de sorte que ton dos joigne étroitement mon dos, tes fesses mes fesses. Écarte bien les cuisses et, en appuyant du bout des pieds sur le lit, tâche que je sois moins accablé du poids de ton corps*⁷⁴⁸.

La description très précise de la technique de la position sexuelle (bien que l'on éprouve quelques difficultés à visualiser la position) a un intérêt important en ce que ses détails techniques constituent une véritable transmission écrite d'une technique du corps. Aujourd'hui, la transmission des techniques du corps passe, en partie, par les films pornographiques. Aussi, en s'appropriant parfois les techniques du corps des hardeurs, les spectateurs rendent ces dernières littéralement efficaces d'un point de vue anthropologique. La pornographie, sous cet aspect, ne peut être regardée uniquement comme un objet produit pour se

742 Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Ed. Tallandier, 2016, p. 202.

743 *Ibidem*, p. 201.

744 *Ibid.*, p. 201.

745 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, *op. cit.*, p. 366.

746 Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, *op. cit.*, p. 166.

747 *Ibidem*, p. 190.

748 *Ibid.*, p. 191.

masturber ou pour la décharge d'une tension sexuelle ; elle doit être également appréhendée comme un moyen personnel pour alimenter un savoir technique du corps. Il existe, en effet, de multiples manières d'utiliser son corps pour pratiquer une fellation. Pour autant, cette transmission doit être relativisée non seulement parce que tous les spectateurs n'essaient pas de reproduire les positions sexuelles de la pornographie, et donc la manière de les réaliser, mais encore parce que certaines pratiques sexuelles « [...] *ne sont pas toutes également accessibles ni légitimes aux yeux de tous. Certains groupes adoptent des pratiques nouvelles, d'autres y résistent* ⁷⁴⁹ » ; ajoutons encore que certaines positions sexuelles sont difficilement réalisables, notamment parce qu'elles demanderaient aux spectateurs d'être aussi des gymnastes.

Si la pornographie est actuellement très facile d'accès sur le *Net*, celle-ci ne fait pas, pour autant, l'objet d'une consommation régulière par l'ensemble de ses spectateurs ; il existe en effet plus de spectateurs occasionnels que de spectateurs réguliers, comme l'atteste l'enquête portée par l'*IFOP* le 23 novembre 2012. Selon cette étude, seulement 19 % des individus français visionnant des films pornographiques le font de manière régulière, alors que les spectateurs occasionnels représentent 72 % de la totalité des consommateurs interrogés⁷⁵⁰. De fait, ces chiffres nous laissent penser que la majorité des français ayant répondu à l'enquête accorde à la pornographie un intérêt mineur, et que celle-ci intervient surtout de manière complémentaire dans leur sexualité.

Enfin, la pornographie n'est pas l'unique moyen pour découvrir de nouvelles pratiques ; il existe notamment le *Kâma-Sûtra* (bien plus ancien que le cinéma pornographique) ou encore les nombreux magazines qui promettent de pimenter notre vie sexuelle⁷⁵¹. Depuis quelques années, les éditions *La Musardine* (célèbre librairie érotique de Paris) publient régulièrement, sous la plume

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 274.

⁷⁵⁰ Enquête *IFOP* du 23 novembre 2012 portant sur « Les français, les femmes et les films X », disponible à l'adresse suivante : http://www.ifop.com/media/poll/2057-1-study_file.pdf

⁷⁵¹ Voir sur ce sujet : <http://www.cosmopolitan.fr/love-sexe-45-idees-pimenter-vie-sexuelle-sexualite-imagination-fantasme,2117,1060228.asp> ; http://www.huffingtonpost.fr/2016/08/02/facons-pimenter-vie-sexuelle-marie_n_11292308.html

d'Ovidie, entre autres auteurs, de nombreux guides invitant les lectrices et lecteurs à *Osez tout savoir sur la fellation*, à *Osez la sodomie*, à *Osez la masturbation féminine*, à *Osez 50 scénarios SM*, etc. Autant de « osez » qui appellent les individus à expérimenter de nouvelles pratiques, à construire leur sexualité et à développer leur plaisir sexuel. Par exemple, le volume *Osez la sodomie*, rédigé par Caroline Trinh Thi — ex-hardeuse ayant notamment participé à la réalisation du film *Baise-moi* de Virginie Despentes —, délivre un ensemble de conseils nécessaires à la préparation de cet acte sexuel, comme la décontraction et d'autres préliminaires. Toutes ces instructions sont extrêmement précieuses puisqu'elles fourmillent de techniques pour réaliser des positions sexuelles, plus particulièrement éprouvées par une experte du sexe — elles constituent, sous cet aspect, de véritables savoir-faire techniques du corps, lesquels, par le biais du livre, échafaudent une situation spectaculaire dont la réalité dépend d'un cadre de l'expérience particulier : l'expérience du livre se distingue en effet de l'expérience du film pornographique, et surtout de « *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*⁷⁵² ».



Les situations rituelles

Rappelons-nous que selon Goffman, les individus en situation ajustent leur comportement en fonction d'un cadre particulier de l'expérience. Ainsi, éprouver un film pornographique dans une salle de cinéma ou chez soi ne

752 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Ed. Minerve, 1994.

constitue pas la même expérience ; le spectateur, lui-même, y engage son corps de façon différente. De fait, si nous considérons les différentes interactions avec les chaînes spécialisées ou *Canal +* (*XXL* en 1996 ou *Pink Tv* en 2004), la *VHS* ou les sites pornographiques sur le net, nous devons reconnaître que ces cadres génèrent une expérience sensiblement différente que celle que propose le contexte singulier offert par une salle de cinéma ; la réussite des chaînes spécialisées ainsi que celle de *Canal +* dans les années 1990, et surtout de l'Internet, s'explique, comme nous l'avons déjà souligné, avant tout parce que l'expérience est plus efficace pour le spectateur dans l'espace privé. Cela nous pouvons le démontrer en comparant l'expérience pornographique actuelle, c'est-à-dire intime, eu égard à celle qui avait lieu dans les salles de cinéma (publiques) dans les années 1970-80.

Nous pouvons aisément imaginer combien une salle de cinéma publique, à l'inverse d'une salle « spécialisée », pouvait être inconfortable tant l'excitation que provoque le film pornographique tend à générer de la pudeur et de la gêne. La salle de cinéma suppose, en effet, la présence de plusieurs spectateurs, alors que l'espace domestique sous-tend la possibilité d'une expérience pornographique en solitaire. Sous cet aspect, le spectacle dans un espace domestique ou dans une salle de cinéma correspondent à deux cadres de l'expérience distincts qui engagent différemment le corps du spectateur à l'égard d'autrui. Le premier offre de l'intimité alors que le second génère de la promiscuité.

Dans son ouvrage *Screening sex* Linda Williams affirme que la consommation des films sur Internet n'est pas tout à fait privée. Selon l'auteur, les spectateurs, en se connectant aux sites X, sont unis dans le temps⁷⁵³. Mais, l'efficacité de l'expérience pornographique, d'un point de vue anthropologique, ne peut se soustraire à la réalité de ce qui se passe, au sens phénoménologique, dans la situation. En tenant compte uniquement du temps durant lequel les spectateurs sont reliés, Linda Williams omet de prendre en compte l'espace intime que le spectateur organise pour faire l'expérience du film. En effet, ce qui

753 Linda Williams, *Screening sex*, trad. Raphaël Nieuwjaer, Paris, Ed. Capricci, 2014, p. 215.

rend possible son expérience dépend uniquement de l'intimité physique qui englobe le spectateur dans l'espace domestique. Si l'individu en train de se masturber pense aux autres spectateurs connectés, cela signifie qu'il détourne son attention du spectacle, qu'il n'est plus sensible à ce qui se passe à l'écran — sa participation mentale est donc suspendue. Du reste, comment imaginer que le spectateur songe, durant son expérience pornographique, à d'autres individus connectés, lesquels, de surcroît, lui sont totalement étranger et invisible ? Inscrit dans cette situation, le spectateur a conscience du fait qu'il est excité ou se masturbe ; la présence d'un autre individu, qu'il soit inconnu ou non, aurait pour résultat de provoquer une gêne. N'oublions pas, toutefois, qu'il existe des couples pour lesquels l'acte sexuel se déroule dans le noir, et que certains individus cachent leur expérience de spectateur de films pornographiques à leur partenaire⁷⁵⁴ ; dans le premier cas, c'est la pudeur qui exerce une contrainte sur les personnes, et dans le second, c'est le plaisir coupable. Là où nous rejoignons la remarque de L. Williams, c'est sur le fait que le sentiment d'être en « contact » peut contribuer à l'expression de la honte ou de la culpabilité. Quant à la pudeur du spectateur de film pornographique, si ce dernier se trouve à l'abri des regards, il peut dès lors se masturber ; au départ, le sentiment de pudeur est bien présent, mais en créant les conditions nécessaires pour se masturber le spectateur va atténuer ce sentiment, notamment en baissant les rideaux, par exemple. Ainsi de la même manière que Jacques Derrida le notait au sujet de la gêne qu'il peut ressentir en se trouvant *A poil devant un chat* :

*Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis – et que je suis au moment où surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne.*⁷⁵⁵

Ce n'est donc pas seulement dans le regard de l'autre qu'on lit la pudeur, mais aussi dans le regard humain de l'autre. Donc, si j'éprouve de la honte nu face à un chat, c'est que le chat est quelque part un humain ou bien (et cela n'est pas contradictoire) le chat nous révèle à notre propre conscience. Le regard de l'autre

754 Voir le portrait n° 6 en annexe 8, page 442 de notre thèse.

755 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Ed. Galilée, 2006, pp. 18-28.

humain c'est aussi le regard de soi sur soi-même. Ainsi, la non humanité de l'animale révèle par sa seule présence l'humanité de Derrida. Ce qui provoque le sentiment de gêne, c'est donc la possible présence d'un regard porté sur nous et le regard du spectateur porté sur lui-même, précisément parce qu'il se masturbe, qu'il regarde un film pornographique et qu'il se « voit ». Comme le souligne également Michel Foucault, c'est dans le regard qu'on peut lire la pudeur⁷⁵⁶ ; ce regard c'est tout à la fois le nôtre et celui de l'autre.

Dans une salle traditionnelle de cinéma, le plaisir sexuel est tributaire d'un ensemble de conditions. L'obscurité de la salle crée une forme d'intimité ; on se souvient en particulier de la scène dans *La chatte à deux têtes* de Jacques Nolot, dans laquelle la lumière survient au moment où les personnages présents dans la salle sont en train de se masturber, obligeant chacun à rapidement cacher son sexe, et pour certains leur visage. De plus, nous savons que lorsque les individus vont au cinéma, chacun cherche systématiquement à conserver son espace intime ; c'est pourquoi dans ce type de situation les spectateurs auront tendance à s'écarter les uns des autres, à laisser une place libre, voire plusieurs, entre eux afin de ne pas se gêner mutuellement⁷⁵⁷ ; ce comportement dans une salle dédiée à la pornographie est amplifié. Il s'agit, ici, de l'une des raisons (en plus de la « gratuité » des sites x et de l'absence de déplacement que suppose une salle de cinéma) qui expliquent le mieux la disparition des salles spécialisées : le spectateur recherche toujours un certain confort⁷⁵⁸, qu'hélas la salle de cinéma, du fait de la présence d'autres spectateurs et du sentiment de pudeur qu'ils ont intériorisé, ne peut complètement satisfaire.

Enfin, à l'inverse de l'espace privé, la salle de cinéma suppose un déplacement de la part du spectateur pour s'y rendre. Cette situation rituelle

756 Michel Foucault précise cet aspect particulier qui conditionne la bonne éducation dans la Grèce antique : dans la pudeur on pouvait y reconnaître une forme de déshonneur, notamment la honte. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Ed. Gallimard, Paris, 1984, p. 269.

757 On retrouve ce comportement dans les escalators ; les individus laissent toujours une marche entre eux afin de conserver une distance.

758 Voir sur cette question, Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op cit., p 192.

particulière nécessité de la part du spectateur de faire un effort psychologique et physique pour entrer dans cet espace : cela peut être, par exemple, un sentiment de peur d'être vu en entrant dans la salle — nous avons tous à l'esprit cette image de l'individu qui se cache sous son imperméable et son chapeau pour ne pas être remarqué par une personne qu'il connaît alors qu'il va voir un film pornographique.

Lorsque la chaîne *canal +*, en 1991, introduit dans sa programmation le fameux *Journal du Hard*, celle-ci établit un rendez-vous tous les premiers samedis du mois à minuit entre le spectateur et la pornographie. Lors de cet événement, il s'agit tout à la fois de faire un point sur les réalisations du cinéma pornographique, de présenter des interviews avec des acteurs et des reportages sur des scènes de tournages (etc.), puis, en dernier lieu, de visionner un film. Impliquant une certaine conduite éthique, notamment à l'égard de la jeunesse — à minuit les enfants sont normalement dans les bras de Morphée —, cette situation est aussi, comme toute expérience spectaculaire, le moment, comme le précise Jean-Marc Leveratto, « [...] de la mise en œuvre d'un "art de se servir de son corps" et du corps d'autrui sous la triple dimension de l'action physique [...] »⁷⁵⁹ » des comédiens et, éventuellement, d'un autre spectateur avec lequel on « partage ce plaisir »⁷⁶⁰ — en couple ou entre amis, par exemple.

Le rituel proposé par la chaîne de télévision dépend d'une programmation et d'un animateur qui assure l'interface, et est, sous cet aspect, très différent du rituel offert par l'outil internet. Si cette technologie n'opère aucune médiation — au sens d'une action pédagogique —, pour autant elle permet un renouvellement plus fréquent de l'expérience, puisque c'est le spectateur lui-même qui choisit librement le moment durant lequel il souhaite la réaliser : le matin avant d'aller travailler, le soir avant d'aller se coucher, etc. De plus, dans le cadre d'une programmation, l'expérience est assujettie à une attente, alors qu'avec l'internet le spectateur peut assouvir son désir d'excitation dans l'immédiateté, à partir du moment où il est libéré des contraintes et des

759 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op. cit., p. 56.

760 *Ibidem*, p. 56.

conventions sociales. L'attente que sous-tend la programmation télévisuelle est un facteur qui détermine une forme de qualité de l'expérience ; en effet, l'on peut tout à fait admettre que la situation qui implique un certain laps de temps (mensuel) entre deux films, à l'inverse des larges possibilités offertes par le net, constitue une source de désir augmenté pour celui ou celle qui en fait l'expérience. Nous pouvons en effet affirmer que l'excitation est plus intense lorsque le désir s'articule avec l'attente. Il ne s'agit pas, ici, de dire que le spectateur développe une obsession, d'autant que l'attente ne relève pas de son propre fait, mais du programme de la chaîne, qu'il ne peut, par définition, maîtriser — sauf, bien entendu, s'il décide de ne pas s'engager dans l'expérience. En outre, avec la programmation, l'expérience, du fait de sa non-quotidienneté, n'est pas aussi banale, pour celui qui l'éprouve, qu'avec un usage régulier à partir de l'internet. Voir un film par mois sur Canal+ nécessite une organisation rituelle plus élaborée. Il faut notamment se rendre disponible selon un horaire déterminé par autrui, faire en sorte de pouvoir se retrouver seul à cet horaire — ce qui n'est pas chose facile si l'on est en couple et, par surcroît, parent (bien que les enfants sont normalement couchés à cette heure). Bref, un programme de télévision est un événement qui conduit le spectateur à organiser son expérience selon des conditions plus exigeantes. À l'inverse, visionner un film pornographique sur internet ne constitue pas un événement exceptionnel en soi pour le spectateur régulier, bien que la situation nécessite également toute une démarche d'organisation intime, psychologique et confortable de l'espace : baisser les rideaux, être confortablement assis, placer son ordinateur de telle manière que l'on puisse se masturber d'une main et de l'autre avoir un accès facile au clavier ou à la souris, etc. La démarche est, ici, quasi similaire pour le spectateur qui recherche essentiellement une stimulation sexuelle. Cette situation qui se caractérise par une régularité n'est pas un événement, au sens d'une situation exceptionnelle, parce qu'on peut décider le moment durant lequel on souhaite éprouver le spectacle du sexe. À l'inverse, pour un spectateur occasionnel l'expérience constituera toujours un événement.

Enfin, dans le cadre d'une programmation TV (*Canal+*), le choix du film est imposé au spectateur. De fait, les images de corps peuvent ne pas toujours correspondre à sa sensibilité. Sur les sites internet, le spectateur est souvent

obligé de faire défiler les vidéos, du fait de leur qualité inégale, jusqu'à ce qu'il trouve un contenu qui l'excite. Mais le choix étant extrêmement large dans ce cadre d'expérience (différent d'une programmation TV), le spectateur aura toujours l'occasion de trouver ce qu'il désire. L'Internet marque, sous cet aspect, une évolution majeure dans la consommation du film pornographique, puisqu'il permet de répondre de manière plus efficace à la demande du spectateur.

L'invention du magnétoscope avait déjà modifié l'expérience du film pornographique, en permettant notamment au spectateur, par le biais de la télécommande, de contrôler le film, en rejouant les scènes, en avançant les images, etc.⁷⁶¹ Mais les nouvelles technologies, quant à elles, ont accentué cette possibilité d'agir directement sur l'objet spectaculaire ; aujourd'hui, le spectateur peut, en effet, à l'aide d'une souris ou d'un PAD accéder plus rapidement à « la scène » qui l'intéresse. En plaçant le curseur sur l'icône d'une vidéo, il peut même visionner en mode « accéléré » son contenu et ainsi décider ou non de la regarder.

En consommant des films pornographiques par le biais de la télévision, de l'ordinateur ou du téléphone portable, le spectateur a développé des « techniques de repos actif » que Marcel Mauss qualifie de « jeux du corps » : masturbation, attention, toucher, etc. Dans ces cas, le spectateur utilise son corps pour se procurer du plaisir : se masturber en visionnant un film pornographique peut en effet se faire de manière assise, couchée, debout, avec son téléphone ou la télécommande dans une main, son ordinateur à côté de soi, etc. Le spectacle permet, en ce sens, au spectateur de se fabriquer, avec l'outil technique, des « *manières de savoir se servir de son corps* » : jouant avec son corps, par interaction avec les scènes de sexe, le spectateur est alors amené à contrôler ses gestes, son excitation, sa jouissance. Il acquiert un savoir corporel et technique qui est indissociable du plaisir sexuel qu'il retire du spectacle. Son corps est, sous cet aspect, un véritable instrument de mesure de la qualité des films. Comme le précise Jean-Marc Leveratto :

761 Sur cette question, voir Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 143.

*L'application du texte de Marcel Mauss à l'expérience cinématographique permet [...] de mieux comprendre l'usage du corps comme instrument de mesure technique [...] de la qualité cinématographique.*⁷⁶²

Cependant, si les représentations pornographiques se présentent comme des objets destinés à susciter l'excitation de leur public, il serait toutefois bien réducteur de penser que seule la présence de corps nus en situation sexuelle permet l'excitation⁷⁶³. Il y a une qualité technique dans le contenu pornographique que le spectateur validera en le visionnant. De même qu'un ouvrage libidineux manifestera sa qualité pornographique par une structure narrative réussie⁷⁶⁴, l'image animée doit posséder des qualités pour stimuler son public. De fait, si une vidéo est filmée avec médiocrité, la présence du sexe ne pourra se satisfaire à elle-même et le spectateur peu convaincu ne poursuivra pas sa « lecture » et passera à un autre contenu. L'utilisateur opère alors un véritable jugement technique et sensible sur ce qui lui ait donné à voir.

Par ailleurs, Thierry Hocquet, dans son article *D'après Baudrillard : la fugitive séduction pornographique*, évoque le besoin qu'à la pornographie « de produire le sentiment d'immédiateté : tout ce qui rappelle son artificialité l'a fait échouer dans son projet éjaculatoire et masturbatoire⁷⁶⁵ ». Une scène pourrait, en effet, produire le rire⁷⁶⁶ au lieu de l'excitation. Le cas du trucage, par exemple, dans la catégorie « monster cock » ; dans cette catégorie, il s'agit de montrer des scènes d'actes sexuels utilisant des godemichés « monstrueux », mesurant plus de trente centimètres. Aussi, le fait, pour le spectateur, de voir le

762 Jean-Marc Leveratto, « Les techniques du corps et le cinéma. », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008, disponible à l'adresse suivantes : <http://journals.openedition.org/leportique/793>, consulté le 12/10/2016.

763 Sur ce sujet voir : Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, op. cit., p. 33.

764 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, op. cit., p.94.

765 Thierry Hocquet, « D'après Baudrillard : la fugitive séduction pornographique », *Rue Descartes* 2013/3 (n° 79), p. 4-15.

766 Nous pensons encore au célèbre film de Claude Mulot « Le sexe qui parle », lequel, par ailleurs, ne manque pas de rappeler l'œuvre « Les bijoux indiscrets » de Denis Diderot ; sur le site Allociné, un spectateur explique notamment qu'il s'agit d'« Un film complètement déjanté, et plutôt rigolo (...) » ; <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-208716/critiques/spectateurs/>, url consultée le 12/08/2017.

trucage de manière flagrante pourrait contrarier son excitation — de même, par ailleurs, si la pénétration n'est pas correctement visible. Dans ce dernier cas, le spectateur évalue la maîtrise des techniques du corps des hardeuses-eurs. C'est pourquoi, comme le précise Richard Dyer, « *Aucun autre genre ne peut être aussi effroyablement frustrant quand il échoue [...], ni aussi fidèle à sa promesse singulière quand il réussit* »⁷⁶⁷.

Bien que l'expérience pornographique soit essentiellement domestique (n'oublions pas qu'il existe encore des cabines dans les *sex-shops*) et solitaire, cette situation de consommation du film pornographique n'empêche pas pour autant de la part du spectateur, une conduite éthique et, plus particulièrement, un souci de soi et de l'autre, notamment à l'égard des acteurs et actrices.

La réflexivité du spectateur

Le spectacle pornographique n'est pas qu'un cadre technique, mais est aussi un cadre social. De ce point de vue, Jean-Marc Leveratto souligne l'importance, dans l'analyse du cadre de l'expérience que constitue un spectacle, d'effectuer un va-et-vient entre le « cadre technique » et le « cadre social »⁷⁶⁸. La pornographie est une situation sociale qui lie dans le temps du spectacle les hardeuses-eurs et le spectateur — ce dernier a donc une responsabilité morale du seul fait de sa participation.

Aussi, le spectateur, bien qu'étant plus attentif aux corps qui reflètent davantage son apparence, notamment par la recherche et l'intérêt qu'il manifeste de plus en plus à l'égard de la pornographie amateur⁷⁶⁹, traduit, néanmoins, par son plaisir coupable, honteux, à l'égard de son expérience, une véritable inscription dans le processus de civilisation. En effet, si la feinte du sexe dans

⁷⁶⁷ Richard Dyer, *Idol Thoughts*, p. 49, cité par Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, op. cit., p. 198.

⁷⁶⁸ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op. cit., p. 34.

⁷⁶⁹ Enquête *IFOP* sur la consommation de films X sur internet, « les pratiques et les usages des français en matière de pornographie », 2014, disponible à l'adresse suivante : http://www.ifop.com/media/poll/2603-1-study_file.pdf

un film classique rend acceptable le plaisir du spectateur et neutralise l'effet mimétique, à l'inverse, c'est la réalité du rapport sexuel qui provoque la culpabilité du spectateur de pornographie. Ainsi, à l'instar du spectacle de la mort :

*L'émotion réelle que nous procure cette représentation, si elle est réussie techniquement, est acceptable socialement non seulement parce que la mort ne se produit pas réellement, mais parce que cette représentation cherche à stimuler notre sens de la justice, plutôt que de satisfaire notre agressivité.*⁷⁷⁰

Dans *Sexe et Pouvoir à Rome* Paul Veyne consacre tout un chapitre autour du spectacle de la mort que représente plus particulièrement le combat des gladiateurs. L'auteur explique notamment que :

*[...] L'art populaire produisait en masse des poteries, des lampes et des « objets d'art » qui popularisaient ces épisodes dans toutes les chaumières. Mais enfin, qu'en pensaient tous ces gens-là ? Qu'est-ce qui se passait dans leur tête ? Il me faut ici, au nom de mon ami Georges Ville⁷⁷¹, demander au lecteur un petit effort de transposition : pour comprendre leur attitude devant les gladiateurs, nous n'avons qu'à penser à la nôtre devant le cinéma pornographique ; cela nous attire et nous glace à la fois. Le spectacle du meurtre et des cadavres attirait les Romains, comme il nous attirerait nous-mêmes, mais en même temps les horrifiait ; non pas pour des raisons charitables et altruistes (nous avons tous assez de force pour supporter la souffrance d'autrui), mais parce qu'ils avaient magiquement peur pour eux-mêmes : le sang des autres ne les gênait pas plus que nous, mais la présence du meurtre sur la place publique les glaçait.*⁷⁷²

770 Jean-Marc Leveratto, *op. cit.*, p. 95.

771 Georges Ville s'est tué dans un accident de voiture alors qu'il achevait une excellente thèse sur les gladiateurs.

772 Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, *op. cit.*, pp. 135-136.

Aussi, l'un des aspects les plus importants rappelés par l'historien est que, contrairement à l'idée communément admise, les gladiateurs étaient en fait des volontaires qui se recrutaient dans toutes les strates de la société (y compris au sein de l'aristocratie romaine même si dans ce cas il s'agissait d'exceptions) ; les gladiateurs n'étaient pas des esclaves obligés de se battre contre leur volonté. Les gladiateurs avaient à Rome autant de considération que les hardeurs dans nos sociétés : « *c'étaient des sortes de skinheads !* »⁷⁷³ ; ce qui, selon l'auteur, n'empêchait pas, pour autant, les individus de participer au spectacle :

*On admire les gladiateurs, mais il est de mauvais ton de les fréquenter : « le gladiateur et la courtisane » formaient un couple de mots consacré, ainsi que « le maquereau et le lanista », c'est-à-dire l'imprésario de gladiateurs. Tout le monde allait voir les gladiateurs à l'amphithéâtre : en revanche, pour parler d'un pilier de mauvais lieux, on disait qu'il courait « les bordels et les cantonnements de gladiateurs », lupanaria et ludos. Quant à l'attitude puritaine, qui hait la gladiature au lieu de plaindre les gladiateurs, c'est celle des philosophes et ce sera celle des chrétiens comme tels ; ils n'iront pas au-delà. Personne, dans l'Antiquité, n'a vu dans la gladiature une monstruosité barbare : on l'a regardée seulement comme un danger moral pour les spectateurs eux-mêmes. Encore y avait-il, pensait-on, un danger plus grave, à savoir le théâtre avec les comédies parfois un peu légères qui s'y jouaient (et qui, précisons-le, nous paraîtraient bien anodines : l'orgie latine et les Romains de la décadence sont des légendes).*⁷⁷⁴

Ainsi, bien que cet objet spectaculaire connaissait un grand succès, il était « *de mauvais ton de fréquenter* » les gladiateurs. Cette affirmation peut être rapprochée, aujourd'hui, du spectacle pornographique, puisqu'en effet des millions d'individus en consomment, et qu'à l'instar du spectacle de gladiateurs, il est de mauvais goût de fréquenter les hardeurs, autrement dit de visionner les films pornographiques. Toutefois, comme Paul Veyne, évitons les

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 150.

⁷⁷⁴ Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, *op. cit.*, p. 139.

anachronismes :

*Prenons-y garde : n'interprétons pas à la lumière de notre propre humanitarisme certaines pages où des philosophes antiques semblent faussement donner la parole à la protestation de la conscience humaine. Quand des penseurs romains et grecs disent que les combats de gladiateurs sont un spectacle cruel, ils entendent par-là que ce spectacle est dangereux : il enseigne la cruauté aux spectateurs, il donne l'exemple du meurtre en pleine paix civique ; ils en parlent donc exactement comme lorsque nous-mêmes nous craignons que les scènes de violence à la télévision ne fassent monter le taux de criminalité.*⁷⁷⁵

De fait, le spectacle du sexe, à l'exemple du spectacle de la mort, produit lui aussi un plaisir coupable. L'homme qui joue en observant les autres jouer avec le sexe ne peut ainsi échapper à l'acceptabilité morale du plaisir qu'il fabrique et qu'il reçoit — et ce, quand bien même l'expérience pornographique se déroule au sein de l'espace privé. C'est pourquoi, à l'instar de l'espace artistique contemporain qui, comme l'affirme J.M Leveratto, « [...] favorise l'acceptation, dans le contexte de l'exposition artistique, d'actes inacceptables dans d'autres circonstances du fait de leur caractère irrespectueux pour les personnes, pornographiques, agressifs, violents, voire barbares [...] »⁷⁷⁶, le cadre privé de l'expérience pornographique ne supprime pas pour autant le caractère réellement critiquable du spectacle. Par exemple, dans la pornographie les actes sexuels (pénétration, fellation, etc.) doivent être rendus ultra-visibles pour le spectateur qui les visionne. Sous cet aspect, on peut tout à fait admettre la critique qui est faite de l'utilisation « *ustensilitaire* » des corps, puisqu'en effet, la matérialité de ces derniers est rendue trop intense par la caméra, notamment par un emploi excessif du gros plan.

Pour autant, bien qu'ils soient entièrement observables, les corps ne peuvent être appréhendés uniquement comme des objets techniques et analysés du seul

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁷⁷⁶ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op. cit., p. 93.

point de vue de la technique cinématographique. Ce serait, en effet, oublier que le spectateur s'engage dans le spectacle, en se rendant sensible mentalement et physiquement à ce qui se passe à l'écran. Le spectateur n'est pas inerte, mais effectue un véritable jugement. Comme l'écrit Jacques Rancière :

*Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux.*⁷⁷⁷

Ainsi, à l'instar de l'émotion que joue une actrice dans un film classique, et à laquelle le spectateur se rend sensible, celui-ci peut également, par empathie, ressentir la souffrance réelle des actrices de films pornographiques. Cela, bien entendu, dépend de la capacité du spectateur « à évaluer la normalité de sa conduite [...] »⁷⁷⁸ dans le spectacle. Mais, le spectateur a acquis, par le biais de l'école et du cinéma, une éducation : celle-ci est un bon moyen pour lui d'être plus critique sur sa sensibilité personnelle, et par ricochet, sur les objets qu'il visionne. De plus, comme nous l'avons déjà expliqué, le spectateur a intériorisé des normes de conduites, lesquelles lui confèrent une aptitude à contrôler moralement le spectacle.

Notons, toutefois, que des spectateurs peuvent tout à fait, bien qu'ils dénoncent l'action mise en scène, visionner un film par curiosité : le désir, dans ce cas, est déterminé par une volonté d'en savoir davantage sur ce que recèle l'objet insolite : un spectacle peut nous attirer et nous choquer à la fois ⁷⁷⁹. À l'inverse, d'autres spectateurs qui auront développé un goût pour cette particularité consommeront l'objet sans pour autant annihiler leur culpabilité ; la vision de l'objet demeurant, même dans ce cas, inavouable. Comme le souligne très justement Virginie Despentes, peu d'individus ont envie de parler, en public, de ce qui les fait grimper au rideau dans le privé, car « l'image que ça donne de

⁷⁷⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Ed. La Fabrique, 2008, p. 19.

⁷⁷⁸ Jean-Marc Leveratto, *op.cit.*, p. 78.

⁷⁷⁹ Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, *op.cit.*, p. 135. Cette situation est décrite dans le portrait du spectateur n°8 ; voir annexe 8, pp. 443-445.

[nous] *est incompatible avec [notre] identité sociale quotidienne*⁷⁸⁰ ».

Les spectateurs ne forment pas, en soi, un ensemble homogène qui permettrait de généraliser un comportement, une attirance, une sensibilité. Nous ne sommes pas à l'intérieur des têtes pour savoir ce que chacun ressent, aime, exècre — surtout en matière de contenu pornographique. Néanmoins, comme l'affirme Jean-Marc Leveratto, « [...] *le rapport social qui s'établit entre le corps [...]* » des hardeuses/hardeurs « *et celui du spectateur conditionne [...]* l'acceptabilité technique du spectacle en garantissant [...] » sa qualité. Autrement dit, si le spectateur est en désaccord avec ce qui lui est donné à voir, son interaction sera suspendue, voire annulée, car il aura considéré comme inacceptable le spectacle, invalidant ainsi sa qualité. Le respect des personnes constitue, *de facto*, une « [...] *limite au plaisir [...]*⁷⁸¹ » sexuel initié par la pornographie. Mais ce respect commence par le respect de soi : ne pas regarder un spectacle pornographique — car cela ne se fait pas d'être voyeur, de regarder des gens nus ou faisant l'amour — est déjà un refus moral pour les autres et donc pour soi, puisque la reconnaissance de l'autre est la reconnaissance de sa propre humanité, de sa propre dignité. Kant lui-même disait : « *Agis de telle sorte que la maxime de ton action puisse être érigée par ta volonté en une loi universelle* » ; autrement dit, l'évaluation morale de notre action passe nécessairement par le fait de se placer dans la position de l'autre.

Le spectateur mesure donc son engagement dans le spectacle en exerçant un contrôle sur lui-même, et plus particulièrement « *sur la signification éthique de sa présence*⁷⁸² » quant à l'objet spectaculaire qu'il visionne ; il n'est donc pas dépourvu de réflexivité, mais est tout à fait en mesure d'analyser sa propre conduite, et ainsi agir et dans la qualité de son expérience et dans celle de l'objet lui-même. À ce titre, Jean-Marc Leveratto nous dit que :

780 Virginie Despentès, *King Kong Théorie*, op. cit., p. 92.

781 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture*, op. cit., p.98

782 *Ibidem*, p. 79.

*La réflexivité du spectateur conditionne, donc, la réussite de la transmission de l'émotion par l'intermédiaire de l'objet spectaculaire en même temps qu'elle garantit la valeur collective de ce qui se passe. Elle sert, en effet, à évaluer, dans le temps du spectacle, l'acceptabilité éthique de l'émotion partagée et de l'efficacité technique du partage de l'émotion*⁷⁸³.

Bien que l'échange sur « le dernier film pornographique » fasse rarement l'objet d'une conversation, l'opinion publique, quant à elle, qui ne peut accepter éthiquement, par exemple, la domination des femmes dans les productions pornographiques ou l'absence du port de préservatif⁷⁸⁴ sont de bons indicateurs moraux mis à la disposition du spectateur pour désapprouver le spectacle. C'est parce que ce sentiment est partagé collectivement, à l'instar des récentes images véhiculant dans les médias sur les pratiques inhumaines d'abattage des animaux⁷⁸⁵, qu'il constitue une valeur à suivre. Ainsi, en ne participant pas physiquement au spectacle, le corps du spectateur, comme instrument de mesure, s'oppose à ce spectacle. Le refus de l'expérience est alors « [...] *l'occasion d'éprouver l'existence d'une commune sensibilité* [...]»⁷⁸⁶, non pas seulement par rapport à l'objet spectaculaire et les acteurs, mais encore vis-à-vis d'autres spectateurs qui partagent, même à distance les uns des autres, ce déplaisir⁷⁸⁷. Cet esprit critique envers le spectacle du sexe est un pouvoir dont disposent les spectateurs afin d'ajuster leur conduite éthique à la jouissance de l'objet spectaculaire⁷⁸⁸; il n'est pas, en effet, de plaisir qui ne soit subordonné aux conditions morales de son expérience. C'est pourquoi, quel que soit le spectacle, le jugement du spectateur articule toujours, « [...] *par l'intermédiaire du corps,*

783 *Ibid.*, p.77.

784 Cette pratique est largement critiquée en dehors et dans le milieu pornographique compte tenu du risque de transmission du sida. Sur les sites, cette catégorie est identifiée sous l'appellation *Bareback*.

785 Ces images ont suscité une prise de conscience par les pouvoirs publics qui ont généré des règles plus strictes en matière d'abattage d'animaux, notamment en termes de dignité.

786 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture, op. cit.*, p.77.

787 Cette situation est décrite dans le portrait n° 4 en annexe 8, pp. 440-441.

788 Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie de la culture, op. cit.*, p. 89.

une sensibilité esthétique, un jugement éthique et un savoir technique »⁷⁸⁹.

3.2. Le plaisir esthétique

La représentation explicite du sexe à l'écran : une attraction pour le spectateur ?

Compte tenu du sujet qui est le nôtre, la première question que nous nous posons est celle de la motivation des spectateurs de voir les films de notre corpus, au-delà de l'amour pour le cinéma qui génère un désir et un plaisir de voir les films. Les motivations du spectateur seront étudiées à l'aune du genre du film, des réalisateurs et de leur filmographie, des acteurs et de la publicité qui est faite autour du film (bande-annonce, presse, festivals, etc.). Il est tout à fait légitime de se poser la question de savoir si le sexe constitue un élément d'attractivité, et encore de s'interroger sur la manière dont ces scènes de sexe sont perçues par les spectateurs à travers leur jugement artistique, c'est-à-dire l'attention que ces derniers portent sur ces scènes en particulier. Sous cet aspect, les éléments précédemment cités seront sollicités comme autant d'informations laissées à la disposition du spectateur, lui permettant ainsi d'identifier la présence du sexe, et, *in fine*, provoquer une attraction chez lui. L'on peut tout à fait admettre que si des spectateurs développent un goût pour la comédie, d'autres peuvent apprécier de voir des films dans lesquels il y a des scènes explicites de sexe ; c'est en effet déjà le cas pour ce qui concerne la pornographie *stricto sensu*. Le spectacle du sexe peut, parce qu'il possède une valeur artistique, constituer un moyen pour le spectateur d'éprouver l'expérience du sexe à l'écran sans pour autant développer, à l'inverse de l'expérience du film pornographique traditionnel, un plaisir coupable. Il ne s'agit pas ici de considérer le spectateur comme un « obsédé » sexuel, mais bien d'appréhender ses motivations ; d'autant que l'on peut tout à fait reconnaître une qualité à ces objets spectaculaires. Comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de notre thèse, l'excitation sexuelle est, dans ce cas, un véritable instrument de mesure de la qualité du spectacle.

789 *Ibidem*, p. 96.

L'attention portée, par les spectateurs, au réalisateur, aux acteurs, la communication ou le genre dans leurs commentaires témoignent nécessairement d'une connaissance *a priori* — autrement dit, si les spectateurs mentionnent ces éléments, nous pouvons affirmer que ces derniers ne les ont pas découverts durant le film, mais avant. Par exemple, si un spectateur cite la filmographie d'un auteur, en établissant notamment des connexions entre plusieurs films, cela suppose qu'il aura vu les films au préalable. De fait, l'ensemble de ces éléments constitue véritablement une information disponible pour les spectateurs.

Le genre du film permet, selon Emmanuel Ethis, de « *communiquer le ton et la couleur de ce à quoi il [le spectateur] risque d'avoir affaire en "entrant" dans le film*⁷⁹⁰ », mais ne détermine pas la manière dont le spectateur va l'appréhender après coup, notamment lors du partage de l'expérience ; celui-ci pouvant en effet parler du film selon plusieurs genres, parfois plus ou moins éloignés du classement qu'opèrent les sites de ressources cinématographiques (*Allociné*, etc.). C'est notamment ce qu'explique Ethis lorsqu'il distingue les genres « *dont on parle* » des genres « *que l'on perçoit*⁷⁹¹ » ; dans le second cas, les genres sont évoqués lors du rituel de communication, notamment lorsque le spectateur dépose un commentaire sur un site ou dans le cadre d'une conversation, alors que les premiers se manifestent essentiellement avant le film. Dans ce dernier cas, le genre est un élément d'information à destination du spectateur, et donc susceptible de susciter l'intérêt de ce dernier pour visionner le film, notamment s'il a développé un goût, par exemple, pour l'horreur ou le drame.

790 Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Ed. Armand Colin, 2014, p. 73.

791 Emmanuel Ethis, *Le spectateur du temps : pour une sociologie de la réception*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2006, p. 164.

Les films et leurs genres (éléments *Allociné*)

Genres	Nombre de films correspondant au (x) genre (s)	Films
Drame, comédie dramatique	19	<i>La vie de Jésus, L'humanité, Romance, Pola X, Le pornographe, Irréversible, Anatomie de l'enfer, Ken Park, Brown Bunny, Shortbus, Enter the void, Antichrist, Q, La vie d'Adèle, L'inconnu du lac, The Smell of Us, Nymphomaniac 1 et 2, Love</i>
Érotique	9	<i>Romance, Baise-moi, Anatomie de l'enfer, Ken Park, Shortbus, Q, Nymphomaniac 1 et 2, Love</i>
Thriller, policier	4	<i>Baise-moi, Irréversible, Antichrist, L'inconnu du Lac</i>
Comédie, romance	5	<i>Shortbus, Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui, La vie d'Adèle</i>
Fantastique	1	<i>Enter the void</i>

Notre étude révèle que le genre du film, tel qu'il est identifié par le site *Allociné*, est peu discuté dans les commentaires (seules 491 mentions aux genres (et discussion sur les genres) des films apparaissent parmi les 6010 commentaires) ; ces derniers portent essentiellement autour du contenu du film, son histoire, la mise en scène du sexe, l'aspect éthique du film et aussi la manière dont ce dernier agit sur lui (émotions) — faisant donc véritablement l'objet d'une interprétation plus large par le spectateur que le genre auquel le film est identifié. Cette faible évocation au genre du film traduit bien l'idée selon laquelle les spectateurs ne tiennent pas compte du genre tel qu'il est identifié par *Allociné* pour évaluer les films. Néanmoins, cela serait sans doute bien différent si les films appartenaient, par exemple, au genre de l'horreur — dans ce cas, la réussite du film se traduit essentiellement par sa capacité à produire de la peur chez le spectateur, autrement dit la réaction du spectateur au cours de l'expérience. Si le film fait peur, dans ce cas, le spectateur évaluera la qualité du film, entre autres, par rapport au niveau de peur ressenti. Cette dernière est indissociable du contenu lui-même du film, et donc de ses qualités inhérentes, notamment en matière de savoir-faire technique (trucage, aspect très réaliste, etc.). Il en va de même avec l'excitation ; cette réaction psychosomatique est indépendante du

contenu du film, et surtout de la qualité de ce dernier, laquelle, comme nous l'avons souligné dans la seconde partie de notre thèse, ne provoque aucune culpabilité du fait même que le film possède une valeur artistique. Précisons que dans le terme « qualité », l'on distingue à la fois la caractéristique et la valeur. La première suscite plus facilement l'accord. On identifie par exemple très facilement un film à son genre d'appartenance (sa caractéristique). Bref, on identifie le genre, mais on évalue le film, et on l'évalue au coup par coup.

Les genres de notre corpus se combinent les uns avec les autres : les genres « érotique », « policier » ou « fantastique » venant le plus souvent compléter le volet dramatique. Par exemple, dans le film *Love* le sexe, considéré comme un élément faisant partie intégrante du quotidien du couple, ponctue la trame du film, mais ne constitue pas le sujet en soi, puisque ce dernier est celui précisément de l'amour. Le drame étant l'histoire que vit le couple : la tromperie, puis la violence et enfin la rupture.

Genres	Nombre de films par genre	Nombre d'entrées par rapport au genre	Part des entrées par genre	Nombre de fois où le genre est discuté dans les commentaires
Drame	19	2 699 472	51%	144
Érotique	9	1 354 533	26%	117
Thriller, policier	4	912 255	17%	98
Comédie, romance	5	226 946	4%	99
Fantastique	1	51126	1%	33
total	-	5 244 332	100%	491

Rappelons-nous que sur les vingt et un films de notre corpus seuls neuf films sont identifiés par *Allociné* comme appartenant au genre érotique. Aussi, en rapportant le nombre d'entrées réalisées par chaque film aux différents genres identifiés par le site, il appert que les films dramatiques (dix-neuf films) comptabilisent le plus d'entrées : 2 699 472 (cf. tableau ci-dessus). Toutefois, si l'on retire le nombre d'entrées réalisé par le film *La vie d'Adèle* (1 036 811), le total des entrées correspondant au drame ne s'élève plus qu'à 1 662 661. Ce film

comptabilise presque à lui seul la moitié des entrées (très élevées pour un film du cinéma d'auteur), et témoigne de l'intérêt que portent les spectateurs à la question de la représentation de la sexualité homosexuelle (on notera également que le film est sorti en salle en 2013 ; année de l'ouverture au mariage entre personnes de même sexe). Nonobstant cet aspect, l'on doit nécessairement prendre en compte le fait que l'ensemble des autres films a fait autant d'entrées que *La Vie d'Adèle*, traduisant ainsi, par surcroît, un véritable intérêt du spectateur pour le genre dramatique. Le genre érotique, quant à lui, se présente en deuxième position avec 1 354 533 entrées pour seulement neuf films. Par ailleurs, *La vie d'Adèle* n'est pas identifié par *Allociné* comme relevant du genre érotique alors qu'une scène de sexe (l'usage de prothèses rend, ici, très réaliste la scène) entre les deux héroïnes dure sept minutes, et ne peut, sous cet aspect, être éludée. Enfin, en comparant les entrées selon le genre, on voit bien que l'écart entre le drame et l'aspect « érotique » des films est relativement peu élevé si l'on se concentre sur les dix-huit autres films.

En tout état de cause, le genre érotique, en tant qu'information, ne permet pas d'affirmer que la représentation du sexe à l'écran constitue une attraction pour les spectateurs, notamment parce que tous les films ne sont pas identifiés comme appartenant à ce genre. En regardant de plus près le nombre d'entrées réalisées par les neuf films dits « érotiques », on peut se rendre compte que ces derniers comptabilisent un nombre élevé d'entrées par rapport à l'ensemble des films. De fait, si l'on doit reconnaître que ces films en particulier peuvent susciter un désir de voir (le spectateur peut s'attendre à y voir du sexe), le genre dramatique qui représente la quasi-totalité des films de notre corpus, nous invite à relativiser un potentiel voyeurisme de la part des spectateurs.

Connaître la filmographie d'un auteur et développer « un amour » pour ses réalisations, sa manière de filmer et les sujets qu'il aborde peut tout à fait provoquer chez le spectateur une envie de visionner une nouvelle œuvre de ce même cinéaste ; et s'attendre à y voir du sexe. D'autant que les auteurs qui nous occupent sont connus pour les particularités transgressives de leurs films. En effet, qu'il s'agisse de Larry Clark, de Gaspar Noé ou encore Lars Von Trier, par exemple, ces auteurs sont tout à fait identifiés comme étant des réalisateurs

sulfureux, voire controversés, qui intègrent de manière récurrente des scènes pornographiques dans leurs films. À ce stade, le réalisateur est, au même titre que le genre du film, une information pour le spectateur. Lorsque les spectateurs déposent un commentaire sur le site *Allociné*, nous constatons que le contenu de son évaluation peut tout à la fois porter sur le réalisateur ou sa filmographie ou les deux à la fois. Le spectateur, en ce sens, évalue le film par rapport aux productions antérieures de l'auteur, notamment en effectuant une comparaison avec les autres films de ce dernier⁷⁹². Sur les 6010 commentaires déposés, notre étude fait apparaître au total 1095 mentions au nom des réalisateurs (c'est-à-dire le nombre de fois où le nom du réalisateur est cité par les spectateurs)⁷⁹³ ; la part de ces citations représente 18 % (il s'agit d'un ratio) vis-à-vis de l'ensemble des commentaires. Ce chiffre, bien que d'apparences faibles, prouve que de nombreux spectateurs connaissent les réalisateurs. À l'inverse, l'absence de mention du réalisateur (pour 67 % des commentaires) ou la simple utilisation du terme « réalisateur », lequel apparaît 1009 fois par rapport à la totalité des critiques spectateurs, plutôt que la référence au nom du réalisateur, peut traduire pour une majorité de spectateurs une possible méconnaissance des cinéastes et de leurs réalisations ; mais cela peut aussi s'expliquer parce que les spectateurs concentrent leur commentaire essentiellement sur le film (forme, acteurs, actrices, scénario, musique, etc.). Par ailleurs, compte tenu des trois films de Lars Von Trier présents dans notre corpus (*Antichrist* et *Nymphomaniac volume 1 et 2*), il n'est pas anormal que cet auteur soit cité 514 fois, et donc positionné à la première place des réalisateurs les plus mentionnés. Il en va de même pour Larry Clark (deux films et 191 citations) et Gaspard Noé (trois films et 177 citations). Notons également que ces trois réalisateurs ont bénéficié d'une très large communication, notamment dans le cadre de différents festivals (Cannes, Venise, etc.), articles de presse, etc. ; nous reviendrons en particulier

792 Afin de pouvoir mesurer cet aspect, nous nous sommes attachés à relever le nombre de fois où le nom de chaque réalisateur est cité au regard de l'ensemble des critiques spectateurs – cela nous permettant non seulement de mesurer la culture cinématographique acquise par les spectateurs, mais aussi de déterminer si le réalisateur est un élément décisif pour voir le film, et donc une manière de renouveler un plaisir occasionné par l'expérience antérieure des films de l'auteur ; le savoir acquis par l'expérience des précédents films d'un réalisateur, lesquels intègrent des scènes de sexe non-simulées, permettra en ce sens d'apporter un éclairage sur les horizons d'attentes des spectateurs. Voir annexe 3, pp. 426-427.

793 Voir annexe 3, pp. 426-427.

sur ce point plus tard. Par ailleurs, les œuvres issues de la filmographie des auteurs sont peu citées (304 citations). Enfin, alors même que notre corpus de films a été délimité en fonction de la présence de scènes explicites de sexe, et bien que tous les films n'en possèdent pas un nombre équivalent, les connexions établies entre les différents réalisateurs sont peu nombreuses parmi les commentaires. En effet, seuls dix-neuf cas ont été répertoriés, et Lars Von Trier est encore le réalisateur dont les films sont les plus comparés (dix comparaisons avec huit films⁷⁹⁴).

De même que pour les réalisateurs, les acteurs célèbres garantissent une forme de qualité au spectacle : sens du jeu, justesse de leur interprétation, etc. La star comme le souligne Edgar Morin, peut faire l'objet d'une identification, voire d'un culte par les spectateurs⁷⁹⁵. Sur quarante-sept acteurs identifiés, vingt-neuf font l'objet d'une à neuf citations et treize sont cités entre dix et deux cent soixante et onze fois ; les acteurs étant les moins cités sont ceux qui sont les moins connus. Les sept acteurs et actrices les plus cités sont Charlotte Gainsbourg (citée 271 fois), Léa Seydoux (citée 168 fois), Monica Bellucci (70), Willem Dafoe (67), Vincent Gallo (66), Vincent Cassel (61), Stacy Martin (56) et Albert Dupontel (34)⁷⁹⁶. Au total, le nombre de citations s'élève à 1007, et témoigne non seulement que de nombreux spectateurs connaissent les acteurs, mais encore que ces derniers et leur jeu ont retenu leur attention ; le jeu de l'acteur constitue en ce sens un plaisir pour le spectateur qui est digne d'être partagé. Le fait que Monica Bellucci et Vincent Cassel fassent partie des acteurs les plus cités n'est pas étonnant si l'on considère le couple mythique du cinéma français qu'ils formaient lors de la sortie du film *Irréversible*. Charlotte Gainsbourg, quant à elle, est une actrice très connue qui apparaît dans les trois films de Lars Von Trier (*Antichrist*, *Nymphomaniac vol. 1 et 2*).

Les citations des acteurs doivent, cependant, être relativisées eu égard au nombre de commentaires déposés par les spectateurs pour chaque film. Il s'agit

794 Voir annexe 3, pp. 426-427.

795 Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972, p. 87.

796 Voir annexe 4, p. 428.

d'une évidence, mais plus un film possède de commentaires, plus les acteurs sont susceptibles d'être mentionnés. Par exemple, le film *Irréversible* compte, à l'heure où nous écrivons ces lignes, 1071 commentaires, les trois films de Lars Von Trier, quant à eux, en comptabilisent 1141 et *La vie d'Adèle* 1441. Ainsi, sur 6010 commentaires, ces cinq films (sur vingt et un) dénombrent à eux seuls 60 % du total des avis. Ce que traduisent ces chiffres, c'est précisément l'impact qu'ont eu ces films en particulier sur les spectateurs : *La vie d'Adèle* (note spectateur : 3,7/5 ; 66 % d'avis positifs, situés entre 3 et 5), *Irréversible* (note spectateur : 2,9/5 ; 57 % d'avis positifs, situés entre 3 et 5), *Antichrist* (note spectateur : 2,4/5 ; 44 % d'avis positifs)⁷⁹⁷ ; mais aussi le plaisir à voir jouer les acteurs, indépendamment du contenu du film. L'exemple d'*Antichrist*, bien qu'ayant reçu une mauvaise note, prouve tout à fait cette idée. Si le film a suscité plus d'antipathie que de sympathie chez les spectateurs, pour autant la plupart des commentaires (négatifs comme positifs) reconnaissent une qualité dans le jeu de Charlotte Gainsbourg (« remarquable », « talentueuse », « prestation sublime », « exceptionnelle », etc.).

Comme le souligne Jean-Marc Leveratto, la critique professionnelle « *est nécessaire aux artistes qui veulent attirer l'attention du public*⁷⁹⁸ » ; cette affirmation vaut également pour l'ensemble de la publicité qui est faite autour des films, et plus particulièrement celle qui participe des festivals célébrant les œuvres, leurs auteurs ou l'interprétation des acteurs. Comme le note Fabrice Montebello, dès les années 1930, la création de prix constitue l'« *expression la plus évidente de la mise en place des instruments de mesure de la qualité cinématographique*⁷⁹⁹ ». De fait, il est évident que les spectateurs se laissent parfois guider par ces récompenses. Parmi le corpus que nous avons délimité, de nombreux films ont fait l'objet d'une diffusion dans des festivals prestigieux : *Ken Park* (il a été présenté en sélection officielle à la Mostra de Venise en 2002), *La vie d'Adèle* (le film remporte la palme d'or du Festival de Cannes en 2013),

797 Voir annexe 6, pp. 433-436.

798 Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit., p. 308.

799 Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », in *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003, pp. 51-80 ; texte disponible à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_2003_num_16_61_1256

Antichrist (Charlotte Gainsbourg a remporté le prix d'interprétation féminine du Festival de Cannes en 2009), *Irréversible* (le film a été présenté au Festival de Cannes au cours duquel il a fait un scandale ; le film a, toutefois, remporté un grand prix au Festival international du film de Stockholm), *L'inconnu du lac* (Pierre Deladonchamps a reçu le César du meilleur espoir masculin en 2014 et le réalisateur Alain Guiraudie a reçu le Prix de la mise en scène – un certain regard au Festival de Cannes 2013), etc. Bref, il est indéniable que ces prix constituent pour le spectateur un gage de qualité, et sont donc, sous cet aspect, susceptibles de susciter un désir de voir. Par exemple, avec sa palme d'or, *La vie d'Adèle* a bénéficié d'une forte publicité qui explique, en partie, ses 1 036 811 entrées⁸⁰⁰.

Mot	Fréquence
La critique professionnelle	241
Festivals	108
Synopsis	24
La publicité	4
La bande-annonce	2
Total	379

Bien que les réalisateurs mettent en scène du sexe non simulé, que cet élément dans la trame des films constitue un événement important qui ne peut laisser indifférent, pour autant le sexe non simulé ne constitue pas toujours un sujet en soi, à l'inverse de la pornographie traditionnelle, alors même qu'il s'inscrit dans la diégèse des films. Intégré de manière non gratuite, le sexe explicite participe de la construction du film, notamment pour traiter la question de la sexualité du couple (*Love, Shortbus*), les rapports homme/femme (*Romance, Anatomie de l'enfer*), l'adolescence (*Ken Park, The Smell of Us*), la prostitution (*The smell of us*), l'inceste (*Ken Park*), le viol (*Irréversible*), etc. De fait, le sexe dans ces films se manifeste dans un thème et un scénario plus élaboré, et se distingue, sous cet aspect, de la pornographie traditionnelle.

800 Voir annexe 6, pp. 433-436.

Tableau général

Thématiques	Nombre de mentions	Part des mentions par rapport au nombre total de commentaires (6010)
Réalisateurs : <i>citation de l'auteur dans les commentaires, références à la filmographie de l'auteur, citation des auteurs dans les commentaires portant sur les autres films du corpus</i>	1418	23%
Genre	319	5%
Communication : <i>festival, presse, critique, bande-annonce, synopsis</i>	379	6%
Acteurs	1095	16%
Total	3123	51%

Notre tableau général indique très clairement que le choix des spectateurs pour décider de voir tel ou tel film peut s'effectuer à partir de différentes informations : genre, réalisateurs, communication, acteurs. De plus, considérant que notre étude fait apparaître que seule la moitié des critiques spectateurs (51 %) partage ces informations dans leur commentaire, nous devons admettre que d'autres éléments, difficilement mesurables, interviennent également lorsque le spectateur choisit d'aller voir tel ou tel film (il peut s'agir d'une recommandation par des amis, d'un choix guidé par le hasard, etc.).

L'appréciation des scènes de sexe

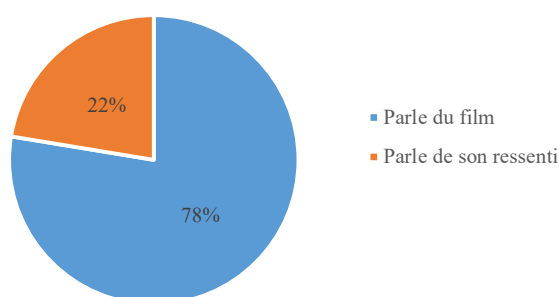
Dans son article *Moi je lui donne 5/5*, Dominique Pasquier explique que les jugements des spectateurs ne suivent pas tous la même articulation ; certains parlent du film (scénario, histoire, jeux d'acteurs, etc.), d'autres expriment ce qu'ils ont ressenti (leurs émotions)⁸⁰¹. Les premiers argumentent leurs commentaires, en les ponctuant par des références, des comparaisons avec d'autres films du même réalisateur ou des cinéastes dont les œuvres peuvent être rapprochées — procédant ainsi à une analyse textuelle de la structure formelle

801 Dominique Pasquier, Valérie Beaudoin et Tomas Legon, « Moi, je lui donne 5/5 » : *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Ed. Presses des mines, 2014, p. 37.

des films, leur jugement constitue un discours qui se rapproche de la critique savante. Le second profil, tout en étant cinéphile lui aussi, dépose, à l'inverse, des commentaires moins construits. A partir de ces deux exemples, Pasquier distingue deux types de profils : le premier est cultivé, instruit et souvent diplômé, alors que le second, moins cultivé et moins diplômé serait davantage dans un rapport purement sensible au film. Dominique Pasquier affirme encore, au sujet des spectateurs qui parlent du film, que :

Tout laisse supposer qu'on a affaire à des auteurs munis d'un certain bagage intellectuel. Les enquêtes existantes semblent d'ailleurs le montrer. Les membres du top 1 000 reviewers d'Amazon étudiés par [Pinch & Kesler, 2011] sont munis d'un haut niveau de diplôme (92 % ont un niveau d'études licence), et près de la moitié d'entre eux ont un lien direct ou indirect avec la production du savoir — écrivains, éducateurs, enseignants. D'autres travaux sur les blogueurs confirment ces profils diplômés, y compris pour des secteurs ne touchant pas aux biens culturels : Naulin [2014] en fait le constat dans le secteur du blog culinaire.⁸⁰²

Part des critiques qui parlent du film ou parlent de leur ressenti



Notre graphique indique que 78 % des critiques spectateurs parlent du film alors que 22 % parlent de leurs émotions. De fait, si l'on suit la thèse de Pasquier, la population de notre étude devrait se situer en majorité parmi un public cultivé

802 *Ibidem*, p. 47.

et intellectuel. Toutefois, cette approche pose une difficulté, puisqu'elle revient à penser que le spectateur ordinaire serait condamné à décrire son expérience esthétique au détriment d'un écrit argumenté et donc savant ; autrement dit, seul un spectateur cultivé et intellectuel serait donc en mesure d'évaluer véritablement un film, notamment en parlant de sa forme ou de son contenu. Or, qu'ils soient intellectuels ou non, les spectateurs éprouvent, à travers leur expérience, la qualité du spectacle cinématographique. De plus, en consommant habituellement les objets, ils acquièrent un savoir technique qui est indissociable du plaisir qu'ils ressentent, lui-même inséparable du spectacle. De fait, en parlant de leurs émotions, les spectateurs parlent aussi du film.

Si l'on s'attache plus précisément au nombre de critiques dans lesquelles les spectateurs parlent du film et parlent de leur ressenti par rapport au total de critiques déposées sur le site *Allociné*, il ressort que sur 6010 commentaires les mentions au film (scène, histoire, personnages, scénario, réalisation, mise en scène, cadrage, diégèse) s'élèvent à hauteur de 6209 — et sont donc supérieures au nombre total de critiques déposées —, tandis que les mentions aux ressentis (émotions, magnifique, glauque, ridicule, superbe, touchant, gratuit, troublant, dégoût, sordide, émouvant, splendide, attachant, superficiel, pas d'émotions) sont, quant à elles, au nombre de 1793. Ces chiffres, sans une lecture des commentaires, ne permettent pas d'affirmer que les spectateurs qui « parlent du film » n'évoquent pas aussi leurs émotions, et donc plus particulièrement le plaisir qu'ils ont ressenti à l'occasion de leur expérience. D'autant que, comme nous l'avons déjà expliqué, l'évaluation concrète d'un film par le spectateur n'est possible qu'après que celui-ci en ait fait l'expérience⁸⁰³. Les exemples sont nombreux, et les deux commentaires, que nous citons ci-dessous, témoignent du fait qu'une critique de spectateur peut tout à la fois porter sur le contenu du film, sur l'émotion et être référencée, en mentionnant notamment la filmographie des auteurs :

Les corps qui se frôlent. Des bouches qui se touchent. Des vapeurs de fumées. Des lignes sniffées sur le pubis de l'autre. Des skate-boards qui

803 Voir Jean-Marc Leveratto, Laurent Jullier, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 120.

virevoltent sur le parvis du Trocadéro. De très jeunes hommes, entre l'âge adulte et la fin de l'adolescence. Quelques jeunes filles aussi, surtout une au regard perçant. Des cinquantenaires aux corps abîmés. De l'argent, du cash, fruit de sexe monnayé. Bienvenue dans le monde de Larry Clark ! Le cinéaste américain que l'on avait un peu perdu de vue depuis le raté et ennuyant « *Wassup Rockers* » sur le monde du skate-board américain quitte sa Californie pour poser ses valises à Paris et cela lui va comme un gant. Même si le premier quart d'heure on a un peu peur tant sa caméra filme un peu tout et n'importe quoi, dès que le récit se focalise sur ses trois personnages principaux, le film prend son envol. Mais le mot récit est peut-être inapproprié, car il n'y a pas vraiment d'arc narratif ni d'intrigue ici, comme souvent chez le cinéaste.

Au-delà de la description que le spectateur effectue à l'égard de certains éléments récurrents des films du cinéaste — et qui traduisent une familiarisation indéniable avec la filmographie de Larry Clark —, ce commentaire au sujet du film *The Smell of Us*, évoque également le déplaisir (« ennuyant ») ressenti par le spectateur à l'occasion de son expérience du film *Wassup Rockers*. En comparant son antipathie pour ce dernier film avec le plaisir éprouvé pour *The Smell of Us*, le spectateur procède à une justification de son jugement. Le deuxième commentaire que nous citons, bien que centré sur les scènes de sexe, n'en demeure pas moins un bon exemple, puisqu'il appuie l'argument selon lequel le spectateur, en plus de restituer son plaisir, fait appel à sa « mémoire personnelle⁸⁰⁴ », en citant notamment plusieurs films de Gaspar Noé ainsi que celui d'un autre auteur (Pasolini), plus particulièrement reconnu en visionnant le film *Love* :

« *Love* » narre l'histoire d'amour (très illustrée...) entre Murphy et Elektra qui se rencontrent à Paris. Murphy, jeune cinéaste en herbe veut faire un film sur l'amour avec beaucoup de sexe... ce pari, on peut dire

804 Jean-Marc Leveratto explique justement que « le spectateur conserve la mémoire des objets qui lui plaisent particulièrement, et que ces objets éduquent, à leur manière, le corps du spectateur ». Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, op. cit. p. 26.

que Gaspar Noé, cinéaste provocateur (*Seul contre tous*, *Irréversible*) l'a réalisé. Choquant par certains côtés (scènes d'amour non simulées), le réalisateur et son équipe tentent pourtant de faire ce pari, une gageure il est vrai, tant la crudité de certains plans et la radicalité du film peuvent en rebuter certains. Clin d'œil : l'affiche de *Salo ou les 120 jours de Sodome* que l'on aperçoit souvent dans la chambre de Murphy.⁸⁰⁵

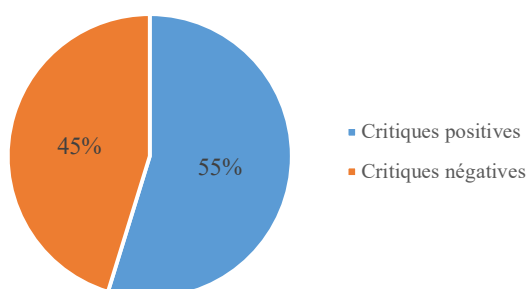
Cette identification de l'affiche du film de Pasolini témoigne non seulement d'une culture cinématographique acquise par l'expérience, mais encore que le spectateur, en éprouvant le spectacle, procède à une véritable analyse textuelle du contenu formel de l'œuvre, et donc que son jugement ne se polarise pas essentiellement sur un ressenti — en l'occurrence, les termes « choquant » et « rebuter », utilisés pour traduire la vive émotion que provoque la vision des scènes de sexe, renvoient au contenu du film, à sa forme, et complètent ainsi tout à fait le jugement artistique.

Le spectateur en situation spectaculaire ne rend compte de son expérience qu'après coup, notamment à travers le jugement qu'il dépose sur des sites de ressources cinématographiques comme *Allociné*. De fait, lorsque le spectateur donne un avis sur ces sites, on peut considérer, d'une certaine manière, qu'il prolonge ou partage son plaisir (ou déplaisir) occasionné par l'expérience du film. Il confronte ainsi son jugement à celui des autres spectateurs. Comme nous l'avons déjà mentionné, un jugement esthétique est indissociable d'un jugement artistique ; ce jugement est nécessairement esthétique, technique et éthique. Aussi, dans la mesure où le spectacle cinématographique est la source de ce qui provoque un plaisir ou un déplaisir chez le spectateur, la sympathie ou l'antipathie sont donc indissociables du spectacle et du jugement que les spectateurs restituent.

805 <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-231786/critiques/spectateurs/star-3/> ; notons, par ailleurs, que ce spectateur a déposé, à l'heure où nous écrivons ces lignes, 1730 critiques sur le site Allociné.

Rappelons que l'ensemble des films de notre corpus a suscité 6010 commentaires sur le site *Allociné* de la part des spectateurs ; ces critiques peuvent être distinguées selon que les spectateurs ont attribué une note positive (située entre 3 et 5) ou une note négative (située entre 0 et 2,5) au film.

Part des critiques positives et négatives (corpus)



La part des critiques positives (55 %, 3416 commentaires) est supérieure aux critiques négatives (45 %, 2686)⁸⁰⁶ ; notons, toutefois, que l'écart entre les deux est relativement faible, puisqu'il n'est que de 12 points (713 critiques). De fait, si l'on peut affirmer que notre corpus de films est perçu favorablement, pour autant l'on doit reconnaître que la sympathie pour les films n'est pas massive. Mais cela est dû au fait que certains films ont davantage plu que d'autres : les notes allant de 1,4 (*Baise-moi*) à 3,7 (*La vie d'Adèle*) ; sur vingt et un films, dix ont obtenu une note positive se situant entre 3,2 et 3,7.

En étudiant plus en détail les critiques, notamment en fonction de plusieurs thématiques (technique/artistique, éthique, sensible, sexe et pornographie⁸⁰⁷) que nous avons définies dans l'objectif d'appréhender le jugement opéré par les spectateurs⁸⁰⁸, nous remarquons que la thématique la plus représentée à travers les jugements positifs et négatifs concerne la technique, c'est-à-dire tout ce qui

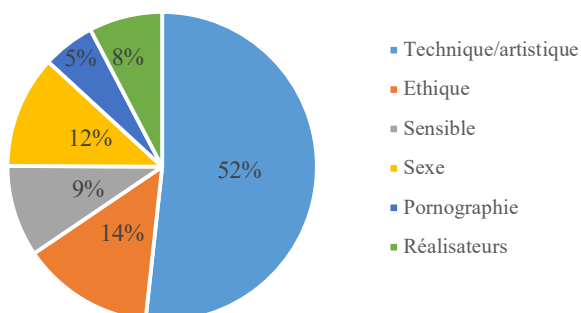
806 Voir annexe 5, pp. 429-432.

807 Nous avons volontairement distingué le sexe de la pornographie afin de déterminer la manière dont les scènes de sexe attirent l'attention du spectateur, et comment celui-ci les apprécie. Le sexe est un terme général qui peut désigner plusieurs éléments relatifs à la sexualité, au rapport charnel et aux organes, alors que la pornographie renvoie essentiellement à l'acte sexuel explicite filmé.

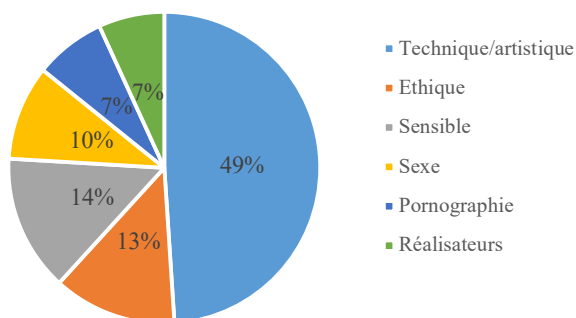
808 Voir annexe 5, pp. 429-432.

renvoie à un savoir-faire technique/artistique⁸⁰⁹ (images, plans, montage, photographie, cadrage, etc.), alors que le sexe et l'aspect pornographique des scènes de sexe retiennent moins l'attention parmi les avis. Ainsi la forme — au sens d'un savoir-faire artistique et technique (montage, cadrage, plan, etc.) — des films est évaluée de manière positive par 52 % des commentaires et négativement par 49 % des spectateurs.

Part des critiques positives par thématique



Part des critiques négatives par thématique



Un autre élément, non moins négligeable, est celui de l'évaluation portant plus particulièrement sur l'aspect éthique du spectacle du sexe. Comme nous l'avons déjà souligné, le point de vue éthique est un élément constitutif du jugement artistique. Aussi, compte tenu du respect de soi et des autres (voyeurisme), du respect dû au corps des comédiens, il n'est pas anormal que les spectateurs puissent être choqués, gênés par le spectacle du sexe. Comme nous

⁸⁰⁹ Voir annexe 5, pp. 429-432.

le savons les individus sont spontanément pudiques ; cet affect se manifeste de manière atténuée dans les interactions. Dans notre étude, la part des éléments éthiques représente 33 % par rapport à l'ensemble des commentaires (2058/6010). De fait, tous les spectateurs ne formulent pas un jugement éthique sur le sexe. Cela peut s'expliquer, comme nous l'avons déjà souligné, parce que la valeur artistique des films rend acceptable le spectacle du sexe ; il peut s'agir également d'une forme de pudeur.

Le sublime et la pudeur

Si le film est un objet spectaculaire — au sens anthropologique —, le spectacle du sexe est aussi « spectaculaire », au sens de ce qui provoque un sentiment sublime chez les spectateurs. Le sublime en philosophie correspond à la notion de spectaculaire telle que nous l'utilisons dans cette étude. Le sublime, du latin *sublimis*, signifie élevé, rendre supérieur, en parlant de valeurs morales ou intellectuelles. Le sens du terme « sublime » semble avoir pris forme au cours du 1^{er} siècle avant J-C dans un traité critique fondateur — *Peri Hupsous* (de la grandeur) —, initialement attribué au philosophe Longin avant que sa paternité ne soit finalement accordée à un auteur inconnu⁸¹⁰. Ce traité a abouti à la fondation du sublime comme discipline esthétique⁸¹¹.

Deux figures majeures de la philosophie du XVIII^e siècle ont consacré le sublime comme catégorie esthétique à part entière, distincte du beau, et ont fait naître une réflexion sur le goût : Edmund Burke et Emmanuel Kant. Tandis que Burke étend le sublime aux œuvres d'art, Kant restreint, quant à lui, ce sentiment aux phénomènes de la nature. De plus, pour Kant le sublime est en nous-mêmes, et les phénomènes de la nature ne font que l'éveiller. Aussi, le sublime a une finalité subjective, celle d'éveiller en nous les idées de la morale et de la liberté. Le jugement esthétique relatif au beau et au sublime est alors réfléchissant, et non déterminant, c'est-à-dire qu'il ne nous amène pas à la connaissance de

810 Jacques Brunschwig, Geoffrey Lloyd, *Le savoir grec*, Paris, Ed. Flammarion, 1996, p. 486.

811 Philippe Lacoue-Labarthe, « SUBLIME, *philosophie* », in *Universalis éducation*. Encyclopædia Universalis, consulté le 3 août 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/>

l'objet, mais simplement à le juger subjectivement, de manière désintéressée. Burke, quant à lui, n'utilise pas le terme « esthétique », car le mot a été inventé plus tard par Baumgarten en 1738. Pour autant, son approche s'inscrit dans le domaine de l'esthétique puisqu'il fait du goût l'objet de son étude. Il est, par ailleurs, le premier philosophe à avoir établi une distinction franche entre le sublime et le beau. Selon le philosophe, le sublime est plus puissant que le beau en ce qu'il est capable de produire comme idée dans notre esprit : douleur, danger, peur, etc. Aussi, Burke, attaché à l'idée que la connaissance nous vient de l'expérience en général, cherche à définir les causes du sentiment du sublime, sans toutefois établir, à l'inverse de Kant, les conséquences de ce sentiment dans l'élévation de la pensée⁸¹², notamment en matière de morale. Mais cela s'explique par le fait que Burke rejette la raison dans l'expérience du sublime, puisqu'il considère que ce sentiment, à l'inverse de la proposition kantienne, prévient les raisonnements. Soulignons, toutefois, que Kant renvoie le sentiment du sublime à l'humain (le sublime est en nous-mêmes) ; de fait, ici, le philosophe adopte un point de vue anthropologique que l'on peut rapprocher de l'approche de Burke.

La tradition kantienne, comme nous l'avons déjà expliquée, oppose le plaisir des sens au plaisir du sens. Ainsi, selon Kant, le beau et le sublime, ces deux catégories esthétiques plaisent par leur résistance à l'intérêt des sens ; mais nous ne reviendrons pas sur cette opposition contestable. De plus, selon Kant, le sentiment sublime ne peut être provoqué par des objets artistiques, mais uniquement par les phénomènes de la nature. Toutefois, il reconnaît, paradoxalement, qu'il puisse y avoir matière à susciter le sublime dans l'architecture de Saint-Pierre de Rome : les dimensions du bâtiment ont été conçues selon les proportions de l'homme de Vitruve ; de fait, le monument possède en lui-même une dimension « à taille humaine ». Pour Kant, le sublime dans l'art « *est, en effet, toujours soumis aux conditions d'un accord avec la*

812 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1397.

*nature*⁸¹³ » ; il s'agit, ici, d'une condition pour que l'art puisse provoquer le sublime.

Dans la mesure où le sublime, à l'instar de la pudeur, est intériorisé (il est en nous-mêmes), la vision du sexe dans l'espace public ne serait-elle pas susceptible d'accentuer le spectaculaire/sublime non seulement parce que les images nous renvoient à nous-mêmes, notre intimité, notre propre nature mise en spectacle, mais encore parce que nous ne sommes pas seuls à visionner les images ? En tant que sentiment esthétique, le sublime nous touche sans aucune forme de médiation. Il s'agit d'un plaisir négatif qui nous fait prendre conscience de nos limites. La frontalité des images sexuelles peut être paralysante, notamment parce que la proximité avec d'autres personnes — que l'on connaît ou non — dans une salle de cinéma, peut susciter de la gêne. Les images peuvent, de surcroît, provoquer l'excitation. Ce qui peut être également gênant et nous mettre dans une situation de « danger » vis-à-vis des autres personnes en présence. Le spectacle du sexe en gros plan, en ce sens, est généralement obscène pour le spectateur ; il peut en effet choquer, déstabiliser, traumatiser.

Le sexe fait partie de la nature humaine – c'est précisément par cet acte que les êtres humains non seulement projettent leur dessein (la perpétuation de leur espèce), mais encore développent des techniques du corps en vue d'obtenir du plaisir sexuel : un *ars erotica* au sens de Foucault⁸¹⁴. Comme une représentation artistique du sexe constitue une mise en spectacle de notre propre nature humaine, alors le spectacle du sexe peut tout à fait provoquer en nous le sentiment sublime, puisque nous éprouvons durant l'expérience de l'objet un sentiment « *pour l'idée de l'humanité en nous comme sujets*⁸¹⁵ ». Le spectacle de la nature humaine sert, en ce sens, à exhiber une sublimité qui se trouve dans notre esprit. Il éveille le sublime par les idées qu'il fait émerger dans notre esprit : chaos, désordre, peur, etc. — à l'instar, donc, du sublime de Burke. Mais

813 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Ed. Flammarion, 2000, p. 226.

814 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, op. cit., p. 77.

815 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 239.

pour cela, il faut qu'il montre des phénomènes puissants, grands. Comme le précise Kant, le sublime est indépendant de la nature :

*Le principe du beau de la nature doit être cherché hors de nous, celui du sublime en nous-mêmes, dans une disposition de l'esprit qui donne à la représentation de la nature un caractère sublime.*⁸¹⁶

De plus, selon le philosophe, le sublime n'a pas de forme en particulier : il consiste simplement dans l'usage supérieur (la raison) que l'imagination fait de ses représentations. Kant précise que le sublime « *ne concerne que les idées de la raison* » ; ce n'est donc jamais l'objet lui-même qui est sublime, mais sa présentation subjective dans notre esprit, c'est-à-dire la manière dont nous le percevons. C'est pourquoi le sublime agit de manière transcendante, et produit « *un arrêt momentané des forces vitales* », une vive émotion, un choc, avant de susciter le respect, « *ce sentiment moral* » qui fait de nous des êtres libres, doués de réflexion, et nous amène à nous penser nous-mêmes à travers les phénomènes. Car c'est bien par un retour réflexif sur nous-mêmes que nous sommes amenés à prendre la mesure de notre présence face aux images, notamment l'expérience dans laquelle nous sommes lorsque nous éprouvons l'objet spectaculaire : nous sommes littéralement fascinés. Comme le note Pascal Quignard :

*La vision de la représentation la plus directe possible de la copulation humaine procure une émotion à chaque fois extrême dont nous nous défendons soit sous forme du rire salace, soit dans la stupeur choquée*⁸¹⁷.

Pour autant, pour que le sujet ressente le sublime, faut-il encore qu'il soit dans une situation de danger relatif. Selon Burke et Kant, le sublime ne peut être provoqué en nous qu'à condition que nous soyons en sécurité par rapport aux phénomènes de la nature (Kant) ou les objets (Burke), faute de quoi nous serions exclusivement dans la crainte, dans la fuite ou dans la douleur et ne ressentirions aucun plaisir. Ainsi pour Kant, par exemple, on prend du plaisir à observer une

816 *Ibidem*, pp. 227-228.

817 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 354.

tempête à condition d'être à l'abri. Ce sentiment de protection pour Burke, quant à lui, constitue une forme de « conservation de soi », laquelle est étroitement liée à l'idée de sûreté⁸¹⁸ ; inscrit dans cette situation d'expérience du sublime, l'individu ressent une forte émotion qui est d'une certaine manière terrible : « *c'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur*⁸¹⁹ ». Plus précisément, Burke caractérise le sublime comme un délice (*delightfull*⁸²⁰) mêlé de crainte (*horror*) : le délice est alors un plaisir négatif qui s'exprime à travers « *la sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur* ». C'est pourquoi le sublime de Burke est qualifié par le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe de « *nouvelle sensibilité contradictoire* » :

[...] *devant une mer démontée, c'est-à-dire la menace d'un déchaînement naturel, je suis évidemment pris d'effroi ; mais comme cette menace reste à distance, j'éprouve un certain soulagement, qui n'est pas un plaisir positif, mais plutôt le plaisir engendré par la disparition d'un déplaisir. Dans le lexique de Burke, le sentiment de sublime est à la fois constitué de terreur (ou d'horreur) et de délice (delight, que Burke distingue de pleasure) : c'est la delightfull horror. Dans cette formule contradictoire, et d'autant plus contradictoire que Burke suggère à maintes reprises — anticipant Freud — que l'horreur est en elle-même délice, se condense de façon exemplaire l'essence du sublime.*⁸²¹

L'individu trouverait alors dans la terreur une satisfaction ; il éprouve un plaisir parce qu'il est en sécurité, sinon il tomberait exclusivement dans la peur, prendrait la fuite et ne ressentirait que de la douleur, comme nous l'avons déjà souligné. C'est pourquoi, lorsqu'il est en situation de sécurité, l'individu éprouvant le sublime développe un véritable plaisir, mais ce plaisir est négatif. Burke insiste sur le fait que l'esprit humain, la plupart du temps, n'est pas dans

818 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Ed. Vrin, 2009, p. 95.

819 *Ibidem*, p. 96.

820 *Ibid.*, p. 93.

821 Philippe Lacoue-Labarthe, « SUBLIME, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 juin 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sublime-philosophie/>

le plaisir ou la douleur, mais dans l'indifférence⁸²² ; le sublime surprend alors les sens de manière excessive. Il crée un choc et peut même aller jusqu'à nous détruire. En effet, explique Burke, l'individu est animé par des passions qui peuvent le détruire.

On peut se demander ce que le danger a, ici, à voir avec la représentation du sexe ; pourtant, dans un espace public, en l'occurrence une salle de cinéma, le spectateur peut tout à fait se trouver dans une situation de danger relatif. Une salle de cinéma se compose en effet d'une multitude de sièges, et a, de fait, pour caractéristique le visionnage de films en collectif. Cet aspect peut être la source d'une gêne chez les spectateurs, notamment lorsqu'un film les confronte à des scènes de sexe explicites. Aussi, comme les individus sont liés entre eux par un phénomène d'interdépendance, la pudeur et la gêne, en tant qu'affects sociaux et psychologiques, sont donc susceptibles de se produire dans cet espace. Norbert Elias explique justement que les individus ont intériorisé depuis longtemps les normes de la pudeur et du déplaisir : ces normes font donc désormais partie intégrante de son comportement. Selon Elias, « *la pudeur est une excitation spécifique, une sorte d'angoisse qui se reproduit dans l'individu d'une manière automatique et habituelle dans certaines circonstances*⁸²³ ». Ces circonstances peuvent être de plusieurs ordres, mais dans tous les cas la pudeur se manifeste lors d'un « face à face », comme lorsque nous sommes amenés à préserver notre intimité en présence d'un ou plusieurs individus, ou encore quand nous sommes placés, sans le vouloir, dans une situation d'observation de choses de nature sexuelle : anatomie, rapport sexuel, etc. Dans une salle de cinéma, il n'existe pas à proprement parler de face à face, comme au théâtre, entre les spectateurs et les acteurs ; il n'y a pas d'interaction entre eux, au sens d'une intervention qui pourrait modifier le déroulement des actions, etc. Par ailleurs, le public se trouve dans l'incapacité d'agir directement sur le film, parce que ce dernier lui est donné à voir comme un objet « fini »⁸²⁴ ; mais le spectateur

822 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit., p. 90.

823 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, op. cit., p. 263.

824 Nous devons toutefois relativiser cette affirmation selon laquelle un film est pensé comme un objet fini ; comme le note Laurent Jullier dans *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, un film « peut être littéralement « remixé », comme la première trilogie de Star Wars, ou ressortir en 3D comme

agit toutefois sur le film pendant et après coup, notamment lorsqu'il communique son émotion lors d'un échange avec d'autres personnes. L'interaction entre le film et le spectateur se produit dans le face à face, mais une interaction peut aussi avoir lieu entre les spectateurs eux-mêmes durant le visionnage du film. Il peut arriver en effet que des personnes venant en groupe aient quelques échanges durant une séance. Plus collectivement, et de la même manière que le rire provoqué par un film comique ou la peur suscitée par un film d'horreur sont partagés dans une salle de cinéma, la pudeur peut être partagée, communiquée ; de même encore, comme le souligne Laurent Jullier, au sujet du silence qui s'empare de la salle et qui « [...] *nous dissuade de ricaner*⁸²⁵ ». Dans chacun de ces cas (rire, peur, silence, pudeur), il s'agit, pour les spectateurs, d'une forme de participation au spectacle qui s'illustre par une réaction à celui-ci, lequel « [...] *titille [...] au bon endroit, comme un habile acupuncteur [...]*⁸²⁶ ». Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin explique lui aussi que les réactions individuelles des spectateurs, durant un spectacle, « *se contrôlent mutuellement* » au moment où elles se muent pour former une « réaction massive du public⁸²⁷ » ; les réactions se propagent donc dans la salle comme une vibration dans l'espace. Il en va de même pour la pudeur. Comme l'explique Elias, celle-ci est une peur qui se manifeste toujours de manière atténuée dans les faces à faces ; cela s'explique par le fait que l'individu rentre en conflit entre son moi et les autres individus en présence⁸²⁸. Le conflit :

[...] *Qui se manifeste par cette pudeur mêlée d'angoisse n'est pas seulement un conflit entre l'individu et cette instance de son propre moi qui représente précisément cette opinion sociale. Elle est un conflit qui*

Titanic » ; de fait, aujourd'hui les nouvelles technologies (numérisation, 3D, etc.) permettent de modifier le film. Pour la citation, voir Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, Ed. La Dispute, 2012, p. 27.

825 Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Ed. La Dispute, Paris, 2012, pp. 144-145.

826 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 108.

827 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Ed. Allia, 2009, p. 55.

828 *Ibidem*, p. 264.

*met en cause sa propre économie psychique : l'individu se reconnaît lui-même comme inférieur.*⁸²⁹

Ce sentiment d'infériorité décrit par Elias est proche de l'idée développée par Kant, selon laquelle l'homme face aux phénomènes de la nature se représente subjectivement sa propre impuissance — reconnaissant, *in fine*, son incapacité à pouvoir faire face à ce qui est terrible sans être en situation de sûreté. À l'inverse, s'il est en sécurité par rapport aux phénomènes, alors il peut s'y mesurer, et le sentiment de terreur devient plaisir, puisqu'il peut librement l'éprouver (cela explique pourquoi dans l'espace intime, et selon certaines conditions, le spectateur peut faire l'expérience du film pornographique malgré la culpabilité qui le tenaille parfois). Toutefois, ce plaisir n'est pas positif comme le beau, mais négatif : le sublime est un sentiment mêlé de crainte et de joie⁸³⁰. Selon Kant, ce sentiment est précisément le produit d'un conflit entre l'imagination et la raison de l'individu, au profit de la raison, laquelle lui confère un sentiment de respect face aux phénomènes de la nature. Aussi, c'est précisément ce respect qui conditionne l'autonomie de l'individu : « *L'autonomie est donc le principe de la dignité de la nature humaine et de toute nature raisonnable*⁸³¹ ». Chez Kant, le sublime a pour objet l'élévation morale de l'Homme ; c'est notamment la raison qui justifie que pour le philosophe le sublime est lié à l'idée de liberté : c'est la raison qui fait de nous des êtres libres.

En situation de gêne, plus particulièrement provoqué par le spectacle du sexe et la présence d'autres spectateurs, l'individu doit « sauver sa face », nous dirait Goffman : le spectateur va en effet chercher durant son expérience à rationaliser — au sens de rendre conforme à la raison — la situation. Kant explique notamment que :

La nature a voulu que l'homme tire entièrement de lui-même tout ce qui dépasse l'agencement mécanique de son existence animale et qu'il ne

829 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, op. cit., p. 264.

830 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 243.

831 Emmanuel Kant, *Fondement de la métaphysique des mœurs*, trad. H. Lachelier, Paris, Ed. Hachette, 1904, p. 73.

*participe à aucun autre bonheur ou à aucune autre perfection que ceux qu'il s'est créés lui-même, libre de l'instinct, par sa propre raison.*⁸³²

Ce qu'entend ici Kant, c'est que l'homme est doté d'une liberté de vouloir qui est fondée sur sa raison. La nature ne lui apprend rien, elle ne le construit pas. Cela l'homme doit le faire par lui-même. De fait, le sublime lui apprend quelque chose sur lui-même, notamment sa propre faiblesse par rapport aux phénomènes de la nature, dont il ne peut profiter que s'il est en sécurité, comme nous l'avons déjà expliqué. Le sublime participe alors de sa construction individuelle.

La salle de cinéma, en tant que cadre de l'expérience, crée une situation rituelle particulière : l'obscurité et la disposition de la salle produisent chez le spectateur une situation de relative intimité ; les spectateurs sont face à l'écran et ne peuvent être vus que par un nombre réduit d'autres spectateurs. Plongés dans l'obscurité, ces derniers ont un champ de vision atténué. Pour autant, le spectateur s'accoutume progressivement à l'obscurité, et est, dès lors, en capacité, somme toute relative, de voir les autres spectateurs et être vu par eux, essentiellement par ceux qui sont le plus proche de lui : à côté ou de biais derrière lui. Aussi, en suivant la thèse développée par Elias, selon laquelle la pudeur a progressivement été intériorisée par l'individu, de telle sorte qu'elle fasse partie intégrante de son « être », celle-ci se manifeste alors automatiquement dès qu'un événement est propice à la provoquer :

*[...] les sentiments de gêne apparaissent dès qu'un élément extérieur à l'homme vient toucher sa zone de danger, les formes de comportement, les objets, les tendances que son entourage a de bonne heure investis d'angoisse, pour que cette angoisse se reproduise automatiquement, à la manière d'un « réflexe conditionné.*⁸³³

832 Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Ed. Vrin, 1991, p. 161.

833 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, op. cit., p. 269.

En ce sens, la pudeur est semblable au sublime ; tous deux sont des sentiments/affects qui conduisent les individus à rationaliser, par un mouvement de l'esprit, la situation dans laquelle ils sont pris. De plus, dans les deux cas il s'agit d'une crainte, d'une inquiétude paralysant d'abord nos forces vitales avant que la raison n'intervienne pour résoudre le conflit qui s'opère entre notre imagination et la raison. Par ailleurs, si la pudeur est, de prime abord, une construction sociale, notamment provoquée par le processus de civilisation et le phénomène d'interdépendance qui lie les individus entre eux, d'une certaine manière, elle est devenue progressivement, du fait de sa forte intériorisation chez les Hommes, un élément appartenant à leur être. Ce qui d'une certaine manière ne contredit pas l'idée développée par Hans Peter Duerr, pour qui la pudeur est constitutive de l'être humain⁸³⁴. Si en effet, la pudeur a pu prendre des formes différentes selon les époques, *in fine*, à ce jour le niveau du processus de civilisation est tel que les individus ne perçoivent plus qu'ils sont dans l'autocontrôle ; celui-ci est devenu un réflexe automatique, quasi-naturel. Et c'est, sans doute cela, qui leur permet de se mesurer — au sens d'éprouver — le spectacle du sexe, et d'en retirer du plaisir.

Elias distingue la pudeur de la rationalisation, tout en reconnaissant que durant certaines périodes historiques la rationalisation provoque une progression de la pudeur, comme dans la « société de cour ». Néanmoins, chacune occupe une fonction différente dans l'autocontrôle psychique. La pudeur se caractérise comme une « fonction pulsionnelle » propre à l'individu, alors que la rationalisation relève d'une « fonction de surveillance des pulsions » propre au pouvoir qu'exercent certaines classes sociales ou l'État dans l'ordre social. Dans la logique du processus de civilisation, l'individu a progressivement intériorisé les normes sociales de la pudeur, de telle sorte qu'agisse en lui, par autocontrainte, une peur, qui se traduit aussi par une diminution de cette même peur chez lui et les autres individus en présence :

834 Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Ed. Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 4.

*La rationalisation tout autant que la progression du seuil de la « pudeur » et du « sentiment de gêne » traduisent la diminution de la crainte d'une attaque directe par autrui et une accentuation de la peur intérieure, de la contrainte que l'individu exerce alors sur sa propre personne.*⁸³⁵

C'est donc d'une manière tout à fait paradoxale que le spectateur jouisse d'un sentiment de sécurité. En effet, c'est parce que tous les spectateurs en présence ressentent la même crainte que chacun se sent en sûreté, et peut donc contempler les scènes de sexe et ressentir un plaisir. Il s'agit donc bien d'un plaisir négatif qui naît d'une situation de danger relatif. L'excitation que peut produire la vision des actes sexuels passant sur un film diffusé dans une salle de cinéma ne peut, comme nous l'avons précisé, aboutir à la masturbation. En étant dans l'autocontrôle et soumis au phénomène d'interdépendance qui le lie aux autres individus, le spectateur s'il est excité, sera sans doute gêné par son état ; ce qui peut provoquer chez lui un détournement du regard (baisser les yeux), dissimuler son excitation, etc. La proximité avec d'autres individus, qui caractérise la salle de cinéma, conduit le spectateur, au contraire de l'affirmation de Kenneth Clark, à provoquer sa pudeur ; le nu artistique peut lui aussi engendrer cet affect social.

De fait, c'est bien le cadre d'expérience qui détermine la conduite du spectateur ; nous adaptons précisément notre comportement au cadre dans lequel nous sommes amenés à vivre une expérience. Aussi, à l'inverse de l'affirmation formulée par Paul Ardenne, selon laquelle, dans ce type de représentation, *« l'extrême nous empêche de penser »*, la réalité de ce qui se passe au sein du cadre de l'expérience démontre que le spectateur, bien qu'il soit paralysé dans un premier temps, se pense ensuite lui-même à travers ce qui lui est donné à voir. Il rationalise, en effet, sa présence, sa pudeur, sa sensibilité, par un retour réflexif sur lui-même ; son empathie, à partir de laquelle il se place, par identification, littéralement dans la position de l'autre, l'oblige à se penser lui-même non pas seulement par rapport à la scène, mais aussi par rapport à son quotidien, son intimité, son comportement sexuel et, si tel est le cas, sa consommation de film

⁸³⁵ Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, op. cit., p. 265.

pornographique. Notons qu'aujourd'hui, l'expérience du film pornographique est essentiellement intime, mais dans une salle de cinéma, on partage cette expérience avec d'autres spectateurs. De fait, à l'instar du sublime, la pudeur est intense en nous-mêmes — et l'autocontrôle, lui-même, s'accroît fortement.

Le poème *Le sublime est un départ* de Rainer Maria Rilke traduit, à l'instar de Kant, que le sentiment sublime fait partie intégrante de nous-mêmes et encourage la réflexivité (« ce dernier regard que nous jetons nous-mêmes vers nous »), c'est-à-dire à penser notre présence par rapport aux objets de l'art.

*Le sublime est un départ.
Quelque chose de nous qui au lieu
De nous survivre, prend son écart
Et s'habitue aux cieux*

*La rencontre extrême de l'art
N'est-ce point l'adieu le plus doux ?
Et la musique : ce dernier regard
Que nous jetons nous-mêmes vers nous ?⁸³⁶*

« *La rencontre* » avec l'art est « extrême », mais cette expérience nous élève : le sublime est « *quelque chose de nous qui au lieu de nous survivre, prend son écart et s'habitue aux cieux* ». Le poème souligne bien le sentiment que nous pouvons éprouver en visionnant la représentation de la sexualité à l'écran ; les images nous renvoient, en effet, à nous-mêmes, notre intimité, notre quotidien, et voire, si tel est le cas, à notre expérience malheureuse de spectateur de pornographie. Le sublime permet de nous élever moralement, notamment parce que l'expérience du film nous invite à la distance critique et visuelle.

Nous sommes ainsi non seulement voyeurs de notre propre nature mise en spectacle, laquelle, par un acte de sublimation artistique, est élevée au rang d'art, mais encore en situation de jugement de cette nature humaine. Il y a, de fait, dans

836 Rainer Maria Rilke, *Vergers et autres poèmes français*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 54.

le spectacle du sexe quelque chose d'étrange et de familier — au sens de l'*unheimlich* développé par Freud — qui est source du sentiment sublime. Bien avant Freud, Schelling, lui-même, avait développé l'idée selon laquelle l'*unheimlich*, auquel l'auteur confère le sens du sublime, consiste en quelque chose qui doit rester caché, mais qui se manifeste malgré tout. Freud partira notamment de cette idée pour établir sa théorie sur l'inquiétante étrangeté (traduction d'*Unheimlich*), c'est-à-dire cette expérience qui nous amène à vivre quelque chose d'effrayant, de troublant qui appartient d'ordinaire à ce qui est familier, secret, mais qui a été refoulé par l'individu, pour *in fine* lui apparaître étranger :

[...] *Si là est réellement la nature secrète [geheim] de l'étrangement inquiétant, nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le Heimlich en son contraire, le Unheimlich, puisque ce Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement.*⁸³⁷

Sous cet aspect, si nous considérons la relégation du film pornographique, par l'État, dans les salles dédiées, nous pouvons admettre que ce rejet constitue non seulement, selon la fameuse formule, une manière de « cacher ce sexe que je ne saurais voir », mais encore un stratagème pour canaliser l'expérience du spectateur. Dans *La volonté de savoir* Foucault explique justement que ce type de censure existe pour progressivement faire disparaître une réalité :

La logique de la censure. Cette interdiction est supposée prendre trois formes ; affirmer que ça existe. Formes apparemment difficiles à concilier. Mais c'est là qu'on imagine une sorte de logique en chaîne qui serait caractéristique des mécanismes de censure : elle lie l'inexistant, l'illicite et l'informulable de façon que chacun soit à la fois principe et effet de

⁸³⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 246.

*l'autre : de ce qui est interdit, on ne doit pas parler jusqu'à ce qu'il soit annulé dans le réel [...].*⁸³⁸

La pornographie dans l'espace privé tend à donner l'impression qu'elle n'existe pas puisqu'on ne la voit « pas » — alors que le spectacle du sexe semble, paradoxalement, partout. Disons qu'il est plutôt latent, c'est-à-dire présent, mais sans forcément se manifester ; il faut aller le chercher là où l'on est certain de le trouver : sur l'Internet, sur une chaîne spécialisées, dans un magazine, etc. Quoiqu'il en soit, l'interdiction de la pornographie dans l'espace public peut tout à fait être envisagée comme une forme de refoulement. Cet état se traduit chez les individus par une expérience intime et domestique du spectacle ; le spectateur, pour éprouver le film pornographique, organise son expérience afin de réduire son sentiment de culpabilité. Dans *La Dynamique de l'occident* Elias explique justement le processus qui s'opère dans le déplacement de la contrainte exercée par les pouvoirs (sociogénèse) à l'autocontrainte (psychogénèse) qui permet une régulation des normes de la pudeur chez et par les individus eux-mêmes. Les individus sont dans l'autocontrôle : le « surmoi » contrôle le « moi » (les actions), notamment pour conduire l'individu à « transformer ou à refouler ses émotions en fonction des structures sociales⁸³⁹ ». De fait, en étant confrontés à des images explicites de sexe dans une salle de cinéma, les spectateurs de pornographie éprouvent naturellement l'expérience de l'inquiétante étrangeté ; ils sont littéralement mis face à une expérience familière — et plus particulièrement, pour les spectateurs de pornographie, face à leur plaisir coupable. C'est pourquoi, comme le souligne Freud, l'expérience est effrayante. Le spectacle, de manière spéculaire — au sens de ce qui réfléchit la lumière comme un miroir⁸⁴⁰ —, place le spectateur face à ses « fantaisies⁸⁴¹ » inavouables. Cela a pour effet de provoquer le trouble en lui. Laurent Jullier dans *Qu'est-ce qu'un bon film ?* évoque en particulier cette caractéristique du « film-miroir » qui place le spectateur face à une expérience vécue, et surtout

838 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, op. cit., p.111.

839 Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, op. cit., p. 197.

840 Définition du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/speculaire>.

841 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 37.

« l'autoanalyse⁸⁴² » que sous-tend cette reconnaissance ; c'est que le cinéma sollicite aussi bien le proche que le lointain.

Enfin, à bien des égards, les *Parents guide* (« le guide des parents » en français), par définition, participent d'une démarche de « civilisation », puisqu'il s'agit d'éclairer les parents sur le contenu de chaque film, plus particulièrement en matière d'images sexuelles, de nudité (etc.) et ce, dans l'objectif de protéger le regard des enfants. À ce titre, plusieurs éléments sont mis à disposition du spectateur, lequel, en tant que contributeur, est invité à remplir les fiches. Chaque film possède sa propre page « *Parents guide* », et le site *IMDB* lui-même ne manque pas d'indiquer que « *le contenu de cette page a été créé directement par les utilisateurs et n'a pas été filtré ou vérifié par* » son personnel. Ils constituent alors une véritable manière d'impliquer et de responsabiliser les individus dans la protection du regard du mineur, notamment sa pudeur. Chaque *Parents guide* est également complété par d'autres informations, telles que le classement du film par pays, le niveau (aucun problème, léger, modéré et élevé) par items (*Sex and Nudity*⁸⁴³, *Violence and Gore*, *Profanity*⁸⁴⁴, *Alcohol, Drugs and Smoking*, *Frightening and Intense scenes*⁸⁴⁵) et des descriptions de scènes, selon les thématiques précitées, déposées par les spectateurs ; par ailleurs, sur ce dernier point, le site demande aux utilisateurs d'éviter les opinions personnelles pour préférer la description des faits — autrement dit, de polariser les informations sur des éléments objectifs. Bien que cela ne soit pas toujours respecté par les spectateurs, la plupart des éléments mis à disposition par les parents constituent une information claire et précise sur ce que recèlent les films en matière d'images à caractère sexuel.

842 Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ? op. cit.*, p. 164.

843 Ces termes signifient en français : « Sexe et nudité ».

844 Ce terme signifie en français : « Grossièreté ».

845 Ces termes signifient en français : « Scènes effrayantes et intenses ».

Showing all 22 items

Jump to: Certification | Sex & Nudity (14) | Violence & Gore (2) | Profanity (1) | Alcohol, Drugs & Smoking (1) | Frightening & Intense Scenes (4)

Certification Edit

Certification [Argentina:18 \(original rating\)](#) | [Argentina:X \(re-rating\)](#) | [Australia:R \(original rating\)](#) | [Australia:RC \(re-rating\)](#) | [Belgium:KNT/ENA](#) | [Canada:R \(Alberta/British Columbia/Manitoba/Ontario/Saskatchewan\)](#) | [Canada:18 \(New Brunswick/Nova Scotia/Prince Edward Island\)](#) | [Canada:18+ \(Québec\)](#) | [Chile:18](#) | [Finland:K-18](#) | [France:12 \(TV rating, cut version\)](#) | [France:16 \(original rating\)](#) | [France:18 \(re-rating\)](#) | [Germany:18](#) | [Germany:BPjM Restricted](#) | [Hong Kong:III \(heavily cut\)](#) | [Iceland:16 \(strong rating\)](#) | [Ireland:\(Banned\)](#) | [Ireland:18 \(re-rating\)](#) | [Italy:VM18](#) | [Japan:R-18](#) | [Japan:R-15 \(cut\)](#) | [Luxembourg:17](#) | [Malaysia:\(Banned\)](#) | [Mexico:C](#) | [Mexico:D \(TV rating, uncut\)](#) | [Netherlands:16](#) | [New Zealand:R18 \(with restriction\)](#) | [Norway:18](#) | [Peru:18](#) | [Portugal:M/18](#) | [Russia:18+](#) | [Singapore:\(Banned\)](#) | [South Africa:18](#) | [South Korea:18 \(cut\)](#) | [Spain:18](#) | [Sweden:15](#) | [Switzerland:18 \(canton of Geneva\)](#) | [Switzerland:18 \(canton of Vaud\)](#) | [United Kingdom:18](#) | [United States:Not Rated](#)

Sex & Nudity

Severe 3 of 3 found this severe

Please note, the explicit graphic sex scenes involve actual sexual intercourse being shown (XXX)

An explicit rape scene shows actual penetration taking place

Oral sex scenes are shown up close

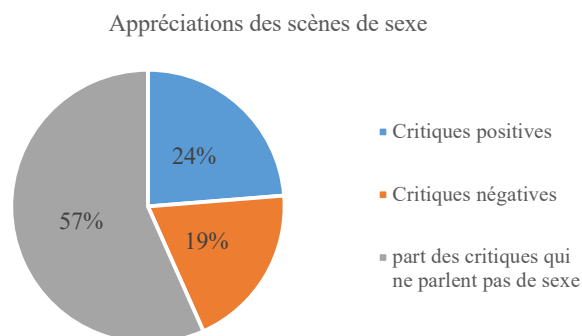
« Parents guide » du Film *Baise-Moi* (Virginie Despentes, 2000)

Mesure quantitative de la pudeur (éléments Allociné)

La question que nous nous posons, ici, est celle de savoir, compte tenu du processus de civilisation (au sens d'une homogénéisation et d'une pacification de la sensibilité), si les scènes de sexe ont véritablement suscité un sentiment de honte/pudeur chez les spectateurs qui ont éprouvé le spectacle ou si ces derniers se sont simplement habitués à la présence de scènes explicites de sexe. Pour y répondre nous nous sommes d'abord concentrés sur les termes employés par les spectateurs pour parler du sexe : « pornographie », « pornographique », « porno » et « sexe » ; il s'agissait, à partir de ces entrées, de relever des éléments significatifs qui pourraient traduire chez les spectateurs une attention particulière eu égard aux scènes, notamment l'effet que produisent ces dernières sur eux. Toutefois, les commentaires n'apportent aucun élément précis sur le niveau de pudeur des spectateurs.

Concernant plus particulièrement l'appréciation des scènes de sexe en fonction des entrées que nous avons identifiées précédemment, nous avons relevé 2646 citations. Après lecture d'un certain nombre de ces avis, nous nous

sommes rendu compte que de nombreux spectateurs pouvaient utiliser plusieurs fois l'un ou l'autre terme ; ainsi un spectateur va parler du sexe en employant tout à la fois les termes « porno » et « pornographie » (973), alors que d'autres auront recours uniquement au mot « sexe » (1613), en mentionnant ce dernier deux ou trois fois dans leurs critiques ; ces chiffres doivent donc être relativisés par rapport au nombre total de critiques (6105). De plus, si ces chiffres permettent d'affirmer que le sexe non simulé retient l'attention des spectateurs, pour autant ils n'apportent, *in fine*, que très peu d'éclairage sur le niveau de honte. Seul le déplaisir peut traduire une forme de choc provoqué par la vision du sexe, et que l'on peut qualifier de réaction physique et morale plus particulièrement liée au sentiment sublime — c'est-à-dire cette vive émotion qui se produit sans aucune forme de médiation —, peut évoquer une forme de pudeur. Aussi, en se concentrant exclusivement sur les commentaires qui parlent du sexe (2646⁸⁴⁶; cf. graphique ci-dessous), la part des jugements ayant évalué négativement ces scènes est de 19 %, alors que la part de critiques positives représente 24 % des avis. L'écart entre ces deux chiffres démontre que la présence du sexe dans les films ne fait pas consensus chez les spectateurs. *In fine*, la sympathie développée par les spectateurs pour les scènes de sexe est très faible.



Les entrées « pudeur », « pudique », « gêne », « mal à l'aise » (etc.), ont, elles aussi, été sollicitées dans notre étude⁸⁴⁷ ; mais celles-ci ont été très peu mentionnées par les spectateurs. Cela peut tout à fait s'expliquer par rapport à

⁸⁴⁶ Voir annexe 7, p. 437.

⁸⁴⁷ Voir annexe 5, pp. 429-432.

l'intériorisation de la pudeur : celle-ci ne se manifestant que très rarement dans les interactions. De plus, livrer un jugement artistique sur une base de données cinématographique ne consiste pas seulement à communiquer le plaisir ou le déplaisir que l'on a ressenti à la suite de l'épreuve d'un film, mais est aussi une manière de confronter son avis à celui des autres ; s'il n'y a pas de « face à face » à proprement parler, c'est-à-dire une conversation au sens physique, il y a une interaction à distance entre les spectateurs. De fait, cette situation peut tout à fait provoquer un sentiment de gêne — d'autant que le site *Allociné* est un espace public.

Un élément, en particulier, peut permettre de mesurer plus précisément le niveau de pudeur des spectateurs : il s'agit, pour cela, de se concentrer non pas sur les commentaires qui parlent du sexe, mais sur ceux qui ne l'évoquent pas. Rappelons-nous que la pudeur se définit aussi par le fait de ne pas faire « *état de choses considérées comme étant plus ou moins directement d'ordre sexuel* ». Si l'on suit cette définition de la pudeur, alors nous pouvons tout à fait considérer que les spectateurs qui évacuent la question du sexe dans leurs commentaires le font par pudeur ; d'autant que la situation dans laquelle se trouvent les spectateurs lorsqu'ils déposent leur avis sur le film, participe d'une démarche consistant à communiquer, sur un site public, leur expérience cinématographique. Comme le note Emmanuel Ethis : « *décider de "partager" un film signifie également que l'on prend le risque de "se partager" à propos du film*⁸⁴⁸ ». De fait, si nous considérons les 57 % de commentaires qui n'évoquent pas les scènes de sexe — alors même que ces dernières constituent un élément important du spectacle —, tout semble indiquer que pour une grande partie des spectateurs, il puisse y avoir une forme de pudeur à parler de leur expérience des scènes de sexe, et donc de l'émotion ressentie à cette occasion. Nous pourrions, inversement, qualifier cette attitude au regard d'une habitude développée par les spectateurs de voir de telles scènes ; dans la mesure où depuis la fin des années 1990, de nombreux réalisateurs intègrent des scènes sexuellement explicites, le spectateur pourrait en effet s'y être accoutumé. La présence du sexe, sous cet aspect, devient un élément banal et naturel dans la

848 Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Ed. Armand Colin, p. 8.

trame des films et aux yeux du spectateur — d'autant que les réalisateurs justifient souvent ces séquences comme un moyen de montrer la réalité telle qu'elle est dans le quotidien de tout un chacun.

Conclusion de partie

Dans *La Dynamique de l'Occident*, Norbert Elias explique que « *l'ordre de l'interdépendance détermine la marche de l'évolution du processus de civilisation*⁸⁴⁹ ». A bien des égards, la co-régulation sur le *Net*, la responsabilisation des acteurs (internauts, diffuseur de contenus, etc.), l'action des pouvoirs publics (LCEN, etc.), des parents et des spectateurs opèrent un rapprochement entre les individus afin que tous agissent dans la qualité des interactions, en général, et en particulier dans la protection des mineurs face à la pornographie – et ce, même, si cela ne fonctionne pas toujours, notamment parce que tous les individus ne maîtrisent pas les cadres (les parents ne savent pas tous qu'il est possible d'installer un système de filtrage sur le téléphone de leur enfant) ou ne les respectent pas, à l'instar des pédophiles. Si nous considérons, par exemple, l'information et la mise à disposition de moyens de filtrage, par les acteurs d'internet (hébergeur de contenus et fournisseur d'accès à internet), destinées aux parents, nous devons admettre qu'il s'agit, ici, d'une manière d'agir ensemble pour la commune humanité. On voit bien également que le législateur est obligé de s'adapter autant aux nouvelles technologies, en particulier à la facilité d'accès aux contenus pornographiques sur Internet et à l'absence de réglementation mondiale, qu'aux effets de la normalisation de la pornographie dans les productions du cinéma de fiction. Dans ce dernier cas, les nombreuses précisions, parfois subjectives, du Conseil d'État, tant pour définir ce qu'est une scène de sexe non simulée que pour appréhender la démarche artistique des auteurs, témoignent de la nécessité de constituer des outils adapter au contrôle de la consommation des films en salle et à la maison. Historiquement, les nombreux textes de loi, et leurs évolutions, tels que les articles 227-24 et -23 du code pénal français (1994), le Livre vert du Conseil de l'Union sur *La protection des mineurs et de la dignité humaine dans les services audiovisuels et d'information* (2008) et les différents décrets pris par les pouvoirs publics depuis 1990 (etc.), illustrent eux-mêmes ce processus, et démontrent que ce dernier est particulièrement à l'œuvre dans les interactions sur Internet et au cinéma. Bref, qu'il s'agisse de la dénonciation des sites

849 Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, op. cit., p. 182.

pédopornographiques, du système de classification cinématographique, des critères objectifs et subjectifs définis par le Conseil d'État, du contrôle et du jugement (esthétique, éthique et technique) qu'effectuent le spectateur sur les objets spectaculaires et sur lui-même (autocontrôle, pudeur, réflexivité), de ce que le spectateur apprend de lui-même (autonomie, sublime) ou encore des *parents guide* (informations partagées sur les films par les spectateurs sur le site *IMDB*), tous ces éléments constituent un réseau d'interdépendances qui participent de l'évolution du processus de civilisation.

Conclusion générale

Dès l'invention du cinématographe en 1895, le spectacle du sexe — c'est-à-dire la situation dans laquelle le spectateur éprouve le film présentant des actes sexuels explicites — n'a cessé de se diversifier, tant par l'espace qui en permet l'expérience que par les différentes formes de productions qui ont, rappelons-le, contribué à l'invention du film pornographique : *Stag film*, *Nudies*, films de Godard et d'Oshima, cinéma érotique, cinéma pornographique et vidéo. Si les *stags films*, du fait de leur clandestinité, étaient exclusivement consommés dans des espaces confidentiels, les productions du cinéma pornographique, quant à elles, ont pu être visionnées, à partir de la légalisation de la pornographie en 1974, dans des salles ordinaires puis, après la loi de finances de 1975, dans des salles dédiées.

Mais, avec l'arrivée de la *VHS*, du *DVD* et de l'Internet – et la possibilité, pour le spectateur, d'utiliser ces équipements chez lui –, un changement s'opère : l'expérience du film pornographique va se ritualiser progressivement dans l'espace privé, jusqu'à en constituer le lieu privilégié ; cet espace rend plus confortable l'expérience du film, car le spectateur peut se mettre à l'abri des regards indiscret, et ainsi préserver sa pudeur. L'expérience gagne en efficacité puisqu'elle facilite le jeu sexuel que le film sert souvent à opérer : la masturbation ou l'excitation ; ces comportements, dans un espace public, suscitent indéniablement de la gêne. Dans cette situation nouvelle, le spectateur va littéralement s'appropriier le film pornographique. Il le domestique, au sens d'un apprivoisement, d'une maîtrise. Ce qui a pour effet d'atténuer, en lui, l'état de sidération, de trouble, que provoque la situation d'épreuve de la scène d'actes sexuels. Ce processus a conduit au développement exponentiel des sites du genre (et donc à leur banalisation), à une surenchère d'images pornographiques (pathologiques, « monstrueuses », etc.) et, dès 2005, à la constitution de réseaux d'amateurs (à l'image d'un réseau social comme *Facebook*). Ces activités contribuent, chacune à leur manière, à l'élaboration de la pornographie comme technique du corps – celle-ci combinant, dans le temps du spectacle, le corps des acteurs, la technique cinématographique et le corps du spectateur dans un

objectif précis : le plaisir sexuel du spectateur. Notons, par ailleurs, que le développement de « catégories » représentant des performances sexuelles, selon un typage particulier (couleur de peau, origine géographique ou âges des acteurs, etc.), est une réponse à la demande des spectateurs – cela témoigne, à l’instar de la demande faite au spectateur de contribuer à l’amélioration du fonctionnement des sites, du rôle que joue le spectateur dans l’évolution de l’industrie pornographique.

En domestiquant le film pornographique, le spectateur a donc engendré la normalisation de l’expérience du film à la maison ; il a opéré un passage du public au privé, du collectif à l’individuel. Ce qui a également eu pour conséquence de produire, à partir de la fin des années 1990, un glissement pornographique sur les réalisations du cinéma d’auteur français et indépendant américain. Du côté des réalisateurs, ce glissement se présente comme un moyen de transgression artistique. Pour le spectateur, il s’agit d’une nouvelle expérience de la scène de sexe non-simulée. Mais surtout d’une modification traditionnelle de sa position de spectateur. Cette particularité du spectacle cinématographique nous permet d’affirmer que la représentation récente du sexe sur les écrans du cinéma conventionnel est une technique du corps qui se distingue de la pornographie classique. Bien que les scènes de sexe soient explicites, les films proposent une situation rituelle dans laquelle le corps du spectateur est amené à consommer des images pornographiques autrement. À ce titre, le cadre d’expérience que constitue la salle de cinéma, le film (ce qui comprend le réalisateur, les acteurs et actrices et les images) et le corps du spectateur échafaudent une évolution de la consommation du film pornographique.

Avec le cinéma d’auteur, le sexe ne vaut plus pour lui-même, mais participe pleinement à l’action des films. Les auteurs se réapproprient les corps sexuels⁸⁵⁰ ; et ils réinvestissent, artistiquement, les images, les corps et les codes pornographiques. Les images et les corps sont re-stimulés à la fois plastiquement (les jeux de couleur, la performance artistique, la composition, la matière des images, la fragmentation des corps, etc.) et par une manière innovante d’inclure

850 Martine Boyer, « Du film érotique à la vidéo X : le contrôle continue », *op. cit.*, pp. 23-31.

le spectateur dans le spectacle. Par exemple, dans *Love*, la 3D donne l'impression au spectateur d'être inscrit dans un huis clos, sorte d'espace « hétérotopique » ; cette technique l'invite à vivre une expérience singulière, en le plaçant *in media res*, et donc au plus près des actes sexuels. De plus, les lieux, dans lesquels se meuvent les corps en acte, participent de la conception de dispositifs de monstration technique (la caméra nous invite davantage à vivre une expérience de la distance critique et visuelle plutôt qu'à observer les actes sexuels en vue d'une excitation) et narratif (le scénario confère une consistance aux images de sexe qui évacue toute gratuité) qui engagent le corps des comédiens et comédiennes dans de véritables performances artistiques.

La normalisation de la pornographie a également eu pour effet de généraliser la représentation de la sexualité explicite dans le cinéma ordinaire. Toutefois, si nous devons, immédiatement, relativiser ce phénomène de généralisation par rapport à la production cinématographique globale, nous devons aussi constater que le nombre de films ne cesse d'augmenter depuis le début des années 2000. Et plus particulièrement depuis le décret de 2001 (réintroduction du classement « interdit aux mineurs de moins de 18 ans »). À partir de cette mesure, le nombre d'actes sexuels explicites dans la diégèse des films augmente et les manières de les représenter se diversifient ; tantôt par l'utilisation de doublures (*L'inconnu du Lac*, *Nymphomaniac 1 et 2*) ou de prothèses afin d'attirer des comédiens célèbres (*La vie d'Adèle*, *The Brown Bunny*), tantôt en donnant un rôle à des hardeurs et hardeuses (*Anatomie de l'Enfer*) ou encore en parvenant à faire accepter à des comédiens novices de réaliser eux-mêmes les actes sexuels (*Love*, *Q*, *Ken Park*, *The Smell of Us*), etc. Bref, les *modus operandi* des réalisateurs pour intégrer des actes sexuels dans la trame de leurs films répondent le plus souvent à ce qu'ils recherchent à faire vivre au spectateur : Larry Clark tourne des films avec de jeunes acteurs novices malléables à souhait, et joue avec leurs émotions en les plaçant dans des situations réalistes (la scène de masturbation dans *Ken Park* ou la scène de fétichisme des pieds dans *The Smell of Us*). Ces scènes fonctionnent avec brio puisque le trouble qui se produit chez l'acteur se répercute irrémédiablement chez le spectateur. Lars Von Trier garantit une forme de qualité dans ses films (*Nymphomaniac*) en attribuant des rôles à des actrices célèbres (Charlotte Gainsbourg, Stacy Martin). Cette technique permet

aux actrices de ne pas effectuer les scènes d'actes sexuels elles-mêmes puisque tout est doublé, mais ouvre la possibilité aux réalisateurs de montrer une multitude d'actes sexuels, des plus banaux aux plus spectaculaires – la scène de double pénétration dans *Nymphomaniac vol. 2* est, ici, un bon exemple. Abdelatif Kechiche, quant à lui, utilise des prothèses et des images de synthèses pour donner une impression de réalité — ce qui renvoie à la spécificité même du cinéma — aux actes sexuels qu'il donne à voir, et assure, par surcroît, le respect dû au corps des comédien·ne·s.

Ce type de cinéma possède, en outre, la capacité de nous placer littéralement devant notre nature humaine mise en spectacle. Ce faisant, il nous oblige, sans aucune forme de médiation, à nous penser nous-mêmes – à la fois notre intimité et notre quotidien – par rapport aux scènes. À bien des égards, cette situation peut être troublant et provoquer le sublime/spectaculaire en nous. Mais, si la domestication du film pornographique a permis au spectateur d'atténuer le trouble en lui face aux images pornographiques, elle l'autorise aussi à regarder la représentation d'actes sexuels dans le cinéma ordinaire. Celui-ci, doté d'une forte valeur artistique, est surtout l'occasion pour le spectateur de développer des « *techniques de repos actif*⁸⁵¹ », éminemment sensibles : émotions (plaisir esthétique) et excitation (plaisir sexuel). L'art, à l'inverse de la pornographie, rend possible cette combinaison des plaisirs et ce, bien que la tradition kantienne oppose le plaisir des sens (plaisir sexuel) au plaisir du sens (esthétique) ; le plaisir sexuel et le plaisir esthétique demeurent, dans l'expérience, des plaisirs sensibles.

Dans les années 1970, les pouvoirs publics et les spectateurs ont opposé le film pornographique à son pendant, le film érotique (dit de qualité). Chacun a reconnu une qualité (technique/artistique) au cinéma érotique. Actuellement, il apparaît que la vidéo pornographique *mainstream* — laquelle constitue une forme de continuité du film pornographique — s'oppose moins, en termes de qualité, au cinéma pornographique ou à l'érotisme qu'à la production du cinéma courant ; celui-ci est, par définition, un film de qualité. Ainsi, de même que dans

851 Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation, op. cit.*, p. 386.

les années 1970, la différence de qualité entre la pornographie et le cinéma ordinaire s'explique par une reconnaissance indéniable, par le spectateur et les pouvoirs publics, de la qualité artistique de l'objet. C'est, qu'ici, la présence d'actes sexuels explicites n'altère en rien la qualité de l'objet spectaculaire. En effet, alors que la pornographie provoque un plaisir coupable à son spectateur – car il n'est pas de plaisir qui ne soit subordonné aux conditions morales de son expérience –, l'art, à l'inverse, rend acceptable la représentation de la sexualité explicite. D'autant qu'ici, les images du sexe n'ont pas pour vocation première d'exciter le spectateur, mais d'amener ce dernier à réfléchir la place qu'occupe le sexe dans la trame des films.

Enfin, l'adaptation du droit aux réactions du public sur internet et au cinéma participe d'une réaction des pouvoirs publics au phénomène de normalisation de la pornographie à domicile (la consommation en général) et de la civilisation du spectacle pornographique (la protection du mineur). L'ensemble des mesures prises par le législateur atteste de cette idée : les articles 227-23 et 24 du Code pénal ont non seulement fait l'objet de nombreux ajouts (l'un des plus marquants étant celui qui sanctionne le fait de voir habituellement de la pédopornographie) et ajustements eu égard à l'Internet, mais encore par rapport au cinéma pour ce qui concerne plus particulièrement la problématique de la représentation imaginaire, sous la forme de dessins animés par exemple, d'enfants en situation sexuelle. Bref, toutes les mesures (classification des films, critères objectifs et subjectifs, responsabilisation des parents, etc.), ainsi que l'autocontrôle qu'effectuent les spectateurs sur eux-mêmes, illustrent le phénomène d'interdépendance qui s'opèrent dans le spectacle du sexe. La co-régulation sur Internet, impulsée par la LCEN en 2004, en est l'exemple le plus prégnant ; elle cadre l'activité des acteurs de l'Internet et institue, d'une certaine façon, la civilisation du spectacle pornographique.

Bibliographie

Pornographie, érotisme

- Ado Kyrou, *Amour, érotisme et cinéma*, Paris, Ed. Eric Losfeld, 1966.
- Alain Fleischer, *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, Paris, Ed. La Musardine, 2000.
- Antonio Dominguez Leiva, « *De l'orgie à la partouse. L'amour à plusieurs, de la fin-de-siècle* » aux « *sixties* », in *Ecrire, traduire et représenter la fête*, Université de Valence, 2001.
- Christophe Triollet (dir.), *Sexe et déviances*, Paris, Ed. LettMotif, 2017.
- David Herbert Lawrence, *Pornographie et obscénité*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 2001.
- Florian Vörös (dir.), *Cultures Pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Ed. Amsterdam, 2015.
- Frédéric Joignot, *Gang-bang*, Paris, Ed. Seuil, 2007.
- Frédéric Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité*, Paris, Ed. Klincksiek, 2013.
- Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Ed. De Minuit, 1957.
- Gérard Bonnet, *Défi à la pudeur, quand la pornographie devient l'initiation sexuelle des jeunes*, Paris, Ed. Albin Michel, 2003.
- Jacques Zimmer, *Histoire du cinéma X*, Paris, Ed. Nouveau Monde, 2011.
- Jacques Zimmer, *Le cinéma X*, Paris, Ed. La Musardine, 2012.
- Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Ed. Minerve, 1994.
- Joseph-Marie Lo Duca, « *Manuel des confesseurs* » et *Kraft-Ebing en bandes dessinées*, Paris, Ed. Dominique Leroy, 1982.
- Julien Servois, *Le cinéma pornographique*, Paris, Ed. VRIN, 2009.
- Linda Williams, *Hard core : Power, Pleasure and the Frenzy of the visible*, University of California Press, 1999.
- Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, trad. Raphaël Nieuwjaer, Paris, Ed. Capricci, 2014.
- Lynn Hunt, *The invention of Pornography: Obscenity and the origins of modernity (1500-1800)*, New York, Ed. Zone Books, 1996.
- Patrick Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Ed. Armand Colin, 1997.

Marcela Iacub, *De la pornographie en Amérique : La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative*, Paris, Ed. Fayard, 2010.

Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, Ed. La Musardine, 2014.

Martine Boyer, *L'écran de l'amour*, Paris, Ed. Plon, 1990.

Mathieu Trachman, *Le travail pornographique*, Paris, Ed. La découverte, 2013.

Michela Marzano, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 2003.

Michela Marzano, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités* 2003/3.

Mickaël Draï, *Pornographisme, affiches à caractère typographique*, Paris, Ed. Marque Belge, 2016.

Philippe Di Folco, *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Ed. Puf, 2005.

Ramon Bellido Tio, *Sous-titrée X, la pornographie entre image et propos*, Rennes, Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Raphaëlla Anderson, *Hard*, Paris, Ed. Grasset/Fasquelle, 2001.

Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Ed. Puf, 2003.

Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2008.

Virginie Despentès, *King Kong théorie*, Paris, Ed. Grasset, 2006.

Esthétique, philosophie

Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Ed. Flammarion, 2012.

Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Ed. Du seuil, 1989.

Arthur Danto, *Sur le fil du rasoir, L'œuvre photographique de Robert Mapplethorpe*, Schirmer/Mosel, 1992.

Canguilhem Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Ed. Quadrige, 2013

Edmund Burke, *Recherches sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Ed. Vrin, 2009.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Ed. Flammarion, 2000.

Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Ed. Vrin, 1991.

- Emmanuel Kant, *Fondement de la métaphysique des mœurs*, trad. H. Lachelier, Ed. Hachette Paris, Ed. Hachette, 1904.
- Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf Paris, Ed. Vrin, 2008.
- Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Ed. Puf, 1990.
- François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Ed. Limage 2, 1983.
- Gabriel Peignot, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimé ou censurés*, Paris, Ed. A.A. Renouard, 1806.
- Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Ed. Gallimard, 1999.
- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Paris, Ed. Payot et Rivages, 2007.
- Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Ed. Gallimard, 2004.
- Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Ed. Puf, 1959.
- Jacques Brunschwig, Geoffrey Lloyd, *Le savoir grec*, Paris, Ed. Flammarion, 1996.
- Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Ed. Galilée, 2006.
- Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Ed. La Fabrique, 2008.
- John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Ed. Gallimard, 2005.
- Lubimora Radoilska, *La sexualité à mi-chemin entre l'intimité et le grand public*, Cités 2003/3, n°15.
- Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Ed. Gallimard, 1961.
- Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Ed. Gallimard, 1990.
- Michel Foucault, *Préface à la transgression*, Paris, Ed. Lignes, 2012.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Ed. Gallimard, 1976.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Ed. Gallimard, 1984.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Ed. Gallimard, 1975.
- Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Ed. Lignes, 2009.

Michel Foucault, « L'occident et la vérité du sexe », *Le monde*, 5 novembre, 1976, dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, 2001.

Paul Ardenne, *Extrême esthétique de la limite dépassée*, Paris, Ed. Flammarion, 2006.

Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Ed. Puf, Paris, 2006.

Rémy Pawin, *Trente Glorieuses, treize heureuses ? Représentations et expériences du bonheur en France entre 1944 et 1981*, thèse de doctorat en histoire contemporaine, sous la direction de Christophe Charles, soutenue le 29 octobre 2010.

Roman Ingarden, *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art*, trad. Patricia Limiso-Heulot, Paris, Ed. Vrin, 2011.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Ed. Allia, 2009.

Histoire et théories des arts (arts du spectacle et arts plastiques)

Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Ed. Flammarion, 2010.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Du Cerf-Corlet, 2008.

Antoine De Baecque, *Godard*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 2010.

Antoine Germa, « Montrer ce sexe que l'on ne saurait voir » : le cinéma à l'épreuve du sexe (1992-2002), *Le temps des Médias* 2003/1, N°1.

Arthur Danto, *Sur le fil du rasoir, L'œuvre photographique de Robert Mapplethorpe*, Paris, Ed. Schirmer/Mosel, 1992.

Arthur Danto, « Banalité et célébration : l'art de Jeff Koons », *Cahiers philosophiques* 2016/1 (n° 144), p. 102-116.

Bernard Hugonnard Roche, « Curiosapolis. Voyage furtif dans la cité de l'érotisme bibliophilique », in revue *Art & Métiers du Livre*, n°298.

Charlotte Garson, Arnaud Hée, Jérôme Momcilovic, « Cinéma », *Études* 2013/7 (Tome 419), p. 107-114.

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Ed. Christian Bourgois, 1993.

Christine Hamon-Sijérols et André Gardies, *Le spectaculaire*, Lyon, Ed. Aléas, 1997.

Christophe Gibout, « Des corps tendus derrière la plage. Drague homosexuelle et environnement », *Corps* 2017/1 (N° 15), p. 111-121. [L'ÉP]

Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *Connexions* 2007/1 (n° 87).

- David Vasse, *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Ed. Klincksieck, 2008.
- David Vasse, *Catherine Breillat. Un cinéma du rite et de la transgression*, Paris, Ed. Complexe, 2004.
- Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Ed. De Minuit, 1956.
- Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972.
- Estelle Bayon, *Le Cinéma Obscène*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.
- Fabrice Montebello, *Le cinéma en France*, Paris, Ed. Armand Colin, 2005.
- Fabrice Montebello, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », in *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003, pp. 51-80.
- Franck Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », in *Cinemas*, n°14(1), 2003, pp. 21-34.
- François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, Ed. L'image 2, 1983.
- Gérard Courant, « Sauve qui peut (la vie) » de Jean-Luc Godard, *Art Press*, n°39, Juillet-août 1980.
- Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Ed. De Minuit, 1983.
- Isabelle Moindrot, *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la belle époque*, Paris, Ed. CNRS, 2007.
- Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, Ed. De Boeck, 2008.
- Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps. 3 Les mutations du regard. Le XXème siècle*, Paris, Ed. Du Seuil, 2006.
- Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Ed. Armand Colin, 2004.
- Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, Ed. La Dispute, 2012.
- Laurent Jullier, *Analyser un film*, Paris, Ed. Flammarion, 2012.
- Laurent Jullier, Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Ed. Armand Colin, 2010.
- Laurent Jullier, Martin Barnier, *Une brève histoire du cinéma. 1895-2015*, Paris, Ed. Pluriel, 2017.
- Laurent Jullier, *Interdits aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Ed. Armand Colin, 2008.
- Mario Perniola, *Le Sex-Appel de l'inorganique*, trad. Catherine Siné, Paris, Ed. Léo Scheer, 2003.

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

Patricia Falguières, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Ed. Bayard-Centurion, 2003.

Patrick Louguet, *Cinéma(s) et nouvelles technologies : continuité et ruptures créatives*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2011.

Patrick Mauriès, *Le cabinet de curiosités*, Paris, Ed. Gallimard, 2011.

Paul Veyne, *Sexe et pouvoir à Rome*, Paris, Ed. Tallandier, 2016.

Robert Bogdan, *La fabrique des monstres. Les Etats-Unis et le Freak Show 1840-1940*, Paris, Ed. Alma, 2013.

Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, Ed. Armand Colin, 2015.

Roger Dadoun, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Ed. Puf, 2010.

Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris, Ed. Thames & Hudson, 2001.

Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », p. 57, in), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, (dir.) Thomas Elsaesser, London, BFI, 1990.

Thierry Leguay, *La fabuleuse histoire de la fellation*, Paris, Ed. La Musardine, 2014.

Valérie Arrault, Alain Troyas, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, Ed. L'Echappée, 2017

Sociologie, anthropologie et psychologie

Bajos Nathalie, Bozon Michel, *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, Ed. La découverte, 2008.

Bajos Nathalie, Spira A., *Les comportements sexuels en France*, Paris, Ed. La documentation Française, 1993.

Bernard Edelman, *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, Ed. La Découverte, 2002.

Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, Paris, Ed. Du seuil, 1996.

Dominique Memmi, Gilles Raveneau, Emmanuel Taïeb, *Le social à l'épreuve du dégoût*, Paris, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2016.

Dominique Pasquier, Valérie Beaudouin, Thomas Legon, « Moi, je lui donne 5/5 » : *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Ed. Presses des mines, 2014.

Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Ed. Armand Colin, 2014.

Emmanuel Ethis, *Le spectateur du temps : pour une sociologie de la réception*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2006.

Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, trad. Isaac Joseph, Michel Darteville et Pascale Joseph, Paris, Ed. De Minuit, 1991.

Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Paris, Ed. De Minuit, 1974.

Erving Goffman, *Façon de parler*, trad. Alain Kihm, Paris, Ed. De Minuit, 1981.

Erving Goffman, *Stigmates. Les usages sociaux du handicap*, trad. Kihm, Paris, Ed. De Minuit, 1975

Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, trad. H. Sinaceur, Paris, Ed. Flammarion, 2012.

Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, trad. Véronique Bodin et Jacqueline Pincemin, Paris, Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

Janine Mossuz-Lavau, *La vie sexuelle en France*, Paris, Ed. La Martinière, 2002.

Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, Ed. La Dispute, 2002.

Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Ed. La Dispute, Paris, 2006.

Jean-Marc Leveratto, « Le corps comme instrument de mesure ou La compétence ordinaire du spectateur », pp. 77-99, in *Porosité entre savoirs savants et savoirs ordinaires : les usages sociaux de la catégorie « compétences »*, Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Université de Poitiers, 2002.

Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Ed. Gallimard, 1988.

Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, Paris, Ed. Puf, 2012.

Maryse Jaspard, *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, Ed. La Découverte, 2017.

Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité : Domaines et approches*, Paris, Ed. Armand Colin, 2013.

Michel Bozon, *Orientation intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité*, Sociétés Contemporaines (2001), n°41-42.

Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1973.

Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1975.

Norbert Elias, *La société des individus*, trad. Jeanne Etoré, Paris, Ed. Fayard, 1991.

Norbert Elias, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré, Paris, Ed. Pocket, 1993.

Norbert Elias, Eric Dunning, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, trad. Josette Chicheportiche et Fabienne Duvigneau, Paris, Ed. Fayard, 1994.

Philippe Breton, *Le culte de l'internet*, Paris, Ed. La Découverte, 2000.

Pierre Simon, *Rapport Simon sur le comportement sexuel des Français*, Paris, Ed. Pierre Charron et René Julliard, 1972.

Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, trad. Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Ed. De Minuit, 1970.

Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ed. Ramsay, 2001.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. André Bourguignon, Alice Cherki et Pierre Cotet, Paris, Ed. Gallimard, 1985.

Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Ed. Amsterdam, 2017.

Yves Bonny, Erik Neveu, Jean-Manuel De Queiroz, *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Paris, Ed. Presses universitaires de Rennes, 2003.

Droit et censure

Agathe Lepage, *Pédopornographie et contenu nocif pour les mineurs sur internet*, AJ pénal, 2015.

Agathe Lepage, *Libertés et droits fondamentaux à l'épreuve de l'internet*, Paris, Juris-classeur, 2002.

Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France de 1901 à 2001*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.

Amélie Robitaille-Froidure, *Protection du mineur et Liberté d'expression sur internet : Etude comparée des droits français et américain à l'aune du droit européen et international*, Ed. Fondation Varenne, Paris, 2014.

Bruno Py, *Le sexe et le droit*, Paris, Ed. Puf, 1999.

Camille Broyelle, *L'indéfendable police du cinéma*, AJDA, 2017, p. 1488.

Christian Le Stanc, *Le contenu d'un courrier électronique, comportant notamment des messages violents, adressé à une personne majeure, n'est pas normalement susceptible d'être vu ou perçu par des mineurs*, Recueil Dalloz. 2003, p. 2826.

Christian Paul, *Du droit et des libertés sur l'internet*, rapport au premier Ministre, Paris, Ed. La Documentation Française, mai 2000.

Christophe Bier, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, Ed. L'Esprit Frappeur, 2000.

Christophe Fouassier, *Le droit de la création cinématographique en France*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2004.

Cyrille Dounot, *Les nouvelles règles d'attribution des visas d'exploitation cinématographique sont-elles plus laxistes que les anciennes ?*, AJDA, 2018.

David Lefranc, *De la représentation pornographique de l'enfance dans un dessin animé*, D. 2008. 827.

Edouard Crépey, *La police du cinéma et le sexe : nouvelles précisions*, AJDA, 2015, p. 2108.

Emmanuel Dreyer, *La responsabilité des internautes et éditeurs de sites à l'aune de la loi pour la confiance en l'économie numérique*, Légipresse, n°214, sept. 2004, II, p. 92.cfd.

Emmanuel Dreyer, *L'amateur sur Internet, ou le blog rattrapé par le droit...*, LEGICOM, 2008/1 (N° 41), p. 17-34.

Emmanuel Molinia, *Réflexion critique sur l'évolution paradoxale de la liberté de la preuve des infractions en droit français contemporain*, RSC 2002.

Fabrice Mattatia, *L'usurpation d'identité sur internet dans tous ses états*, RSC, 2014.

Falque-Pierrotin Isabelle, *Internet. Enjeux juridiques*, rapport au ministre délégué à la Poste, aux Télécommunications et à l'Espace et au ministre de la Culture, Paris, La Documentation française, collection des Rapports officiels, 1997.

Francis Caballero, *Droit du sexe*, Paris, Ed. Lextenso, 2010.

Georges Chatillon, *Le droit international de l'Internet*, Paris, Ed. Bruylant, 2001.

Harald Renout, *Droit pénal général*, Paris, Ed. Paradigme, 2009.

Jacques Francillon, *Mise en péril de mineurs par la diffusion via l'internet et le courrier électronique d'un message à caractère violent, pornographique ou attentatoire à la dignité humaine*, RSC 2004, p. 662.

Jacques Francillon, *Atteinte à la dignité de mineurs par diffusion de messages pornographiques. Responsabilité pénale du directeur de publication*.

Application de l'article 227-24 du code pénal et de l'article 42 de la loi du 29 juillet 1881, RSC 2000, p. 639.

Jean-François Renucci, *La loyauté dans la reconnaissance de la preuve*, RSC 2007.

Jean-François Mary, *La classification des œuvres cinématographiques relative aux mineurs de seize à dix-huit ans. Rapport à Mme Audrey Azoulay, Ministre de la Culture et de la communication*, février 2016.

Jean-François Thiery, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure*, Paris, Ed. Le Cerf, 1990.

Jean-Jacques Rousseau, « Du contrat social ; ou, Principes du droit politique », I, VI, in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

Jérôme Lasserre Capdeville, *Infractions commises à l'encontre de mineurs par l'intermédiaire d'internet*, Gazette du Palais, 2012, n°250.

Jestaz Philippe, *Le droit*, Paris, Ed. Dalloz, 2002.

Joël R. Reidenberg, *L'affaire Yahoo et la démocratisation internationale*, Communication-Commerce électronique n°5, mai 2001.

Julien Sorin, *Critères d'interdiction d'un film aux seuls mineurs de moins de 12 ans*, AJDA 2016.

Marc Le Roy, *Sexe au cinéma : vers une unification bienvenue de la notion de pornographie*, AJDA, 2016, p. 2221.

Mattias Guyomar, Pierre Collin, *Qu'est-ce qu'un film pornographique ?*, AJDA 2000, p. 609.

Michel Vivant, « Cybermonde : Droit et droits des réseaux », JCP 1996, éd. G., I. 396, spéc. n° 10.

Myriam Quéméner, *Réponses pénales face à la cyberpédopornographie*, Revue AJ pénal, 2009, p. 107.

Norbert Campana, *La pornographie, l'éthique et le droit*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998.

Pascale Urbansky, *Droit de la Presse*, Litec fasc. 275, p. 4.

Philippe J. Maarek, *La censure cinématographique*, Paris, Librairies Techniques, 1982.

Pierre Tifine, Nelly Ach, *La police du cinéma et la liberté artistique*, Petites affiches, 18 décembre 2001, n°251.

Valérie Malabat, *Droit pénal spécial*, Paris, Ed. Dalloz, 2015.

Valérie Malabat, *Infractions sexuelles*, octobre 2002 (actualisation 2016), disponible à l'adresse suivante : <http://www.dalloz.fr>.

Xavier Daverat, *La pornographie au cinéma : pour une nouvelle approche juridique*, Gazette du Palais, N°133, 2003.

Xavier Pin, *Droit pénal général*, Paris, Ed. Dalloz, 2015.

Yves Mayaud, *L'élément moral du délit de diffusion de messages à caractère violent ou pornographique*, in RSC 2004, p. 642.

Cour Suprême des États-Unis, arrêt *Jacobellis v. Ohio*, 1964, affaire 378 U.S 184.

Cour Suprême des États-Unis, arrêt *Reno v. ACLU*, 1997, affaire 521 U.S. 844.

Cour de cassation, chambre criminelle, 2 mars 2011, N° de pourvoi : 10-82.250.

Tribunal correctionnel de Paris, 5 oct. 1972, *Gaz. Pal.*1973. 1, 211.

Tribunal correctionnel de Paris du 7 janvier 1958 : D.1958.453.

TGI Paris, 8 nov. 1976 : D.1977.320.

Cass. crim., 28 sept. 2005, n° 04-85024, publié au bulletin.

Cass. crim., 4 juin 2008, n° 08-81.045, *AJ pénal* 2008. 425, obs. Sabrina Lavric

Cass. crim., 9 août 2006, D. 2006. IR. 2348, n° 06-83219

Cass. crim., 6 juin 2012, n°12-90016.

Cass. crim., 11 sept. 2007, n° 07-82018

Cass. crim., 1^{er} mars 2006, n° 05-83949.

Cour d'appel de Colmar, 29 mai 2012: *Gaz. Pal.* 2012. 2. 2701, note Lasserre Capdeville

Cass. crim., 9 nov. 2004, n° 04-82199.

Cour d'Appel de Paris, 13 mai 1998 : *Gaz. Pal.* 1999. 2. Somm. 440, note Yann Bréban

Cour d'appel de Versailles, 13 octobre 2003, n°02/01189.

Aix-en-Provence, 9 févr. 1996: *JCP* 1996. IV. 2369.

Paris, 14 déc. 1994 : *Dr. pénal* 1995. 90 (1^{re} esp.), obs. Véron.

Cass. crim., 3 février 2004, n°03-84.825

Cour de cassation, chambre criminelle, 23 février 2000, n° 99-83928.

Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse.

Loi n°82-653 du 29 juillet 1982 relative à la communication audiovisuelle.

Arrêt de la Cour de cassation, chambre civile, 10 avril 2013, n°11-19530.

TGI de Paris, affaire *ADAMI c/ YouTube* du 22 septembre 2009.

Arrêt de la Cour de cassation, première chambre civile, 14 janvier 2010, n° 06-18855.

TGI Marseille, 11 juin 2003, CCE sept. 2003, p. 30, n° 85, obs. Luc Grynbaum.

Tribunal de grande instance de Toulouse, affaire du 13/03/2008 opposant Krim K. à Pierre G. et Amen.

Arrêt CAA de Paris, 12/07/2016, n°16PA00287.

CE-06-2000, n° 222194 et 222195.

CE 14 juin 2002, n° 237910, *Association Promouvoir*, Lebon 217.

CE 28 décembre 2017, n° 407840 409465, Lebon 2017.

Arrêt du CE, 13/11/2002, n° 239254.

Arrêt du CE, 28/09/2016, n° 395535.

Cass. Crim, 12 septembre 2007, n° 06-86763.

Essais, ouvrages littéraires et catalogues d'exposition

Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Ed. Du Seuil, 2001.

Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Ed. Du Seuil, 1989.

Jérôme Neutres (dir.), *Robert Mapplethorpe*, cat. Expo., Grand Palais, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 2014.

Maria Rilke Rainer, *Vergers et autres poèmes français*, Paris, Ed. Gallimard, 1978.

Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Ed. Gallimard, 1994.

Philippe Rollet (dir.), *Cet obscur objet de désirs, autour de L'Origine du monde*, cat. expo., musée Gustave Courbet (7 juin 2014 - 1er sept. 2014), Paris, Ed. Lienart, 2014.

Articles dans revues spécialisées

Anna Muslewski, *La chair de l'image : L'expérience optico-tactile de Larry Clark*, in cadrage.Net, 2010.

Anna Muslewski, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013.

Dany-Robert Dufour, « Addiction sexuelle et économie de marché », *Psychotropes* 2016/3 (Vol. 22), p. 97-116.

- Diane Watteau, « Ne me touche plus ou Rien ne va plus entre sexe, pouvoir et savoir », *Savoirs et clinique*, 2017/1, n° 22.
- Elena Del Río, « *Nymphomaniac* : anatomie polyphonique d'un film cruel », *Chimères* 2016/2 (N° 89), p. 49-63.
- Ferdinand Scherrer, « La fugue ou les paradoxes de la jouissance Réflexions à propos de. La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan », *Essaim* 2010/2, n° 25, p. 119-156.
- François Perea, « Fragmentation et saisissement pornographiques », *Itinéraires* [En ligne], 2014-1 | 2015.
- Gérard Wajcman, *L'intime exposé, l'intime extorqué*, in *Symptom*, 2007, n°8.
- James Quandt, « Flesh and Blood : sex and violence in recent french cinema » 2004, *Artforum*.
- Jean-Marc Leveratto, « Les techniques du corps et le cinéma. », *Le Portique* [En ligne], 17, 2006, mis en ligne le 15 décembre 2008.
- Jenny Slatman, « L'imagerie du corps interne », *Methodos* [En ligne], 4 | 2004.
- Jérôme Glicenstein, « La rhétorique au musée », *Nouvelle revue d'esthétique* 2010/2(n° 6), p. 177-186.
- Jim Morton, « Sexploitation Films », in *Re/Search n° 10, Incredibly Strange Films*, dir. Juno & Vale, 1986.
- Murielle Cahen, *La pornographie dans les forums de discussion* ; url : http://www.murielle-cahen.com/publications/p_pornographie.asp.
- Patrick Mauriès, *Le cabinet de curiosités*, Paris, Ed. Gallimard, 2011. Louis Andrieu *et al.*, « Les aventures de la chair », in *Esprit* n°7, 2017 (Juillet-Août), p. 163-182.
- Raphael Cuir, « Larry Clark: L'œil du cyclone », interview in *Art Press*, N°333.
- Robert Bogdan, « Le commerce du monstre », in *Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 104*, septembre 1994, pp. 34-46.
- Serge Tisseron, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial* 2003/2 (N°11).
- Serge Tisseron, « Intimité et extimité », in *Communications*, 88, 2011, Cultures du numérique, Numéro dirigé par Antonio A. Casilli.
- Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], 10, 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://entrelacs.revues.org/530>
- Sylvain Maestraggi, « *Great american symptom* », in *Images de la culture*, CNC, août 2008, N°23.

Thierry Hoquet, « D'après Baudrillard : la fugitive séduction pornographique », Rue Descartes 2013/3 (n° 79).

Vincent Estellon, « Sexe-addiction ou la quête compulsive de la petite mort », *Études sur la mort* 2015/1 (n° 147), p. 109-124.

Articles dans revues de presse en ligne

Le Monde – Larry Clark : « Mon film vous dérange ? Moi aussi », disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/07/larry-clark-mon-film-vous-derange-moi-aussi_336960_1819218.html

http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/02/pas-de-proces-pour-les-organiseurs-de-l-exposition-presumes-innocents_1487482_3246.html.

<http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20150710.OBS2503/love-gaspar-noe-tente-le-sexe-en-3d-et-c-est-rate.html>

<https://www.lesinrocks.com/2000/06/05/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-interview-dune-francaise-hardie-du-cinema-11228197/>

<http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141128.OBS6432/caroline-ducey-j-ai-pati-de-mon-innocence.html>

http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/02/pas-de-proces-pour-les-organiseurs-de-l-exposition-presumes-innocents_1487482_3246.html

http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2009/04/20/1503389_q-laurent-bouhnik-recherche-acteurs-et-actrices-qui-acceptent-des-actes-sexuels-non-simules.html

<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php>

http://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043

<http://www.lesinrocks.com/2015/01/18/cinema/lukas-ionesco-je-ne-serai-jamais-un-des-kids-de-larry-clark-11547802/>

<http://www.lesinrocks.com/2014/09/28/actualite/gay-for-pay-les-acteurs-heteros-du-porno-gay-11516749/>

http://www.liberation.fr/evenement/2001/05/03/loft-story-personne-n-aime-mais-tout-le-monde-mate_363164

<http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141128.OBS6432/caroline-ducey-j-ai-pati-de-mon-innocence.html>

<https://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20141128.OBS6432/caroline-ducey-rocco-siffredi-je-ne-savais-pas-qui-c-etait.html>

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/12/05/03002-20161205ARTFIG00218--le-dernier-tango-a-paris-la-scene-scandaleuse-etait-dans-le-scenario.php>

<http://www.lesinrocks.com/2015/01/18/cinema/lukas-ionesco-je-ne-serai-jamais-un-des-kids-de-larry-clark-11547802/>

<https://www.telerama.fr/cinema/vies-et-passions-de-bruno-dumont,94760.php>

<https://www.ecranlarge.com/films/interview/901053-john-cameron-mitchell-shortbus>

http://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043

http://www.lemonde.fr/m-gens-portrait/article/2016/06/17/rocco-siffredi-le-porno-parfois-est-une-croix-lourde-a-porter_4952667_4497229.html

http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/28/sexe-et-contrat-de-lecture_4959803_3232.html

http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2009/04/20/1503389_q-laurent-bouhnik-recherche-acteurs-et-actrices-qui-acceptent-des-actes-sexuels-non-simules.html

<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php>

http://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/07/larry-clark-mon-film-vous-derange-moi-aussi_336960_1819218.html

https://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/29/les-deputes-inscrivent-la-liberte-de-la-creation-artistique-dans-la-loi_4776846_1655012.html

http://www.huffingtonpost.fr/2016/08/02/facons-pimenter-vie-sexuelle-marie_n_11292308.html

Sites internet

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/curiosite-histoire-de-l-art/>

<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=URISERV:124030>

<http://www.ecrans.fr/Destricted-la-branlette-ebranlee.html>, 2007.

<http://www.capital.fr/economie-politique/cinema-les-acteurs-les-plus-arroses-par-les-subsidations-1038205>

<http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=fr&did=227624>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_films_non_pornographiques_contenant_des_actes_sexuels_non_simulés

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ready-made/>

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/>

http://psychopoit.pagesperso-orange.fr/psycho_adulte_pensee_freud.html

<http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/nouveaux-cahiers-du-conseil/cahier-n-36/la-liberte-d-expression-dans-les-jurisprudences-constitutionnelles.114765.html>

<http://www.unicef.org/morocco/french/CDE.pdf>

<http://curiositas.org/meubles>

<http://www.capital.fr/economie-politique/cinema-les-acteurs-les-plus-arroses-par-les-subsidations-1038205>

https://www.imdb.com/title/tt0280882/companycredits?ref_=tt_dt_co

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_films_non_pornographiques_contenant_des_actes_sexuels_non_simulés

https://en.wikipedia.org/wiki/Unsimulated_sex#cite_note-9

<https://www.cinelounge.org/autre/1343/-/com-30>

<http://www.letribunaldunet.fr/sexy/films-scenes-de-cul-non-simulees-nymphomaniac.html>

https://www.senscritique.com/liste/LE_SEXE_CRU/4093

<https://www.meetday.fr/sexo/culture/films-sexe-non-simule/>

<https://www.imdb.com/list/ls062068995>

<http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01025213.htm>

<http://www.jacquieetmichel2.net/charte.html>

http://www.lemediateur.net/promouvoir/Vs_Pornographie_et_violence.html

<http://www.cosmopolitan.fr/,love-sexe-45-idees-pimenter-vie-sexuelle-sexualite-imagination-fantasme,2117,1060228.asp>

Index des auteurs

A

Ach Nelly, 296, 299
Agamben Giorgio, 220
Alexandrian Sarane, 331, 332
Ancet Pierre, 118
Anderson Raffaëla, 108
Andrieu Louis, 159, 208
Ardenne Paul, 56, 126, 135, 156, 375
Arrault Valérie, 151

B

Bajos Nathalie, 36, 129, 326, 327, 328
Barnier Martin, 30, 31, 32, 33, 34
Bataille Georges, 112, 136, 212
Baudry Patrick, 58, 67, 328, 329, 340, 341
Bazin André, 44
Belting Hans, 202
Beugnet Martine, 17, 135
Bier Christophe, 51, 54
Bogdan Robert, 117
Broyelle Camille, 298, 300
Bourcier Marie-Hélène, 65
Boyer Martine, 22, 35, 39, 40, 41, 44, 45, 51, 53, 67, 155
Bozon Michel, 36, 66, 129, 130, 326, 327, 328, 329
Brunschwig Jacques, 365
Burke Edmund, 365, 368, 369
Butler Heather, 65

C

Caballero Francis, 15, 16, 275, 290
Campana Norbert, 267
Canguilhem Georges, 114, 394
Capdeville Jérôme Lasserre, 258, 259, 260
Chartier Roger, 69
Chatillon Georges, 274
Clark Kenneth, 148, 209, 305, 375
Collin Pierre, 302
Corbin Alain, 327
Courant Gérard, 43, 45

Crépey Edouard, 300
Cuir Raphael, 142

D

Dadoun Roger, 176
Danto Arthur, 148, 151, 207
Daverat Xavier, 317, 318
De Baecque Antoine, 41, 42, 48
Deleuze Gilles, 17, 105, 179, 194
Del Río Elena, 231
Derrida Jacques, 336
Despentes Virginie, 25, 65, 141, 143, 169, 172, 316, 319, 334, 346, 347, 380,
416, 417, 422, 423, 427, 429
Deschamps Catherine, 11
Devereux Georges, 19, 20
Dewey John, 196
Didi-Huberman Georges, 208, 212
Di Folco Philippe, 11, 30, 32, 41, 50, 51, 58, 60, 61
Dominguez Leiva Antonio, 110
Dounot Cyrille, 315
Dreyer Emmanuel, 264, 283, 288
Drai Mickaël, 52
Duerr Hans Peter, 69, 111, 374
Dyer Richard, 16, 65, 78, 342

E

Elias Norbert, 15, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 276, 370, 371, 373, 374, 378, 384, 398
Esquenazi Jean-Pierre, 42
Estellon Vincent, 211
Ethis Emmanuel, 350, 382

F

Falguières Patricia, 74
Falque-Pierrotin Isabelle, 246
Ferrier Bertrand, 50
Fleischer Alain, 112, 163
Foucault Michel, 47, 102, 174, 175, 187, 323, 330, 337, 367, 379
Francillon Jacques, 271, 273
Freud Sigmund, 129, 377, 378
Fried Michael, 101

G

Garcia Thibaut, 221
Gardies André, 156, 157
Garson Charlotte, 191
Gibout Christophe, 191
Goffman Erving, 21, 67, 117, 118, 160, 163, 165, 241, 250, 252, 253, 255, 259,
264, 269, 270, 271, 279, 285, 289, 296, 311, 312, 399

Glicenstein Jérôme, 75
Goldberg Roselee, 180, 18&
Goulemot Jean-Marie, 11, 12, 86, 334, 34&
Grynbaum Luc, 283, 404
Gunning Tom, 157
Guyomar Mattias, 302

H

Hall Stuart, 63, 65
Hée Arnaud, 191
Heinich Nathalie, 131, 132, 133
Hugonnard-Roche Bernard, 84
Huizinga Johan, 72, 104, 399
Hoggart Richard, 64
Hoquet Thierry, 341

I

Iacub Marcela, 16, 268, 269

J

Jaspard Maryse, 37, 50, 126
Jestaz Philippe, 246
Joignot Frédéric, 111
Joseph Isaac, 21
Journot Marie-Thérèse, 204
Jullier Laurent, 30, 31, 32, 33, 34, 60, 317, 322, 360, 370, 371, 378

K

Kant Emmanuel, 152, 365, 366, 367, 372
Kessler Franck, 158
Kipnis Laura, 325
Kriegel Blandine, 55, 60
Kyrou Ado, 31

L

Lacoue-Labarthe Philippe, 365, 369
Lavric Sabrina, 256, 403
Le Bohec Jacques, 69
Lefranc David, 306, 313, 314
Lenne Gérard, 56
Lepage Agathe, 246, 270
Le Roy Marc, 309, 310
Leveratto Jean-Marc, 18, 19, 20, 73, 100, 128, 134, 148, 161, 162, 173, 236,
242, 322, 324, 337, 338, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 356, 360, 361,
396
Lo Duca Joseph-Marie, 86
Lloyd Geoffrey, 365, 393

M

Maarek Philippe, 51
Malabat Valérie, 16, 313, 314
Marbeck Georges, 41
Mary Jean-François, 299, 301, 303, 304
Marzano Michela, 13, 16, 17, 98, 121
Mattatia Fabrice, 260
Mauriès Patrick, 75
Mauss Marcel, 20, 21, 102, 104, 106, 113, 147, 148, 323, 331, 332, 340, 34&
Mayaud Yves, 272
Mehl Dominique, 130, 131
Memmi Dominique, 197
Menget Lucas, 50, 51
Metz Christian, 325
Moine Raphaëlle, 153, 154
Moindrot, Isabelle, 157, 158
Molinia Emmanuel, 257
Momcilovic Jérôme, 191
Mondzain Marie-José, 74, 84
Montebello Fabrice, 13, 18, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 51, 52, 54, 63, 64, 116, 305,
328, 356
Morin Edgar, 44, 160, 315, 355, 371
Morton Jim, 34
Musiani Francesca, 289
Muslewski Anna, 18, 207

N

Nora Dominique, 10
Neutres Jérôme, 150
Nizet Jean, 160, 312

O

Ogien Ruwen, 12, 13, 17
Olivero Renaud, 17, 18

P

Pasquier Dominique, 358
Paul Christian, 247, 274, 275, 277
Paveau Marie-Anne, 17, 115, 117
Pawin Rémy, 33, 37, 52, 54, 69, 120, 140
Peignot Gabriel, 84, 85
Perea François, 58
Perec Georges, 156
Perniola Mario, 181
Pin Xavier, 249
Pline l'Ancien, 11
Pluchart François, 181
Puccini Géraldine, 11
Py Bruno, 16, 265

Q

Quandt James, 17, 134, 135, 136
Quéméner Myriam, 262
Quignard Pascal, 172, 368

R

Radoilska Lubimora, 127, 128, 130, 159
Rancière Jacques, 346
Rauger Jean-François, 41, 44
Renard Caroline, 181
Renout Harald, 245
Reidenberg Joël R., 248
Renucci Jean-François, 257
Richard Jacky, 282
Rigaux Natalie, 160, 312
Rilke Rainer Maria, 375, 376
Rollet Philippe, 210
Roth-Bettoni Didier, 52
Rousseau Jean-Jacques, 288
Rouyer Philippe, 140

S

Scherrer Ferdinand, 50
Schnapper Antoine, 76
Semin Didier , 175
Servois Julien, 61
Simon Pierre, 36, 38, 327, 328
Slatman Jenny, 178
Sohn Anne-Marie, 36
Sorin Julien, 316
Sorlin Pierre, 61
Souriau Etienne, 125, 155, 156, 366
Spénlé Virginie, 76

T

Tachou Frédéric, 16, 31, 33
Tapia Claude, 164
Teillet Philippe, 69
Tifine Pierre, 296, 299
Tisseron Serge, 127, 132
Trachman Mathieu, 16, 57, 105, 107, 329, 330
Triollet Christophe, 60, 138
Troyas Alain, 151

U

Urbansky Pascale, 271

V

Vasse David, 18, 137
Veyne Paul, 85, 332, 343, 344, 346
Veyrat-Masson Isabelle, 132, 133
Vivant Michel, 246, 247

W

Walon Sophie, 139
Watteau Diane, 176
Williams Linda, 16, 30, 31, 32, 66, 78, 335, 34é
Wittgenstein Ludwig, 201, 202

Z

Zimmer Jacques, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 70, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59

Index des réalisateurs et des artistes

A

Alain Guiraudie, 24, 125, 143, 191, 357, 423, 424, 428, 431
Ang Lee, 141
Anne Fontaine, 154
Annie Sprinkle, 180
Aurelio Grimaldi, 140
Auteuil Daniel, 141, 144, 162

B

Baier Lionel, 138
Barney Matthew, 177, 178, 216
Barr Jean-Marc, 24, 143, 231, 425, 431
Bellocchio Marco, 140
Bertolucci Bernardo, 126, 164, 165
Blackburn Olly, 119
Bonello Bertrand, 24, 137, 141, 154, 169, 181, 306, 418, 423, 424, 428, 430
Bouhnik Laurent, 24, 143, 167, 305, 423, 424, 428
Breillat Catherine, 17, 22, 24, 134, 136, 138, 140, 141, 142, 159, 162, 170,
316, 398, 423, 424, 428, 430
Brun Borja, 143
Buñuel Luis, 126

C

Caravage, 190
Carax Léo, 24, 140, 423, 424, 428, 430
Carné Marcel, 33
Chéreau Patrice, 24, 141, 423, 424, 428
Clark Larry, 6, 17, 22, 24, 125, 137, 141, 142, 149, 154, 155, 159, 160, 165,
166, 187, 194, 195, 198, 199, 201, 207, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
319, 353, 361, 389, 396, 397, 405, 418, 423, 424, 428, 430
Collin Pierre, 302

D

Davy Jean-François, 52
Despentès Virginie, 24, 65, 66, 141, 143, 169, 172, 316, 319, 334, 346, 347,
380, 392, 417, 418, 423, 424, 428, 430
Diaz Philippe, 141
Ducastel Olivier, 143

Duchamp Marcel, 137, 175, 176
Dumont Bruno, 22, 24, 134, 136, 137, 140, 144, 168, 428, 430

F

Faure Etienne, 141
Fassbinder Rainer Werner, 126, 136
Ford Maxim, 144

G

Gaspar Noé, 13, 24, 125, 143, 165, 167, 174, 178, 216, 220, 353, 361, 362,
419, 428, 430
134, 137, 141, 176, 177, 187, 188, 220, 221, 305, 354, 423, 424
Gérard Damiano, 39, 144, 416
Gilles Carle, 140
Godard, 5, 28, 30, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 101, 126, 136, 137,
140, 160, 387, 395, 396, 430

H

Hatoum Mona, 178
Hugo Santiago, 138

J

Jaeckin Just, 34, 39
Jarl Stefan, 140
Johnson Sam Taylor, 154

K

Karlin Daniel, 159
Kechiche Abdelatif, 24, 143, 160, 390, 423, 424, 428, 431
Koons Jeff, 150, 151, 396
Kubrick Stanley, 154

M

Mapplethorpe Robert, 150, 207, 291, 394, 396, 404
Mitchell John Cameron, 24, 137, 141, 149, 169, 183, 423, 424, 428, 430
Moya Sergej, 143

O

Oshima Nagisa, 5, 28, 40, 49, 51, 126, 140, 387
Ozon François, 134, 135, 136

R

Reygadas Carlos, 141
Richard Jacky, 282
Robin Jacques, 140
Rodrigues Joao Pedro, 141
Roth-Bettoni Didier, 52

S

Siboni Raphael, 143
Sierra Santiago, 151
Smith Kevin, 54
Stuart Roy, 138

T

Thomasen Knud Leif, 144
Trinh Thi Caroline, 172, 334

V

Van Peebles Melvin, 140
Verhoeven Paul, 140
Vidal-Naquet Camille, 143
Von Trier Lars, 24, 125, 137, 140, 141, 143, 154, 168, 222, 230, 353, 355, 356,
389, 423, 424, 430

W

Waters John, 140

Annexes

Annexe 1. Base de données juridiques – cinéma pornographique et cinéma ordinaire

Films concernés				Références/jurisprudence et décisions		
Titre	Auteur	Date de sortie	Classement initial/commission/ministère	Juridiction	Date	Numéro de décision
Anthologie du plaisir	Alex de Renzy	23 avr. 1975	Liste des films pornographiques	CE, 26ème section réunies	08 mars. 1978	(0)2289
Prostitution Clandestine, Les chatouilleuses, Plaisir à trois, Les théâtres érotiques de Paris, Les grandes emmerdeuses, Le jouisseur	Société "Le comptoir français" ; Alain Payet/Jesus Franco/Nestlès dit Brown DE/		Liste des films pornographiques	CE	13 juillet. 1979	13167
Le Bordel ou la maison des confidences	Société les productions du Chesne ; José Bénazéraf		Liste des films pornographiques	CE	13 juillet. 1979	12197
Deep throat	Gérard Damiano	27-août-75	Liste des films pornographiques	CE, 2 6ème section réunies	27 juin. 1980	12185
Les cuisses en chaleur	Claude Roy	1976	Liste des films pornographiques	CE, 2 6ème section réunies	21 nov. 1980	12241

Films				Références/jurisprudence et décisions		
Titre	Auteur	Date de sortie	Classement initial/commission/ministère	Juridiction	Date	Numéro de décision
Baise-moi	Virginie Despentes	28 juin. 2000 et reprise le 29 août. 2001	moins de 16 ans	CE	30 juin. 2000	222194 222195
Fantômes	Jang Sun-Woo	5 juil. 2000	moins de 16 ans	CE	4 oct. 2000	222666
Baise-moi	Virginie Despentes	28 juin. 2000 et reprise le 29 août. 2001	moins de 16 ans	CE	8 déc. 2000	223131
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE	8 déc. 2000	222665
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE, ordo. J. réf.	31 janv. 2001	229484
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE	23 fév. 2001	222723
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE	15 juin. 2001	229485
Le pornographe				CE, ordonnance du juge des référés	30 Oct. 2001	239253

Films concernés				Références/jurisprudence et décisions		
Titre	Auteur	Date de sortie	Classement initial/commission/ministère	Juridiction	Date	Numéro de décision
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE	20 fév. 2002	229472
Baise-moi	Virginie Despentes	"	"	CE	14 juin. 2002	237910
Le pornographe	Bertrand Bonello	3 oct. 2001	Moins de 16 ans	CE	13 nov. 2002	239254
Baise-moi	Virginie Despentes	28 juin. 2000 et reprise le 29 août. 2001	moins de 16 ans	CE, 5/7 SSR	18 déc. 2002	232273
Ken Park	Larry Clark	8 oct. 2003	Moins de 16 ans	CE	25 nov. 2003	261903
Ken Park	"	"	"	CE	04 fév. 2004	261804
Baise-moi	Virginie Despentes	28 juin. 2000 et reprise le 29 août. 2001	moins de 16 ans	CEDH	22-juin-06	68238/01
Quand l'embryon part braconner	Koji Wakamatsu	Japon — 1966 ; France 3 oct. 2007	moins de 18 ans	CE	6 oct. 2008	311017
Antichrist	Lars von Trier	3 juin. 2009	moins de 16 ans	CE	23 juin. 2009	328678

Films concernés				Références/jurisprudence et décisions		
Titre	Auteur	Date de sortie	Classement	Juridiction	Date	Numéro de décision
Antichrist	"	"	"	CE	25 nov. 2009	328677
Antichrist	"	"	"	CE	29 juin. 2012	335771
Antichrist	"	"	"	TA paris	16 juil. 2014	1217847/5
La vie d'Adèle	Abdellatif Kéchiche	9 oct. 2013		TA paris	17 sept. 2014	1316953/5-3
Love	Gaspar Noé	15 juil. 2015	moins de 16 ans	TA paris	31 juil. 2015	1511962/9
Love	Gaspar Noé	-	moins de 16 ans	CE	30 sept. 2015	392461
La vie d'Adèle	Abdellatif Kéchiche	9 oct. 2013	Moins de 12 ans	CAA paris, 4ème chambre	8 déc. 2015	14PA04253
Bang-gang (une histoire d'amour moderne)	Eva Husson	13 janv. 2016	Moins de 12 ans (21 août 2015)	Juge des référés	22 janv. 2016	1600687/9
Antichrist	Lars von Trier	3 juin. 2009	Moins de 16 ans	CAA paris, 4ème chambre	2 fév. 2016	14PA03804
Bang-gang (une histoire d'amour moderne)	Eva Husson	13 janv. 2016	Moins de 12 ans (21 août 2015)	CE, 8ème chambre	4 mai. 2016	396822

Films concernés				Références/jurisprudence et décisions		
Titre	Auteur	Date de sortie	Classement initial/commission/ministère	Juridiction	Date	Numéro de décision
La vie d'Adèle	Abdellatif Kéchiche	9 oct. 2013	Moins de 12 ans	CE	28 sept. 2016	395535
Antichrist	Lars von Trier	3 juin. 2009	moins de 16 ans	CE	13 janv. 2017	397819

Annexe 2. Classification des films aux États-Unis et en France

France et États-Unis (sources : *Allociné* et *IMDB*) :

Films	Etats-Unis	France
<i>Anatomie de l'enfer</i>	unrated	16
<i>Romance</i>	R (cut)	16
<i>Antichrist</i>	not rated	16
<i>Baise-moi</i>	not rated	18
<i>Bang-gang</i>	unrated	12
<i>Bataille dans le ciel</i>	unrated	16
<i>Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui</i>	not rated	12 avec avertissement
<i>Enter the void</i>	not rated	16
<i>Intimité</i>	Unrated_R (moins de 17 ans accompagné d'un adulte pour la version coupée)	12
<i>Irréversible</i>	not rated	16 avec avertissement
<i>Ken Park</i>	not rated	18
<i>L'humanité</i>	-	12
<i>L'inconnu du lac</i>	unrated	16
<i>La vie d'Adèle</i>	NC 17	12 avec avertissement
<i>La vie de Jésus</i>	-	Tous publics
<i>Le pornographe</i>	unrated	16
<i>Les idiots</i>	R (cut)	12
<i>Love</i>	not rated - NC 17 (dvd)	18
<i>Nymphomaniac 1</i>	not rated	16
<i>Nymphomaniac 2</i>	not rated	18
<i>O fantasma</i>	unrated	16
<i>Pola X</i>	not rated	Tous publics
<i>Sade</i>	-	Tous publics
<i>Shortbus</i>	unrated	16 avec avertissement
<i>The brown bunny</i>	X	16
<i>The Smell of Us</i>	-	16 avec avertissement

Systeme de classification aux États-Unis :

G	tous publics
PG	avec avis des parents pour laisser leurs enfants visualiser le film (contient quelques grossièretés et de la violence légère)
PG 13	Avertissement fort
R	Accès restreint aux moins de 17 ans avec conditions d'accompagnement
NC 17	strictement interdit aux moins de 17 ans (X)
not rated	non classé par la MPAA (non soumis au classement, donc pas de diffusion en salle)

Annexe 3. Réalisateurs et filmographies – données quantitatives (sources : *Allociné* ; traitement des données : logiciel *MAXQDA2018*)

Mentions des réalisateurs dans les commentaires :

Réalisateurs	Fréquence	Commentaires de films dans lesquels l'auteur est cité	Nombre de citations
Lars Von Trier	514	<i>Love, Enter the void, L'inconnu du lac, Ken Park, La vie d'Adèle, Q, Irreversible, Nymphomaniac chapitre 2</i>	10
Larry Clark	191	<i>Shortbus, Brown Bunny</i>	3
Gaspard Noé	177	<i>Anatomie de l'enfer</i>	1
Vincent Gallo	66	-	0
Catherine Breillat	47	<i>Shortbus</i>	1
Alain Guiraudie	41	-	0
Virginie Despentes	17	<i>Shortbus</i>	2
John Cameron Mitchell	14	-	0
Laurent Bouhnik	10	Love	1
Bertrand Bonello	8	Love	1
Patrice Chéreau	7	-	0
Abdelatif Kechiche	3	-	0
Léo Carax	0	-	0
Total	1095		19

Mentions de la filmographie des auteurs :

Réalisateurs	Citations des films	Films cités
Lars Von Trier	102	Melancholia (60), Dogville (25), Dancer in the Dark (17)
Larry Clark	90	Wassup Rockers (3), Kids (43), Destricted (1), Bully (36), Another day in Paradise (7)
Gaspard Noé	78	Seul contre tous (50), Destricted (2), Carne (26)
Vincent Gallo	2	Buffalo' 66 (2)
Catherine Breillat	5	Une vraie jeune fille (4), 36 fillette (1)
Alain Guiraudie	5	Le roi de l'évasion (5)
Virginie Despentes	0	-
John Cameron Mitchell	0	-
Laurent Bouhnik	0	-
Bertrand Bonello	0	-
Patrice Chéreau	1	La reine Margot (1)
Abdelatif Kechiche	18	Vénus Noire (18)
Léo Carax	3	Holy Motors (3)
Total	304	

Annexe 4. Acteurs – données quantitatives (sources : *Allociné* ; traitement des données : logiciel *MAXQDA2018*)

Mentions des acteurs dans les commentaires	
Mot	Fréquence
Charlotte Gainsbourg	271
Léa Seydoux	168
Monica Bellucci	70
Willem Dafoe	67
Vincent Gallo	66
Vincent Cassel	61
Stacy Martin	56
Albert Dupontel	34
Rocco Siffredi	23
Shia Labeouf	20
Amira Casar	15
Christian Slater	15
Caroline Ducey	12
Stellan Skarsgård	12
Pierre Deladonchamps	10
Karen Bach	10
Dominique Frot	10
François Berléand	9
Guillaume Depardieu	9
Kerry Fox	7
Patrick D'Assunção	7
Aomi Muyock	6
Jean-Pierre Léaud	6
Karl Glusman	6

Mentions des acteurs dans les commentaires	
Mot	Fréquence
Mark Rylance	6
Paz de la Huerta	6
Déborah Révy	4
James Ransone	3
Ovidie	3
Tiffany Limos	3
Titof	3
Catherine Deneuve	2
Chloé Sévigny	2
Jean-Marc Barr	1
Jérémie Rénier	1
Lucas Ionesco	1
Maeve Quinlan	1
Paul Dawson	1
Gowan Didi	0
Hélène Zimmer	0
Huma Thurman	0
Jay Brannan	0
Johnny Amaro	0
Raffaella Anderson	0
Salim Kéchiouche	0
Sook-Yin-Lee	0
Total	1007

Annexe 5. Critiques positives et négatives par thématique (sources : *Allociné* ; traitement des données : logiciel *MAXQDA2018*)

Critiques positives :

Films	Critiques positives par thématique					
	Technique	Éthique	Sensible	Sexe	Pornographie	Réalisateurs
<i>La vie de Jésus</i>	47	3	7	3	1	14
<i>L'humanité</i>	38	4	4	2	0	8
<i>Romance</i>	16	8	17	7	5	5
<i>Pola X</i>	38	0	3	1	1	0
<i>Baise-moi</i>	31	35	9	17	33	4
<i>Intimité</i>	46	5	6	10	2	6
<i>Le pornographe</i>	22	6	6	2	24	4
<i>Irréversible</i>	830	376	136	17	9	52
<i>Anatomie de l'enfer</i>	33	12	3	6	6	10
<i>Ken Park</i>	142	125	46	85	19	80
<i>Brown Bunny</i>	102	9	17	5	4	35
<i>Shortbus</i>	119	41	32	113	46	16
<i>Enter the void</i>	314	68	60	35	10	43
<i>Antichrist</i>	366	147	100	41	13	143
<i>Q</i>	43	10	12	23	12	6
<i>La vie d'Adèle</i>	1534	118	134	304	124	1
<i>L'inconnu de lac</i>	245	35	50	52	11	35
<i>The Smell of Us</i>	37	13	16	15	3	31
<i>Nymphomaniac 1</i>	104	80	59	119	65	111
<i>Nymphomaniac 2</i>	145	26	37	20	6	29
<i>Love</i>	112	43	52	116	68	15
Totaux	4364	1164	806	993	462	648
Total	8437					

Critiques négatives :

Films	Critiques négatives par thématique					
	Technique	Éthique	Sensible	Sexe	Pornographie	Réalisateurs
<i>La vie de Jésus</i>	5	2	11	0	2	2
<i>L'humanité</i>	20	6	11	2	0	6
<i>Romance</i>	28	9	0	14	12	12
<i>Pola X</i>	19	3	9	1	1	0
<i>Baise-moi</i>	134	92	50	46	107	12
<i>Intimité</i>	10	0	5	4	1	0
<i>Le pornographe</i>	13	0	5	2	9	3
<i>Irréversible</i>	604	293	110	17	14	39
<i>Anatomie de l'enfer</i>	27	7	14	8	7	20
<i>Ken Park</i>	128	93	34	70	37	44
<i>Brown bunny</i>	35	3	4	1	1	32
<i>Shortbus</i>	76	20	65	50	42	2
<i>Enter the void</i>	199	26	51	31	14	25
<i>Antichrist</i>	349	170	98	50	36	134
<i>Q</i>	37	6	9	11	22	4
<i>La vie d'Adèle</i>	719	49	328	204	92	5
<i>L'inconnu de lac</i>	186	16	37	40	32	7
<i>The Smell of Us</i>	58	26	15	22	1	34
<i>Nymphomaniac 1</i>	400	22	89	29	27	40
<i>Nymphomaniac 2</i>	86	38	23	27	16	49
<i>Love</i>	282	13	20	58	41	7
Totaux	3415	894	988	687	514	477
Total	6975					

Termes sélectionnés et leur fréquence par thématique :

Mention du réalisateur dans les commentaires	
Mot	Fréquence
Lars Von trier	514
Larry Clark	191
Gaspar Noé	177
Vincent Gallo	66
Catherine Breillat	47
Alain Guiraudie	41
Virginie Despentes	17
John Cameron Mitchell	14
Laurent Bouhnik	10
Bertrand Bonello	8
Patrice Chéreau	7
Abdelatif Kechiche	3
Léo Carax	0
Bruno Dumont	30
total	1125

Sensible	
Mot	Fréquence
plaisir	268
émotions	251
glauque	169
ridicule	149
ennuyeux	146
superbe	117
triste	111
touchant	98
gratuit	63
dégoût	60
troublant	57
moche	56
sordide	55
émouvant	46
splendide	32
attachant	30
Magnifique	28
ennuyant	27
superficiel	17
intrigant	13
pas d'émotions	1
Total	1794

Technique	
Mot	Fréquence
scène	2012
histoire	1720
scénario	677
personnage	610
beau	489
plan	470
belle	411
réalisation	405
beauté	294
forme	243
montage	198
photographie	146
cadre	68
cadrage	36
total	7779

Éthique	
Mot	Fréquence
choquant	264
violent	249
choquer	231
choc	223
dérangeant	192
trash	184
malsain	170
choqué	128
malaise	110
mal à l'aise	78
dérange	70
respect	50
gêne	43
pudeur	37
provoquant	28
déstabilisant	1
Total	2058

Pornographie	
Mot	Fréquence
porno	588
pornographique	192
pornographie	138
hard	58
total	976

sexe	
Mot	Fréquence
sexe	1680

Annexe 6. Nombre d'entrées, notes et nombre de critiques spectateurs par film

Nombre d'entrées (éléments JP's Box-Office) :

Films	Auteur	date de sortie	Nombre d'entrées (JP's box-office.com)	
			France entière	Paris
<i>Prénom Carmen</i>	Godard	1984	395 462	-
<i>Ken Park</i>	Larry Clark	2003	150 000	28 489
<i>The Smell of Us</i>	Larry Clark	2014	26 965	19 055
<i>Love</i>	Gaspar Noé	2015	61 669	38 708
<i>Pola X</i>	Léo Carax	1999	103 302	40 028
<i>Le pornographe</i>	Bertrand Bonello	2001	64 723	-
<i>Baise-moi</i>	Virginie Despentes	2000	50 089	-
<i>Enter the void</i>	Gaspar Noé	2009	51 126	26 154
<i>Irréversible</i>	Gaspar Noé	2002	598 812	154 847
<i>L'humanité</i>	Bruno Dumont	1999	85 893	-
<i>La vie de Jésus</i>	Bruno Dumont	1997	160 673	52 042
<i>Antichrist</i>	Lars Von Trier	2009	144 764	-
<i>Nymphomaniac</i>	Lars von Trier	2014	101 439	-
<i>Romance</i>	Catherine Breillat	1999	343 954	135 417
<i>Anatomie de l'enfer</i>	Catherine Breillat		54 285	25 644
<i>Shortbus</i>	John Cameron Mitchell	2006	123 644	65 856

Films	Auteur	date de sortie	Nombre d'entrées (<i>Jp's box-office.com</i>)	
			France entière	Paris
<i>L'inconnu du lac</i>	Alain Guiraudie	2013	118 590	57 329
<i>Chroniques sexuelles d'une famille d'aujourd'hui</i>	Jean-Marc Barr	2012	-	-
<i>The Brown Bunny</i>	Vincent Gallo	2004	40 180	22128
<i>La vie d'Adèle</i>	Abdelatif Kechiche	2013	1 036 811	291 157

Notes attribuées aux films par les spectateurs (sources : *Allociné* ; traitement des données : logiciel *MAXQDA2018*)

Films	Note moyenne attribuée par les spectateurs
<i>La vie de Jésus</i>	3,2
<i>L'humanité</i>	3,4
<i>Romance</i>	1,9
<i>Pola X</i>	2,8
<i>Baise-moi</i>	1,4
<i>Intimité</i>	3,5
<i>Le pornographe</i>	2,5
<i>Irréversible</i>	2,9
<i>Anatomie de l'enfer</i>	1,7
<i>Ken Park</i>	2,9
<i>Brown bunny</i>	2,9
<i>Shortbus</i>	3,2
<i>Enter the void</i>	3,3
<i>Antichrist</i>	2,4
<i>Q</i>	2,2
<i>La vie d'Adèle</i>	3,7
<i>L'inconnu de lac</i>	3,1
<i>The Smell of Us</i>	2,3
<i>Nymphomaniac 1</i>	3,3
<i>Nymphomaniac 2</i>	3,2
<i>Love</i>	3,2

Nombre de critiques (positives et négatives) spectateurs déposées sur le site *Allociné* :

Films	Critiques négatives	Critiques positives	Nombre total de critiques
<i>La vie de Jésus</i>	14	29	43
<i>L'humanité</i>	17	26	43
<i>Romance</i>	56	18	74
<i>Pola X</i>	17	19	36
<i>Baise-moi</i>	181	50	231
<i>Intimité</i>	14	31	45
<i>Le pornographe</i>	31	18	49
<i>Irréversible</i>	462	606	1 068
<i>Anatomie de l'enfer</i>	49	17	66
<i>Ken Park</i>	164	188	352
<i>Brown bunny</i>	30	48	78
<i>Shortbus</i>	117	176	293
<i>Enter the void</i>	196	301	495
<i>Antichrist</i>	343	275	623
<i>Q</i>	47	41	88
<i>La vie d'Adèle</i>	480	941	1 421
<i>L'inconnu du lac</i>	124	163	286
<i>The Smell of Us</i>	56	18	74
<i>Nymphomaniac 1</i>	96	218	315
<i>Nymphomaniac 2</i>	83	111	194
<i>Love</i>	39	97	136
Totaux	2 617	3 393	6 010
Part des critiques positives et négatives	44 %	56 %	100 %

Annexe 7. Appréciation des scènes de sexe par les spectateurs (éléments Allociné)

SEXE	Critiques positives	Critiques négatives	Critiques qui ne parlent pas de sexe	Totaux
	1449	1197	3459	6105
	24%	19%	57%	100%

Annexe 8. Portraits de spectateurs de pornographie

Les entretiens se sont déroulés soit en face à face soit par téléphone. La méthode s'est précisée et améliorée au fil des conversations. De fait, d'un portrait à l'autre, les éléments varient. Pour chaque entretien, j'ai d'abord introduit la conversation en rappelant mon étude, puis, sous la forme d'un entretien semi-directif, j'ai posé des questions à mes interlocuteurs :

- le sexe, l'âge, la situation familiale, la sexualité, la CSP ;
- la fréquence de connexion par semaine ou mois ;
- l'outil pour se connecter à un site pornographique (ordinateur, téléphone, etc.) et usage de cet outil ;
- consommation en solitaire ou en couple.

Ensuite, une conversation s'est engagée autour de l'expérience du premier film, de l'évaluation de la qualité, du caractère spectaculaire de la pornographie, du regard caméra de l'actrice, etc. L'intérêt de ces portraits réside essentiellement dans les retours sur expérience que constituent les témoignages des personnes ; l'appréciation de la pornographie (qualité, etc.), en tant que jugement porté sur les objets spectaculaires, nous intéresse également, notamment parce qu'elle traduit une sensibilité, un rapport contemporain à la pornographie, notamment en matière de goûts, etc. Ces portraits complètent les différents commentaires que nous avons extraits des sites pornographiques et

cités dans notre développement, notamment ceux concernant la participation des spectateurs dans l'amélioration des sites internet.

Afin de pouvoir toucher les spectateurs, nous avons publié un message sur *Facebook*, dans lequel nous avons exposé le cadre de notre étude. Les personnes intéressées ont répondu par message privé. Notons toutefois que très peu de personnes se sont manifestées, comme l'attestent nos huit portraits.

Portrait 1 : homme, 27 ans, hétérosexuel, en couple, employé non cadre (2015)

Il se décrit comme un consommateur assidu de pornographie sur internet. Il consomme des contenus une fois par jour à partir de son ordinateur, et utilise principalement le moteur de recherche *Nude Vista* et le site *Jacquie et Michel*. Le moteur *Nude Vista* lui permet de trouver des contenus particuliers : catégories, actrices, etc. Son choix pour regarder les vidéos se dirige le plus souvent vers les actrices qui y apparaissent et des catégories particulières (Black, fétichiste (bas, porte-jarretelles)). Aussi, si le contenu ne lui plaît pas, c'est-à-dire que ce dernier ne l'excite pas, alors il recherche une autre vidéo. Il souligne, par ailleurs, que son goût pour les femmes est directement hérité de la pornographie : corps, attitude, vêtements, etc. Selon lui, la qualité d'un film porno se prononce à travers les meilleures actrices, des situations excitantes, un savoir-faire, une mise en scène du sexe, la manière de filmer et la direction des acteurs. Il n'apprécie pas les films où tout est prémédité et préfère lorsqu'il y a une part de hasard. Il se réfère en général à un classement popularité pour regarder les vidéos. D'ordre général, selon lui, les premières vidéos qui s'affichent ont une meilleure qualité. Une fois qu'il a jouit, il passe à autre chose. Il aime le « gonzo », car instantané, rapide ; pour lui, le « gonzo » est une érosion de la séduction. Il ne paie pas pour regarder du porno, parce qu'il considère que cet objet est essentiellement destiné à la masturbation, précisant qu'il s'agit d'un besoin primaire comme la faim. Selon lui, le porno permet de satisfaire une pulsion humaine médiocre. La pornographie a joué et joue un rôle dans sa vie, il l'intellectualise ; elle a une incidence sur son rapport à autrui, notamment envers les femmes. Il vit à Bangkok et explique que dans cette ville il est plus facile

d'avoir des rapports sexuels avec des filles qu'en France. Il lui arrive parfois de chercher à reproduire les positions qu'il a vues dans les vidéos. Il trouve néanmoins que la pornographie sur internet n'est pas saine, à l'inverse de la prostitution, car avec internet il n'y a aucune possibilité de sociabiliser, alors qu'avec la prostitution il faut se déplacer et rencontrer les personnes. Il ne souhaite pas s'inscrire sur un site porno, car il refuse de s'investir dans le porno sur internet. Il ne voit aucun intérêt à se créer un profil ou discuter avec d'autres consommateurs sur des sites puisque le porno n'existe que pour se masturber. Il trouve que le regard-caméra de l'actrice est excitant, mais ce qui est important c'est surtout de voir les visages des femmes. Il ne souhaite pas voir le visage des hommes, car il les trouve « trop beaux ». Néanmoins, il apprécie de voir certains acteurs, comme le hardeur Manuel Ferrara, qu'il considère comme un acteur de qualité parce qu'il parle aux filles, est très passionné et a un style : jeu, manière de baiser, attention portée à la femme. C'est ce qui fait, selon lui, qu'il s'agit d'une star. Il est, par ailleurs, très attentif à la place de l'homme dans les films, notamment pour les raisons citées précédemment.

Portrait 2 : femme, 30 ans, bisexuelle, célibataire, doctorante (2015)

La première fois qu'elle a regardé du porno c'était à l'âge de 13 ans, notamment avec des copains chez ses parents. Elle consomme du porno environ une fois par mois, plus particulièrement pour se masturber ; elle reconnaît avoir besoin d'un visuel de temps en temps notamment lorsqu'elle est célibataire. Elle en consommait aussi en couple, mais compte tenu du caractère tabou de cette expérience en couple, il fallait d'abord en parler avec son/sa partenaire. Elle apprécie le rapport immédiat qu'offre le porno sur internet ; sa consommation se limite à dix minutes environ. Elle consulte uniquement le site *YouPorn*, et regarde, par exemple, les catégories « *Lesbienne* » (récent), « *creampie* », « bisexuel » (une femme plus deux hommes). Elle ne tient pas compte des notes pour regarder les contenus. Par ailleurs, elle considère que le porno amateur est de meilleure qualité que la pornographie professionnelle, notamment pour son caractère réaliste. Elle utilise uniquement son téléphone portable qu'elle trouve très pratique. Par ailleurs, elle ne souhaite pas utiliser son ordinateur à cause de l'historique, qu'elle peut plus facilement effacer sur son téléphone.

Portrait 3 : femme, 29 ans, hétérosexuelle, célibataire, assistante d'éducation (2015)

Dans sa famille, la sexualité est un tabou, notamment lié à la religion ; ses parents sont musulmans ; elle se qualifie d'agnostique. Elle s'est initiée à la pornographie par le biais des films érotiques lorsqu'elle était adolescente. Le premier film porno qu'elle a regardé était sur les *Geisha*, diffusé notamment sur France 3 ; elle y a découvert le gros plan, les codes et images porno. Elle consomme de manière assez fluctuantes des films depuis 2008, notamment en fonction de sa libido ; deux ou trois fois par mois. Elle cible exclusivement les sites gratuits, et plus particulièrement *XVideos* qu'elle considère comme très pratique d'utilisation, notamment par rapport aux catégories. Elle connaît également les sites *YouPorn* et *Redtube*, mais elle les trouve trop policés et la durée des vidéos est souvent trop courte ; ce qui n'est pas le cas, selon elle, sur *XVideos* dans lequel elle peut regarder des vidéos de différentes durées.

Portrait 4 : homme, 34 ans, homosexuel, en couple, cadre (2015)

Il regarde du porno lorsque son copain n'est pas là ; celui-ci ne vivant pas dans la même ville pour des raisons professionnelles. Il consulte des sites deux à trois fois par semaine par le biais d'internet et sur son téléphone portable, notamment parce qu'il considère que cela facilite la masturbation ; il peut tenir le téléphone d'une main et se masturber avec l'autre. Il connaît le système des catégories, et regarde exclusivement la catégorie « Gay ». Il ne tient pas compte de la notation des vidéos dans son choix, mais porte son attention surtout sur la vignette des vidéos, et plus particulièrement sur les corps. Il considère que la qualité d'une vidéo se traduit dans la manière de filmer, la prise de vue ; il faut que la pénétration soit bien visible. Il trouve par ailleurs que l'absence de visage dans certaines vidéos est très perturbante, et qu'il s'agit dans ces cas d'une perte de qualité. En outre, il n'apprécie pas les vidéos « POV » (point de vue ; caméra subjective). Si un contenu ne lui plaît pas (absence de visage, corps laids selon lui, scène sale, malsaine) alors il passe à une autre vidéo ; il a besoin de pouvoir s'identifier aux pratiques, lesquelles doivent être réalistes. À l'inverse, ce n'est pas possible pour lui de s'identifier aux acteurs. Il consulte exclusivement le site *YouPorn* (premier site qu'il a connu), et trouve que les vidéos s'y renouvellent

beaucoup. Selon lui, la pornographie est spectaculaire par rapport à la plastique des corps, dans certaines positions, notamment celles qui sont violentes. Il lui arrive de regarder un contenu « trash » par pure curiosité sans pour autant y rechercher une excitation.

Portrait 5 : homme, 35 ans, hétérosexuel, en couple, cadre (2016)

Il consulte des sites pornos gratuits deux à trois fois par semaine, notamment sur le site *YouPorn* et exclusivement à partir de son ordinateur. L'intérêt d'internet étant, pour lui, de répondre à un besoin d'immédiateté, d'instantané. Avant internet, il regardait du porno par le biais de Canal + ; son rapport au porno a changé depuis qu'il utilise internet pour regarder du porno, notamment parce qu'il peut en consommer plus souvent. Il lui est arrivé au début des années 2000 de passer par un service d'appel surtaxé (un euro) fournissant un code pour télécharger des vidéos ; à ce titre, il explique qu'il pourrait tout à fait payer pour regarder un porno, notamment s'il ressentait le besoin d'assouvir une pulsion dans l'immédiat. Il regarde du porno lorsque sa copine n'est pas là. Il utilise le système des catégories et regarde plus particulièrement la catégorie « *Gros seins* ». Par ailleurs, selon lui, dans le porno il y a quelque chose de spectaculaire, notamment dans la taille du sexe des acteurs. D'après lui, la qualité des contenus dépend de ses goûts en matière de pratiques sexuelles. Il apprécie ce qui est relativement simple, classique, à l'inverse, par exemple, des scènes du type « gang bang ». Il fait attention à la perception du plaisir chez les acteurs et actrices. Il n'aime pas le « gonzo », qu'il considère comme étant de mauvaise qualité parce qu'il n'y a aucune mise en scène. Par ailleurs, selon lui le regard-caméra de l'actrice casse l'effet du porno ; il trouve cela tout à fait superflu. Il apprécie de voir les visages des actrices et acteurs, car il trouve que l'excès de gros plan est ennuyeux. Lorsqu'il est sur les sites, en général il fait passer trois ou quatre vidéos avant de trouver un contenu qui lui plaît ; il aime notamment que les corps soient beaux et certaines positions en particulier comme les « *cumshot* » (éjaculation). Il explique qu'aujourd'hui son rapport à la pornographie est tout à fait décomplexé, mais que cela n'a pas toujours été le cas. Lorsqu'il avait 18 ans, il était impensable, pour lui, de parler de sa consommation de porno. Le caractère banal du porno joue un grand rôle, selon

lui, dans cette évolution de son rapport au porno, lequel peut s'appréhender, de manière assez générale, dans le langage courant.

Portrait 6 : homme, 28 ans, hétérosexuel, en couple, cadre assimilé (2016)

Il était âgé de 12 ans lorsqu'il a regardé son premier film porno ; il l'a découvert en mettant dans le magnétoscope une *VHS* qui portait le nom d'un autre film qu'il aimait bien : « *Condorman* ». Ça a été une surprise pour lui. Il regarde du porno pour assouvir une pulsion sexuelle – qu'il considère comme humaine –, sa curiosité et pour stimuler sa libido. Il se connecte à des sites (en *streaming*) gratuits trois fois par semaine par le biais de son ordinateur. Il ne voit pas l'intérêt de payer pour regarder du porno dans la mesure où il peut en consommer gratuitement. Il consulte les sites *Pornoo.org*, *PornHub* et *Xvidéos*, ainsi que le site *Brazzers* (il s'agit d'un site contenant un catalogue très varié de courtes vidéos (vingt minutes) avec des *pornstar* féminines). Il connaît le système des catégories qu'il consulte notamment sur le site *Pornoo.org* ; il regarde notamment les catégories « asiatique », « *teens* », « *pornstar* ». Selon lui, le porno possède un caractère spectaculaire, notamment par rapport à la simulation, l'excès et les hurlements que peuvent produire les acteurs et actrices. Il considère que la qualité des vidéos est importante pour son expérience ; l'image ne doit pas être floue, les actes doivent être visibles (pénétration, etc.). Il explique qu'il lui est arrivé que sa copine le surprenne en train de se masturber devant un film ; ce qui a provoqué de la gêne pour lui et une dispute ensuite avec sa copine. Elle lui reprochait notamment d'avoir besoin de regarder des films pour s'exciter, ce qui la dérangeait ; elle y a vu une forme de tromperie. Il regarde du porno assis sur une chaise face à son ordinateur, lequel est installé sur un bureau. Il cible des passages pour se masturber, et associe donc son plaisir sexuel à des moments particuliers des films.

Portrait 7 : homme, 38 ans, hétérosexuel, veuf, cadre (2017)

Il a vu son premier film à l'âge de 15 ans avec l'une de ses cousines, notamment après avoir découvert une *VHS* chez cette dernière. Actuellement, il consulte les sites porno deux fois par semaine, mais souligne toutefois que cela dépend du fait qu'il ait une partenaire ou non. De fait, s'il est en couple, il regarde moins

de porno. La pornographie est pour lui un complément dans sa vie sexuelle. D'une manière générale, il va essentiellement sur des sites gratuits (*RedTube*, *XHamster*, *YouPorn* et *Jacquie et Michel*), mais il lui arrive parfois d'aller sur des sites payants, notamment pour regarder des films contenant un scénario plus développé que dans les vidéos déposées sur les sites gratuits. Son expérience dure en moyenne dix minutes ; il consomme du porno surtout pour se masturber et parfois pour se détendre, plus particulièrement lorsqu'il est stressé. Il visionne les films aussi bien dans son salon ou sa chambre et à partir de son téléphone, sa tablette ou son ordinateur. Sa préférence en matière de catégorie se tourne vers le « fétichisme », les « partouzes », le « squirting » et le « bondage ». Il regarde plus de pornos *mainstream* qu'amateurs, notamment parce qu'il apprécie moins de regarder des images ordinaires à l'instar de ce que propose la pornographie amateur. Selon lui, un film est de qualité lorsqu'il y a un minimum de scénario, un peu de mise en scène en introduction, des actrices jolies et pas vulgaires. Il trie les vidéos en fonction de la notation. Dans la mesure où il a deux filles, il s'arrange pour organiser son expérience lorsqu'elles ne sont pas là ou quand elles sont au lit. Par ailleurs, il explique que sa femme l'a surpris une fois en train de regarder un film, et que cela a occasionné un sentiment de honte chez lui. Il a l'habitude d'effacer systématiquement son historique après avoir été sur les sites.

Portrait 8 : femme, 33 ans, hétérosexuelle, couple, cadre (2018)

Elle a visionné son premier film chez ses parents, notamment à l'âge de 11 ans. Elle a découvert un film sous format *VHS* chez ses parents ; elle est tombée dessus de manière hasardeuse, et cela a suscité sa curiosité. Vers l'âge de 16 ans, elle regardait des *VHS* avec ses ami-e-s, notamment à la suite de propositions faites par plusieurs de ses amis masculins. Elle est attirée par la pornographie depuis qu'elle est jeune, et explique que cela lui a permis de découvrir le corps masculin (vers 10-11ans). Pour regarder les films, elle utilise son téléphone portable, notamment parce que cet outil est plus personnel, selon elle, qu'un ordinateur ; elle peut effacer l'historique plus facilement que sur un ordinateur. De plus, cet outil possède un aspect pratique, car on peut le tenir à la main ; il s'agit d'une forme de prolongement ou d'extension du corps ; ainsi elle tient le

téléphone de la main droite et de l'autre elle se masturbe. Elle regarde exclusivement des sites gratuits, et plus particulièrement *YouPorn*, *Tukif*, *Redtube*. Sa consommation est solitaire à 90 %. Regarder du porno en couple la gêne, car il s'agit, selon elle, d'une expérience intime, notamment parce que les images renvoient à ses fantasmes ; ce qui est difficilement partageable. Elle a déjà reproduit des actes ou scènes pornos avec ses partenaires, mais uniquement lorsqu'elle était plus jeune. À cette époque, le porno constituait surtout une forme d'apprentissage. Avec l'expérience, aujourd'hui elle sait davantage ce qui lui plaît et ne lui plaît pas. De fait, elle ne s'inspire plus du porno pour alimenter son répertoire sexuel — bien qu'elle admette avoir encore des choses à apprendre, à découvrir. Elle se connecte aux sites deux à trois fois par semaine. Elle connaît le système des catégories, mais ne l'utilise pas, car il lui semble être destiné exclusivement aux hommes, notamment à leurs fantasmes. De fait, lorsqu'elle recherche des contenus, cela se fait par des mots clés dans la barre de recherche ; par exemple, cunnilingus, nature (scène dans). Sa consommation se déroule exclusivement chez elle, dans son espace domestique, le matin, le soir, et en journée le week-end si elle est seule. Elle regarde du porno lorsqu'elle en a envie, notamment pour se masturber lorsqu'elle est excitée. Quelques fois, elle regarde des vidéos qu'elle considère comme extrêmes par simple curiosité, sans excitation, notamment parce que les images suscitent en elle un désir de connaître l'objet ; le contenu l'étonne. Tantôt, son expérience pornographique peut être plus ou moins organisée, à d'autres moments elle sera plus spontanée, notamment si son téléphone se trouve à côté d'elle ; dans ce dernier cas, l'expérience répond à un besoin d'immédiateté, dépendant ainsi d'une situation particulière. Le seul fait de penser à regarder du porno l'excite, mais si les images, et plus particulièrement les actes sexuels (positions), ne lui plaisent pas alors elle « zappe ». Sa préférence en matière de contenus se tourne vers la pornographie amateur, notamment pour le réalisme des scènes et les corps qui sont, selon elle, moins stéréotypés. Elle tient compte de la notation des vidéos, mais si une vignette attire son attention elle visionnera le contenu. Elle ne note pas les vidéos. Elle ne trouve pas d'intérêt dans le regard caméra des acteurs et actrices, parce qu'elle préfère être voyeuse, à l'inverse de celle qui est « vue ». D'après elle, le porno est essentiellement un moyen pour être excité et

développer des fantasmes susceptibles d'alimenter les actes sexuels avec un partenaire. La pornographie lui fournit un visuel, des images pour être excitée.

Résumé

Le spectacle du sexe. L'évolution de la consommation du film pornographique des années 1990 à nos jours et ses enjeux esthétiques et sociaux

Cette thèse est une étude de la consommation des films pornographiques de 1990 à nos jours, et de la manière dont elle a pu affecter la sensibilité générale des spectateurs et celle de certains artistes du cinéma ordinaire fascinés par le spectacle du sexe. L'augmentation exponentielle du nombre de films pornographiques accessibles au public (de la production professionnelle de longs métrages à la fabrication amateur de courtes séquences) et la généralisation de leur consommation via notamment les nouvelles technologies, obéissent cependant à des règles précises (partie 1). En passant de la salle de cinéma au salon, la charge subversive et choquante du film pornographique s'est transformée sans s'atténuer. La visibilité de la consommation du film pornographique s'accompagne de l'invisibilité publique du spectacle du sexe. Ce dernier est devenu majoritairement une affaire privée. Elle prend au sérieux la capacité d'action du film sur le spectateur et la nécessité pour ce dernier, étant donné son caractère dérangeant et le plaisir coupable qu'il induit, de le maîtriser, de l'appivoiser, de le domestiquer. Le souci de soi du pornophile explique à la fois le déplacement du point de vue du législateur et de celui des éducateurs, de la censure du « film X » à la nécessaire protection du mineur (partie 3), et la prise en compte par les artistes du cinéma classique des jeux du sexe dans les jeux de l'art (partie 2). Plus généralement, l'étude interroge la transformation de la sensibilité des spectateurs, qu'ils soient amateurs du genre, indifférents ou opposés à ce dernier. Le constat d'une normalisation du film pornographique ne s'entend pas comme une banalisation morale du « film X » mais comme un déplacement du regard porté sur le spectacle du sexe et sur ses usages. Le transfert de culpabilité du regard public à la conscience de soi est neutralisé par la domestication du film pornographique. Elle permet aux amateurs du genre de passer de l'excitation sexuelle mécanique à la maîtrise des jeux du corps et des techniques du plaisir sexuel (partie 3).

Abstract

The sex show. The evolution of pornographic film consumption from the 1990s to the present day, and its aesthetic and social challenges

This thesis focuses on pornographic films' consumption from 1990s to the present day, and how it may have affected viewers general sensitivity and impacted ordinary film artists fascination for sex show. The exponential increase in the number of accessible pornographic films to the public (including professional production of feature films and amateur production of short sequences) and the generalisation of their consumption via new technologies in particular, which nonetheless, comply with precise rules (part 1). As we moved from cinema viewing to the living room one, the subversive and shocking charge of pornographic film transformed itself without diminishing. The visibility of pornographic films consumption is parallely accompanied by sex show public invisibility. Indeed, sex spectacle has mainly become a private matter. It takes seriously the film's ability to act on the viewer and the need for the latter, given its disturbing nature and the guilty pleasure it induces, to control, tame and domesticate it. Society adaptation to sex spectators self-respect got materialised through legislation and education adaptation, which includes a reconsideration and massive shift in "'X films" censorship and new awareness toward minors protection (part 3), and the consideration by classical film artists of sex games in art games (part 2). More generally, the study questions the transformation of spectators' sensitivity, whether they are amateurs of the genre, indifferent or opposed to it. The observation of a normalization of pornographic film is not understood as a moral trivialization of "film X" but as a shift in the focus on the spectacle of sex and its uses. Guilt transfer from public gaze to self-awareness is hence, neutralized by the domestication of pornographic film. It allows lovers of the genre to move from mechanical sexual excitement to mastering body games and sexual pleasure techniques (part 3).